Ana Paula Polizzo

Paisagem, Arquitetura, Cidade.

Uma discussão acerca da produção do espaço moderno

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Volume I

Rio de Janeiro
Abril de 2016

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Ana Paula Polizzo

Paisagem, Arquitetura, Cidade.
Uma discussão acerca da produção do espaço moderno

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. João Masao Kamita
Orientador
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Abílio da Silva Guerra Neto
FAU-Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP

Prof. Otávio Leonídio Ribeiro
Departamento de Artes e Design - PUC

Profª Fabíola do Valle Zonno
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - UFRJ

Profª. Mônica Herz
Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 08 de abril de 2016.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ana Paula Polizzo

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense (EAU-UFF), em 2001. Diplomou-se pelo Curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil na PUC-Rio em 2005. Concluiu o Mestrado em História pela PUC-Rio em 2010. Leciona no Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) Puc-Rio desde 2011.

Ficha Catalográfica

Polizzo, Ana Paula

Paisagem, arquitetura, cidade. Uma discussão acerca da produção do espaço moderno / Ana Paula Polizzo ; orientador: João Masao Kamita. – 2016.

2 v. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura. 3. Arquitetura moderna. 4. Paisagem. 5. Modernidade. 6. Espacialidade Moderna. 7. Burle Marx. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Para meu marido, pela paciência e incondicional apoio.

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. João Masao Kamita pelo estímulo e pela orientação sempre tão precisa, fatores imprescindíveis para a realização desta tese;

ao CNPq e à Vice Reitoria Acadêmica da PUC-Rio pelos auxílios concedidos sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado;

aos professores Abilio Guerra, Otávio Leonidio, Fabiola Zonno e Edmilson Rodrigues pela participação na banca examinadora, além da professora Margareth Pereira pelas fundamentais contribuições na banca de qualificação deste trabalho e em outras oportunidades;

aos funcionários do Departamento de História da PUC-Rio, em especial à Edna Maria Timbó, Anair Oliveira e Claudio Santiago, e logicamente aos professores desse mesmo departamento, em especial Marcelo Gantus Jasmin pela instigante condução dos seminários de tese, além de Ronaldo Brito e Ricardo Benzaquen pelas inesquecíveis aulas;

à querida professora Ana Luiza Nobre, que teve importância crucial na minha formação desde a o Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, fomentando meu interesse pela área acadêmica, assim como a todos os professores desse mesmo curso: Roberto Conduru, Sheila Cabo Geraldo, Fernando Cocchiarale, Anna Maria Monteiro de Carvalho, Thomaz Brum e Rosa Costa Ribeiro (*in memoriam*);

ao professor Werther Holzer pelas excelentes discussões proporcionadas em sua disciplina da Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFF, que foram essenciais para a aproximação desta pesquisa ao campo da geografia;

a todos aqueles que participaram da minha formação na Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFF, em especial aos professores Ana Carmen Jara Casco e Gerônimo Leitão;

aos colegas da pós-graduação, sempre dispostos a colaborar em nossos seminários de tese, Isabel Auler, Barbara Gomez, Rafael Lima, Francisco Palmeira, Laise Araújo e em especial Alfredo Britto (*in memoriam*) que me deu o privilégio de sua convivência durante quase cinco anos;

pelas entrevistas, depoimentos, conversas, ou mesmo por terem respondido prontamente a algumas dúvidas agradeço a Ana Rosa Oliveira, Vera Beatriz Cordeiro Siqueira, Haruyoshi Ono, Fernando Chacel (*in memoriam*), Eduardo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Barra, Ivete Farah, Rubens de Andrade, Carlos Gonçalves Terra, Augusto Burle, Ana Rita Sá Carneiro, Gilberto Strunk, José Tabacow, Lula Cancio, Sergio Treitler (*in memoriam*) e Erivelton Muniz;

pela colaboração e permissão de pesquisa em seus acervos, ao Escritório e ao Sítio Burle Marx;

aos queridos colegas professores do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio, pelo incondicional apoio, pelas trocas, pelos comentários, pela paciência, e pelos momentos de descontração que me fizeram tomar fôlego, em especial Antonio Sena, Dely Bentes, Silvio Dias e Verônica Natividade;

aos meus alunos, pela sua existência;

aos meus pais pela vida e pela educação que me proporcionaram, ao meu marido pela infinita compreensão e aos colegas pós-graduandos arquitetos ou não, que compartilharam comigo suas angustias, seus textos e sua companhia nesta solitária caminhada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Resumo

Polizzo, Ana Paula; Kamita, João Masao. **Paisagem, Arquitetura, Cidade. Uma discussão acerca da produção do espaço moderno.** Rio de Janeiro, 2016. 459p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A relação que o homem estabelece com o espaço natural a partir da necessidade de ocupação e humanização do território no Brasil, ao longo do processo histórico, sem dúvida passa por percepções conflitantes ou até mesmo antagônicas. A partir de um mapeamento das intrincadas relações entre natureza e artificio na constituição das paisagens brasileiras, tomando como referência principalmente o ambiente cultural da cidade do Rio de Janeiro desde as primeiras ocupações até o século XX, este trabalho busca gerar uma reflexão e uma problematização acerca da construção de uma espacialidade moderna, caracterizada por uma dependência complexa e orgânica entre arquitetura e meio, capaz de esmaecer seus limites e fronteiras, desconstruindo a velha dicotomia rígida entre campos, e propondo pensar natureza, arquitetura, paisagem, cidade, como novos domínios disciplinares de caráter híbrido.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Palavras-chave

Natureza; arquitetura moderna; paisagem; cidade; modernidade; espacialidade moderna; Burle Marx.

Abstract

Polizzo, Ana Paula; Kamita, João Masao (Advisor). **Landscape, Architecture, City. A discussion about the production of modern space.** Rio de Janeiro, 2016. 459p. Thesis - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The relation that man establishes with the natural space since the need to occupy and humanize the territory in Brazil, during the historical process, certainly involves conflicting or even opposed perceptions. From a mapping of the intricate relation between nature and artifice in the constitution of Brazilian landscapes, taking as mainly reference the cultural environment of Rio de Janeiro city since the first occupations until the twentieth century, this work seeks to generate a reflection and questioning about the construction of a modern spatiality, characterized by a complex and organic dependency between architecture and environment, capable of fade their limits and boundaries, deconstructing the old rigid dichotomy between fields, and proposing to think nature, architecture, landscape, city, as new disciplinary fields of hybrid character.

Keywords

Nature; modern architecture; landscape; city; modernity; modern spaciality; Burle Marx.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Sumário

VOLUME I

1. Introdução 52

1.1. Natureza, Paisagem, Artifício: questões conceituais 52

1.2. Imagem *Pays* Paisagem Rio de Janeiro: colocando a questão 68

2. O olhar em direção à natureza 75

2.1. Ambiguidades e tensões 75

2.2. O mito originário 78

2.3. O gesto de domínio 84

2.4. Os limites da civilização imposta 91

2.5. O olhar deslocado dos pintores viajantes 94

2.6. A paradoxal modernidade e a dificuldade de forma 110

2.7. A necessidade de forma 117

2.8. Tomar consciência de si pelo espelho do outro 134

3. Sobre espaço e espacialidade 140

3.1. *Espaço-Tempo* 140

3.2. O Conceito do *Pitoresco* 149

3.3. A espacialidade moderna 166

4. O Espaço para Le Corbusier 182

4.1. A compreensão da Natureza 182

4.2. A abstração da cidade purista 199

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

4.3. O Território: a *"afirmação-homem"* contra ou com *"presença-natureza"* 213

4.3.1. Ville Radieuse 225

4.3.2. Rio de Janeiro 234

VOLUME II

5. A construção de uma espacialidade brasileira 249

5.1. Uma afinidade com a paisagem 249

5.2. A paisagem afetiva: o *apaziguamento* necessário 268

5.3. Os *Cinco Pontos* e a paisagem brasileira 300

5.3.1. *Planta livre* e *fachada livre*: a hibridização de um método 303

5.3.2. A janela em fita, os *pilotis* e o terraço-jardim: a ressignificação de um repertório plástico 327

6. Rumo a uma síntese espacial 386

7. Conclusão 408

8. Referências bibliográficas 414

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Relação de Imagens

Figura 1 - Robert Campin, *The Virgin and Child before a Firescreen*, c. 1440, óleo e tempera em painel de carvalho, 63.4 x 48.5 cm, Acervo The National Gallery, Londres. 56

Figura 2 - Robert Campin, *The Virgin and Child before a Firescreen*, c. 1440, óleo e tempera em painel de carvalho, 63.4 x 48.5 cm, Acervo The National Gallery, Londres. (Detalhe) 56

Figura 3 - Jan van Eyck, *The Virgin of Chancellor Rolin*, 1435, óleo em painel de carvalho, 66 x 62 cm, Acervo Musée du Louvre, Paris. 56

Figura 4 - Jan van Eyck, *The Virgin of Chancellor Rolin*, 1435, óleo em painel de carvalho, 66 x 62 cm, Acervo Musée du Louvre, Paris. (Detalhe) 56

Figura 5 - Pieter Brueghel, o Velho, *Netherlandish Proverbs*, 1559, óleo sobre madeira, 117 x 163 cm, Acervo Gemäldegalerie, Berlim. 58

Figura 6 - Pieter Brueghel, o Velho, *The Hay Harvest*, 1565, óleo sobre madeira, Acervo Lobkowicz Palace, National Museum, Praga. 58

Figura 7 - Giorgione, *La Tempesta*, 1508, Óleo sobre tela, 73 x 82 cm, Acervo Accademia di Belle Arti, Veneza. 58

Figura 8 - Leonardo da Vinci, *A Virgem e o menino com Santa Ana*, 1508, óleo sobre madeira, 168 x 112 cm, Acervo Musée du Louvre, Paris. 58

Figura 9 - Tiziano, *Amor Sacro e Amor Profano*, c. 1515, Óleo sobre tela, 118 x 279 cm, Acervo Galleria Borghese, Roma. 58

Figura 10 - Giusto Utens, *Villa Medicea del Trebbio*, c.1599-1602, têmpera sobre tela 143x285cm, Acervo Museo Storico Topografico Firenze com'era, Florença. 60

Figura 11 - Giusto Utens, *Villa Medicea del Trebbio* (Detalhe) Horta murada com pergolados laterais, junto ao Catelo do Trebbio, nas colinas do Mugello. Acervo Museo di Firenze com'era, Florença. 60

Figura 12 - Étienne Dupérac, *Villa d'Este em Tivoli*, 1575, projeto original de Pirro Ligorio, acrécimo de Étienne Dupérac. Gravura em metal, 49 x 57.2 cm, Acervo The Metropolitan Museum of Art, Nova York. 60

Figura 13 - Johannes Vermeer, *View of Delft*, c.1660-1661, óleo sobre tela, 96.5 x 115.7 cm, Acervo Mauritshuis, Haia. 61

Figura 14 - Jacob van Ruisdael, *A Landscape with a Ruined Castle* 61

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

and a Church, c.1665-1670, óleo sobre tela, 109 x 146 cm, Acervo The National Gallery, Londres.

Figura 15 - Claude Lorrain, *Acis and Galatea*, 1657, óleo sobre tela, 102.3 x 136 cm, Acervo Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. 62

Figura 16 - Nicolas Poussin, *Paysage avec saint Jean à Patmos*, 1640, 102 x 133 cm, Acervo The Art Institute of Chicago. 62

Figura 17 - John Constable, *Flatford Mill from a lock on the Stour*, c.1811, óleo sobre tela, 26 x 35.5 cm, Acervo Royal Academy of Arts, Londres. 63

Figura 18 - Claude Monet, *Le Pont d'Argenteuil*, 1874, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, Acervo Musée d'Orsay, Paris. 63

Figura 19 - Lopo Homem (Pedro e Jorge Reinel), *Terra Brasilis*, Atlas Miller, 1515/19. Manuscrito iluminado sobre pergaminho. 41.5 x 59 cm, Acervo Bibliothèque Nationale de France, Paris. 71

Figura 20 - Lopo Homem, *Terra Brasilis*, Atlas Miller, 1515/19. (Detalhe), Acervo Bibliothèque Nationale de France, Paris. 71

Figura 21 - Ignazio Danti, *Mappa d'Italia con la Corsica e la Sardegna*, c. 1580-1583, Afresco, Galleria delle Carte Geografiche, Musei Vaticani, Roma. (Detalhe) 71

Figura 22 - *Carte Touristique de La Ville de Rio de Janeiro*, La Capitale des Etats Unis de Bresil (detalhe), c.1930. Impressão a cores sobre papel, 55 x 70 cm, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. 73

Figura 23 - Leslie Regan, *American Republics Line*, Moore-McCormack Lines, c. 1940. 73

Figura 24 - Orla do Rio de Janeiro, foto de Kidder Smith, 1943. Fonte: GOODWIN, 1943. 76

Figura 25 - Orla do Rio de Janeiro, foto de Kidder Smith, 1943. Fonte: GOODWIN, 1943. 76

Figura 26 - Meister des Frankfurter, *Hortus Conclusus*, c.1410, técnica mista sobre madeira, 26.3×33.4 cm, Acervo Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. 79

Figura 27 - Robinet Testard, Jardim murado, Miniatura de *Le livre des échecs amoureux moralisés*, de Evrart de Conty, c. século. XV. Manuscrito, Acervo Bibliothèque Nationale de France, Paris. 79

Figura 28 - Lúcio Costa, casa do pequeno burguês século XVII/XVIII. Fonte: COSTA, 1938 In: COSTA, 1995. 82

Figura 29 - Lúcio Costa, casas a partir do século XIX, com uso da 82

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

técnica moderna. Fonte: COSTA, 1938 In: COSTA, 1995.

Figura 30 - Johann Moritz Rugendas, *Colheita do café na Tijuca*, c.1835, Coleção particular. 85

Figura 31 - Johann Moritz Rugendas, *Derrubada de uma floresta*, c.1835, litografia sobre papel, 21.6 x 28.5 cm. Centro de Documentação D. João VI, Rio de Janeiro. 85

Figura 32 - Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in città e Effetti del Buon Governo in campagna*, 1338-1339, Afresco sobre parede, Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena. 86

Figura 33 - Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in campagna*, 1338-1339, Afresco sobre parede, Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena. (Detalhe) 86

Figura 34 - Leandro Joaquim, *Vista da Lagoa do Boqueirão, aqueduto da Carioca e igrejas da Lapa e Santa Teresa*, c.1795. Óleo sobre tela 96.1 x 126 cm. Acervo Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. 87

Figura 35 - Franz Joseph Frühbeck, *Passeio Público do Rio de Janeiro*, c. 1817-1818. Nanquim e aquarela sobre papel. Coleção Martha e Erico Stickel, Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 87

Figura 36 - Mestre Valentim, *Plano original do Passeio Público*, ca. 1850. Desenho em nanquim e aquarela de J. A. Andrade, 41.9 x 55.5 cm. Acervo Biblioteca Nacional Digital. 88

Figura 37 - Karl Wilhelm von Theremin, *Portão de entrada do Passeio Público*, c.1835. Litografia sobre papel, 32 x 48 cm. Coleção particular. 88

Figura 38 - Autor desconhecido, *Vista tomada do Passeio Público*, c.1845-1846. Litografia sobre papel, Coleção Martha e Erico Stickel, Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 89

Figura 39 - Alfred Martinet e Franz Keller-Leuzinger, *Panorama do Rio de Janeiro Tomado do Corcovado - entre Glória e São Cristóvão*, 1849, litogravura colorida, 37.7 x 63.6cm. Acervo dos Museus Castro Maya, IPHAN/MinC, RJ. 95

Figura 40 - Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, *A Cidade Vista do Adro da Igreja da Glória do Outeiro, vista da Praia da Gloria e do Centro*, c. 1847, óleo sobre tela 46 x 64.5 cm, Acervo dos Museus Castro Maya, IPHAN/MinC, RJ. 95

Figura 41 - Johann Moritz Rugendas, *Vista do Rio de Janeiro tomada nas proximidades da Igreja da Glória*. c.1827-1835. Litografia e aquarela sobre papel 24.1 x 32.3 cm. Coleção Martha e Erico Stickel, Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 96

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 42 - Johann Moritz Rugendas, *Vista tomada da Igreja de São Bento no Rio de Janeiro*, 1827, litografia e aquarela sobre papel, 32.8 x 42.8 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. 96

Figura 43 - Nicolas Antoine Taunay, *Morro de Santo Antônio no Rio de Janeiro, vista da entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do convento de Santo Antônio*, c. 1816, óleo sobre tela, 45 x 56.5 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes MNBA-RJ. 97

Figura 44 - Thomas Ender, *Vista do Convento de Santo Antônio, do lado oposto à entrada do Porto*, 1817, aquarela sobre lápis, 20.4 x 27.5 cm, Acervo Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Viena, Áustria. 97

Figura 45 - Giovanni Battista Castagneto, *Porto do Rio de Janeiro*, c. 1884, óleo sobre tela, 56.3 x 99.5 cm. 100

Figura 46 - Giovanni Battista Castagneto, *Morro com edificações*, c. 1890, óleo sobre madeira, 15 x 23 cm. 100

Figura 47 - Johann Moritz Rugendas, *Baía de Guanabara*, s.d., lápis e aquarela, 17 x 31.5 cm, Coleção Mário Vianna Dias, Rio de Janeiro, RJ. 101

Figura 48 - Johann Moritz Rugendas, *Cachoeira de Ouro Preto*, 1824, nanquim e aquarela, 18.4 x 27.2 cm. Fonte: Expedição Langsdorff ao Brasil 1821-1829, vol. 1 aquarelas e desenhos de Rugendas. 101

Figura 49 - Jean-Baptiste Debret, *Quitandeiras de diversas qualidades*, 1826. Aquarela sobre papel, 14.7 x 22 cm. Acervo dos Museus Castro Maya, IPHAN/MinC, RJ. Fonte: NAVES, 1997. 102

Figura 50 - Jean-Baptiste Debret, *Família pobre em sua casa*. Litografia sobre papel, 15.8 x 21.4 cm. Fonte: NAVES, 1997. 102

Figura 51 - Alberto da Veiga Guignard, *Paisagem de Minas*, 1950, óleo sobre madeira, 110 x 180 cm, Coleção Particular, Belo Horizonte, MG. Fonte: NAVES, 1997. 106

Figura 52 - Alberto da Veiga Guignard, *Noite de São João*, 1961, óleo sobre madeira, 19 x 29 cm, Coleção Particular, Belo Horizonte, MG. Fonte: NAVES, 1997. 106

Figura 53 - Anita Malfatti, *Tropical*, 1917, óleo sobre tela, 77 x 102cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP. 112

Figura 54 - Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP. 112

Figura 55 - Tarsila do Amaral, *Paisagem do Rio de Janeiro*, 1923, 112

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

óleo sobre tela, 33 x 41cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.

Figura 56 - Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1928, óleo sobre tela, 79 x 101 cm, Fundação José e Paulina Nemirovsky, SP. 112

Figura 57 - Gregori Warchavchik e Mina Klabin, *Casa da Rua Itápolis*, São Paulo, 1930. Foto Zanella & Moscardi, acervo FAU-USP. Fonte: LIRA, 2011. 112

Figura 58 - Gregori Warchavchik e Mina Klabin, *Casa da Rua Santa Cruz*, São Paulo, 1927-28. Foto Hugo Zanella, acervo FAU-USP. Fonte: LIRA, 2011. 112

Figura 59 - Grandjean de Montigny, *Plan d'une portion de la ville de Rio de Janeiro* (Regularizações Urbanas no Traçado Viário do Centro da Cidade do Rio de Janeiro), c.1820. Nanquim e aquarela. 38.7 x 23.2 cm Acervo Biblioteca Nacional Digital. 118

Figura 60 - Grandjean de Montigny, *Plan façade et coupe de la bourse tel quil… est execute a Rio de Janeiro* (Projeto da Praça do Comércio com planta baixa, corte e fachada), traço e aguada de nanquim, 53.5 x 34.8 cm, c.1820. Acervo Biblioteca Nacional Digital. 118

Figura 61 - Jean-Baptiste Debret, *Casa de Grandjean de Montingy na Gávea*, Rio de Janeiro, c.1823. Fonte: ARESTIZABAL, 1992. 120

Figura 62 - Casa de Grandjean de Montingy, vista do telhado e claraboia, foto de 2008. Fonte: Núcleo de Memória da PUC-Rio. 120

Figura 63 - Louis Symphorien Meunie, *Planta de localização da Casa de Grandjean de Montingy na Gávea*, desenho. Fonte: PEREIRA, In: ARESTIZABAL, 1992. 120

Figura 64 - Louis Symphorien Meunie, *Planta de situação da Casa de Grandjean de Montingy na Gávea e relação com os jardins*, desenho. Fonte: PEREIRA, In: ARESTIZABAL, 1992. 120

Figura 65 - Casa de Grandjean de Montingy na Gávea, Rio de Janeiro. Fonte: Núcleo de Memória da PUC-Rio. 120

Figura 66 - Casa de Grandjean de Montingy c.1823 e Casa do Bispo, c.1760. Fonte: ROCHA-PEIXOTO, 2012. 120

Figura 67 - Auguste François Marie Glaziou*, Plano para o Passeio Público do Rio de Janeiro*, 1862. Desenho Aquarelado 75.5 x 56 cm. Acervo Biblioteca Nacional Digital. 122

Figura 68 - Passeio Público do Rio de Janeiro, foto de Revert Henrique Klumb, c.1862. Fonte: Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional Digital. 122

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 69 - Lúcio Costa, casas a partir do século XIX, com varanda alpendrada em ferro. Fonte: COSTA, 1938 In: COSTA, 1995. 124

Figura 70 - Casa de Rui Barbosa, meados século XIX, vista do jardim. Foto de Marcel Gautherot, c.1974. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa FCRB/MG. 124

Figura 71 - Jean-Charles Adolphe Alphand, *Parc de Buttes-Chaumont* (1860), Manuscrito cartográfico, 93 x 64 cm, Bibliothèque nationale de France, Département Cartes et plans. 126

Figura 72 - Jean-Charles Adolphe Alphand, *Square des Batignoles* (1862), Paris. Vista aérea, desenho de Émile Hochereau para Les promenades de Paris, 1868. Fonte: akg-images.fr 126

Figura 73 - Jean-Charles Adolphe Alphand, *Allée de la Grotte, Square des Batignolles*, Paris, c.1900. Cartão Postal. 126

Figura 74 - Jean-Charles Adolphe Alphand, *Le Kiosque de la Musique, Square des Batignolles*, Paris, c.1900. Cartão Postal. 126

Figura 75 - Frederick Law Olmsted e Clavert Vaux, *Plano do Central Park de Nova York*, 1860. Litografia de George Hoyward, 1860. Fonte: The New York Public Library Digital Collections. 127

Figura 76 - Pierre Martel, imagem do *New York Central Park*, 1860. Litografia de J. C. Geissler, 1864, Central Park Publishg Co., 59.2 x 92.4 cm. Fonte: The New York Public Library Digital Collections. 128

Figura 77 - *The Mall*, Central Park, Nova York, 1908. Cartão Postal. Fonte: The New York Public Library Digital Collections. 128

Figura 78 - *Promenade*, Central Park, Nova York, 1906. Cartão Postal. Fonte: The New York Public Library Digital Collections. 128

Figura 79 - Auguste François Marie Glaziou, *Plano para o Campo de Santana*, atual Praça da República, 1880, Fundação Parques e Jardins, Prefeitura RJ. Fonte: “Glaziou, o paisagista do Império”, Fundação Casa de Rui Barbosa. 130

Figura 80 - Auguste François Marie Glaziou, *Plano para os Jardins do Palácio Imperial da Quinta da Boa Vista*, 1869, Museu da Cidade. Fonte: “Glaziou, o paisagista do Império”, Fundação Casa de Rui Barbosa. 130

Figura 81 - Auguste François Marie Glaziou, *Campo de Santana*, atual Praça da República, Foto de Marc Ferrez, 1880. Fonte: Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional Digital. 130

Figura 82 - Auguste François Marie Glaziou, *Quinta da Boa Vista*, Foto de Insley Pacheco c.1878-1889. Fonte: Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional Digital. 130

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 83 - Lasar Segall, *Menino com lagartixas*, 1924, óleo sobre tela, 98 x 61 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo. 138

Figura 84 - Tarsila do Amaral, *Cartão-postal*, 1929, óleo sobre tela, 127.5 x 142.5 cm, Coleção particular, Rio de Janeiro. 138

Figura 85 - Anita Malfatti, *Itanhaém*, 1948-49, óleo sobre tela, 72 x 92 cm, Coleção Manuel Alceu Affonso Ferreira, São Paulo. 138

Figura 86 - Le Corbusier, Croquis da paisagem do Rio de Janeiro feitos a partir do avião, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 139

Figura 87 - Le Corbusier, Croquis para o edifício-viaduto para o Rio de Janeiro, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 139

Figura 88 - Louis Le Vau, Jules Hardouin-Mansard e André Le Nôtre, Palácio e Jardins de Versailles. Gravura de Adam Perelle, *Veüe generale du chateau de Versailles*, c. 1680. Acervo The Metropolitan Museum of Art, Nova York. 144

Figura 89 - John Palmer, *Lansdown Crescent, Somerset Place and Cavendish Crescent*, Bath, Inglaterra, 1794. Vista aérea de c.1971. Fonte: Bath Central Library Collection. 144

Figura 90 - Le Corbusier, *Plan Obus*, Argel, Argélia, 1930. Foto de Lucien Hervé. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 145

Figura 91 - Le Corbusier, Simulação do projeto para o Rio de Janeiro, 1929. Vista aérea Praia de Ipanema e Lagoa Rodrigo de Freitas. Fonte: TSIOMIS, 1998. 145

Figura 92 - William Turner, *Waves Breaking on a Shore*, c.1845. Óleo sobre tela 46.4 x 60.6 cm, Acervo Tate Modern, Londres. 147

Figura 93 - William Turner, *Seascape*, c.1835-1840. Óleo sobre tela 90.2 x 121 cm, Acervo Tate Modern, Londres. 147

Figura 94 - Foto de Revert Henrique Klumb do Passeio Público do Rio de Janeiro, *Jardin Public*, c.1860. Fonte: Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional Digital. 149

Figura 95 - Foto de Revert Henrique Klumb do Passeio Público do Rio de Janeiro, *Jardin Public: Allée du coté de la ville*, c.1860. Fonte: Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional Digital. 149

Figura 96 - Foto de Revert Henrique Klumb do Passeio Público do Rio de Janeiro, *Jardin Public: la pièce d'eau*, c.1860. Fonte: Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional Digital. 149

Figura 97 - Lancelot *Capability* Brown, Plano para Audley End para Sir John Griffen Griffen, Saffron Walden, Essex, Inglaterra, 1763. 150

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 98 - Lancelot *Capability* Brown, Vista de Audley End House e Park, para Sir John Griffen Griffen, Saffron Walden, Essex, Inglaterra publicado em Morris's Country Seats, 1880. 150

Figura 99 - Plano dos jardins de Stourhead, em Wiltshire, Inglaterra, por Frederik Magnus Piper de 1779. Marcação dos pontos de vista e das linhas de visão do observador. Fonte: Royal Academy of Fine Arts, Stockholm. 154

Figura 100 - Stourhead, em Wiltshire, Inglaterra: Ponte e Pantheon. 154

Figura 101 - Stourhead, em Wiltshire, Inglaterra: Templo e ponte. 154

Figura 102 - Stourhead, em Wiltshire, Inglaterra: entrada da casa. 154

Figura 103 - Coplestone Warre Bampflyde, Vista do Jardim de Stourhead com o templo de Apolo a esquerda, em Wiltshire, Inglaterra, 1775. Aquarela sobre papel, 37.5 x 54.6 cm, National Trust Collections. Fonte: nationaltrust.org.uk. 155

Figura 104 - Coplestone Warre Bampflyde, Vista da Gruta, do lago, da fonte e do templo do Jardim de Stourhead em Wiltshire, Inglaterra, 1753. Aquarela sobre papel, 28 x 47 cm. Acervo British Museum, Londres, Prints & Drawings Department. 155

Figura 105 - Claude Lorrain, *Landscape with Aeneas at Delos*, 1672. Óleo sobre tela, 99.6 x 134.3 cm. Acervo The National Gallery, Londres. 156

Figura 106 - Nicolas Poussin, *Landscape with Saint John on Patmos*, 1640. Óleo sobre tela, 100.3 x 136.4 cm. Acervo The Art Institute of Chicago. 156

Figura 107 - John Constable, *Stour Valley and Dedham Church*, 1815. Óleo sobre tela, 55.6 x 77.8 cm. Acervo Museum of Fine Arts of Boston. 158

Figura 108 - Caspar David Friedrich, *Two Men Contemplating the Moon*, c.1825–30. Óleo sobre tela, 34.9 x 43.8 cm. Acervo The Metropolitan Museum of Art, Nova York. 158

Figura 109 - Humphry Repton, *Water at Wentworth*, Yorkshire, publicado em *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, London, 1803. Levantamento e Proposta. Acervo The Morgan Library and Museum, Nova York. 160

Figura 110 - Humphry Repton, *Red Book* para Ferney Hall, 1789. Levantamento e Proposta. Acervo The Morgan Library and Museum, Nova York. 160

Figura 111 - Humphry Repton, auto-retrato de Humphry Repton realizando os levantamentos de Welbeck Abbey. Levantamento e 160

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Proposta. Publicado em *Sketches and Hints on Landscape Gardening*, London, 1795. Coleção J. P. Morgan, Jr., Acervo The Morgan Library and Museum, Nova York.

Figura 112 - Frederick Law Olmsted e Clavert Vaux, Mapa do *Central Park* e as vistas sequenciais das diversas áreas do parque nas laterais, 1863. Litografia de John Bachmann, 45 x 50 cm. Fonte: The New York Public Library Digital Collections. 163

Figura 113 - Vista Aérea do *Central Park* de Nova York, c.1938. Fonte: nycgovparks.org 163

Figura 114 - Frederick Law Olmsted, Planimetria do *Prospect Park*, Brooklyn, Nova York 165

Figura 115 - Frederick Law Olmsted, Planimetria do *Franklin Park*, Boston, 1885. Fonte: olmsted.org. 165

Figura 116 - Pablo Picasso, *Still Life with a Bottle of Rum*, 1911. Óleo sobre tela, 61.3 x 50.5 cm, Acervo The Metropolitan Museum of Art, Nova York. 168

Figura 117 - Le Corbusier, *Villa Savoye*: a relação interior exterior e o rompimento com a noção de espaço estático, 1928, Poissy. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 168

Figura 118 - Theo Van Doesburg e Cornelius van Eeesteren, *Maison Particulière*, 1922-1923. Acervo EFL Stichting, Amsterdam. 171

Figura 119 - Frederick Kiesler, *Cité dans l'Espace*, Pavilhão da Áustria na *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Fonte: FORTY, 2000 171

Figura 120 - Frank Lloyd Wright, Projeto para *American System Built Houses for The Richards Company project*, Milwaukee, Wisconsin, 1915-17. Litografia, 27.9 x 21.6 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. 171

Figura 121 - Mies van der Rohe, Vista interna do Pavilhão da Alemanha, Exposição Internacional, Barcelona, 1929. Fonte: The Museum of Modern Art, Nova York. 172

Figura 122 - Walter Gropius, Edifício da Bauhaus de Dessau, 1925-1926. Aresta noroeste do pavilhão de ateliês. Walter Gropius, Edifício da Bauhaus de Dessau, 1925-1926. Foto de Lucia Schulz Moholy da aresta noroeste do pavilhão de ateliês. Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum. 172

Figura 123 - Georges Braque, *Portuguese*, 1911. Óleo sobre tela, 117 x 81.5 cm, Acervo do Kunstmuseum da Basiléia. 174

Figura 124 - Le Corbusier, *Villa Stein* de Monzie, Garches, 1927. LE 174

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

CORBUSIER et al, OC1, 1956.

Figura 125 - Walter Gropius, Edifício da Bauhaus de Dessau, 1925-1926. Vista aérea. Fonte: ARGAN, 2005. 176

Figura 126 - Walter Gropius, Edifício da Bauhaus de Dessau, 1925-1926. Vista do Conjunto. Fonte: ARGAN, 2005. 176

Figura 127 - Walter Gropius, Edifício da Bauhaus de Dessau, 1925-1926. Vista sul. Fonte: ARGAN, 2005. 176

Figura 128 - Walter Gropius, Edifício da Bauhaus de Dessau, 1925-1926. Vista ateliês e refeitório. Fonte: ARGAN, 2005. 176

Figura 129 - Le Corbusier, *Maison "Citrohan"*, Villa em série, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 183

Figura 130 - Le Corbusier, *Maison d'artiste*, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 183

Figura 131 - Le Corbusier, *Maisons Weissenhof-Siedlung*, Stuttgart, 1927. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 183

Figura 132 - Le Corbusier, *Villa Meyer*, Neuilly-sur-Seine, 1925. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 183

Figura 133 - Le Corbusier, *Villa Baizeau*, Tunisia, 1928. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 184

Figura 134 - Le Corbusier, *Maison Guiette*, Anvers, 1926. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 184

Figura 135 - Le Corbusier, *Maison de M. X.* em Bruxelas 1929. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 184

Figura 136 - Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 185

Figura 137 - Palladio, *Villa Capra ou Rotonda*, 1550, Vicenza. Fonte: ACKERMAN, 1990. 186

Figura 138 - Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957. 186

Figura 139 - Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1925, *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 187

Figura 140 - Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1925, *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 187

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 141 - Le Corbusier, *Ville Contemporaine pour trois Millions d'Habitants*, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 189

Figura 142 - Le Corbusier, *Plan Voisin*, Paris, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 189

Figura 143 - Le Corbusier, Desenho do Monte Palatino em Roma, *Voyage en Orient Carnet*, 1911. Fonte: BENTON In: GARGIANI, 2012. 191

Figura 144 - Le Corbusier, Planta da Acrópole reproduzida em *Por uma Arquitetura*, 1923, a partir de *Histoire de l'architecture* (1899) de Auguste Choisy. 193

Figura 145 - Le Corbusier, vista da Acrópole, Atenas, Grécia. *Voyage en Orient Carnet*, 1911. 193

Figura 146 - Le Corbusier, vista da Acrópole, Atenas, Grécia. *Voyage en Orient Carnet*, 1911. 193

Figura 147 - Le Corbusier, *Villa Ocampo*, Buenos Aires, 1928. Vista interna. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 194

Figura 148 - Le Corbusier, *Villa Ocampo*, Buenos Aires, 1928. Planta baixa do térreo. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 195

Figura 149 - Le Corbusier, *Villa Ocampo*, Buenos Aires, 1928. Perspectiva. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 195

Figura 150 - Le Corbusier, *Maison La Roche-Jeanneret* (*Square du Docteur Blanche*), vistas internas do jardim, 1923. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 196

Figura 151 - Le Corbusier, *Maison La Roche-Jeanneret (Square du Docteur Blanche)*, planta baixa do térreo do primeiro projeto, 1923. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 196

Figura 152 - Le Corbusier, projeto para o Palácio para a Liga das Nações em Genebra, 1927-28. Vista aérea. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 197

Figura 153 - Le Corbusier, projeto para o Palácio para a Liga das Nações em Genebra, 1927-28. Planta baixa. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 197

Figura 154 - Le Corbusier, Palácio do *Centrosoyus*, Moscou, 1928. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 197

Figura 155 - Le Corbusier, Plano de urbanização do entorno do Palácio do *Centrosoyus*, Moscou, 1928. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 197

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 156 - Le Corbusier, projeto para o Abrigo do Exército de Salvação em Paris, 1929. Planta baixa. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957. 197

Figura 157 - Le Corbusier, projeto para a extensão do Abrigo do Exército de Salvação em Paris, 1929. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957. 197

Figura 158 - Le Corbusier, *Ville Contemporaine pour trois Millions d'Habitants*, 1922. Apartamentos voltados para os parques. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 200

Figura 159 - Le Corbusier, *Immeubles-villas, lotissements fermés à alveoles*, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 201

Figura 160 - Le Corbusier, *Immeubles-villas, Jardin Suspendu*, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 201

Figura 161 - Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau, Jardin Suspendu*, 1925, *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 202

Figura 162 - Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau, Jardin Suspendu*, 1925, *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 202

Figura 163 - Le Corbusier, *Jardin suspendu* de um apartamento da Cidade Universitária para estudantes, 1925. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 202

Figura 164 - Le Corbusier, *Jardin suspendu* de um apartamento do *Immeuble Clarté* para Sr. Wanner em Genebra, 1928-29. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 202

Figura 165 - Le Corbusier, *O Deserto das cidades; o exílio e a desilusão das cidade-jardim*. Fonte: LE CORBUSIER, 1945a In: LE CORBUSIER, 1979. 205

Figura 166 - Le Corbusier, *A Cidade verde*. Fonte: LE CORBUSIER, 1945a In: LE CORBUSIER, 1979. 205

Figura 167 - Le Corbusier, *Ville Contemporaine pour trois Millions d'Habitants*, 1922. O centro da cidade visto do terraço de um café. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 207

Figura 168 - Le Corbusier. A rua corredor e a cidade moderna: estudos de urbanismo, conferências 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 208

Figura 169 - Le Corbusier. Os arranha-ceus e o parque. *Plan Voisin*, Paris, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 208

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 170 - Tecido denso e contínuo da cidade tradicional (Parma) versus Tecido geométrico e rarefeito das cidades racionalmente planejadas do século XX (Saint-Dié, projeto de Le Corbusier). Fonte: ROWE & KOETTER, 1981. 209

Figura 171 - Le Corbusier, *Pão de Açúcar* (RJ), 1929. Fonte: Carnet B4-279 Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 213

Figura 172 - Le Corbusier, *Morro da Favella* (RJ), 1929. Fonte: Carnet B4-287 Apud SANTOS, C. R. et al., 1987. 213

Figura 173 - Le Corbusier, Plano para a cidade do Rio de Janeiro (vista da Baía da Guanabara), 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 215

Figura 174 - Le Corbusier, Rio de Janeiro, leitura da topografia. Fonte: LE CORBUSIER & BILL, OC3, 1947. 217

Figura 175 - Le Corbusier, Aspectos do terreno em *Fort-l'Emperour*. Urbanização da cidade de Argel, 1930. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957. 220

Figura 176 - Le Corbusier, Plano urbanístico para a cidade do Rio de Janeiro, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 222

Figura 177 - Le Corbusier, Plano urbanístico para a cidade de São Paulo, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 222

Figura 178 - Le Corbusier, Plano urbanístico para a cidade de Montevidéu, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 222

Figura 179 - Le Corbusier, Plano urbanístico para a cidade de Buenos Aires, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 222

Figura 180 - Le Corbusier, *Plan Obus*, Argel, 1930. Foto de Lucien Hervé. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 223

Figura 181 - Le Corbusier, *Plan Obus*, Argel, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 223

Figura 182 - Le Corbusier, *Plan Obus*, Argel, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 223

Figura 183 - Le Corbusier, *Ville Radieuse*, zoneamento, 1930. Fonte: LE CORBUSIER, 1935. 226

Figura 184 - Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 227

Figura 185 - Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 227

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 186 - Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1930. Fonte: LE CORBUSIER, 1935. 227

Figura 187 - Le Corbusier, liberação dos pilotis em *Ville Radieuse*, 1930. Fonte: LE CORBUSIER, 1945a In: LE CORBUSIER, 1979. 228

Figura 188 - Le Corbusier, liberação dos pilotis em *Ville Radieuse*, 1930. Fonte: LE CORBUSIER, 1935. 228

Figura 189 - Le Corbusier, *Ville Verte*, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, 1929f In: LE CORBUSIER, 2004b. 229

Figura 190 - Le Corbusier, *Ville Verte*, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, 1929f In: LE CORBUSIER, 2004b. 229

Figura 191 - Le Corbusier, *Jeu Ville Radieuse*, 1938. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 229

Figura 192 - Picasso, *Guitarra*, 1912, colagem em papelão, 77.5 x 35 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. 230

Figura 193 - Le Corbusier, *Plan Macia*, Barcelona, 1933. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 230

Figura 194 - Le Corbusier, *Ilot insalubre n°6*, Paris, 1936. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 230

Figura 195 - Affonso Eduardo Reidy, projeto para a Esplanada de Santo Antônio, Rio de Janeiro, 1948. Fonte: BONDUKI, 2000. 231

Figura 196 - Le Corbusier, *Ville Radieuse* e o restabelecimento da relação natureza-homem. Fonte: PIERREFEU & LE CORBUSIER, 1942. 232

Figura 197 - Le Corbusier, *Ville Radieuse*, O sol, o espaço, e o verde. Fonte: PIERREFEU & LE CORBUSIER, 1942. 232

Figura 198 - Le Corbusier*, Unité d'habitation*, elevada sobre pilotis e a paisagem envolvente. Fonte: LE CORBUSIER, 1945a In: LE CORBUSIER, 1979. 233

Figura 199 - Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial Marquês de São Vicente, Rio de Janeiro, 1952. Fonte: BONDUKI, 2000. 234

Figura 200 - Affonso Eduardo Reidy, primeiro projeto para o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, Rio de Janeiro, 1947. Fonte: BONDUKI, 2000. 235

Figura 201 - Affonso Eduardo Reidy, projeto para o Conjunto Residencial das Catacumbas, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 1951. Fonte: BONDUKI, 2000. 235

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 202 - Le Corbusier, a *Lei do Meandro*. Fonte: LE CORBUSIER, 1929f In: LE CORBUSIER, 2004b. 236

Figura 203 - Le Corbusier, Plano urbanístico para o Rio de Janeiro, 1929. Fonte: BARDI, 1984. 236

Figura 204 - Le Corbusier, Plano urbanístico para o Rio de Janeiro, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 237

Figura 205 - Le Corbusier, Plano urbanístico para o Rio de Janeiro, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 238

Figura 206 - Le Corbusier, *Plan Obus*, viaduto habitado (detalhe), Argel, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 242

Figura 207 - Le Corbusier. O projeto para o Rio de Janeiro (1929) possibilitaria aos habitantes do viaduto uma vista admirável da paisagem. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 242

Figura 208 - Le Corbusier, aspectos da paisagem. Fonte: LE CORBUSIER, 1946 In: LE CORBUSIER, 1965. 245

Figura 209 - Affonso Eduardo Reidy, projeto para o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, Rio de Janeiro, 1947. Fonte: BONDUKI, 2000. 246

Figura 210 - Affonso Eduardo Reidy, projeto para o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (corte e vista pacial bloco A), Rio de Janeiro, 1947. Fonte: BONDUKI, 2000. 246

Figura 211 - Affonso Eduardo Reidy, projeto para o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, Rio de Janeiro, 1947. Fonte: BONDUKI, 2000. 246

Figura 212 - Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, c. 1951. Fonte: Marcel Gautherot, Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 247

Figura 213 - Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, c. 1951. Fonte: Marcel Gautherot, Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 247

Figura 214 - Oscar Niemeyer, Casa de Baile na Pampulha, 1942. *Croquis* do arquiteto. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 251

Figura 215 - Oscar Niemeyer, Casa de Baile na Pampulha, 1942. Foto Marcel Gautherot, c.1950. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 251

Figura 216 - Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, 1954. *Croquis* do arquiteto. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 251

Figura 217 - Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, 1954. Fonte: 251

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Archdaily Clássicos da Arquitetura, Casa das Canoas.

Figura 218 - Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, 1954. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Casa das Canoas. 251

Figura 219 - Oscar Niemeyer, *Croquis* para o Conjunto do Ibirapuera, feito em 1951 e apresentado na 2ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1953. Fonte: parqueibirapuera.org. 252

Figura 220 - Oscar Niemeyer, Marquise do Parque do Ibirapuera, 1951. Foto de Alice Brill, 1954. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 252

Figura 221 - Rino Levi, Marquise do Instituto *Sedes Sapientiae*, São Paulo, 1941. Foto de Peter Scheier. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 252

Figura 222 - Rino Levi, Marquise do Instituto *Sedes Sapientiae*, São Paulo, 1941. Foto de Peter Scheier. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 252

Figura 223 - Rino Levi, Jardim *Sedes Sapientiae*, São Paulo, 1941. Foto de Peter Scheier. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 252

Figura 224 - Oswaldo Bratke, Jardim da Residência Oscar Americano, Morumbi, São Paulo, 1953. Foto de Peter Scheier. Fonte: SEGAWA & DOURADO, 1997. 252

Figura 225 - Oswaldo Bratke, Residência do arquiteto, Morumbi, São Paulo, 1951. Foto de Chico Albuquerque. Fonte: SEGAWA & DOURADO, 1997. 252

Figura 226 - Oswaldo Bratke, Residência do arquiteto, Morumbi, São Paulo, 1951. Foto de Chico Albuquerque. Fonte: SEGAWA & DOURADO, 1997. 252

Figura 227 - Affonso Eduardo Reidy, Residência Carmem Portinho, vista a partir da entrada, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950. Fonte: BONDUKI, 2000. 253

Figura 228 - Affonso Eduardo Reidy, Residência Carmem Portinho, interior, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950. Fonte: BONDUKI, 2000. 253

Figura 229 - Lina Bo Bardi, Residência Lina Bo Bardi, 1951, Morumbi, São Paulo. Foto de Peter Scheier, 1954. Fonte: VAINER et al., 1996. 253

Figura 230 - Lina Bo Bardi, Residência Lina Bo Bardi, 1951, Morumbi, São Paulo. Foto de Peter Scheier, 1954. Fonte: VAINER et al., 1996. 253

Figura 231 - Lina Bo Bardi, Residência Lina Bo, 1951, Morumbi, 253

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

São Paulo. Foto: Chico Albuquerque, 1952. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

Figura 232 - Oscar Niemeyer, Iate Clube da Pampulha, 1940, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais. Acervo Fundação Oscar Niemeyer, Fundação Oscar Niemeyer. 254

Figura 233 - Oscar Niemeyer, Residência Herbert Johnson, 1945, Fortaleza, Ceará. Perspectiva do terraço. Fonte: GOODWIN, 1943. 254

Figura 234 - Sérgio Bernardes, Casa “1947”, 1947, sem lugar definido. Fonte: L’Architecture d’Aujourd’Hui, vol. 19, 1948. 254

Figura 235 - Affonso Eduardo Reidy, Bar na Praça Affonso Viseu na Tijuca, 1939, Rio de Janeiro. Fonte: BONDUKI, 2000. 255

Figura 236 - Affonso Eduardo Reidy, Residência na Tijuca, 1948, Rio de Janeiro. Fonte: BONDUKI, 2000. 255

Figura 237 - Olavo Redig de Campos e Burle Marx, residência Walter Moreira Salles, 1948, Gávea, Rio de Janeiro. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 257

Figura 238 - Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, Rio de Janeiro, 1953. Foto de Nicolai Drei. Fonte: arquitecturaviva.com. 257

Figura 239 - Oscar Niemeyer, Casa do Arquiteto, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 1942. Vista exterior com paisagem ao fundo. Fonte: images.lib.ncsu.edu. 257

Figura 240 - Oscar Niemeyer, Casa do Arquiteto, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 1942. Vista exterior com paisagem ao fundo. Fonte: images.lib.ncsu.edu. 257

Figura 241 - Oscar Niemeyer, Casa do Arquiteto, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 1942. Vista da paisagem a partir da varanda. Fonte: images.lib.ncsu.edu. 257

Figura 242 - Jorge Machado Moreira, vista da varanda dos quartos do Edifício Antonio Ceppas, Jardim Botânico, 1946. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 257

Figura 243 - Jorge Machado Moreira, vista da sala de estar da residência Sérgio Correa Costa, Laranjeiras, 1951-57. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 257

Figura 244 - Jorge Machado Moreira, vista do terraço jardim da Residência Antonio Ceppas, Leblon, 1951-1958. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 257

Figura 245 - Lúcio Costa e equipe, Cidade Universitária, Quinta da Boa Vista, 1936-37. Ampliações realizadas por Oscar Niemeyer. 258

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Pórtico de entrada (“grandes proporções leve e vazado”). Fonte: COSTA, 1937 In: COSTA, 1995.

Figura 246 - Lúcio Costa e equipe, Cidade Universitária, Quinta da Boa Vista, 1936-37. Ampliações realizadas por Oscar Niemeyer. Praça dos Edifícios da Reitoria, Biblioteca e Auditório (Le Corbusier). Fonte: COSTA, 1937 In: COSTA, 1995. 258

Figura 247 - Lúcio Costa e equipe, Cidade Universitária, Quinta da Boa Vista, 1936-37. Ampliações realizadas por Oscar Niemeyer. Alameda central com sequência de escolas e renque de palmeiras. Fonte: COSTA, 1937 In: COSTA, 1995. 258

Figura 248 - Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Perspectiva. Fonte: PAPADAKI, 1950. 260

Figura 249 - Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Acervo O Estado de S.Paulo, 07/05/1939. 260

Figura 250 - Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Foto de F. S. Lincoln. Fonte: COMAS, 2010b. 260

Figura 251 - Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Foto de F. S. Lincoln. Fonte: COMAS, 2010b. 260

Figura 252 - Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Planta baixa do térreo. Fonte: COMAS, 2010b. 260

Figura 253 - Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Planta baixa do pavimento superior. Fonte: COMAS, 2010b. 260

Figura 254 - Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, Rio de Janeiro, 1947. Fonte: BONDUKI, 2000. 261

Figura 255 - Oscar Niemeyer, Cassino da Pampulha, 1942. Foto de Marcel Gautherot. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 261

Figura 256 - Lúcio Costa e Equipe, Ministério da Educação e Saúde, hoje palácio Capanema, 1936. Foto de Marcel Gautherot, c.1940. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 261

Figura 257 - Lúcio Costa, Parque Guinle, 1948. Foto de Marcel Gautherot, c.1950. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999. 261

Figura 258 - Roberto Burle Marx, Projeto paisagístico para a residência de Francisco Inácio Peixoto, Cataguases, Minas Gerais, 266

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

1941. Fonte: DOURADO, 2009.

Figura 259 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Residência de Francisco Inácio Peixoto, Cataguases, MG, 1941. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 266

Figura 260 - Oscar Niemeyer, Residência Herbert Johnson, 1945, Fortaleza, Ceará. Varanda intermediária entre o térreo e o corpo do edifício. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 268

Figura 261 - Oscar Niemeyer, Residência Herbert Johnson, 1945, Fortaleza, Ceará. Varanda intermediária entre o térreo e o corpo do edifício. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 268

Figura 262 - Jorge Machado Moreira, vista externa com jardim, escada e pérgola na residência Sérgio Correa Costa, Laranjeiras, Rio de Janeiro, 1951-57. Foto de Juvêncio Souza. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 269

Figura 263 - Jorge Machado Moreira, anteprojeto e estudo da escada com vista do jardim, residência Sérgio Correa Costa, Laranjeiras, Rio de Janeiro, 1951-57. Foto de Juvêncio Souza. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 269

Figura 264 - Jorge Machado Moreira, marquise da entrada do Edifício Antônio Ceppas, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, 1946. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 269

Figura 265 - Jorge Machado Moreira, anteprojeto e vista da marquise da residência Sérgio Correa Costa, Rio de Janeiro, 1951-57. Foto de Juvêncio Souza. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 269

Figura 266 - Jean-Baptiste Debret, *Uma tarde de verão*, 1826, aquarela sobre papel, 15 x 21.3 cm. Acervo dos Museus Castro Maya, IPHAN/MinC, RJ 270

Figura 267 - Varanda da Fazenda Colubandê, foto de Marcel Gautherot (1956), acervo do Iphan. Fonte: COSTA, 1995. 270

Figura 268 - Lucio Costa, Park Hotel de Friburgo, 1944. Varanda. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 270

Figura 269 - Lucio Costa, Park Hotel de Friburgo, 1944. Arquivo SPHAN. Fonte: WISNIK, 2001. 270

Figura 270 - Lucio Costa, Casa Barão de Saavedra, varanda. Fonte: WISNIK, 2001. 270

Figura 271 - Lucio Costa, Casa Barão de Saavedra em Correias, anos 1940. Varanda de acesso. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 270

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 272 - Desenho de Lúcio Costa. Evolução dos beirais e dos métodos construtivos a partir do século XVII. Fonte: COSTA, 1938 In: COSTA, 1995. 271

Figura 273 - Lucio Costa, habitações operárias para Monlevade, 1934. Fonte: COSTA, 1934b In: COSTA, 1995. 272

Figura 274 - Lucio Costa, Casa Barão de Saavedra, varanda. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 272

Figura 275 - Lucio Costa, Casa Barão de Saavedra, detalhe da treliça. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 272

Figura 276 - Lúcio Costa, primeira proposição de sentido contemporâneo para a casa Ernesto G. Fontes, 1930. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 273

Figura 277 - Lucio Costa, perspectiva da Chácara Coelho Duarte, Leblon, Rio de Janeiro, c.1930. Fonte: COSTA, 1995. 273

Figura 278 - Fazenda Colubandê, século XVII, planta baixa da Casa Grande com pátio. São Gonçalo, RJ. Fonte: COSTA, 1995. 274

Figura 279 - Lucio Costa, planta baixa do térreo com pátio central, Casa Hungria Machado, Leblon, 1942. Fonte: COSTA, 1995. 274

Figura 280 - Lúcio Costa, pátio envidraçado na Casa Álvaro Osorio de Almeida, Ipanema, anos 1930. Fonte: COSTA, 1995. 274

Figura 281 - Lúcio Costa, Casa sem dono 3, vista do pátio, anos 1930. Fonte: COSTA, 1995. 275

Figura 282 - Lúcio Costa, Casa sem dono 3 com pátio central, escada, passagem coberta e jardim coberto. Planta baixa do térreo, anos 1930. Fonte: COSTA, 1995. 275

Figura 283 - Lúcio Costa, Residência de Heloisa Marinho, Correias, anos 1940. Planta baixa mostrando o caminho, gramado para crianças, pátio, terraço e varanda. Fonte: COSTA, 1995. 275

Figura 284 - Lúcio Costa, Casa Pedro Paes de Carvalho em Araruama, planta baixa do térreo, 1944. Fonte: COSTA, 1995. 276

Figura 285 - Lucio Costa, Casa Pedro Paes de Carvalho em Araruama, janela conversadeira. Fonte: WISNIK, 2001. 276

Figura 286 - Lucio Costa, Casa Pedro Paes de Carvalho em Araruama, vista do pátio. Fonte: WISNIK, 2001. 276

Figura 287 - Lúcio Costa, Casa de veraneio projetada para o Barão de Saavedra e sua esposa, Carmem Proença em Correias, anos 1940. Janelas voltadas para o jardim. Foto de Vosylius, c. 1940- 276

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

1949. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.

Figura 288 - Lucio Costa, janela conversadeira voltada para o pátio de serviço na casa Saavedra. Fonte: WISNIK, 2001. 276

Figura 289 - Rino Levi, Casa Milton Guper, planta baixa e cortes, 1951. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 277

Figura 290 - Rino Levi, Casa Milton Guper, vista da sala em direção ao pátio pergolado, 1951. Foto de Peter Scheier. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 277

Figura 291 - Rino Levi, Casa Castor Delgado Perez, planta baixa e corte, 1958. Fonte: Acervo Digital FAU PUC Campinas. 277

Figura 292 - Rino Levi, Casa Castor Delgado Perez, pátio central dividido em dois, 1958. Foto de Peter Scheier. Fonte: Acervo Digital Rino Levi FAU PUC Campinas. 277

Figura 293 - Mies van der Rohe, grupo de *casas-pátio*, planta baixa, 1938. Fonte: ÁBALOS, 2003. 279

Figura 294 - Mies van der Rohe, *casa-pátio*, 1938. Fonte: ÁBALOS, 2003. 279

Figura 295 - Lúcio Costa, Edifício Nova Cintra, Parque Guinle, planta baixa com a varanda social a varanda caseira, 1948. Fonte: COSTA, 1995. 281

Figura 296 - Lúcio Costa, Edifício Nova Cintra, Parque Guinle, 1948. Fachada de brises e cobogós funcionam como elementos moduladores. Foto de Nelson Kon. Fonte: nelsonkon.com.br. 281

Figura 297 - Lúcio Costa, Edifício Nova Cintra, Parque Guinle, 1948. Varanda caseira. Foto de Nelson Kon. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Parque Eduardo Guinle. 281

Figura 298 - Lúcio Costa, Edifício Nova Cintra, Parque Guinle, 1948. Vista externa *brises* e *cobogós*. Foto de Nelson Kon. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Parque Eduardo Guinle. 281

Figura 299 - Lucio Costa, Casa sem dono 1, anos 1930. Perspectiva. Fonte: COSTA, 1995. 282

Figura 300 - Lucio Costa, Casa sem dono 1, anos 1930. Planta baixa do térreo (*pilotis*). Fonte: COSTA, 1995. 282

Figura 301 - Lucio Costa, Casas sem dono 2, anos 1930. O *pilotis* recebe o carro, mas também serve de suporte para a rede. Fonte: COSTA, 1995. 283

Figura 302 - Lucio Costa, Vila Operária Monlevade, espaço do 283

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

pilotis para as atividades caseiras, 1934. Fonte: COSTA, 1995.

Figura 303 - Lucio Costa, habitações operárias para Monlevade, 1934. Perspectiva externa. Fonte: COSTA, 1934b In: COSTA, 1995. 283

Figura 304 - Lucio Costa, habitações operárias para Monlevade, 1934. Planta baixa pilotis. Fonte: COSTA, 1995. 283

Figura 305 - Irmãos Roberto, *brises* da Associação Brasileira de Imprensa, 1936. Foto de Kidder Smith. Fonte: GOODWIN, 1943. 287

Figura 306 - Lúcio Costa e equipe, fachada com *brises* do Ministério da Educação e Saúde, 1936. Foto de Kidder Smith. Fonte: GOODWIN, 1943. 287

Figura 307 - Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, *brises* do Pavilhão Brasileiro em Nova York, 1939. Foto de Kidder Smith. Fonte: GOODWIN, 1943. 287

Figura 308 - Affonso Eduardo Reidy, *cobogós* no Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, Rio de Janeiro, 1947. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 288

Figura 309 - Olavo Redig de Campos, *cobogós* na residência Walter Moreira Salles, 1948. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 288

Figura 310 - Oswaldo Bratke, *cobogós* na residência do Arquiteto, Morumbi, 1951. Foto de Chico Albuquerque. Fonte: Acervo Bratke. 288

Figura 311 - Desenhos de Lúcio Costa, *venezianas* e *treliças* em São Luis do Maranhão. Fonte: COSTA, 1995. 288

Figura 312 - Desenhos de Lúcio Costa, *venezianas* e *treliças* em São Luis do Maranhão. Fonte: COSTA, 1995. 288

Figura 313 - Lúcio Costa, *brises* e *cobogós* da fachada oeste do Edifício Bristol, Parque Guinle, 1948. Foto de Cristiano Mascaro. Fonte: CAVALCANTI, 2013. 289

Figura 314 - Lúcio Costa, vista a partir da abertura no painel de *cobogó*, Parque Guinle, 1948. Foto de Nelson Kon. Fonte: nelsonkon.com.br. 289

Figura 315 - Lucio Costa, habitações operárias para Monlevade, 1934. Fonte: COSTA, 1934b In: COSTA, 1995. 291

Figura 316 - A paisagem de Brasília. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal, In: KIM & WESELY, 2010. 292

Figura 317 - O Eixo Monumental. Fonte: Arquivo Gabriel Gondim, In: KIM & WESELY, 2010. 292

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 318 - Vista aérea da Praça dos Três Poderes, Brasília. Foto de Marcel Gautherot, c. 1960. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 293

Figura 319 - Lúcio Costa, Praça dos Três Poderes. Planta baixa. Fonte: COSTA, 1957 In: COSTA, 1995. 293

Figura 320 - Lúcio Costa, Praça dos Três Poderes. Desenho, vista superior. Fonte: COSTA, 1957 In: COSTA, 1995. 293

Figura 321 - Maquete de superquadra, foto de Humberto Franceschi. Fonte: Revista Brasília nº13, Jan./1958. 295

Figura 322 - Superquadras em implantação. Fonte: Arquivo Gabriel Gondim, In: KIM & WESELY, 2010. 295

Figura 323 - Lúcio Costa, Parque Guinle, anos 1940. Fonte: COSTA, 1995. 296

Figura 324 - Lúcio Costa, Parque Guinle, anos 1940. Fonte: COSTA, 1995. 296

Figura 325 - Lúcio Costa, Superquadras e unidades de vizinhança. Planta baixa. Fonte: COSTA, 1995. 297

Figura 326 - Lúcio Costa, Superquadras e unidades de vizinhança. Perspectiva. Fonte: COSTA, 1995. 297

Figura 327 - Entre-quadras da Asa Sul. Foto de Joana França Fotografia. Fonte: joanafranca.com. 297

Figura 328 - Crianças brincando na SQS 108, c.1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal, In: KIM & WESELY, 2010. 298

Figura 329 - Crianças correndo em uma superquadra no dia da inauguração. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 298

Figura 330 - Le Corbusier, croquis explicativos dos Cinco Pontos da Nova Arquitetura. *Plan Paralisé x Plan libre*. Fonte: LE CORBUSIER, 1929b In: LE CORBUSIER, 2004b. 301

Figura 331 - Attilio Correia Lima, Estação de Hidroaviões (1937). Foto de Kidder Smith. Fonte: GOODWIN, 1943. 303

Figura 332 - Oscar Niemeyer, Cassino da Pampulha (1942). Foto de Kidder Smith. Fonte: GOODWIN, 1943. 303

Figura 333 - Oscar Niemeyer, Cassino da Pampulha (1942). Foto de Kidder Smith. Fonte: GOODWIN, 1943. 303

Figura 334 - Frank Lloyd Wright, *John C. Pew House*, Wisconsin, 1940. Fonte: WRIGHT, 1959. 304

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 335 - Sala de estar da *Pew House* (1940) com vista para o lago Mandota, Wisconsin. Fonte: WRIGHT, 1959. 305

Figura 336 - Espaços fluem ininterruptamente sob a *Pew House*, 1940. Fonte: WRIGHT, 1959. 305

Figura 337 - Thomas Church, Aptos California, 1948. Arquiteto Hervey Parke Clarke. Fonte: IMBERT, In: TREIB, 1992. 306

Figura 338 - Garrett Eckbo, ALCOA Forecast Garden, Laurel Canyon, Los Angeles, 1959. Foto de Julius Shulman. Fonte: TREIB & IMBERT, 1997. 306

Figura 339 - Garrett Eckbo, *Case Study House #20 (Bass House)*, Altadena, 1958. Arquitetos Buff, Straub and Hensman. Foto de Julius Shulman. Fonte: TREIB & IMBERT, 1997. 306

Figura 340 - Oswaldo Bratke, Residência do arquiteto, Morumbi, São Paulo, 1951. Planta baixa do pavimento principal. Fonte: SEGAWA & DOURADO, 1997. 307

Figura 341 - Oswaldo Bratke, Residência do arquiteto, Morumbi, São Paulo, 1951. Vista externa, foto de Chico Albuquerque. Fonte: SEGAWA & DOURADO, 1997. 307

Figura 342 - Le Corbusier, *croquis* explicativos dos *Cinco Pontos da Nova Arquitetura*. (Detalhe). Fonte: LE CORBUSIER, 1929b In: LE CORBUSIER, 2004b. 308

Figura 343 - Le Corbusier, Estrutura *Dom-ino*, 1914. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 308

Figura 344 - Frank Lloyd Wright, Casas *Suntop*, Ardmore, Pensilvania, 1939. Conjunto para quarto famílias. Planta baixa. Fonte: ZEVI, 1995. 310

Figura 345 - Frank Lloyd Wright, Casas *Suntop*, Ardmore, Pensilvania, 1939. Conjunto para quarto famílias. Vista superior. Fonte: ZEVI, 1995. 310

Figura 346 - Le Corbusier, Variações da sintaxe dos “Cinco Pontos da Nova Arquitetura”. 1 - *Maison La Roche*; 2 - *Maison em Garches*, 3 - *Maison em Stuttgart*, 4 - *Villa Savoye*, 1929. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 311

Figura 347 - Le Corbusier, Composição 1, *Maison La Roche*, 1923. Fonte: LE CORBUSIER, 1929e, In: LE CORBUSIER, 2004b. 313

Figura 348 - Le Corbusier, Composição 3, *Villa Baizeau* em Cartago, 1928. Fonte: LE CORBUSIER, 1929e, In: LE CORBUSIER, 2004b. 313

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 349 - Le Corbusier, *Maison La Roche*, 1923. Foto de Olivier Martin-Gambier, 2004. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 314

Figura 350 - Le Corbusier, *Maison Jeanneret*, 1923. Foto de Olivier Martin-Gambier, 2004. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 314

Figura 351 - Le Corbusier, *Villa Baizeau*, Cartago, Tunísia, 1928. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 314

Figura 352 - Le Corbusier, *Villa Baizeau*, Cartago, Tunísia, 1928. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 314

Figura 353 - Le Corbusier, *Maison Weissenhof-Siedlung*, Stuttgart, 1927. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 315

Figura 354 - Le Corbusier, *Maison Weissenhof-Siedlung*, Stuttgart, 1927. Planta baixa térreo. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 315

Figura 355 - Le Corbusier, *Villa Shodhan*, Ahmedabad, 1951. Foto Arvind J. Talati, 1958. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 315

Figura 356 - Le Corbusier, *Villa Shodhan*, Ahmedabad, 1951. Fonte: LE CORBUSIER & BOESIGER, OC5, 1953. 315

Figura 357 - Mies van der Rohe, Planta baixa da Casa de campo em tijolos, não construída, 1923. 319

Figura 358 - Mies van der Rohe, Planta baixa do Pavilhão de Barcelona, 1929. 319

Figura 359 - Oscar Niemeyer, Planta baixa da Casa de Campo de Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, 1954. Fonte: Revista Módulo 3, 1955. 320

Figura 360 - Oscar Niemeyer, Isométrica da Casa de Campo de Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, 1954. Fonte: Revista Módulo 3, 1955. 320

Figura 361 - Oscar Niemeyer, vista da sala em direção ao exterior, Casa de Campo de Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, 1954. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 320

Figura 362 - Henrique Mindlin, Casa de Campo George Hime, Bom Clima, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1949. Planta do pavimento superior. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999. 320

Figura 363 - Henrique Mindlin, Casa de Campo George Hime, Bom Clima, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1949. Vista externa parede estrutural em pedra. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999. 320

Figura 364 - Affonso Eduardo Reidy, Elevação da Residência Carmem Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950. Fonte: 321

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

BONDUKI, 2000.

Figura 365 - Affonso Eduardo Reidy, Corte da Residência Carmem Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950. Fonte: BONDUKI, 2000. 321

Figura 366 - Affonso Eduardo Reidy, Residência Carmem Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950. Vista a partir do solo. Fonte: BONDUKI, 2000. 321

Figura 367 - Rino Levi, Casa Olivo Gomes e a relação com o panorama (detalhe), São José dos Campos, São Paulo, 1954. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001 321

Figura 368 - Rino Levi, Casa Olivo Gomes e a relação com o panorama, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 321

Figura 369 - Rino Levi, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Foto de Nelson Kon. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Residência Olivo Gomes. 321

Figura 370 - Sérgio Bernardes, Casa de campo Lota Macedo Soares, Fazenda Samambaia, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1953. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 322

Figura 371 - Sérgio Bernardes, Casa de campo Lota Macedo Soares, Fazenda Samambaia, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1953. Planta baixa. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999. 322

Figura 372 - Henrique Mindlin, Casa de Campo Lauro de Souza Carvalho, Samambaia, Petrópolis, 1955. Planta baixa andar principal. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999. 322

Figura 373 - M. M. M. Roberto, Edifício Residencial Júlio Barreto, Botafogo, Rio de Janeiro, 1947. Planta de situação. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999. 322

Figura 374 - Lucio Costa. Eixos culturais: 1 – Eixo mesopotamo-mediterrâneo; 2 – Eixo Nórdico Oiental. Fonte: COSTA, 1945 In: Costa, 2007. 325

Figura 375 - Lucio Costa. Formas em contensão (modelo *plástico-ideal*). Fonte: COSTA, 1945 In: Costa, 2007. 325

Figura 376 - Lucio Costa. Formas em expansão (modelo *orgânico-funcional*). Fonte: COSTA, 1945 In: Costa, 2007. 325

Figura 377 - Le Corbusier, *croquis* realizados em 1929, durante a sua visita ao Rio de Janeiro. O Pão de Açúcar, a Enseada de Botafogo, a poltrona na paisagem e a paisagem enquadrada pela arquitetura moderna. Fonte: PIERREFEU & LE CORBUSIER, 1942. 325

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 378 - Le Corbusier, *Villa Meyer* em Neuilly-sur-Seine, 1925. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 329

Figura 379 - Le Corbusier, *croquis* explicativos dos *Cinco Pontos da Nova Arquitetura*. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 329

Figura 380 - Le Corbusier, *Villa Le Lac*, Corseaux, Suíça, 1925. Fonte: LE CORBUSIER, Une petite maison, 1945. 330

Figura 381 - Le Corbusier, *Villa Le Lac*, Corseaux, Suíça, 1925. A implantação do projeto em função da paisagem. Fonte: LE CORBUSIER, Une petite maison, 1945. 330

Figura 382 - Le Corbusier, *Villa Le Lac*, Corseaux, Suíça. Janela com 11 metros de comprimento. Fonte: FLC/ADAGP. 330

Figura 383 - Le Corbusier, *Villa Le Lac*, Corseaux, Suíça. Janela no muro do jardim. Fonte: © Storp Weber Architecture, 2013. 330

Figura 384 - Le Corbusier, sequência de croquis mostrando a mesma casa (prisma retangular simples) em paisagens diversas. Fonte: LE CORBUSIER, 1929c, In: LE CORBUSIER, 2004b. 331

Figura 385 - Frank Lloyd Wright, *Fallingwater House*, Mill Run, Pennsylvania, 1935. Desenho do arquiteto. Fonte: The Frank Lloyd Wright Foundation. 332

Figura 386 - Frank Lloyd Wright, *Fallingwater House*, sala de estar. Fonte: National Park Service. 332

Figura 387 - Frank Lloyd Wright, quarto da *Fallingwater House*. Fonte: National Park Service. 332

Figura 388 - Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, Illinois. Fonte: archdaily.com.br © Greg Robbins. 333

Figura 389 - Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, Illinois, Fachada, 1945. Aquarela, 33 x 63.5 cm. Mies van der Rohe Archive © 2013 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. 333

Figura 390 - Lucio Costa, vista da janela na casa Genival Londres, Rio de Janeiro, c.1930. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 334

Figura 391 - Lucio Costa, estudo de implantação Casa Hamann, Copacabana, Rio de Janeiro, c.1930. Nota-se o Pão de Açúcar à direita. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 334

Figura 392 - Lucio Costa, perspectiva do conjunto da Chácara Coelho Duarte, Leblon, Rio de Janeiro, c.1930. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 334

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 393 - Desenho de Lúcio Costa. Evolução dos vãos, cheios e vazios, na arquitetura a partir do século XVII. Fonte: COSTA, 1938 In: COSTA, 1995. 334

Figura 394 - Le Corbusier, *croquis* realizados em 1936, durante a sua segunda visita ao Rio de Janeiro oferecido por Le Corbusier a Leleta (*Souvenir de Rio 936*). Projeto para o Ministério de Educação e Saúde para outro terreno. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 335

Figura 395 - Jorge Machado Moreira, paisagem a partir da janela do ateliê da Faculdade Nacional de Arquitetura, Rio de Janeiro, 1957. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 335

Figura 396 - Jorge Machado Moreira, vista da janela residência Sérgio Correa da Costa, Laranjeiras, Rio de Janeiro, 1951-57. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 335

Figura 397 - Affonso Eduardo Reidy, Crosquis da lateral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com teatro em primeiro plano. Perfil da paisagem ao fundo. Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1953. Fonte: BONDUKI, 2000. 336

Figura 398 - M. M. Roberto e Burle Marx, Aeroporto Santos Dumont e Praça Salgado Filho, Rio de Janeiro, 1937/1947. Vista década de 1950. Fonte: DOURADO, 2009. 337

Figura 399 - M. M. Roberto, perspectiva do hall do Aeroporto Santos Dumont, aberta em direção a paisagem, Rio de Janeiro, 1937. Fonte: Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, IAB-DF, nov/dez de 1937. 337

Figura 400 - M. M. Roberto e Burle Marx, Aeroporto Santos Dumont e Praça Salgado Filho, Rio de Janeiro, 1937/1947. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999. 337

Figura 401 - Attilio Correia Lima, Estação de Hidroaviões, abertura em direção a paisagem, Rio de Janeiro, 1938. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Estação de Hidroaviões. 337

Figura 402 - Attilio Correia Lima, Estação de Hidroaviões, relação com a paisagem, Rio de Janeiro, 1938. Empresa das Artes, 1996. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Estação de Hidroaviões. 337

Figura 403 - Rino Levi e Burle Marx, Edifício Prudência, planta baixa *pilotis*, São Paulo, 1944/48. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 339

Figura 404 - Rino Levi e Burle Marx, rampa de acesso Edifício Prudência, São Paulo, 1944/48. Foto de Peter Scheier. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 339

Figura 405 - Jorge Machado Moreira e Burle Marx, Edifício Antônio 339

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Ceppas, planta baixa do *pilotis*, Rio de Janeiro, 1946. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.

Figura 406 - Jorge Machado Moreira e Burle Marx, Edifício Antônio Ceppas, vista do *pilotis*, Rio de Janeiro, 1946. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999. 339

Figura 407 - Le Corbusier, Pavilhão Suíço na Cidade Universitária, Paris, 1930. Desenho de Le Corbusier. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957. 340

Figura 408 - Le Corbusier, Pavilhão Suíço na Cidade Universitária, Paris, 1930. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957. 340

Figura 409 - Proposta de Le Corbusier para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1936. Fonte: SANTOS, C. R. et al., 1987. 341

Figura 410 - Lúcio Costa e equipe, projeto para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1936. Desenho década de 1980. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 341

Figura 411 - Lúcio Costa, Cidade Universitária, Quinta da Boa Vista, 1936-37. Ampliação realizada por Oscar Niemeyer, vista do Hospital. Edifícios sobre pilotis. Fonte: COSTA, 1937 In: COSTA, 1995. 341

Figura 412 - Frank Lloyd Wright, *Fallingwater House*, Mill Run, Pennsylvania, 1935. Planta baixa e corte. Fonte: The Frank Lloyd Wright Foundation. 342

Figura 413 - Frank Lloyd Wright, *Fallingwater House*, Mill Run, Pennsylvania, 1935. A casa vinculada ao terreno. Fonte: The Frank Lloyd Wright Foundation. 342

Figura 414 - Le Corbusier, Planta baixa do térreo: circulação de automóveis sob *pilotis*. *Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 343

Figura 415 - Le Corbusier, Vista aérea *Villa Savoye*: acesso de carros 1928, Poissy. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 343

Figura 416 - Le Corbusier, *Villa Savoye*: o edifício sobre pilotis, 1928, Poissy. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 344

Figura 417 - Le Corbusier, pilotis da *Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 344

Figura 418 - Lúcio Costa e equipe. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Nelson Kon. Fonte: SEGRE, 2013. 345

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 419 - Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto: © Flickr jcoarq, 2012. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Ministério de Educação e Saúde. 345

Figura 420 - Lúcio Costa e equipe. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto: © RPFigueiredo. Fonte: skyscrapercity.com 345

Figura 421 - Lúcio Costa e equipe. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto: © Flickr Gleidison Souza. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Ministério de Educação e Saúde. 345

Figura 422 - Lúcio Costa e equipe. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Frederico Holanda. Fonte: vitruvius.com.br 346

Figura 423 - Lúcio Costa e equipe. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Jorge Villavisencio, 2011. Fonte: jvillavisencio.blogspot.com.br 346

Figura 424 - Burle Marx, Plano geral do projeto paisagístico para o Ministério de Educação e Saúde, 1938. Acervo Burle Marx & Cia.Ltda. Fonte: CAVALCANTI & EL DAHDAH, 2009. 347

Figura 425 - Burle Marx, Plano geral do jardim público entre as ruas Santa Luzia e Pedro Lessa, que não chegou a ser implantado, 1944. Fonte: DOURADO, 2009. 347

Figura 426 - Burle Marx, Perspectiva de estudo do jardim público entre as ruas Santa Luzia e Pedro Lessa, que não chegou a ser implantado, 1944. Fonte: DOURADO, 2009. 347

Figura 427 - Vista aérea da Cidade Universitária, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 348

Figura 428 - Jorge Machado Moreira e Burle Marx, Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade do Brasil, 1949-53. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 348

Figura 429 - Jorge Machado Moreira e Burle Marx, Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade do Brasil, 1949-53. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 348

Figura 430 - Jorge Machado Moreira e Burle Marx, Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade do Brasil, 1949-53. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999. 348

Figura 431 - Le Corbusier, croquis do projeto para *Villa Meyer Neuilly-sur-Seine* apresentados juntamente com a Carta à Mme Meyer, 1925. 1º projeto. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 350

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 432 - Le Corbusier, *croquis* do projeto para *Villa Meyer Neuilly-sur-Seine*, 1925, 2º projeto. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 350

Figura 433 - Burle Marx, projeto para a Residência Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, Rio de Janeiro (1954). Fonte: SIQUEIRA, 2001. 352

Figura 434 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Residência Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, Rio de Janeiro (1954). Foto de Marcel Gautherot. Vista geral do jardim. Fonte: SIQUEIRA, 2001. 352

Figura 435 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Residência Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, Rio de Janeiro (1954). Foto de Marcel Gautherot. Vista dos canteiros sinuosos com a serra ao fundo. Fonte: SIQUEIRA, 2001. 352

Figura 436 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Residência Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, Rio de Janeiro (1954). Vista a partir da parte orgânica do jardim. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009. 352

Figura 437 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Residência Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, Rio de Janeiro (1954). Vista a partir da parte geometrizada do jardim. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009. 352

Figura 438 - Oscar Niemeyer, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, Belo Horizonte, 1940-44. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 354

Figura 439 - Oscar Niemeyer, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, Belo Horizonte, 1940-44. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 355

Figura 440 - Oscar Niemeyer, Casa de Baile, 1942, Pampulha. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 355

Figura 441 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Baile, Pampulha, 1942. Foto de Pedro Kok. Fonte: flickr.com. 356

Figura 442 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Baile, Pampulha, 1942. Foto de Pedro Kok. Fonte: flickr.com. 356

Figura 443 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Baile, Pampulha, 1942. Foto de Pedro Kok. Fonte: flickr.com. 356

Figura 444 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Baile, Pampulha, 1942. Foto de Pedro Kok. Fonte: flickr.com. 356

Figura 445 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Baile, Pampulha, 1942. Vista da lagoa. Foto de Pedro Kok. Fonte: flickr.com. 356

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 446 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, 1940-1942. Vista da lagoa. Foto de Pedro Kok. Fonte: flickr.com. 357

Figura 447 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, 1940-1942. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 357

Figura 448 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, 1940-1942. Vista da lagoa. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 357

Figura 449 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Iate Clube da Pampulha, 1940-1942. Fachada oeste com terraço. Foto de Marcel Gautherot Fonte: Architectural Press Archive RIBA Collections. 358

Figura 450 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Iate Clube da Pampulha, 1940-1942. Fachada oeste voltada para a piscina. Foto de Marcel Gautherot. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. 358

Figura 451 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Iate Clube da Pampulha, 1940-1942. Fachada leste envidraçada acesso ao terraço. Foto de Kidder Smith c.1940. Fonte: GOODWIN, 1943. 358

Figura 452 - Oscar Niemeyer, Iate Clube da Pampulha, 1940-1942. Corte Longitudinal. Fonte: PAPADAKI, 1950. 358

Figura 453 - Oscar Niemeyer, Iate Clube da Pampulha, 1940-1942. Planta baixa do térreo. Fonte: PAPADAKI, 1950. 358

Figura 454 - Oscar Niemeyer, Iate Clube da Pampulha, 1940-1942. Planta baixa do terraço. Fonte: PAPADAKI, 1950. 358

Figura 455 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Iate Clube da Pampulha, 1940-1942. Vista da lagoa. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 358

Figura 456 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Cassino da Pampulha, 1940-1942. Vista da entrada. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 359

Figura 457 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Cassino da Pampulha, 1940-1942. Vista em direção ao volume da pista de dança e restaurante circular. Foto de Pedro Kok. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Cassino da Pampulha. 359

Figura 458 - Oscar Niemeyer, Cassino da Pampulha, 1940-1942. Planta baixa do térreo (*pilotis*). Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Cassino da Pampulha. 359

Figura 459 - Oscar Niemeyer, Cassino da Pampulha, 1940-1942. Planta baixa do Segundo pavimento. Fonte: Archdaily Clássicos da 359

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Arquitetura, Cassino da Pampulha.

Figura 460 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Cassino da Pampulha, 1940-1942. Vista aérea. Fonte: Google Maps. 359

Figura 461 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Cassino da Pampulha, 1940-1942. Vista a partir da lagoa. Foto de Pedro Kok. Fonte: Archdaily Conjunto Moderno da Pampulha é declarado Patrimônio Mundial pela Unesco, 2016. 359

Figura 462 - Oscar Niemeyer, Hotel Resort da Pampulha, 1943. Vista aérea do conjunto. Fonte: PAPADAKI, 1950. 360

Figura 463 - Oscar Niemeyer, Hotel Resort da Pampulha, 1943. Planta baixa térreo com vistas. Fonte: GOODWIN, 1944. 361

Figura 464 - Burle Marx, Hotel Resort da Pampulha, 1942. Planta de paisagismo com demarcação dos canteiros e caminhos. Guache 100 x 132.5cm, Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: CAVALCANTI et al., 2011. 361

Figura 465 - Oscar Niemeyer, Hotel Resort da Pampulha, 1943. Vista aérea do conjunto e vista dos espaços comuns. Fonte: PAPADAKI, 1950. 361

Figura 466 - Burle Marx, Projeto paisagístico para o Hotel Resort da Pampulha, 1943. Perspectiva da área externa com demarcação dos canteiros e caminhos. Fonte: DOURADO, 2009. 361

Figura 467 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, EUA, 1948. Planta baixa do térreo e jardim. Marcação das atividades que podem acontecer nos espaços e das visadas liberadas. Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. 362

Figura 468 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, EUA, 1948. Planta baixa do pavimento superior com marcação das vistas. Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. 362

Figura 469 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, EUA, 1948. Croquis explicativos sobre a implantação e orientação, presentes no memorial justificativo do projeto (detalhe). Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. 362

Figura 470 - Oscar Niemeyer, Casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, EUA, 1948. Perspectiva do exterior sobre a piscina com a sala de estar à direita. Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. 362

Figura 471 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Projeto para a casa de 363

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, 1948. Maquete. Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York Fonte: ADAMS, 1991.

Figura 472 - Thomas Church, Lawrence Halprin e George Rockrise. Piscina da Residência Donnell (Dewey), Sonoma, Califórnia, 1947-1954. Planta baixa. Fonte: moderndesign.org. 366

Figura 473 - Thomas Church, Lawrence Halprin e George Rockrise. Piscina da Residência Donnell (Dewey), Sonoma, Califórnia, 1947-1954. Vista da piscina. Fonte: moderndesign.org. 366

Figura 474 - Thomas Chuchu, Lawrence Halprin e George Rockrise. Piscina da Residência Donnell (Dewey), Sonoma, Califórnia, 1947-1954. Vista da piscina. Fonte: moderndesign.org. 366

Figura 475 - Burle Marx, Projeto para a casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, 1948. Guache sobre papel, 127.7 x 70.5 cm, Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Fonte: ADAMS, 1991. 367

Figura 476 - Burle Marx, Projeto para o Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1953. Gouache sobre papel, 93 x 109.5 cm, Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Fonte: ADAMS, 1991. 367

Figura 477 - Burle Marx, Projeto Praça Salgado Filho, Aeroporto Santos Dumont, 1938. Pintura automotiva sobre eucatex 122 x 150 cm. Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: SIQUEIRA, 2001. 367

Figura 478 - Burle Marx, Projeto para os jardins da residência Odette Monteiro em Correias, 1948. Guache 90 x 120 cm. Acervo Burle Marx & Cia.Ltda. Fonte: SIQUEIRA, 2001. 367

Figura 479 - Burle Marx, Projeto para os jardins da residência Walter Moreira Salles, 1951. Guache 95 x 123 cm. Acervo Burle Marx & Cia.Ltda. Fonte: CAVALCANTI & EL DAHDAH, 2009. 367

Figura 480 - Burle Marx, Projeto *terraço-jardim* do Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1938. Guache sobre papel 52 x 105.5 cm. Acervo Burle Marx & Cia Ltda. Fonte: ADAMS, 1991. 368

Figura 481 - Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Marcel Gautherot, c.1946. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 369

Figura 482 - Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. 369

Figura 483 - Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 369

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 484 - Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Nelson Kon. Fonte: Fonte: SEGRE, 2013. 369

Figura 485 - Burle Marx, Projeto para o *terraço-jardim* sobre o bloco de exposições do Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1942-44. Construção do traçado. Fonte: DOURADO, 2009. 370

Figura 486 - Gabriel Guevrékian, Jardim para a *Villa Noailles*, em Hyéres, 1928. Foto de Thérèse Bonney, Collection Villa Noailles. Fonte: villanoailles-hyeres.com. 372

Figura 487 - Andre e Paul Vera, Jardim para o *Hotel des Noailles*, Paris, 1926. Foto de Man Ray. Fonte: TREIB, 1992. 372

Figura 488 - Gabriel Guevrékian, *Jardin d'eau et de lumière*, Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Fonte: TREIB, 1992. 372

Figura 489 - Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. *Terraço-jardim* sobre área de exposições. Foto de Nelson Kon. Fonte: SEGRE, 2013. 373

Figura 490 - Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Terraço-jardim na cobertura do edifício. Foto de Nelson Kon. Fonte: SEGRE, 2013. 373

Figura 491 - Le Corbusier, *chambre d'été* em *Petit Villa au Bord du Lac Léman*, Corseaux, Suíça, 1925. Fonte: villalelac.ch. 374

Figura 492 - Le Corbusier, *Chambre a ciel ouvert*, no apartamento de Charles Beistegui, Paris, 1930-31. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 374

Figura 493 - Le Corbusier, *terraço-jardim* da *Maison La Roche-Jeanneret em Auteil*, 1923. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 375

Figura 494 - Le Corbusier, *terraço-jardim Maison Weissenhof-Siedlung*, Stuttgart, 1927. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 375

Figura 495 - Le Corbusier, *terraço-jardim Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. 375

Figura 496 - Le Corbusier, *terraço-jardim Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 375

Figura 497 - Le Corbusier, *terraço-jardim Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP. 375

Figura 498 - Le Corbusier, vista do térreo do *Lotissement Durand*, Oued, Ouchaia, Algeria, 1933. Esportes completos aos pés da casa: futebol, tennis, piscinas, basquete, etc. Fonte: LE 376

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

CORBUSIER et al, OC2, 1957.

Figura 499 - Le Corbusier, terraço-jardim do *Lotissement Durand*, Oued, Ouchaia, Algeria, 1933. Um terraço plantado com arbustos, abriga o olhar em direção ao jardim inferior. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957. 376

Figura 500 - Foto tirada por Le Corbusier do seu *terraço-jardim* estabelecido em 1932, no 8º andar de um prédio de apartamentos em Paris, tirada nos anos 1950. Fonte: LE CORBUSIER, 1945 In: LE CORBUSIER & BOESIGER, OC4, 1955. 377

Figura 501 - Foto tirada por Le Corbusier do seu *terraço-jardim* estabelecido em 1932, no 8º andar de um prédio de apartamentos em Paris, tirada nos anos 1950. Fonte: LE CORBUSIER, 1945 In: LE CORBUSIER & BOESIGER, OC4, 1955. 377

Figura 502 - Burle Marx, projeto paisagístico para o *terraço-jardim* do Instituto de Resseguros do Brasil, de Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro, 1939. Fonte: ALVAREZ, 2007. 378

Figura 503 - Roberto Burle Marx, Projeto para o *terraço-jardim* do Instituto de Resseguros do Brasil, de Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro, 1939 e 1942. Fonte: DOURADO, 2009. 378

Figura 504 - Roberto Burle Marx, Projeto para o *terraço-jardim* do Instituto de Resseguros do Brasil, de Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro, 1939 e 1942. Fonte: DOURADO, 2009. 378

Figura 505 - Roberto Burle Marx, *Terraço-jardim* do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), de Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro, 1939 e 1942. Foto de Marcel Gautherot, c.1940. Fonte: DOURADO, 2009. 379

Figura 506 - Roberto Burle Marx, *Terraço-jardim* do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), de Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro, 1939 e 1942. Foto de Marcel Gautherot, c.1940. Fonte: DOURADO, 2009. 379

Figura 507 - Roberto Burle Marx, *Terraço-jardim* do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), de Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro, 1939 e 1942. Foto de Marcel Gautherot, c.1940. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999. 379

Figura 508 - Roberto Burle Marx, *Terraço-jardim* do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), de Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro, 1939 e 1942. Foto de Marcel Gautherot, c.1940. Fonte: ADAMS, 1991. 379

Figura 509 - Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Burle Marx. *Terraço-jardim* da residência Alfredo Schwartz, Copacabana, Rio de Janeiro, 1932. Fonte: COSTA, 1995. 380

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Figura 510 - Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Burle Marx. *Terraço-jardim* da residência Alfredo Schwartz, Copacabana, Rio de Janeiro, 1932. Fonte: FERRAZ, 1965. 380

Figura 511 - Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Burle Marx. *Terraço-jardim* da residência Alfredo Schwartz, Copacabana, Rio de Janeiro, 1932. Planta baixa. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. 380

Figura 512 - Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, *terraço-jardim* do restaurante na cobertura do bloco-Escola do MAM após restauração de 1999. Vista em direção ao gramado em ondas. Foto de Elaine Ramos, 1999. Fonte: SIQUEIRA, 2001. 381

Figura 513 - Affonso Eduardo Reidy, *terraço-jardim* do restaurante na cobertura do bloco-Escola protegido por pergolado. Ao fundo, vista da Baía de Guanabara. Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa do MAM Apud BONDUKI, 2000. 381

Figura 514 - Burle Marx, Projeto para o *terraço-jardim* do Banco Safra, na Avenida Paulista, São Paulo, 1983. Gouache 81 x 99.5 cm. Acervo Burle Marx e Cia Ltda. Fonte: CAVALCANTI & EL DAHDAH, 2009. 381

Figura 515 - Burle Marx, *terraço-jardim* do Banco Safra, na Avenida Paulista, São Paulo, 1983. Vista superior. Foto de Juliana Monferdini. Fonte: GUIMARÃES & GUERRA, 2014. 381

Figura 516 - Oscar Niemeyer, *Croquis* do Palácio do Itamaraty, Brasília, 1965. Vista geral. Fonte: WISNIK, 2012. 382

Figura 517 - Oscar Niemeyer, *Croquis* do Palácio do Itamaraty, Brasília, 1965. Detalhe da articulação dos dois volumes com a criação de um jardim suspenso. Fonte: WISNIK, 2012. 382

Figura 518 - Oscar Niemeyer, *Croquis* do Palácio do Itamaraty, 1965. Jardim suspenso. Fonte: WISNIK, 2012. 382

Figura 519 - Oscar Niemeyer, Palácio do Itamaraty, 1965. Jardim suspenso, pergolado. Arquivo Gabriel Gondim. Fonte: RETTO JUNIOR, 2014, vitruvius.com.br. 383

Figura 520 - Oscar Niemeyer e Burle Marx. Palácio do Itamaraty, Brasília, 1965. Jardim suspenso. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 383

Figura 521 - Oscar Niemeyer e Burle Marx. Palácio do Itamaraty, Brasília, 1965. Pergolado. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 383

Figura 522 - Oscar Niemeyer e Burle Marx. Palácio do Itamaraty, Brasília, 1965. Vista externa e espelho d'água com jardins 384

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

aquáticos. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.

Figura 523 - Oscar Niemeyer e Burle Marx. Palácio do Itamaraty, Brasília, 1965. Vista externa e espelho d'água com jardins aquáticos. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 384

Figura 524 - Oscar Niemeyer e Burle Marx. Palácio do Itamaraty, Brasília, 1965. Vista externa e espelho d'água com jardins aquáticos. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 384

Figura 525 - Le Corbusier, Pavilhão de Exposições Síntese das Artes Maiores - *Exposition Synthèse des arts majeurs* - Porte Maillot, Paris. Perspectivas interiores e exteriores, 1950. Fonte: RIVKIN In: LUCAN, 1987. 387

Figura 526 - Le Corbusier, Pavilhão de Exposições Síntese das Artes Maiores - *Exposition Synthèse des arts majeurs* - Porte Maillot, Paris, 1950. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC/ADAGP. 388

Figura 527 - Le Corbusier, *La cheminée*, 1918. Óleo sobre tela 60 x 73 cm. Assinado como Jeanneret no verso: *"Ceci est mon premier tableau" / Octobre 1918 L.C.* Trata-se do anúncio da sua fase purista, dob o signo do prisma puro. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC/ADAGP. 388

Figura 528 - Le Corbusier, *Ubu (Totem)*, 1944. Óleo sobre madeira. 40 x 27 cm. Assinado e datado L-C 29-44. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC/ADAGP. 388

Figura 529 - Le Corbusier, Vista da Acrópole de Atenas, 1911. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC/ADAGP. 389

Figura 530 - Le Corbusier, Vista da Acrópole de Atenas, degraus e colunata, 1911. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC/ADAGP. 389

Figura 531 - Rino Levi, Casa Olivo Gomes e a relação com o panorama, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 393

Figura 532 - Burle Marx, Projeto Paisagístico para a Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Fonte: DOURADO, 2009. 393

Figura 533 - Rino Levi, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Planta baixa do pavimento principal. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 393

Figura 534 - Rino Levi, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Planta baixa do nível dos pilotis. Fonte: ANELLI & 393

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

GUERRA, 2001.

Figura 535 - Rino Levi, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Corte do bloco da área social. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 393

Figura 536 - Rino Levi, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Corte do bloco da área íntima. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001. 393

Figura 537 - Rino Levi, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vista do *belvedere* a partir do espelho d'água. Foto de Michel Moran, 1990. Fonte: ADAMS, 1991. 393

Figura 538 - Rino Levi, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vista em direção à paisagem. Foto de Michel Moran, 1990. Fonte: ADAMS, 1991. 393

Figura 539 - Rino Levi e Burle Marx, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. A casa e o contato com o terreno. Foto de Nelson Kon. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Residência Olivo Gomes. 394

Figura 540 - Rino Levi e Burle Marx, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. A casa e o contato com o terreno. Foto de Nelson Kon. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Residência Olivo Gomes. 394

Figura 541 - Rino Levi e Burle Marx, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. A casa e o contato com o terreno. Foto de Nelson Kon. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Residência Olivo Gomes. 394

Figura 542 - Burle Marx, Projeto Paisagístico para Casa Olivo Gomes, incluindo Tecelagem Parahyba, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vista geral. Fonte: ADAMS, 1991. 394

Figura 543 - Burle Marx, Projeto Paisagístico para Casa Olivo Gomes, incluindo Tecelagem Parahyba, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Entorno da casa (Detalhe). Fonte: ADAMS, 1991. 394

Figura 544 - Rino Levi e Burle Marx, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vista do jardim mais próximo à casa. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009. 394

Figura 545 - Rino Levi e Burle Marx, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vista do jardim mais longe da casa. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009. 394

Figura 546 - Rino Levi e Burle Marx, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vista do painel da entrada, voltado para a Tecelagem. Foto de Nelson Kon. Fonte: Archdaily Clássicos 396

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

da Arquitetura, Residência Olivo Gomes.

Figura 547 - Rino Levi e Burle Marx, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vistas do painel da entrada. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009. 396

Figura 548 - Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo, 1953. Fonte: BONDUKI, 2000. 398

Figura 549 - Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo, 1953. Fonte: BONDUKI, 2000. 398

Figura 550 - Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo, 1953. Fonte: BONDUKI, 2000. 398

Figura 551 - Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo. Foto de Marcel Gautherot, c.1960. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 399

Figura 552 - Burle Marx, Planta do entorno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: SIQUEIRA, 2001. 400

Figura 553 - Vista aérea do jardim recém implantado, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto de Marcel Gautherot, c.1960. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 400

Figura 554 - Vista do gramado em ondas, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto de Marcel Gautherot, c.1960. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS. 400

Figura 555 - Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Axonométrica do Conjunto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: © Centro de Documentação e Pesquisa do MAM. 400

Figura 556 - Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Jardim voltado para a cidade. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 401

Figura 557 - Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Jardim voltado para a Baía. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 401

Figura 558 - Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Jardim interno. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009. 401

Figura 559 - Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Jardim interno. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009. 401

Figura 560 - Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Jardim lateral. Foto: Ana Paula 401

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Polizzo, 2009.

Figura 561 - Burle Marx, Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 401

Figura 562 - Burle Marx, Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com. 401

Figura 563 - Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterrado, Projeto para o Aterro e Parque do Flamengo. Acervo Fundação Parque do Flamengo. 402

Figura 564 - Burle Marx, Vista do Projeto para o Aterro e Parque do Flamengo. Fonte: BONDUKI, 2000. 403

Figura 565 - Vista aérea do Parque a partir da Estação do Trenzinho, 1965. Acervo Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação. 403

Figura 566 - Vista aérea do Parque com árvores recém-plantadas, 1965. Acervo Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação. 403

Figura 567 - Vista aérea do Parque com árvores recém-plantadas, 1965. Acervo Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação. 403

Figura 568 - Desenho de Le Corbusier explicativo do sistema da *parkway*, planta. Fonte: LE CORBUSIER, 1965. 403

Figura 569 - Desenho de Le Corbusier explicativo do sistema da *parkway*, corte. Fonte: LE CORBUSIER, 1965. 403

Figura 570 - Parque do Flamengo. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009. 404

Figura 571 - Parque do Flamengo. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009. 404

Figura 572 - Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro. Foto de Nelson Kon. Fonte: http://www.vitruvius.com.br. 405

Figura 573 - Copacabana, Rio de Janeiro. Foto de Cristiano Mascaro. Fonte: CAVALCANTI, 2013. 407

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

1.
Introdução

1.1.
Natureza, Paisagem, Artifício: questões conceituais

> Uma paisagem não é jamais uma realidade natural, mas sempre uma criação cultural, e que nasce da arte antes de fecundar nossos olhos. (ROGER In: SALGUEIRO, H., 2000, p.37).

A relação que o homem estabelece com a natureza através da ocupação e da transformação do território ao longo da história reflete seus valores religiosos, políticos, sociais e estéticos. Essa relação, que pode ser definida como construção da paisagem, acaba por expressar uma correspondência entre o homem e o universo, e é logicamente, uma construção cultural onde sua condição natural parte do entendimento de natureza que se tem nos diferentes contextos sociais, nos diferentes momentos históricos. Construir paisagens, assim, é a transformação, por intermédio do intelecto, da paisagem física em paisagem construída pelo homem.

Segundo o geógrafo Milton Santos (1926-2001), a principal forma de relação entre homem e natureza, ou seu meio, é dada pela técnica (SANTOS, M., 2006). As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, cria espaço. Assim, para ele, somente a produção dá conta do espaço, da mesma forma que a paisagem se configura enquanto ação do homem no meio. Logicamente, a estrutura espacial da cidade, através da técnica, é resultado da utilização intencional da natureza, fundada em referências geográficas permanentes, e estas são fundamentais para a construção de uma identidade coletiva e se associam, de diversas formas, à produção de cultura.

É inevitável sob esse aspecto perceber que a arquitetura, a cidade e o desenho da paisagem se configuram como uma ação humana essencial de transformação do território como um todo, acrescentando à superfície natural preexistente, uma nova interpretação, e por consequência, a sua transformação em um produto cultural.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Dessa forma, paisagem equivale à percepção do ambiente territorial sobre o qual o homem vive e atua, extrapolando seu caráter de mero objeto de contemplação; é uma ferramenta passível de ser manipulada e transformada pelo homem.

Neste trabalho, o entrelaçamento dos conceitos natureza, paisagem, arquitetura, cidade será constante. Pode-se observar, em geral, uma utilização ampla e naturalizada desses termos, gerando, em uma análise mais apurada, uma sobreposição de valores e significados, construindo circunstâncias contraditórias e muitas vezes ambíguas. O uso desses termos em conjunturas completamente díspares e sua associação às mais diversas áreas de conhecimento requerem uma releitura desses elementos. Assim, torna-se fundamental abordar tais conceitos e definições com o objetivo de desnaturalizar seus significados, revelando as dimensões culturais intrínsecas a eles.

Para este desdobramento, parte-se do ensaio de Georg Simmel (1858-1918), *Filosofia da Paisagem* (SIMMEL, 1913 In: SIMMEL, 1986), que inaugura a reflexão filosófica contemporânea sobre a essência da paisagem (SERRÃO, 2011). A partir dessa leitura, esta passa a ser entendida como categoria do pensamento humano, diferenciando-se do conceito mais amplo de Natureza. Para o autor, há uma distinção precisa entre o mundo criado pelo homem – através da cultura - e o mundo no qual o homem existe – natureza.[1]

Para Simmel, pelo termo *Natureza* "entendemos a cadeia sem fim das coisas, o nascimento e o aniquilamento ininterrupto das formas, a unidade fluida do vir a ser, exprimindo-se através da continuidade da existência espacial e temporal" (SIMMEL, 1913 In: SIMMEL, 1986, p.175). Sendo assim, a natureza possui um fluxo dinâmico que estabelece relações psíquicas e físicas constantes, se apresentando como uma unidade indissolúvel.[2] Por outro lado, existe natureza por

[1] Mesmo sem citar Simmel, FORTY (2000, p.220) ressalta que "the world created by man – 'culture' – and the world in which man exists – 'nature' – has been perhaps the single most important mental category ever conceived (…)".

[2] "A natureza não tem pedaços, ela é a unidade de um todo, e se lhe destaca um fragmento, este não será mais inteiramente natureza, porque não pode valer tal como no seio dessa unidade sem fronteira, como uma onda desse fluxo global que chamamos natureza". (SIMMEL, 1913 In: SIMMEL, 1986, p.175).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

toda a parte onde há vida, desde que não haja pensamento.[3] Em outras palavras, é natureza o mundo material que existe independentemente do homem, o primordial, o não construído: daí a ideia de eternidade da natureza.

Segundo os princípios dominantes de cada época na tradição ocidental, a natureza foi percebida de diversas formas. Pensar na natureza antes do período técnico é remeter a uma natureza misteriosa, mágica, mítica, onde prevalecia o medo das florestas e das intempéries, as superstições e as intuições. Antes da revolução agrícola, sobreviver significava subsistir, apesar das contingências da natureza (LUCHIARI In: ROSENDAHL; CORREA, 2001, p.10).

À medida que se ampliou o domínio da técnica, objetivando-se uma racionalidade instrumental, se problematizaram as relações entre os homens e destes com a natureza. A vida humana pressupõe a transformação da natureza. A existência e a atividade do homem estão condicionadas por isto. O mero estado natural não é compatível com o homem, que tem que enfrentar o meio para se proteger, edificar seu abrigo. Através do *artifício* o homem constrói seu mundo cultural, o espaço concreto de natureza dominada. A *cultura*, assim, caracteriza a paisagem, desde as construções até o patrimônio intelectual ali conservado.[4] Nesse processo, há uma separação do homem em relação a natureza; e é exatamente esse afastamento que possibilita à sociedade moderna inventar e valorizar a concepção de paisagem.[5] A paisagem passa a ser então antídoto para o homem, que havia dessacralizado a natureza e rompido com o animismo.[6]

Neste ponto, cabe-nos retomar Simmel. A paisagem, para o autor, seria uma captura definida dentro dessa experiência única e eterna da natureza, "sua delimitação, seu alcance num raio visual momentâneo ou durável" (SIMMEL,

[3] Em grego, natureza faz alusão a *vegetal*, em latim, vem da palavra *nascor* (nascer, viver). Daí a relação no termo natureza com o mundo vegetal. Além disso, a raiz *gen* está na origem de gerar e nascer, assumindo na expressão latina *generare* e *natura*. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.4).
[4] (FERRIOLO, Massimo Venturi. Cultura. In: COLAFRANCESCHI, 2006, p.44-45).
[5] BESSE (2014, prefácio) ressalta que há certa *violência* na paisagem, que estaria subentendida no ato de ser arrancado do sentimento de pertencer a um todo (a *grande natureza*) que acompanha a individualização das formas da vida na cultura das sociedades modernas, e que se torna um recorte independente, visível, em tensão constante com o infinito, invisível.
[6] HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor Apud LUCHIARI In: ROSENDAHL; CORREA, 2001. p.12.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

1913 In: SIMMEL, 1986, p.176), possibilitando a fruição desse pedaço escolhido, em função de um olhar singular dirigido ao espaço direcionado por interesses estratégicos, condicionado, muitas vezes, por filtros sociais, psicológicos, culturais, econômicos ou mesmo da esfera da memória. Afinal, o homem não é capaz de abarcar a harmonia interna do mundo como um todo, só pode apreender em partes. Assim, o olhar humano realiza um recorte artificial na natureza. Não se trata da natureza em formato reduzido, mas possui um esquema de elementos constituintes próprios a ela; não é uma *mímesis* da natureza, mas a construção de uma realidade original, a partir de elementos da natureza. É uma reapresentação do mundo tecida pelo registro de práticas sócio espaciais contemplando aculturamentos e adaptações por meio de artificializações da natureza (GOMES, In: ROSENDAHL; CORREA, 2001, p.56). Dessa forma, a paisagem não possui uma existência real, é uma construção cultural que define uma diferenciação em relação à dimensão física do território. O valor estético não é algo intrínseco ao espaço físico em foco, mas é algo construído pelo observador que organiza e promove arranjos do conteúdo e forma, apreendida segundo determinada perspectiva e atribuído de determinados valores e significados.

Nesse sentido, a paisagem não existe *a priori*, como um dado da natureza. Surge em relação à sociedade, como possibilidade de apreensão e representação do mundo sob qualquer linguagem, seja ela através da pintura, da literatura, dos relatos orais, da poesia, da cartografia. É assim uma maneira de registrar os recortes dos olhares sobre a realidade existente elegendo e inventando paisagens em uma constante construção.

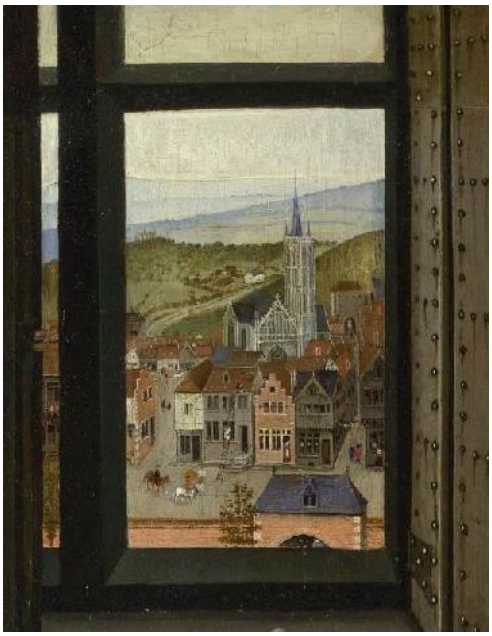
Até o século XVIII, o conceito de paisagem estava vinculado à pintura. Segundo Alain Roger, o desenvolvimento do gênero da paisagem ocorre em Flandres, já no século XV, e posteriormente na Holanda e Inglaterra (ROGER, 1997). O autor contesta a tese de Anne Cauquelin de que a descoberta da perspectiva e a janela ou vista interior dentro do quadro que se abre para o exterior, teriam induzido à pintura de paisagem (CAUQUELIN, 2007, p.136). Para o autor, há uma coincidência cronológica e de oportunidade proporcionada pelas novas técnicas de representação, não admitindo, como Cauquelin, uma relação de causalidade entre ambos. Independentemente desse embate, fato é que a partir do século XVI, a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

pintura de paisagem emerge como manifestação de deleite e apreciação simbólica. Ainda assumindo, num primeiro momento, uma relação alegórica de valor religioso ou ainda com teor moralizante, a pintura flamenga[7] trazia como tema a paisagem rural e a vida campestre, o que fez, inclusive, com que os colecionadores italianos descrevessem essas obras como *paese*, *paesetto* e mais tarde, *paesaggio* (CONAN, 1995, p.371).



[F1] Robert Campin, *The Virgin and Child before a Firescreen*, c. 1440, óleo e tempera em painel de carvalho, 63.4 x 48.5 cm, Acervo The National Gallery, Londres.



[F2] Robert Campin, *The Virgin and Child before a Firescreen*, c. 1440, óleo e tempera em painel de carvalho, 63.4 x 48.5 cm, The National Gallery, Londres. (Detalhe)



[F3] Jan van Eyck, *The Virgin of Chancellor Rolin*, 1435, óleo em painel de carvalho, 66 x 62 cm, Acervo Musée du Louvre, Paris.



[F4] Jan van Eyck, *The Virgin of Chancellor Rolin*, 1435, óleo em painel de carvalho, 66 x 62 cm, Acervo Musée du Louvre, Paris. (Detalhe)

[7] Destacam-se nomes como Jan van Eyck (1390-1491), Robert Campin (1375-1444), Joachim Patinir (1480-1524), Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Brueghel, *o velho* (1525-1569).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Segundo a tese a Cauquelin, a invenção da perspectiva científica por Filippo Brunelleschi (1377-1446) durante a Renascença, traz uma nova forma de percepção do mundo e possibilita a representação da paisagem, da arquitetura e do ser humano através de relações essencialmente geométricas, criando uma eficiente impressão de espaço tridimensional. Com a perspectiva, as coisas passaram a ser percebidas como distribuídas no espaço: o olhar desbrava os planos subsequentes em direção ao horizonte. Isso, segundo a autora, faria da invenção da paisagem como imagem, como algo visível, uma experiência estética (CAUQUELIN, 2007, p.44). A perspectiva instaura uma forma simbólica, uma concepção abstrata do espaço e assim, uma ordem de equivalência entre artifício e natureza: através de uma moldura pode-se realizar uma projeção da vida ideal.

Se tanto a arte flamenga e a arte italiana trazem um novo sentido de espaço durante o século XV, o fazem por diferentes meios e com diferentes intenções. Na arte flamenga a paisagem surge como instintiva, refletindo uma representação *empírica* do espaço[8], enquanto o Renascimento italiano, ao realizar uma reinvenção da arte clássica, pressupunha a retomada de uma paisagem virgiliana, ressaltando o aspecto *ideal*[9] da representação. Esse aspecto é reforçado ainda pela construção do espaço através de um método que refletisse um mundo de certezas calcado na matemática, ou seja, a perspectiva científica; ao passo que a pintura naturalista flamenga externalizava nitidamente uma curiosidade pelas características de um determinado lugar e um interesse pelos efeitos de luz, e possibilitava a construção espacial através de um processo empírico. Ainda que a pintura italiana apresentasse paisagens complexas – como nos quadros de Leonardo da Vinci (1452-1519), Giorgione (1477-1510) e Tiziano (1473/1490-1576) – esta, por se fundamentar nos princípios humanistas, não considerava a paisagem em si como um fim suficiente, mas um "fundo gracioso" (CLARK, 1961, p. 80), onde o corpo humano reinasse onipotente. A paisagem teria, assim, a função de fechar o quadro, refletindo o espírito antropocêntrico, e mostrando que a natureza existia unicamente para servir aos interesses humanos, segundo fundamentos teológicos (THOMAS, 1988). Haveria assim, certo "sentimento de

[8] CLARK (1961, p 36-57) definirá essa paisagem como "a paisagem dos factos".
[9] CLARK (1961, p.78-99) definirá essa paisagem como "a paisagem ideal".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

natureza" (LUCHIARI In: ROSENDAHL; CORREA, 2001, p.14) reproduzida como um paraíso em jardins fechados[10], controlados, a que ela remetia.



[F5] Pieter Brueghel, *o Velho*, *Netherlandish Proverbs*, 1559, óleo sobre madeira, 117 x 163 cm, Acervo Gemäldegalerie, Berlim.



[F6] Pieter Brueghel, *o Velho*, *The Hay Harves*t, 1565, óleo sobre madeira, Lobkowicz Palace, National Museum, Praga.



[F7] Giorgione, *La Tempesta*, 1508, Óleo sobre tela, 73 x 82 cm, Acervo Accademia di Belle Arti, Veneza.



[F8] Leonardo da Vinci, *A Virgem e o menino com Santa Ana*, 1508, óleo sobre madeira, 168 x 112 cm, Acervo Musée du Louvre, Paris.



[F9] Tiziano, *Amor Sacro e Amor Profano*, c. 1515, Óleo sobre tela, 118 x 279 cm, Acervo Galleria Borghese, Roma.

[10] Para os clérigos, a jardinagem aproximaria o homem de Deus. (THOMAS, 1988).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

A *noção de paisagem* se constrói a partir do momento em que o homem se percebe como portador de uma determinada cultura, reconhecendo-se na própria paisagem de seu território, onde se estabelece de forma racional. Nesse processo, aos poucos, se externaliza o indício de uma atitude não utilitária perante a natureza, ou seja, os jardins passam a criar uma ordem e com isso gerar satisfação estética, além de fortalecer o sentimento de identidade de seus proprietários, aumentando sua autoestima (THOMAS, 1988). Surge um novo tipo de casa de campo – a *villa*[11] - relacionado a um parque ajardinado propiciando um senso de espaço natural e distanciamento da cidade. Juntamente a esse processo, valoriza-se o prazer estético advindo do campo bem cultivado, da forma regular dos jardins - que dará origem ao *jardim à italiana*[12]-, com compartimentos verdes geometricamente delineados por sebes e fontes, disposição das árvores em renques trabalhadas disciplinarmente em *topiária*[13], além da presença de edifícios axialmente distribuídos, refletindo a totalidade dos elementos reunidos harmoniosamente em uma composição unitária e ordenada, submetida a uma visão central e simétrica. Um desenho que refletia a estabilidade do cosmo na composição da disciplina moral do território[14], derivada das corretas proporções geométricas e das ordenadas relações entre os elementos constituintes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[11] As *villas* em geral eram dispostas em belos e salutares sítios, como encostas ou orlas lacustres ou marítimas. Para Alberti (1406-1472) as *villas* deveriam ter um caráter menos formal do que as habitações urbanas, mantendo, contudo, o conforto: estas deveriam estar em zonas elevadas de modo a desfrutar de uma bela vista, estar dotadas de jardins porticados, de espaços verdes abertos como lugares de encontro e jardins fechados para meditação. (PANZINI, 2013, p. 218).

[12] Assim como na *villa* romana, os jardins apresentavam uma organização geometrizada, relacionada à própria arquitetura do edifício, adaptando-se, no entanto, à morfologia da paisagem, podendo se desenvolver em através de terraços em vários níveis, apresentando o *xystus*, uma espécie de terraço jardim sombreado por pérgula de onde se podia apreciar a vista da paisagem. (PANZINI, 2013, p. 218).

[13] A arte de conferir às plantas ornamentais mediante cortes precisos a forma de sólidos geométricos, de elementos arquitetônicos, de configurações zoomórficas e antropomórficas é chamada pelo termo latino *topiaria*. Essa técnica estava muito em voga entre os romanos, que a consideravam um dos instrumentos mais indicados para dar identidade sofisticada aos jardins. (PANZINI, 2013, p. 102).

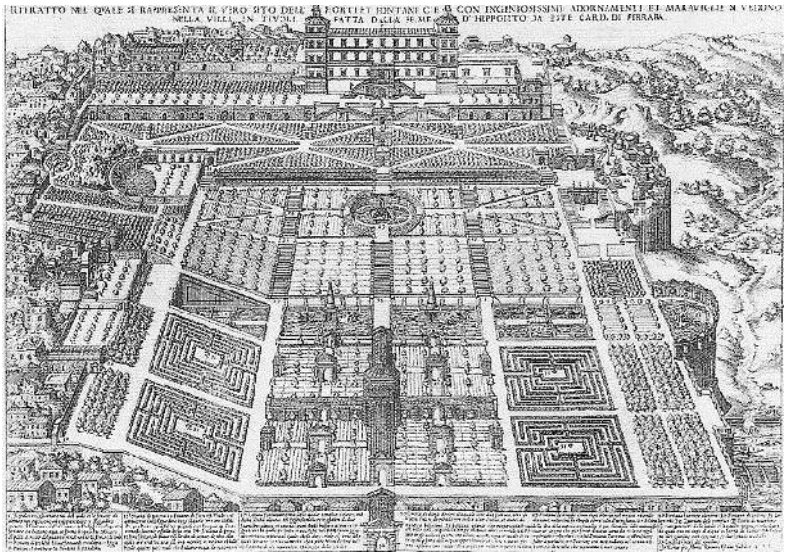
[14] Um tipo de organização do espaço que posteriormente abandonará o caráter limitado das *villas* e assumirá maior escala, se estendendo para Vaux-le-Vicomte (1655-61) e finalmente Versailles (1661-1708), em escala territorial, integralmente concebido como espaço teatral, organizado através da extrema racionalidade, onde se colocavam em cena os ritos da corte, como demonstração de poder e riqueza.



[F10] Giusto Utens, *Villa Medicea del Trebbio*, c.1599-1602, têmpera sobre tela 143 x 285cm, Acervo Museo Storico Topografico Firenze com'era, Florença.



[F11] Giusto Utens, *Villa Medicea del Trebbio* (Detalhe). Horta murada com pergolados laterais, junto ao Castelo do Trebbio, nas colinas do Mugello.



[F12] Étienne Dupérac, *Villa d'Este em Tivoli*, 1575, projeto original de Pirro Ligorio, acrécimo de Étienne Dupérac. Gravura em metal, 49 x 57.2 cm, Acervo The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Num lento processo de aproximação, a efetiva autonomia da pintura de paisagem ocorre a partir do século XVII, introduzida principalmente pelos pintores holandeses[15]. Somente nesse momento, a arte refletiria uma liberação das tradições narrativas e simbólicas, e o homem se sentiria livre para investigar o funcionamento da própria Natureza e ir buscar nela, através de uma observação cuidadosa[16], a estrutura de sua própria expressão. Como consequência, a pintura holandesa buscou representar um fragmento do mundo, da maneira como se apresentava aos olhos, buscando uma visão de repousante beleza nas cenas mais despretensiosas. Esse processo acabaria por refletir o próprio espirito do artista,

[15] Esaias Van de Velde (1591-1630), Jacob van Ruisdael (1628-1682), Jan van Goyen (1596-1656), Johannes Vermeer (1632-1675) e também Rembrandt van Rijn (1606-1669).

[16] CLARK (1961, p.50-57) definirá essa paisagem como um desdobramento da "paisagem dos factos".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

abrindo ainda, a possibilidade para estimulação no observador de outros sentimentos além daqueles postos pela sensibilidade do pintor.



[F13] Johannes Vermeer, *View of Delft*, c.1660-1661, óleo sobre tela, 96.5 x 115.7 cm, Acervo Mauritshuis, Haia, Holanda.



[F14] Jacob van Ruisdael, *A Landscape with a Ruined Castle and a Church*, c.1665-1670, óleo sobre tela, 109 x 146 cm, Acervo The National Gallery, Londres.

Por outro lado, ainda no século XVII, abre-se a possibilidade, através da pintura clássica francesa[17] para uma forma de *reinterpretação* da Natureza, através de um processo idealizante[18] e até mesmo imaginativo. Nicolas Poussin (1594-1665) e Claude Lorrain (1600-1682) buscavam através de uma visão onírica do passado, uma beleza sublime da Natureza, representada muitas vezes como uma Arcádia[19] ensolarada que buscava refletir a completa harmonia entre o homem e seu meio. Para tal, valorizava-se a vida campestre e evocava-se as formas naturais como corretivo moral contra os males da cidade, a fim de eliminar o feio e o desagradável, em busca do *locus amoenus* – o lugar aprazível. A natureza perdia seu caráter selvagem e ia adquirindo um caráter bucólico, nostálgico, onde os campos e os gramados seriam os remanescentes de um sonho idílico. A paisagem, assim, associada a valores ideais, se tornaria depositária de cultura, refletindo, através do seu recorte, uma tendência à unidade e à totalidade, fruto da associação harmônica entre homem e meio. Construía-se nesse processo, um novo sentido perceptivo do homem em direção à natureza, através da captura da beleza e do prazer sensível dela decorrente, além de sua identificação como o espaço existencial por excelência do próprio homem, onde a paisagem passaria a se

[17] Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain (1600-1682) e Canaletto (1694-1768).
[18] CLARK (1961, p.87-99) definirá essa paisagem como um desdobramento da "paisagem ideal".
[19] Lugar imaginário, criado e descrito por diversos poetas e artistas, onde reina a felicidade, a simplicidade e a paz em um ambiente idílico habitado por uma população de pastores que vivem em comunhão com a natureza.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

configurar como a imagem dessa relação. Com esse processo reinterpretativo, o conceito de reprodução da realidade na arte começa a ser gradualmente superada, uma vez que a natureza passa a proporcionar múltiplas possibilidades para o artista[20]. Afinal, como ressalta o antropólogo Edmund Leach (1910-1989):

> (…) O modo de representarmos o ambiente que vivemos não é uma simples "cópia" da "realidade", mas contém em si a própria possibilidade de articularmos livremente essa representação.[21]



[F15] Claude Lorrain, *Acis and Galatea*, 1657, óleo sobre tela, 102.3 x 136 cm Acervo Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



[F16] Nicolas Poussin, *Paysage avec saint Jean à Patmos*, 1640, 102 x 133 cm, Acervo The Art Institute of Chicago.

Essa atitude estética sobre a paisagem só é possível pela laicização dos elementos naturais e a autonomização dos mesmos em relação à atividade humana, dissociados ainda, de seu tema ou função (ROGER apud LUCHIARI In: ROSENDAHL; CORREA, 2001, p.14), possibilitando o reconhecimento da obra por sua realização. Reforça ainda esse processo o crescente interesse científico e exploratório pela natureza, não mais segundo um ideal naturalista de uma natureza selvagem de matriz cristã: a floresta passa a ser depositária de conhecimento, ainda por ser descoberta e mapeada. Desse novo interesse instaurado, viriam as participações de artistas em várias expedições exploratórias em direção ao novo mundo, animadas ainda pelas grandes exposições internacionais e os novos jardins botânicos, favorecendo a construção de um novo olhar e possibilitando

[20] O historiador de arte alemão Wilhelm Worringer (1881-1965), em *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e Empatia), (WORRINGER, 1908 In: HARRISON; WOOD, 1995) reconhecia a arte como um fenômeno independente da natureza, compreensível somente nos termos de suas leis, valorizando assim, o aspecto da abstração. (FORTY, 2000, p.236).

[21] LEACH, Edmund. Natureza/Cultura. In: Enciclopédia Einaudi. Anthropos-homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 67-101, 1985. Apud SEGAWA, 1996, p. 21.

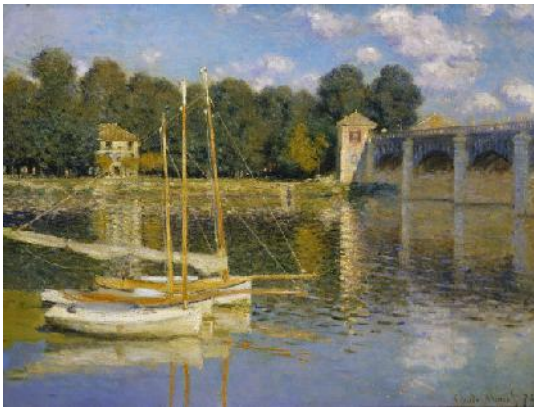
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

ainda que a paisagem pudesse, aos poucos, ir se constituindo como suporte da vida.

A autonomia da paisagem será ainda mais reforçada no século XIX, com a prática do *plein-air* e o impressionismo[22], através da construção estrutural do espaço a partir da experiência e da percepção dos fenômenos naturais (principalmente por intermédio da cor), fazendo com que o artista se aproximasse mais da paisagem através do processo de dissolução da janela de perspectiva. Para Carlos Zilio, a pintura do século XIX vive o desafio epistemológico que coloca o sujeito diante da natureza, tomada não mais como revelação da ordem certa e imutável da criação, mas simplesmente como seu entorno (ZILIO, 1993, p.38). Nesse sentido, essa autonomia é tributária também da pintura de paisagem inglesa e da instauração da poética do *pitoresco*[23], que pressupõe o indivíduo integrado em seu ambiente natural através de uma sociabilidade ilimitada, onde a natureza era entendida como o próprio ambiente da vida. Dessa forma, a pintura ao ar livre, ao retirar o artista do atelier e colocá-lo em embate com uma situação real, reforça sua experiência diretamente no mundo moderno.



[F17] John Constable, *Flatford Mill from a lock on the Stour*, c.1811, óleo sobre tela, 26 x 35.5 cm, Acervo Royal Academy of Arts, Londres.



[F18] Claude Monet*, Le Pont d'Argenteuil*, 1874, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, Acervo Musée d'Orsay, Paris.

[22] Segundo ARGAN (1992, p.75-76) o impressionismo formou-se em Paris entre 1860-1870.
[23] Segundo ARGAN (1992, p.17-20; 38-40) o *pitoresco* foi teorizado por Alexander Cozens (1717-1786).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Foi pelo intermédio da arte que o *conceito geográfico* de paisagem[24] passa a ser adotado no início do século XIX, como forma de explicar e descrever a realidade da superfície da Terra - pelo viés das ciências da natureza juntamente com a botânica, a geologia -, configurando um inventário do mundo. Todos esses campos se tornavam autônomos em relação à arte. A paisagem passa a ser entendida como um conjunto de signos que devem ser decifrados e interpretados, indo além da fruição e da emoção e logicamente, de uma abordagem estética.[25] Tenta-se, assim, extrair a sua *verdade* através de uma mera leitura e posterior descrição do território inicialmente baseada em relatos - na forma de textos - e em desenhos. Esse gesto, logicamente imbuído de um determinismo ambiental segundo o qual a paisagem era definida meramente por dados materiais e por sua fisionomia (numa atitude científica, ainda que analítica e relacional, porém extremamente positivista), acabava por afastar a participação do sujeito nesse processo de investigação.[26]

Já a geografia do começo do século XX, influenciada por Paul Vidal La Blanche (1845-1918) e Jean Brunhes (1869-1930), passaria a tentar extrair a verdade dos territórios naturais ou humanizados, decifrando a inscrição que o homem imprimiria aos lugares por onde passava - no desenho das costas, no contorno das montanhas, na sinuosidade dos rios, e nas diferentes formas de estabelecimento humano sobre a terra. Haveria um esforço no sentido de decifrar os sinais que marcariam a influência de uma sociedade sobre o lugar, entendendo que "há sobre o solo um traço contínuo do homem" (BRUNHES, 1912, p.41 Apud BESSE, 2014, p.67). De qualquer forma, subjaz nesse gesto objetivo, certa subjetividade do geógrafo ao estabelecer uma inteligência e um exercício do olhar, ou seja, uma capacidade de julgamento da paisagem em questão. Envolve, assim, dois momentos: o olhar analítico que disseca e distingue os diferentes elementos particulares (naturais ou humanos) que compõem uma paisagem, e o olhar

[24] *Landschaft* em alemão, e *lansdcape* em inglês. Essa concepção gerou uma polissemia, onde os conceitos eram vinculados tanto a uma apreensão objetiva (científica) quanto a uma apreensão subjetiva (artística). (LUCHIARI In: ROSENDAHL; CORREA, 2001, p.15).

[25] Nesse sentido, BESSE (2014, p. 65) trata a paisagem em termos de fisionomia, no capítulo "A Fisionomia da Paisagem, de Alexander von Humboldt a Paul Vidal de la Blanche".

[26] Segundo RUSKIN (1845b In: KERN, 2010, p.174), esse era o retrato pessimista do homem surgido nas modernas sociedades, onde reinava a carência de fé e o apego aos princípios inferiores e evanescentes do modernismo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

sintético, que restitui o conjunto, associando e dissociando os elementos percebidos (BESSE, 2014, p.74).

O desenvolvimento progressivo da disciplina passa a incorporar a cultura, a política, a economia, a sociologia, em conjunto com outros vetores, para uma análise abrangente e integrada dos territórios, principalmente a partir de fins da década de 1960. Assim, a nova geografia cultural[27] pressupõe uma paisagem que se instaura a partir da atribuição de significado pelo sujeito, onde a cultura é a mediadora das relações. Essa revisão disciplinar transforma o tema central da geografia do espaço físico para as interações entre as sociedades e seus territórios, onde a presença humana – incorporando sua transdisciplinaridade - passa a ser dominante. Nesse sentido, a instância literal do visível ou aparente mostra-se insuficiente, e as interpretações individuais são fundamentais. A análise geográfica é inevitavelmente contaminada pelo estar-no-mundo, uma vez que que é o corpo do homem que se insere no espaço, define os lugares, as paisagens. Ou seja, "a paisagem não reside nem somente no objeto nem somente no sujeito, mas na interação complexa dos dois termos (...). E é à própria complexidade deste cruzamento que se apega o estudo da paisagem" (BERQUE, 1994, p.5).

Na verdade, não se pretende aqui fazer uma genealogia nem da pintura de paisagem nem da evolução dos métodos adotados pela disciplina da geografia. O importante deste processo é mapear as diversas possibilidades de se compreender a ideia de paisagem e entender o processo de sua autonomia. Longe de se chegar a uma resposta precisa, mas justamente levantando a problematização do tema, cabe aqui o testemunho de John Brinckerhoff Jackson (1909-1996) acerca dessa dificuldade:

> Durante mais de vinte e cinco anos andei a tentar compreender e explicar esse aspecto do meio ambiente que apelidamos de paisagem (...) e ainda assim tenho de admitir que esse conceito me continua a iludir. Talvez uma razão para isso seja o fato de continuar a insistir em vê-lo, não como uma cenografia ou entidade ecológica, mas como uma entidade poética ou cultural, mudando ao longo da história. (BRINCKERHOFF-JACKSON, 1984, p.145-158, tradução nossa).

[27] Ressaltam-se nomes como Augustin Berque (n.1942) e Denis Cosgrove (1948-2008). (LIRA, L.S., In: SALGUEIRO, H., 2000, p. 259-264).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Exatamente por esse caráter volátil e instável do conceito de paisagem, como bem observado por Brinckerhoff-Jackson (o que reforça em parte o objetivo inicial de desnaturalização do conceito) busca-se trabalhar aqui com a ideia de paisagem como o equivalente à percepção do território sobre o qual o homem se estabelece, materializa suas demandas - estabelece cidades, constrói arquitetura - através de seu gesto criativo. Assim, a paisagem é *operativa* (CLAVAL In: CORRÊA; ROSENDAHL, 2004), intencional, criação humana, cultural. Nesse sentido, essa compreensão vai de encontro à suposição de Simmel: não há paisagem sem sujeito, ou melhor, não há paisagem se não houver quem lhe atribua sentido.

A partir dessa compreensão do caráter individual – praticamente existencial – da paisagem, cabe pensar na amplificação dessa apreensão para um caráter coletivo da ideia paisagem. A formação de uma paisagem coletiva depende do grau de sensibilização cultural de seu elemento diferenciador mais importante (uma cobertura vegetal, uma costa, uma região montanhosa, uma ocupação), assim como através da reelaboração dessa mesma imagem como memória (GOMES, In: ROSENDAHL; CORREA, 2001, p.57). Simon Schama ressalta que, toda tradição ou memória de paisagem é produto de uma cultura comum, tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, visões, lembranças e obsessões. Segundo o autor:

> Se a visão que uma criança tem de natureza já pode comportar lembranças, mitos, e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de extratos de rochas. (SCHAMA, 1996. p.17).

Reforçando ainda mais as hipóteses apresentadas acima, para o autor, as paisagens são produtos elaborados pelo intelecto, pela cultura; é nossa percepção transformadora que estabelece a diferença entre matéria bruta e paisagem: “a paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água e rocha” (SCHAMA, 1996, p.70). No entanto, Schama acrescenta um importante dado a essa leitura, percebendo o conceito de paisagem também diretamente ligado ao imaginário, uma vez que sobre ele estão projetadas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

memórias sociais e políticas, privilegiando os aspectos coletivos do mito. Assim, real e imaginário, sujeito e paisagem constituem-se e se impregnam mutuamente. Além disso, o conceito de paisagem extrapola a noção abstrata de compreensão do meio e se torna materialidade por meio da qual os homens e a natureza são organizados através do tempo em lugares, regiões e territórios, transformando-se em uma lógica estruturante da sociedade. Assim, paisagem e sociedade estão intrinsecamente ligados: a primeira permite à segunda a concretização de suas representações simbólicas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

1.2.
Imagem *Pays* Paisagem Rio de Janeiro: colocando a questão

> O que é o Rio? Natureza / é necessário fatalmente dominar um problema estético / minhas ideias serão capazes de responder a isto? / Eu sou artista acima de tudo.
>
> Le Corbusier

O termo *paisagem*, independente da circunstância etimológica, esteve sempre associado, mesmo antes de adquirir significação estética juntamente ao gênero da pintura, à ideia de recorte espacial, num sentido jurídico-político e topográfico (terra, província, país, região, território), ou seja, "lugar ou espaço considerado do ponto de vista de suas características físicas, à luz de suas formas de povoamento humano e de seus recursos econômicos" (CAMPORESI, 1995, p.11, Apud BESSE, 2014, p.20), assim como evocando a ideia de coleção e conjunto (GOMES In: ROSENDAHL; CORREA, 2001, p.60). Tem sua origem na raiz latina *pagus* "sinal cravado no solo para demarcar território"[28], designando tanto o território delimitado no qual se habita, quanto a sua nação, ao qual se associará o vocabulário francês *pays*. Logicamente, a presença humana operante é que torna possível o *pays*. A derivação de *paysage*[29] foi criada, ao menos no ocidente, no século XV para denominar uma realidade estética e a representação pictórica de um lugar, se reforça no século XVIII, e se amplia para uma conotação geográfica no século XIX, como já citado. Alain Roger argumenta que:

> O país é, de alguma maneira, o grau zero da paisagem, o que precede sua *artealização*[30], quer seja direta (*in situ*) ou indiretamente (*in visu*). Isto é o que nos ensina a história, mas nossas paisagens se tornaram tão familiares, tão "naturais", que temos tendência a crer que sua beleza existe por si própria; e é aos artistas que nos compete lembrar desta verdade primeira, porém esquecida: que um país não é, de imediato, uma paisagem, e que há, de uma a outra, toda a elaboração da arte. (ROGER In: SALGUEIRO, H., 2000, p.33)

[28] CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico. Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

[29] *Land/landscape* (em inglês), *land/landschaft* (em alemão), *pais/paisaje* (em espanhol), *paese/paesaggio/paesetto* (em italiano), *país/paisagem* (em português). (ROGER In: SALGUEIRO, H., 2000, p.33).

[30] *Artealização* é o "processo artístico que transforma e embeleza a natureza, seja diretamente (in situ) ou seja indiretamente (in visu) através de modelos perceptivos". (ROGER. Artealización. In: COLAFRANCESCHI, 2006. p.26).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Logo, percebe-se que a paisagem estabelece, em sua origem etimológica, uma relação íntima com o *habitar*, o *apropriar-se de*, o *pertencer a* um território e, consequentemente, com as diferentes práticas sociais que nestas se moldam. Nesse sentido, a paisagem não é simplesmente um dado natural, a representação de uma realidade geográfica, mas traz em si uma determinada concepção de mundo. Esse entrelaçamento de questões vem reforçar ainda mais a necessidade de se problematizar esse campo.

Tomando o caso brasileiro, tendo especificamente a cidade do Rio de Janeiro – a capital do Império, depois a capital da República, a cidade que personificaria o que de mais moderno e civilizado poderia ser produzido no Brasil, além de balneário turístico e mítica cidade tropical do imaginário americano e europeu (VENANCIO FILHO, 2013, p.47) -, a imagem[31] do território que se habita (país), vem sendo construída historicamente a partir da identificação de seus elementos naturais e marcos paisagísticos. Dentre estes, se destacam principalmente a presença das montanhas e rochedos (Pão de Açúcar, Corcovado), e do mar (através das praias, Baía de Guanabara). Há certa identidade de lugar consolidada no imaginário comum – que por muito tempo foi representativo de um país inteiro - que é sintetizada por marcos completamente naturalizados. Nesse sentido, a relação entre percepção do espaço natural e do espaço urbano ou humanizado na constituição das paisagens brasileiras, especificamente no caso do Rio de Janeiro, tem se tornado problemática.

Paulo Venâncio Filho ressalta ainda que a situação geográfica da cidade é responsável ainda por uma determinação humana e social sobre o território: o habitante é identificado pela área onde habita – o morro, o subúrbio, a zona sul, a praia – demonstrando uma vivência urbana diversa, porém harmônica e complementar. Como se "se estendesse ao plano social a adaptabilidade entre o construído e o natural", onde a natureza tem papel fundamental de mediadora entre os indivíduos (VENANCIO FILHO, 2013, p.48).

[31] Nesse sentido, *imagem* é uma representação, uma manifestação do espaço, não exatamente a realidade deste. A *imagem* também prescinde de um ponto de vista, de um discurso impresso, uma tradução, um fragmento recortado de um todo, que depende completamente da ação humana.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

A história e a imagem dessa cidade estão fortemente ligadas à natureza, já que todo o processo de ocupação e expansão da cidade foi condicionado pelas circunstâncias naturais às custas de muitas interferências na natureza. Toda a produção de relatos, representações, registros cartográficos e até mesmo a geração de artefatos construídos - arquitetura, jardim, monumentos - que colocam em questão ao longo da história o embate cidade *versus* natureza (afinal, para que a cidade se desenvolvesse era necessária a conquista da condição natural), refletem o dilema intrínseco na relação do homem com seu meio. Assim, a paisagem é a manifestação das múltiplas relações da sociedade com o lugar: seus valores, seus medos, mitos e ilusões são projetados sobre o mesmo.

Por isso torna-se importante investigar as relações entre natureza (céu, mar, superfície do solo, montanhas) e a própria cidade (estrutura urbana, edifícios). Ao mesmo tempo, averiguar essa dificuldade de aderência do aspecto cultural à paisagem do Rio de Janeiro, uma vez que, de certa forma, a natureza tende a se sobressair, ainda de certa forma, gloriosa, imponente, como nos tempos da colonização. A cidade, quando é valorizada, o é pela sua condição de contraposição a essa natureza exuberante. Percebe-se assim, uma relação às vezes conflituosa e às vezes, amistosa com a natureza.

Essa movente forma de se relacionar com o meio pode ser percebida na sequência de representações cartográficas da cidade do Rio de Janeiro[32], onde são apresentadas desde os primeiros mapas do século XVI (com desenhos de índios nus, espécimes de fauna e flora encontrados e até mesmo elementos fantasiosos dessa paisagem), passando pelos mapas do século XVII e XVIII (que mostram a evolução do acanhado traçado urbano, comprimida entre o mar e as montanhas), pelos mapas do século XIX e início do século XX (que retratam a “moderna” cidade, mais evoluída urbanisticamente que se aproxima aos poucos dos padrões europeus). Essa sequência indubitavelmente reflete as transformações da cidade-fortaleza para capital, e então, para a metrópole moderna.

[32] CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO, 2000.

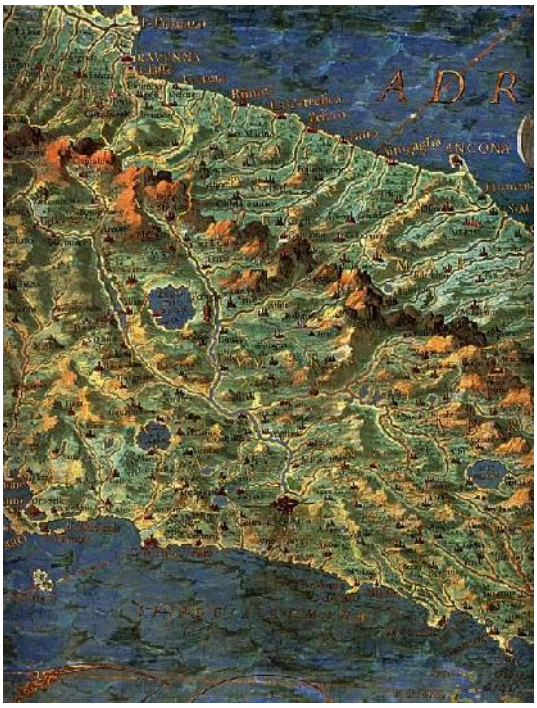
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F19] Lopo Homem (Pedro e Jorge Reinel), *Terra Brasilis*, Atlas Miller, 1515-19. Manuscrito iluminado sobre pergaminho. 41,5 x 59 cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



[F20] Lopo Homem, *Terra Brasilis*, Atlas Miller, 1515/19. (Detalhe)



[F21] Ignazio Danti, *Mappa d'Italia con la Corsica e la Sardegna*, c. 1580-1583, Afresco, Galleria delle Carte Geografiche, Musei Vaticani, Roma. (Detalhe)

Cabe aqui uma breve abertura para a discussão acerca dessas representações cartográficas enquanto possibilitadoras de paisagens. A partir do Renascimento, na Alemanha, Itália e Países Baixos[33], a representação cartográfica - praticamente representações de *paisagens do mundo* englobando acidentes do espaço como árvores, rochas, construções, rios – terão um papel fundamental, demonstrando a influência mútua entre a pintura de paisagem, a cartografia e a perspectiva. Assim, o trabalho dos cartógrafos é, através da representação distanciada, dar um sentido à multiplicidade dos lugares colocando-os no interior de um espaço universal e globalizante, uma unidade que se desenvolve a partir de um fundo aberto, que remete a um espaço e a um tempo cósmicos dentro dos quais a história humana é evocada em sua relatividade (BESSE, 2014, p.25). Essas representações cartográficas, na Europa, se apresentavam libertas de expressão simbólica ou alegórica, já que tinham função técnica, ou seja, possibilitar a leitura visual de signos que constituíam a qualidade da paisagem, fossem eles rochas, ventos,

[33] Onde se ressaltarão nomes como Giorgione (1477-1510), Cristoforo Sorte (1510-1595), Giulio Campi (1502-1572), Ignazio Danti (1536-1586), Leonardo da Vinci (1452-1519), Rafael (1483-1520), Hieronymus Bosch (1450-1516), Joachim Patinir (1480-1524), Herri Met de Bles (1510-1550), Pieter Brueghel (1525-1569), Pieter Pourbus (1523-1584), Hieronymus Cock (1518-1570), Jacopo de'Barbari (1450-1516), Joris Hoefnagel (1542-1601).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

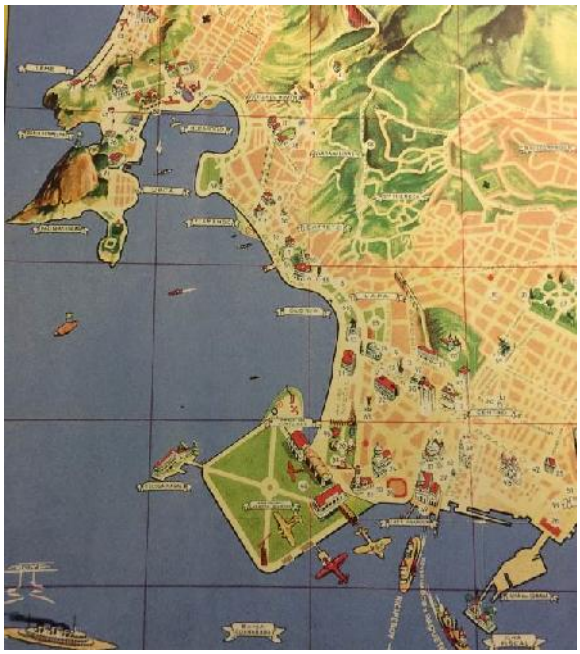
movimento das águas. Isso não ocorre, por exemplo, nos primeiros mapas da terra brasileira recém descoberta no século XVI. Como já citado, seria impossível apreende-la nesse momento sem seus aspectos humanos (através dos índios), animais e até mesmos míticos.

Assim, fica muito claro que mapas não são *reproduções* da realidade, mas "representações da realidade, culturalmente construídos a partir de escolhas e opções sobre o que representar, de que modo, e com que finalidade" (CASTRO, C., 2000, p.12). E é exatamente sob essa ótica que o que mais interessa aqui, com essa rápida análise, é ressaltar o fato de que os mapas datados do século XIX e início do século XX – diferente das primeiras representações - buscavam retratar muito mais as transformações urbanas que a cidade vinha passando - como as aberturas das avenidas, a implementação dos meios de transporte urbanos, os grandes jardins públicos, os grandiosos edifícios modernos -, pois buscavam faze-la se aproximar ar *belle époque* das cidades europeias. A natureza, nessas representações, estava lá, como pano de fundo, apresentando aspectos geográficos, mas eram as ações humanas que prevaleciam. Um mapa turístico de 1930 publicado em francês[34], por exemplo, reforça muito mais os aspectos humanizados da cidade e o centro "moderno" do que os aspectos naturais. Esse fato demonstra como esse olhar para a natureza do Rio de Janeiro é um fato histórico e cultural e não um dado fixo, engessado. (CASTRO, C., 2000, p.15). Comparando-se com um mapa turístico atual, ou mesmo o enfoque dados às imagens que projetam a cidade do Rio de Janeiro internacionalmente, de forma bastante diferente, o destaque é dado exatamente para os aspectos naturais e não necessariamente para os humanos. Exemplo mais claro disso é o fato de no ano de 2012 a cidade do Rio de Janeiro ter recebido o título de Patrimônio da Humanidade pela UNESCO com o tema *Rio de Janeiro: Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar*, na 36ª sessão do Comitê do Patrimônio Mundial, realizada em São Petersburgo na Rússia, após candidatura apresentada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).[35]

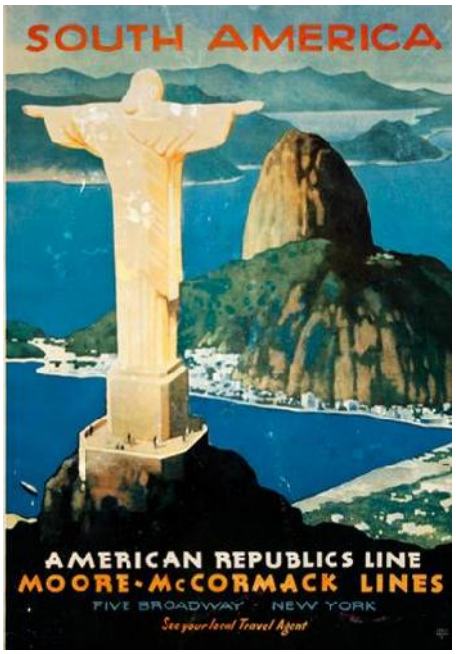
[34] *Carte Touristique de La Ville de Rio de Janeiro, La Capitale des Etats Unis de Bresil*, c.1930. CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO, 2000. p.75.

[35] Uma primeira candidatura do Rio de Janeiro a Patrimônio Mundial foi enviada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2002, como "sítio misto", sob a coordenação do Ministério do Meio Ambiente, incluindo três fragmentos: o Parque

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F22] *Carte Touristique de La Ville de Rio de Janeiro, La Capitale des Etats Unis de Bresil* (detalhe), c.1930. Impressão a cores sobre papel, 55 x 70 cm, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.



[F23] Leslie Regan, American Republics Line, Moore-McCormack Lines, c. 1940.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Paradoxalmente, o crítico de arte Paulo Venâncio Filho, ao falar sobre Roberto Burle Marx (1909-1994) em 2009 - por ocasião do centenário do nascimento do paisagista -, ressalta que o brasileiro só saberia se relacionar com a natureza tendo o cimento ou o concreto como mediadores. Nesse artigo, o autor reflete sobre a histórica repulsa do brasileiro pela natureza tropical e como Europa e Brasil tiveram reações e atitudes díspares em relação ao inevitável progresso, fazendo com que este concedesse ao brasileiro "um instrumento moderno ao seu ódio pela natureza: o cimento e por extensão o concreto". Afinal, para o autor, "não há quem ame mais o concreto do que nós. O concreto é a nossa forma 'civilizada' de tratar com a natureza, é a mediação que torna a convivência possível" (VENÂNCIO FILHO, 2009, p.152)

Essa colocação certamente extrapola - e muito - a sinalização, por parte do autor a respeito da ampla utilização do concreto na arquitetura moderna brasileira. Trata-se, sim, do entendimento de uma construção histórica - que teria início certamente em nosso passado colonial português - que entende o conceito de

---

Nacional da Tijuca, o Jardim Botânico e o Pão de Açúcar. Sua análise levou o ICOMOS - *International Council on Monuments and Sites* - a recomendar a continuidade dentre uma nova categoria: "paisagem cultural". (UNESCO, 2012).

natureza - sinônimo de barbárie - como adversário de *civilização*. Derrubadas e queimadas sempre foram gestos de posse e de domínio da selva; a racionalização da agricultura era um outro modo de prevenir os caprichos da natureza e calcular sua produtividade. Nas emergentes cidades brasileiras cimentar os quintais sem deixar terra visível para que a vegetação incontrolável pudesse ocasionalmente se apoderar do espaço era um ato de civilidade e modernidade, representando o triunfo do homem sobre a natureza. Ainda hoje esse raciocínio permanece: as cidades brasileiras apresentam grande parte de suas áreas públicas impermeabilizadas afastando a presença de qualquer área verde - quando existem ocorrem por exímios canteiros muito bem delimitados - e gerando problemas já conhecidos com relação à drenagem urbana.

Como poderia se encaixar, então, nessa conflituosa relação de aceitação e repúdio da natureza autóctone essa vinculação de uma imagem “natural” de cidade? Ou ainda a assimilação pela historiografia de uma arquitetura moderna “carioca” cuja peculiaridade teria sido certa afinidade com essa natureza? Haveria, talvez, uma dificuldade de perceber essa “natureza” como criação humana? Ou a opulência da natureza estaria tão internalizada não nos permitindo o afastamento necessário para analisa-la com olhar crítico? Há algo, no entanto, que pode se colocar como ponto chave para essa questão: a valorização ufanista das belezas naturais acaba por omitir um posicionamento crítico com relação às criações humanas: as cidades, a construção de paisagens e a própria arquitetura.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

2.
O olhar em direção à natureza

2.1.
Ambiguidades e tensões

> No Rio de Janeiro veem-se as linhas esguias dos edifícios altos em semicírculo sobre a orla marinha que se estende, depois de quebrar-se de encontro ás montanhas inclinadas. Sobre o dorso delas, a selva, grimpando pela rocha, desabotoa-se em árvores numa imensa faixa verde. (GOODWIN, 1943, p.17)

A relação que o homem estabelece com a natureza e a ocupação do território no Brasil ao longo do processo histórico sem dúvida passa por percepções conflitantes ou até mesmo antagônicas. Para o estabelecimento da estrutura espacial das nossas cidades são tecidas ao longo do tempo afastamentos (através da possível repulsa do brasileiro pela natureza tropical como já explorado no capítulo anterior) e aproximações, trazendo para a memória uma paisagem natural que a cidade em seu desenvolvimento conquistou. Esse processo é uma construção histórica que tem sua origem na relação natureza presente *versus* necessidade de ocupação dos territórios, e que se mostra de diferentes formas desde os primórdios da colonização até os dias atuais ao refletir diretamente as transformações das mentalidades europeia e brasileira frente a natureza. Passa por momentos de encantamento, medo, raiva, necessidade de domínio do meio - através da destruição ou manipulação das características topográficas e topológicas do território - ou até mesmo uma necessidade, talvez movida por um profundo remorso, de preservar a paisagem[1]. Assim, o processo de ocupação reflete as inabaláveis esperanças - ora mais aguçadas ora mais retraídas - no combate travado contra o determinismo do meio natural.

Explorar a relação histórica *instável* e *movente* do homem brasileiro perante a natureza agregando a estas, as percepções do olhar do estrangeiro diante dessa

[1] Em 2012 o Rio de Janeiro tornou-se a Rio de Janeiro como a primeira área urbana do mundo a receber a chancela da Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) de Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural Urbana. O Iphan regulamentou a "paisagem cultural" como instrumento de preservação do patrimônio cultural brasileiro em 2009, por meio da Portaria nº 127. Além disso, a Lei Complementar n.º 111 de 1º de fevereiro de 2011 institui o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável do Município do Rio de Janeiro, reforçando que "§ 4º A paisagem da Cidade do Rio de Janeiro representa o mais valioso bem da Cidade, responsável pela sua consagração como um ícone mundial e por sua inserção na economia turística do país, gerando emprego e renda" (UNESCO, 2012)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

mesma natureza se tornará uma peça chave para aguçar essa assimilação. Assim, torna-se fundamental perceber como a produção de imagens e relatos de artistas viajantes e também de estrangeiros que voltam suas atenções para o Brasil, contribui para a compreensão do espaço físico e do papel da cultura na formação de atitudes, valores e significados. Esses relatos se acumulam por séculos contribuindo para a construção de uma poética da paisagem.

Assim, parece fazer sentido, apesar de todo risco que se possa correr em direção a um inevitável anacronismo, a aproximação do olhar de maravilhamento presente na citação do arquiteto americano Phillip L. Goodwin (1885-1958), já exposta no início deste capítulo, sobre a situação natural marcante na cidade do Rio de Janeiro em 1943 - por ocasião da publicação de *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*[2] - e dos relatos dos primeiros colonizadores e viajantes acerca das dimensões e belezas da paisagem tropical presente no território desconhecido. Além disso, no olhar de Goodwin, mais de quatro séculos depois dos primeiros relatos que se tem notícia, pode-se perceber também certo encanto na própria maneira como a arquitetura - e dessa forma, pode-se entender o *homem* - se coloca e praticamente enfrenta - agora sem medos e receios - essa situação natural tão peculiar percebida, com a presença da faixa costeira, grandes formações rochosas e amplas faixas verdes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F24] Orla do Rio de Janeiro, foto de Kidder Smith, 1943. Fonte: GOODWIN, 1943.



[F25] Orla do Rio de Janeiro, foto de Kidder Smith, 1943. Fonte: GOODWIN, 1943.

[2] Publicação proveniente da Exposição *Brazil Builds* no MoMA (Museum of Modern Art) de Nova York, em 1943, com fotos do arquiteto G. E. Kidder Smith (1913–1997).

Daí cabem alguns questionamentos. O Brasil, encarado como o paraíso terrestre nos primeiros anos de colonização, poderia se mostrar mais de quatro séculos depois, ao olhar do estrangeiro viajante, como uma possibilidade cordial e pacífica de contato homem - natureza, a visão nostálgica de um mundo que se perdeu, ou seja a antítese plena de uma Europa no auge da guerra? E ainda, esse "contato cordial" poderia ser traduzido como o gesto forte e determinante do projeto, acompanhado pelo predomínio do concreto - de acordo com a moderna técnica - gerando paisagens humanizadas, e nesse sentido, *modernas*? Indubitavelmente essas relações são repletas de ambiguidades e tensões que certamente afloram na modernidade brasileira.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

2.2.
O mito originário

> Esta terra, Senhor, (...) traz ao longo do mar em algumas partes grandes barreiras, umas vermelhas, e outras brancas; e a terra de cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda praia... muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande; porque a estender olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredos - terra que nos parecia muito extensa.
>
> Pero Vaz de Caminha, 1500[3]

Retomando os primeiros relatos europeus sobre as paisagens brasileiras, pode-se perceber o forte poder de sedução das terras generosas e radiantes recém descobertas, cujas belezas eram constantemente ressaltadas, onde sua representação aproximava-se ao cenário bíblico, como de um paraíso terrestre encontrado, a *Terra Prometida*, o um verdadeiro "jardim das delícias" que possibilitaria a construção de uma sociedade ideal num mundo inteiramente novo[4]. Logo, a mentalidade ocidental teve que se abrir para acomodar o *Novo Mundo*, utilizando inclusive o mito, a fantasia, o sonho como formas de entrar em contato com essa realidade totalmente desconhecida[5]. Segundo o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982):

> O verde imutável da folhagem que, impressionando fortemente o europeu na natureza dos trópicos, corresponde por outro lado, a um traço obrigatório dessas paisagens irreais, já que traduz o sonho paradisíaco da eterna primavera, presta-se com facilidade a interpretações alegóricas nos livros de devoção. (HOLANDA, 1977, p.177)

Importante ressaltar novamente a relação que os europeus estabeleciam com a ideia de natureza nesse momento. Como já citado, o espírito antropocêntrico pressupunha o predomínio dos fatores humanos sobre a natureza, calcado em referências bíblicas. A tarefa do homem, na palavra do livro sagrado do *Genesis* (1,28) era "encher a terra e submete-la". Logo, segundo as escrituras, a natureza deveria ser transformada em cultura, e terra não cultivada ou selvagem, seria

[3] CAMINHA, 1500.
[4] Houve grande influência das cartas de Américo Vespúcio a Lorenzo de Médicis (1503) e a Soderini (1504) para a concepção de *Utopia* de Thomas More em 1516. (CHOAY, 2010. p.37-44).
[5] Inclusive, para o escritor Edmundo O'Gorman, as Américas foram menos descobertas do que inventadas. (O'GORMAN, Edmundo. La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. Apud TURNER, 1990, p.140).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

sinônimo de local de homens incultos, rudes, bárbaros[6]. Essa visão de natureza se refletia na arte: no ocidente medieval, a paisagem não existia como representação; esta se relacionava com concepções didáticas e morais, tendo a religião como tema principal. Logo, nessa época, a natureza não constituía um tema autônomo.[7] A assimilação da natureza é dada por intermédio do jardim, como símbolo místico cultura cristã[8]: a referência do "jardim do paraíso" como um "*Éden* autossuficiente" através de um jardim frutífero, símbolo de fecundidade e promessa de uma vida melhor; um ambiente perdido por Adão, mas ao qual o batismo, ao libertar o homem do pecado original, dava novamente acesso. Assim eram os jardins dentro de um mosteiro cristão ou de um castelo delimitado por altos muros ou cercamentos, protegidos por fossos da natureza desconhecida e temida circundante, o que criava um ambiente independente e idealmente separado do mundo exterior, um lugar de mediação com o mundo espiritual.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F26] Meister des Frankfurter, *Hortus Conclusus*, c.1410, técnica mista sobre madeira, 26.3 × 33.4 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.



[F27] Robinet Testard, Jardim murado, Miniatura de *Le livre des échecs amoureux moralisés*, de Evrart de Conty, c. século. XV.

[6] Importante salientar que no quadro de declínio das estruturas sociais e civis na Idade Média, haverá uma ruína dos assentamentos antigos e também uma degradação da paisagem trabalhada. As florestas avançam conquistando territórios antes colonizados, os bosques entram no ciclo da produção alimentar e a presença humana praticamente não afetava a paisagem florestal, que permaneceu dominada pela selva escura e penetrável, abrigo de feras como ursos, javalis e lobos. (PANZINI, 2013, p.185).

[7] Apesar disso, pode-se verificar alguns exemplos de Igrejas Góticas do Norte que se empenhavam em criar formas arborescentes em pórticos, púlpitos, custódias, com a proliferação de formas vegetais, num "gótico arbóreo", como um espaço sagrado que era uma extensão da floresta. Era uma tentativa de converter bosques pagãos germânicos em uso cristão.

[8] Em um sermão, São Bernardo compara o momento do plantio à criação, o momento da germinação (metáfora do Cristo nascido na Terra) à reconciliação do homem com Deus a colheita ao julgamento do fim dos tempos. (PANZINI, 2013, p.177-178).

Ele seria configurado como um *Hortus Conclusus* – o jardim fechado dos cristãos[9] -, um espaço que continha uma natureza dominada, em geral de forma retangular ou quadrada, evidenciando sua utilidade (o cultivo de plantas alimentares, condimentares, medicinais e ornamentais) e refletindo o caminho possível para o conhecimento cientifico e místico, afinal era o ambiente onde os monges encontravam o isolamento necessário à meditação, à reflexão e ao estudo.

Logicamente, o contato europeu com essa natureza "original" não civilizada dos trópicos trazia à tona estranhamentos, medos e receios fazendo constante a tensão entre o possível paraíso e o presente inferno, "um magma pulsante de vermes, insetos, répteis e miasmas, que da floresta úmida e cerrada, quase impenetrável, ameaçam o homem em sua ocupação do território" (CZAJKOWSKI, 1993, p.27). Toda essa insegurança era reforçada pela forte característica imprevisível e caótica que as condições naturais assumiam ao olhar do colonizador - que o calor e a umidade reforçavam, somados aos hábitos livres de suas populações nativas, completamente antagônicos ao severo moralismo religioso europeu -, e toda uma pompa e esplendor que não deixava lugar para o homem. Se estabelecia uma forte dicotomia: uma natureza exótica e sedutora, mas ao mesmo tempo inimiga e amedrontadora.

As primeiras construções coloniais passaram então a ser reflexo dessa relação apreensiva em relação ao meio exterior. Em resposta a essa natureza original, fantasiosa, imaginativa, viva e hostil, a construção surge como sinônimo de ordem e razão: sólidos prismáticos - completamente voltados para dentro - caiados de branco firmemente fixados em pontos estratégicos do território. Essas edificações passam a definir-se como territórios ideais, uma "segunda natureza" contida dentro de uma totalidade rude e inculta da natureza circundante. Havia nesse caso, entre arquitetura e natureza uma distância segura, uma rígida separação composta por espessas e estanques paredes brancas com pouquíssimas aberturas[10], - protegidas das vistas indesejadas, da iluminação e da insolação excessiva por

[9] Também os palácios maiores pertencentes a famílias abastadas apresentavam variantes laicas do *hortus conclusus* monástico. Esse espaço acolheu a renascente ritualidade das cortes, era o *locus amoenus*, o lugar reservado à expressão dos sentimentos e da alegria, ao refúgio dos amantes. (PANZINI, 2013, p.187).

[10] Segundo LATIF (1969), o português, em contato com o norte da África, conhecia soluções construtivas para o clima quente e as incorpora no Brasil.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

treliças e venezianas de madeira - que afastavam a opressão da natureza, o calor, a chuva, a vegetação, as serpentes, os mosquitos.... O gesto construtivo incorpora o edifício à própria terra, de tão espessas as paredes, quase que num processo estereotômico; ao mesmo tempo, a construção é colocada sobre a paisagem, dominando, controlando, observando de cima e se mantendo longe a natureza tropical que a cercava. O verde estava ao redor, mas não era admitindo dentro da cidade, em espaços públicos como adros e praças. Povoados e arraiais viravam-se de costas para as mais belas cenas naturais como lagoas, mares e montanhas (SILVA, 2000, p. 194).

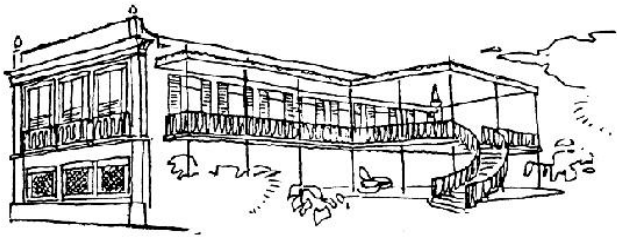
Como observa Lucio Costa (1902-1998), essas construções recebiam influência das construções rurais portuguesas, através dos mestres e pedreiros dotando-as de um "ar despretensioso e puro" (COSTA, 1938 In: COSTA, 1995, p.457-458), refletindo uma "vida áspera" e ao mesmo tempo um sutil *amolecimento*[11] - adotando a expressão de Gilberto Freyre (1900-1987) - em função das condições próprias "do clima", "da grandiosidade do cenário e da mão de obra negra e índia", mais disposta a improvisar e facilitar do que complicar a técnica, transfigurando as formas consagradas da cultura europeia que eram recebidas no Brasil (CAMPOFIORITO, 2012, p.46). Na casa do pequeno burguês até o século XIX, o espaço, interiorizado e introvertido, tinha uma relação cuidadosa com o espaço exterior: "mostrando todas o mesmo saguão de entrada, onde a escada primeiro se oferece com uns poucos degraus de convite e logo se esconde, meio fechada, entre paredes" (COSTA, 1938 In: COSTA, 1995, p.458). Uma interioridade que aos poucos se liberava, com o advento da técnica, incorporando elementos em busca de "um equilíbrio plástico diferente". (COSTA, 1938 In: COSTA, 1995, p.461)

[11] Em "Casa-Grande & Senzala", Gilberto Freyre ressalta certo abrandamento, ou amolecimento da linguagem portuguesa em contato com os povos africanos no Brasil. "E não só a língua infantil se abrandou desse jeito, mas a linguagem em geral, a fala séria, solene, da gente grande, toda ela sofreu no Brasil, ao contato do senhor com o escravo, um amolecimento de resultados às vezes deliciosos para o ouvido". (FREYRE, 2002, p. 371).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F28] Lúcio Costa, casa do pequeno burguês século XVII/XVIII. Fonte: COSTA, 1938 In: COSTA, 1995.



[F29] Lúcio Costa, casas a partir do século XIX, com uso da técnica moderna. Fonte: COSTA, 1938 In: COSTA, 1995.

Esse caráter ao mesmo tempo flexível e ingênuo, poderia ser percebido também nos jardins[12] da casa brasileira de então, que, segundo Gilberto Freyre:

> (...) foi sempre um jardim sem a rigidez dos franceses ou dos italianos; com um sentido humano, útil, dominando o esthetico. Irregulares, variados, cheios de imprevistos. Essa variedade parece ter sido aprendida com os chineses: foram talvez os portugueses que introduziram na Europa os jardins chineses. Muita ingenuidade nos canteiros. (...). Várias plantas cultivadas sem ser por motivo decorativo nenhum: só por prophyilaxia da casa contra o mau-olhado. (...). Outras plantas se cultivavam no jardim para se fazer remédio caseiro, chá, suadouro, purgante, refresco, doce de resguardo: a laranjeira, o limoeiro, a herva cidreira. Outras simplesmente se deixava crescer pelo sítio, com o mesmo fim hygienico. (FREYRE, 1936, p. 221-222).

Da mesma maneira a forma da cidade refletia essa postura da improvisação frente à exuberância do panorama: sem um plano de ocupação, fruto do acaso, acabava esparramada nos morros e apertada entre estes e o mar, demonstrando certa tentativa do homem de impor sua ordem, mas deixando transparecer todas as limitações para reagir a meio.[13] Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* - publicado em 1936 - já apontava para a preferência da colonização portuguesa no litoral, o que por um lado facilitava as trocas comerciais e possibilitava maior proteção aos portos, mas em contrapartida dificultava o próprio desvendamento do território e uma ocupação planejada. Assim, ressalta que:

> A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da

[12] As residências urbanas reservavam uma parte próxima a casa para o cultivo de plantas ornamentais separando-a, por muros, do resto do lote que continuava a ser destinado ao plantio de hortaliças, verduras e algumas ervas medicinais, caracterizando os quintais dessa época. (PEREIRA In: TOPALOV et al., 2014, p.362).

[13] LATIF (1959, p.83) caracteriza os tipos de civilização tropical em civilizações reabsorvidas, autodestruídas, estagnadas, de contato, sobrepostas e amalgamadas e por borbulha, que seria o caso do Brasil: núcleos costeiros enxertados na exuberância vegetativa de uma terra virgem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma previdência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra "desleixo". (HOLANDA, 1995, p.110)

Não nega, no entanto, que havia certa ordem implícita:

> A ordem que aceita não é a que compõem os homens com trabalho, mas a que fazem com desleixo e certa liberdade; a ordem do semeador e não do ladrilhador. É também a ordem em que estão postas as coisas divinas e naturais, pois que, já o dizia Antonio Vieira, se as estrelas estão em ordem, "he ordem que faz influencia, não he ordem que faça lavor. Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas". (HOLANDA, 1995, p.116)

Nesse sentido, vale a pena ressaltar também o olhar de Paulo Santos (1904-1988) em *Formação de Cidades no Brasil Colonial*[14] em busca de uma defesa do informalismo das cidades de colonização portuguesa, ao demonstrar que estas são dotadas não só de ordem, rigor e método, mas sobretudo de valores singulares, ao possuírem "uma coerência orgânica, uma correlação formal e uma unidade de espírito que lhe dão genuinidade". (SANTOS, P. F., 2001, p.17-18)

Dessa maneira, a forma da cidade apontava para o predomínio da paisagem, acabando por permitir sua subordinação às condições naturais. Além presença da potência da natureza, havia ainda a extrema diversidade da paisagem natural brasileira – o sertão, a selva, os mangues, o clima extremo – que vai tornar ainda mais difícil essa convivência. Daí também, o gesto naturalmente humano de tentar dar a essa natureza uma nova ordem, fazendo com que essa ampla variabilidade pudesse submeter seus caprichos ao gesto do homem. Somente com o tempo, essa postura introspectiva perante a natureza poderia mudar, ganhar afinidade para acolher a arquitetura - e também a arquitetura acomodar e aceitar a natureza - e o habitar dos homens. Somente através de um processamento histórico – não imune às controvérsias implícitas - a paisagem poderia se transformar em espaço da experiência, não mais bruta ou natural e sim intelectualizada, integrando o gesto humano como sensibilidade e conhecimento.

[14] Publicado em 2001 e também como separata do V Colóquio Internacional de Estudos Brasileiros, em 1968, em Coimbra, Portugal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

2.3.
O gesto de domínio

> Já no trópico o homem quase não pode intervir, de tão à mercê do meio natural, cujos elementos em equilíbrio tendem a englobá-lo no seu conjunto como qualquer outra espécie. (LATIF, 1959, p. 43)

Retomando mais uma vez a reflexão de Paulo Venâncio Filho que deu origem a vários questionamentos presentes neste texto, pode-se dizer que os elementos por ele apontados - esse certo menosprezo pela terra - estariam presentes já nos primórdios da colonização e seriam reflexo da relação conflituosa e ambígua entre homem e meio natural. Como conviver harmonicamente com uma natureza tão poderosa e ao mesmo tempo tão obscura sem estar a ela subjugado? Isso se reflete, por exemplo, no caráter nômade e predatório dos primeiros exploradores, derrubando e queimando sempre em grande escala para melhor resistir ao meio. Aliado a isso, a destruição na natureza no Brasil desde o início parece estar ligada ao exclusivo interesse do colonizador de não se fixar aqui, mas de levar tudo para o Reino[15] constituindo uma economia colonial fundamentada nos ciclos de exportação de produtos agrícolas. Basta lembrar quão contraditório é o fato do país ter tido, por exemplo, seu nome escolhido em função da abundância de uma árvore importante, o *pau-brasil*[16], símbolo mesmo da exploração desenfreada que levou a sua extinção.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[15] "Por mais arraigados (os colonizadores) que na terra estejam, e por mais ricos que sejam, tudo pretendem levar para Portugal e isto não têm só os que de lá vieram, mas ainda os que cá nasceram, que uns e outros usam a terra não como senhores, mas como usufrutuários, só para desfrutarem e a deixarem destruída". Depoimento de Frei Vicente Salvador, Apud DIEGUES, 1996, p. 114.

[16] O *pau-brasil*, que dominava a larga faixa litorânea, era originalmente chamado *"ibirapitanga"*, nome dado pelos índios Tupi. Já nos anos 900 d.C. o produto podia ser encontrado nos registros das Índias Orientais, em meio a uma série de plantas que possibilitavam a produção de um corante vermelho. Tanto a madeira como o corante eram conhecidos por diferentes nomes — *"brecillis"*, *"bersil"*, *"brezil"*, *"brasil"*, *"brazily"* —, sendo todos derivados do nome latino *"brasilia"*, cujo significado é *"cor de brasa"* ou *"vermelho"*. Em 1502 tem início a exploração sistemática do pau-brasil por colonizadores portugueses e é declarado monopólio real. O trabalho era executado a partir da mão de obra indígena, por meio da prática de escambo. Desde 1512, a partir da primeira exportação do pau-brasil para Portugal e com a introdução do produto no mercado internacional, o termo "Brasil" passou a designar oficialmente a América portuguesa. (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p.12-13).

Diferente dos nativos que adoravam a natureza e se deixavam conduzir por ela, o europeu civilizado[17] tentou isolar e mostrar nitidamente o contraste entre a cultura e a natureza. Com o estabelecimento das monoculturas, por exemplo, se percebe uma tentativa de ordenação a qualquer custo - como canaviais plantados em retângulos ou cafezais alinhados "à corda" - mesmo que desrespeitando, muitas vezes, a própria topografia do terreno.[18] Assim, a linha reta rígida, a simetria, os padrões formais regulares se impõem à desordem tropical.



[F30] Johann Moritz Rugendas, *Colheita do café na Tijuca*, c.1835, Coleção particular.



[F31] Johann Moritz Rugendas, *Derrubada de uma floresta*, c.1835, litografia sobre papel, 21.6 x 28.5 cm. Centro de Documentação D. João VI, Rio de Janeiro.

Deve-se ressaltar também o fato de que, para a mentalidade europeia calcada no ideal clássico, uma paisagem, para ser bela e fértil, deveria ser domesticada, produtiva e habitada. Caso contrário seria motivo de pasmo, terror, exultação. Segundo os princípios renascentistas – conforme descritos por poetas, historiadores e filósofos italianos como Leandro Alberti (1479-1552), Teofilo Folengo (1491-1544), Francesco Guicciardini (1483-1540) – a própria *ideia de paisagem* se resumiria a uma paisagem do trabalho, do uso, da saúde e do bem viver, refletindo valores muito práticos e objetivos da existência, ou seja, "um espaço a ser apreendido em seus traços geográfico-econômicos essenciais e sob seus aspectos humanos" (CAMPORESI, 1995, p.12, Apud BESSE, 2014, p. 20). Esse traço pode ser observado também na pintura, se tomarmos como referência o exemplo de Ambrogio Lorenzetti (1319-1347) no afresco do Palácio Comunal de

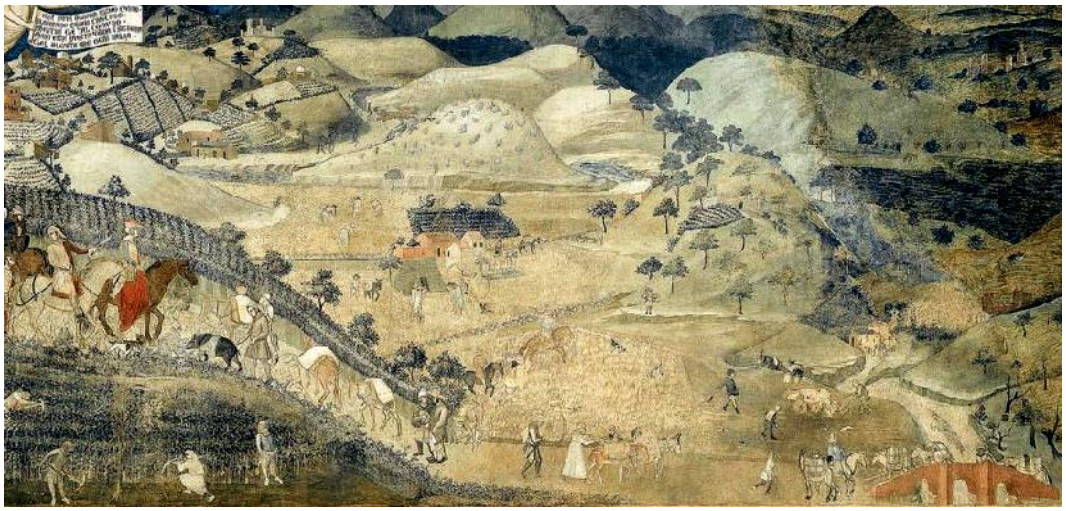
[17] Para o cristianismo, a terra era uma coisa criada divinamente para usufruto, edificação e lucro do homem. Rejeitavam assim, a adoração ao mundo natural. (TURNER, 1990, p.166).
[18] Para o plantio da cana-de-açúcar, ocupa-se as planícies na base do Maciço da Tijuca, enquanto o plantio do café, introduzido no século XVIII, passa a ocupar a encosta.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Siena, chamado *Efeitos do Bom Governo* (1338-1340) – ainda do século XIV – mas que já estabelecia uma nítida relação entre o sítio natural e a cidade. Nesta percebe-se certa narrativa no espaço estabelecido pela cidade murada, fortificada, humanizada e sua relação com o meio natural, no caso, a paisagem de Siena. Na metade esquerda, uma vista urbana, na direita um conjunto de imagens rurais. A prosperidade urbana estava diretamente ligada à posse de uma área rural intensivamente colonizada e organizada em sua produção através de fazendas com casas de colonos, campos arados, vinhedos ordenados.



[F32] Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in città* e *Effetti del Buon Governo in campagna*, 1338-1339, Afresco sobre parede, Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena.



[F33] Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in campagna*, 1338-1339, Afresco sobre parede, Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena. (Detalhe)

Como o processo de colonização do Brasil esteve calcado em uma grande exploração da terra, como já citado - diferente do completo domínio sobre a natureza através da técnica -, o que vai se observar, como ressaltado por Mario Pedrosa (1901-1981), é que “nem nos entregamos à natureza nem a dominamos”, ao contrário, estabelecemos “um *modus vivendi* medíocre” (PEDROSA, 1957 In: PEDROSA, 2015, p.133). Muitas vezes a imposição da ordem parece impossível diante da potência natural. Ainda segundo o ensaísta Miran Latif (1902-1968):

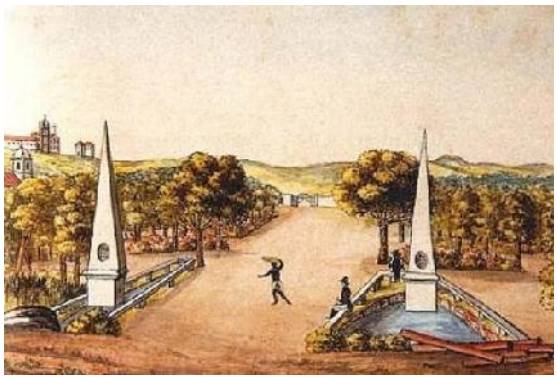
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> O homem tropical (...) tem destruído por não poder domesticar. Atacou inconscientemente pelo fogo e criou tantos desertos em lugar da mata virgem original que chegou a ser colhido pela própria destruição que praticara. Muitos chegaram então a acreditar que a exuberância tropical vivia em equilíbrio instável e poderia desaparecer como que por encanto. (LATIF, 1959, p. 43)

Não foi apenas no trabalho agrícola e no gesto de exploração do território que se deu a destruição da natureza. Na cidade - tomando-se como exemplo a cidade do Rio de Janeiro - esse gesto também esteve presente a partir do século XVIII através de uma crescente necessidade de moldar a topografia natural - marcada por elevações e baixadas formadas por amplas regiões alagadiças – e tornar a então cidade insalubre em uma cidade mais ordenada e civilizada, impondo-lhe certa ordem abstrata. Constroem-se os Arcos da Carioca, busca-se trazer água para perto do consumo, constroem-se chafarizes, aterram-se pântanos e manguezais, fazem-se sucessivos desmontes. Um marco importante nesse processo foi a construção do Passeio Público do Rio de Janeiro, local originalmente ocupado pela lagoa do Boqueirão d'Ajuda e aterrada com material proveniente do desmonte do Morro das Mangueiras.



[F34] Leandro Joaquim, *Vista da Lagoa do Boqueirão, aqueduto da Carioca e igrejas da Lapa e Santa Teresa*, c.1795. Óleo sobre tela 96.1 x 126 cm. Acervo Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



[F35] Franz Joseph Frühbeck, *Passeio Público do Rio de Janeiro*, c. 1817-1818. Nanquim e aquarela sobre papel. Coleção Martha e Erico Stickel, Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

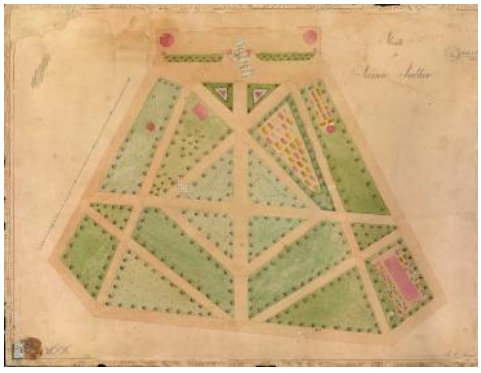
Para o colonizador europeu, o tratamento e aproveitamento de áreas alagadas recuperadas para jardins ou agricultura significava o domínio claro e sistematizado da ciência e da técnica - vinculado a um conceito iluminista de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

saúde pública - no terreno recém-descoberto,[19] fazendo vir à tona a presença e ordem humanas contra o anárquico entorno. Importante ressaltar que o próprio termo *jardim* se fixa na linguagem urbana a partir das últimas décadas do século XVIII com a criação dos jardins botânicos e dos passeios públicos arborizados em diversas cidades brasileiras, com o objetivo de ampliar os lugares de fruição das áreas verdes dessas cidades, e acrescentar a esses lugares uma experiência social. (PEREIRA In: TOPALOV et al., 2014, p.362-363).

A criação do Passeio Público do Rio de Janeiro na época do Vice-Rei Luis de Vasconcellos (1742-1809) - desenho original do Mestre Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813) - construído entre 1779 e 1783, reformado em 1861 por Auguste François Marie Glaziou (1833-1906) - foi o primeiro jardim público do país, seguindo o exemplo do Passeio Público de Lisboa (1764) e dos jardins do Palácio de Queluz (1760 - 1782). Neste,

> O modelo escolhido foi um dos mais representativos do ideal de civilidade instituído nas modernas cidades europeias da época: um monumental jardim público, como sinônimo de bom gosto, luxo e entretenimento – uma expressão da natureza dominada pela razão do homem -, ao qual se opunha um imponente chafariz para utilização popular. (CARVALHO, 1999, p.15)



[F36] Mestre Valentim, *Plano original do Passeio Público*, ca. 1850. Desenho em nanquim e aquarela de J. A. Andrade, 41.9 x 55.5 cm. Acervo Biblioteca Nacional Digital.



[F37] Karl Wilhelm von Theremin, *Portão de entrada do Passeio Público*, c.1835. Litografia sobre papel, 32 x 48 cm. Coleção particular.

Essa atitude "civilizatória" na planificação de um espaço público que contém a natureza controlada e ordenada a partir da racionalidade do homem, do ponto de

[19] Essa postura era recorrente na Europa. O próprio Jardim de Versailles foi implantado em terreno pantanoso em 1662. (SEGAWA & DOURADO, 2001).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

vista cultural, reflete a importação de modelos em voga no exterior. Era clara a tentativa de aplicar um ideal culto de refinamento, através de uma roupagem e uma pose europeias (SAPIR, 2012): tratava-se de passar do desmedido e desconhecido da natureza bruta tropical para o medido e normatizado da natureza civilizada, que utilizava como linguagem a regularidade das formas geométricas básicas. É clara aqui a percepção da natureza selvagem e desordenada muito mais como inimiga do colonizador, um obstáculo ao progresso humano, a ser domada e confinada – para se tornar objeto de apreciação e deleite -, do que como um ideal primitivo e sagrado a ser cultuado. Nesse sentido, a destruição da condição natural era sinônimo de progresso e triunfo da civilização.

Ao mesmo tempo é importante perceber que se esboçava através do gesto da formalização dos jardins - fechados por muros e com rígido desenho geométrico - um convívio simultâneo e harmônico - ainda que a harmonia fosse buscada pela diferença - entre a natureza idealizada do traçado do Mestre Valentim com a vizinha natureza deslumbrante, porém misteriosa, ou seja, a vista do mar da Baía de Guanabara. Mestre Valentim buscou conjugar esses opostos criando um *belvedere*, de onde a vegetação e a paisagem podiam ser contemplados e encantavam duplamente os visitantes. Recomendava o cronista Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882): “fazei de conta que vos achais agora comigo no aprazível terraço do Passeio Público do Rio de Janeiro (...) O espetáculo dessa natureza opulenta, grandiosa, sublime, absorve-nos-ia em uma contemplação insaciável”. (MACEDO, J. M., 1863 In: MACEDO, J. M., 2005, p.81).



[F38] Autor desconhecido, *Vista tomada do Passeio Público*, c.1845-1846. Litografia sobre papel, Coleção Martha e Erico Stickel, Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Tem-se com esse gesto a valorização do desígnio benéfico na natureza, mas, no entanto, prevalece a autoridade humana sobre o mundo natural.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

2.4.
Os limites da civilização imposta

> O exemplo dos selvagens, quase todos encontrados nesse ponto, parece confirmar que o gênero humano foi feito para permanecer sempre assim, que esse estado é a verdadeira juventude do mundo, e que todos os progressos ulteriores foram só aparentes não se dirigindo para a perfeição do indivíduo, mas, na verdade, para a decrepitude da espécie.
>
> Jean Jacques Rousseau, 1755[20]

Um segundo momento crucial nesta inevitável construção histórica, onde, mais uma vez, o confronto entre racionalidade e natureza ocorre, é através do ambíguo transplantamento do culto ideal clássico, ocorrido ao longo do século XIX com a chegada da Missão Artística Francesa (1816) e principalmente com a fundação da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios (1816-1822), posteriormente Academia Imperial das Belas Artes (1822-1889). A partir desse momento, as práticas culturais brasileiras sofreram reformas baseadas nos modelos de civilização europeia, que se estenderam desde os processos de representação, do conhecimento científico, da linguagem da arquitetura até a reformulação dos espaços públicos, sem deixar de contemplar todas as controvérsias e contradições desse processo definindo - utilizando o termo cunhado por Afonso Carlos Marques dos Santos (1950-2004) - uma *Europa possível para o Império Tropical* (SANTOS, A. C. M., 1979, p.30).

A contribuição francesa trazida pela Missão incorpora, sem dúvida, uma leitura que se fundamenta numa curiosidade iluminista pela realidade percebida, legitimando, através de representações de paisagens naturais e urbanas, fatos históricos e cenas de costumes, além da exuberância da paisagem tropical e seus símbolos mais representativos. Esse mesmo fascínio e sedução pelos encantos da terra estrangeira, privilegiada por acidentes geográficos de grande singularidade, pode ser percebido também em tantos outros naturalistas e cientistas viajantes cultos europeus do início do século XIX, que nos deixaram descrições e representações que refletem todo o fascínio de seus olhares.

[20] ROUSSEAU, Jean Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inegalité parmi les homes*. Paris, Aubier Montaigne, 1972. Publicado originalmente em 1755. Apud ROCHA-PEIXOTO, 2000. p. 237.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Gustavo Rocha-Peixoto ressalta que o que moveu esses viajantes a uma aventura tropical teria sido a real possibilidade de acesso a uma "natureza primitiva incorrompida" após uma provável leitura de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), onde se acreditava que a beleza selvagem e virgem da nossa mata completaria o panorama metafísico de um mundo comandado pelo racionalismo (ROCHA-PEIXOTO, 2000, p.228). Entrar em contato com essas áreas singulares para apreciação e valorização do mundo natural – fosse nos trópicos, fosse naquilo que restava de natureza selvagem na Europa – seria uma possibilidade de descoberta da alma humana, do imaginário, do paraíso perdido, da inocência infantil, do refúgio e da intimidade, da beleza e do sublime. (DIEGUES, 1996, p.26). Percebe-se, assim, nesses viajantes, uma tensão entre necessidade de fruição estética (incentivada pelo embate entre primitivo - racional) e o próprio desejo de documentação e progresso do conhecimento. Nesse quadro destacam-se artistas como Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Thomas Ender[21] (1793-1875), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), Felix Taunay (1795-1881), Adrien Taunay (1803-1828), Hercule Florence (1804-1879), Henri Chamberlain (1796-1844), Maria Graham (1785-1842), Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Carl Wilhem von Theremin (1784-1852), Karl Robert von Planitz (1806-1847), Henry Chamberlain (1796-1844), Charles Landseer (1799-1878), Edouard Hildelbrandt (1818-1896), Richard Bate (1775-1856), Raymond-Auguste Quinsac Monvoisin (1794-1870) entre outros.

É claro que muitas das representações realizadas por esses artistas viajantes - seguindo seus próprios objetivos - tinham um tom enciclopédico uma vez que tentavam se transformar em inventários e coleções de paisagens, oferecendo por vezes uma solução de concepção científica e naturalística expressa pela arte. Num olhar superficial poderíamos inclusive aproximar essas missões científicas realizadas no século XIX - por Carl Friedrich Philipp Von Martius (1794-1868), Johann Baptist Spix (1781-1826), Alexander Von Humboldt (1769-1859), Augustin François Saint-Hilaire (1779-1853), George Gardner (1812-1849), Ludwig Riedel (1790-1861) e tantos outros - às incursões realizadas por Roberto Burle Marx ao interior do país, já no século XX, coletando, analisando e

[21] Thomas Ender chega ao Brasil na função de ilustrador de uma expedição austríaca liderada pelo médico Johann Christian Mikan (1769-1844).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

colecionando novas espécies, compartilhando inclusive da colocação de Vera Beatriz Siqueira:

> O objetivo principal da expedição é ampliar o vocabulário jardinístico, através da descoberta de novas plantas, além de valorizar a flora brasileira, renovando o espírito dos viajantes europeus oitocentistas, tais como Von Martius, Saint-Hilaire e Gardner. A rotina austera de observação, coleta de espécies, documentação e catalogação, embalagem das plantas vivas, prensagem e secagem do material de herbário, aliada aos hábitos de dormir em acampamentos nos postos de gasolina e de fazer apenas duas refeições ao dia, contribuiu para acirrar o tom científico e aventureiro da viagem. (SIQUEIRA , 2001, p.7)

Ainda que respeitando todas as diferenças dessas duas formas de expedições, já adequadamente abordadas por Abílio Guerra[22] o que interessa aqui é um outro olhar, que poderia ocasionalmente gerar alguma relação entre eles, fundamentada na forma de integração entre o homem e o meio - desconhecido para os viajantes e não deixa de ser desconhecido também para Burle Marx como a diversidade da caatinga, floresta amazônica, montanhas, pampas - que ao transformar-se em desvendamento de realidades, traz consequentemente referências e torna-se fonte permanente de ideias. Ou seja, abre-se a oportunidade para a criação de uma paisagem transformada a partir do reencontro entre homem e natureza. Dessa forma, o que interessa é o momento de afastamento do olhar do viajante europeu do século XIX em relação ao padrão da representação mais recorrente da paisagem brasileira, ou seja, as vinculações ao paraíso, ao primitivo e ao exótico, carregados do inevitável estigma de tropicalismo - estigmas estes que, da mesma forma, permeiam as leituras realizadas acerca da obra de Roberto Burle Marx - para se chegar ao olhar possibilitador de uma concepção formal, de uma criação estética que reelabora a natureza em outros termos.

[22] Segundo o autor (GUERRA, 2002), 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.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

2.5.
O olhar deslocado dos pintores viajantes

> Esta vida, que é a do viajante curioso, é o signo de uma dissolução da unidade interior. (...). Nesta vã presunção de querer ver o mundo e de revistar as coisas, a alma se separa dela mesma (...). Mas é nessa separação que o espaço nasce. O espaço não é outra coisa, por fim, senão o efeito dessa incapacidade de a alma ficar perto de si. O espaço, esta paixão pelo exterior, esta escapada para a amplidão, é uma espécie de doença. (BESSE, 2014, p.13)

As representações visuais produzidas pelos artistas viajantes do século XIX, expressões de atitudes frente a uma natureza encontrada - exterior a si -, devem ser interpretadas para além de um registro de uma realidade estática daquele momento histórico, para além, da mesma forma, de realidade meramente documental. Retomando mais uma vez a própria ideia de paisagem colocada por Georg Simmel (como um recorte dirigido) deve-se entender o registro dessas paisagens englobando o observador (o realizador desse recorte), e problematizando uma configuração de ideias que são fundamentais para construir seu próprio sentido.

Curioso pensar que muitos viajantes atravessaram as florestas em busca do magnífico cenário tropical, mas isso não fez com que se consubstanciasse uma escola de pintura paisagística no Brasil. De forma geral, pode-se dizer que essas representações se mantêm dentro de uma preocupação realista de apreensão das condições locais, que vai dominar na pintura de paisagem no Brasil ao longo do século XIX e influenciar toda a produção acadêmica[23] decorrente desse processo. Por outro lado, trata-se de paisagens reais imbuídas de certa carga imaginária, resultado da contradição constante presente entre a atração da natureza exótica ao olhar estrangeiro, e a ordem da civilização iluminista. Luiz Costa Lima ressalta que os relatos e as representações dos artistas viajantes, ao divulgarem a diversidade de costumes e valores, colocam em dúvida a universalidade até então afirmada. E é exatamente por intermédio desse relativismo que vai ocorrer, na

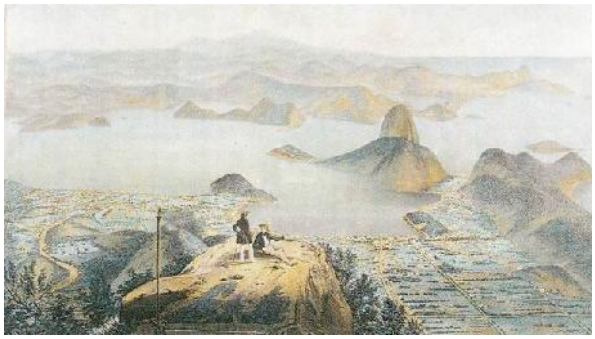
[23] A criação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1826 inaugura o ensino artístico no Brasil em moldes semelhantes aos das academias de arte europeias. Encontra-se, entre os pintores acadêmicos, no Brasil o predomínio das paisagens (onde observa-se o confronto entre natureza e construção, buscando retratar a cidade do Rio de Janeiro como a imagem de uma capital em franco processo de modernização tendo como cenário a sua condição natural) e da pintura histórica (responsável por construir uma iconografia do Império, sobretudo entre 1841 e 1889). (CARVALHO, 1996, p. 164).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Europa, a redescoberta da subjetividade ficcional individual - vetada e controlada entre os séculos XIV até XVII -, rompendo a aliança clássica entre homem, natureza e Deus (LIMA, 1984) inaugurando a emancipação do papel da fantasia e da imaginação como produtoras das relações do mundo empírico.

Muitas representações paisagísticas desse momento, apresentam em suas composições o predomínio da dialética entre elementos naturais – a linha horizontal do mar, as linhas ondulantes das montanhas, montes, baías, lagoas, a vegetação exuberante – articulados com as áreas esparsamente urbanizadas - geralmente marcados por manchas ou elementos arquitetônicos, ora destacando mais a natureza, ora o aspecto humano.[24] Como resultado para essas composições, ainda que seja difícil generalizá-las, havia a busca por condições amenas e adequadas, mantendo a relação pacífica entre os elementos constituintes, e na medida do possível, fazendo com se se construísse certo aspecto edênico – mantendo a tendência já estabelecida desde o século XVI -, mas passível de ser ocupado pelo homem. Assim, por mais realistas que buscassem ser, a idealidade acabava por perpassar a concepção dessas imagens.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F39] Alfred Martinet e Franz Keller-Leuzinger, *Panorama do Rio de Janeiro Tomado do Corcovado - entre Glória e São Cristóvão*, 1849, litogravura colorida, 37.7 x 63.6cm, Acervo dos Museus Castro Maya, IPHAN/MinC, RJ.



[F40] Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, *A Cidade Vista do Adro da Igreja da Glória do Outeiro, vista da Praia da Gloria e do Centro*, c. 1847, óleo sobre tela, 46 x 64.5cm, Acervo dos Museus Castro Maya, IPHAN/MinC, RJ.

O núcleo urbano ocupava geralmente os amplos territórios sem grandes conflitos com a paisagem natural, e, ao mesmo tempo, não era intimidado por ela. O

[24] Isso pode ser observado nas pinturas de diferentes artistas como Georg Grimm (1846-1887), Nicola Facchinetti (1824-1900), Karl Linde (1830-1873), Quinsac Monvoisin (1794-1870), Henri Nicolas Vinet (1817-1876), Friedrich Hagedorn (1814-1889), Adolphe Potémont (1828-1883), Emil Bauch (1823-1890), Victor Meirelles (1832-1903), Joseph Alfred Martinet (1821-1875) entre outros. (CARVALHO, 1996, p.164).

mesmo valor expressivo é dado à arquitetura e aos elementos naturais que configuravam a paisagem da cidade. Assim, edifícios, estrutura urbana, estrutura topográfica, mar, vegetação formavam um todo indissociável. A cidade representada – o Rio de Janeiro como a imagem de uma capital em franco processo de modernização - é assim, naturalmente construída pelo homem, que, por sua vez, vai transformando o espaço que lhe foi destinado. Essa paisagem agora não é mais só natureza, e passa a incorporar, aos poucos, também o artifício, a cultura.

> A cidade encontra-se invariavelmente subordinada à paisagem circundante, de modo que o cenário natural se constitui na parte proeminente da paisagem retratada. Montanhas, rios, condições climáticas indicadas por nuvens expressivas, e a fisionomia de um modo geral do lugar, conduzida pela vegetação típica da área e por sua diversidade, constituem-se em pontos de interesse para o artista viajante com os quais a cidade não concorre, mas com os quais harmoniza-se na composição.[25]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F41] Johann Moritz Rugendas, *Vista do Rio de Janeiro tomada nas proximidades da Igreja da Glória*. c.1827-1835. Litografia e aquarela sobre papel, 24.1 x 32.3 cm. Coleção Martha e Erico Stickel, Acervo IMS.



[F42] Johann Moritz Rugendas, *Vista tomada da Igreja de São Bento no Rio de Janeiro*, 1827, litografia e aquarela sobre papel, 32.8 x 42.8 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[25] Sobre a relação entre paisagem natural e paisagem construída nas vistas panorâmicas do Rio de Janeiro produzidas por Rugendas, a partir de um elevado ponto de vista, e um modo frequente de composição dessas paisagens "(...) concebidas dentro de uma estrutura tripartite de organização do espaço (...). O plano de fundo é geral e abrangente, descritivo da topografia do lugar, quase um mapa, não fosse o tratamento naturalista dos acidentes geográficos, da vegetação e das condições atmosféricas (...). A cidade localiza-se, invariavelmente, na transição deste plano para o plano intermediário. Vista assim à distância, as edificações apresentam-se quase como uma mancha (...) na qual destacam-se apenas alguns acidentes denotativos de uma localidade arquitetônica característica, como por exemplo, torres e cúpulas de igrejas. O plano da frente converte-se, nesta estrutura, na porção privilegiada desta paisagem. (...) adota recursos de composição como, por exemplo, emoldura mento da cena com ruínas de arquitetura e árvores (...) compondo cenas neste primeiro plano com figuras engajadas numa ação como se fossem atores num palco" (SALGUEIRO, V. In: MACHADO & VASCONCELOS, 1996. p.241-242).

A paisagem vai assim se transformando, do ponto de vista romântico, em um lugar ideal onde seria possível encontrar o equilíbrio entre homem e natureza. Ao mesmo tempo, essa mesma paisagem acabava por refletir certo afastamento entre o observador e o que se estava representando, influenciado, provavelmente, pelo distanciamento cultural do próprio pintor, que, ao desenvolver um olhar seletivo, buscava representar aquilo que lhe interessava, aquilo que chamava a sua atenção, exatamente por um processo de estranhamento. Assim, "selecionando, acrescentando ou retirando na paisagem real aqueles elementos que a sensibilidade do público europeu se recusava a absorver, o viajante imprimia o pitoresco sobre o topográfico". (SALGUEIRO, V., In: MACHADO & VASCONCELOS, 1996, p.245)

Através dessa concepção, se estabeleceria certa hierarquia de interesses, onde, muitas vezes, "a cidade é empurrada para trás" (SALGUEIRO, V. In: MACHADO & VASCONCELOS, 1996, p.242) perdendo proeminência na composição, e tendo como resultado, duas possibilidades: ou a cidade aparenta não pertencer àquela situação natural, denunciando um evidente conflito entre cultura e natureza tropical[26]; ou a cidade subordina-se, dissolve-se e integra-se à paisagem natural circundante.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F43] Nicolas-Antoine Taunay, *Morro de Santo Antônio no Rio de Janeiro, vista da entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do convento de Santo Antônio*, 1816, óleo sobre tela, 45 x 56.5 cm, Acervo do MNBA-RJ.



[F44] Thomas Ender, *Vista do Convento de Santo Antônio, do lado oposto à entrada do Porto*, 1817, aquarela sobre lápis, 20.4 x 27.5 cm, Acervo Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Viena.

[26] Sobre esse assunto, ver Análise de *Morro de Santo Antônio no Rio de Janeiro*, de Nicolas Antoine Taunay realizada por CHIAVARI (In: SALGUEIRO, H. A., 2000, p.254): "perplexidade do artista francês ao olhar a 'outra' realidade (...) No primeiro plano o autor parece disfarçar-se sob a roupagem dos frades para observar de longe a cidade, numa alegoria que evidencia a distância entre cultura e a realidade tropical".

Considerando que a nascente literatura brasileira é orientada pela reflexão estrangeira via olhar dos viajantes (LIMA, 1984, p.131), cabe, nesse ponto, fazer um rápido paralelo com a temática da natureza pelo viés literário. De forma geral, a cultura literária do século XIX e início do século XX, foi pautada por uma repetida necessidade de auto delimitação e de reforço de mecanismos identitários nacionais - que na verdade são diretamente proporcionais ao desenraizamento e ao dilaceramento que a definem (SUSSEKIND In: FABRIS, 1994) – ao utilizar-se exatamente da natureza tropical como fonte de entusiasmo vinculando-a a uma *cena fundacional*. A partir de 1822, já na primeira geração do romantismo[27] se buscou exaltar as singularidades do Brasil através da contemplação da natureza local - exaltação de suas maravilhas - marcando sua onipotência e a consequente superioridade desta em relação ao Velho Mundo[28]. A singularidade se constituirá simplesmente por intermédio da variedade de formas, cores e imagens da natureza enquanto elemento físico[29], ao passo que o homem, a sociedade e a cultura brasileira eram ignorados[30]. Assim, SUSSEKIND, (1990) ressalta uma dificuldade de olhar para a paisagem brasileira real, apreendendo e aceitando seus disparates. Haveria então certo contrassenso entre *o que se definia* de Brasil – a partir de narrativas, relatos e descrições de viajantes - e *o que se vivia* efetivamente de Brasil nessa primeira metade do século XIX.

Para LIMA (1984), era exatamente essa necessidade de afirmação de "nacionalidade" que geraria uma representação romântica de natureza que evitava uma autorreflexão, ao cultuar meramente cores locais e não sendo um canal para o imaginário, para o ficcional, mas, ao contrário, para uma nostalgia sentimental, uma melancolia[31]. Há algo importante a perceber nesse desajuste[32] como a

[27] Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Gonçalves Dias (1823-1864), Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)

[28] Como processo de ruptura e definitiva independência, principalmente intelectual, com relação a Portugal, possibilitando a constituição da nacionalidade brasileira.

[29] "*Nossos céus têm mais estrelas / nossas várzeas têm mais flores / Nossos bosques têm mais vida / Nossa vida mais amores"* DIAS, Gonçalves. *Canção do exílio*. Coimbra, julho de 1843. Publicado no livro Primeiros Cantos (1846).

[30] Segundo LIMA (1984, p.133), os viajantes viam nos gestos teatrais barrocos uma ação retrógrada. O que lhes impressionava era apenas a grandiosa e intacta natureza, já os costumes da sociedade tropical eram repugnantes.

[31] "A nacionalidade foi e é o meio de justificar-se o veto ao ficcional, emprestando-lhe uma 'utilidade'". Ainda segundo LIMA (1984, p.152), na Europa, a ida à natureza consistia um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

presença constante de uma carga excessivamente adjetivada que permeou a compreensão da paisagem brasileira – sempre exuberante, promissora e repleta de significações -, que, por conseguinte, muitas vezes não permitia a aproximação efetiva a ela, impossibilitando a sua indagação pelo autor.

O que interessa na verdade é perceber que, seja na literatura, seja na pintura, o olhar evoca sempre certa exterioridade em relação à exuberância inevitável e praticamente icônica da natureza. Assim, a grandiosidade da geografia e a onipresença da vegetação luxuriante se colocam fortemente frente ao gesto humano, fazendo com que, muitas vezes, o pintor - ou mesmo o escritor romântico - se mostre acuado diante da força do cenário, ainda que maravilhado por ele. Esse processo seria o responsável pela dissolução da tensão subjetiva necessária para a geração de uma originalidade romântica na produção brasileira, fazendo, com que esta se restringisse a uma tendência realista, desejosa de demonstrar uma singularidade, internalizando a própria opinião europeia.

Nesse sentido, as investigações formais próximas ao impressionismo, ao ar livre, de Giovanni Battista Castagnetto (1851-1900) – o primeiro artista brasileiro, porém italiano de nascença, a se vincular à pintura moderna segundo Carlos Zilio[33] - trazem alguns contrapontos importantes. Suas paisagens, ainda que já na segunda metade do século XIX, mostram certa recusa em registrar a paisagem como totalidade harmônica, e detém seu foco nos sítios em decadência ou mesmo na vida urbana progressista. Além disso, escolhe como suporte tamanhos reduzidos, muitas vezes, caixinhas de charuto, parecendo demonstrar a necessidade de fragmentar essa paisagem tornando-a imaterial para efetivamente entrar em contato com ela. Assim, suas vistas - retratadas através de fortes pinceladas - são banhadas pela luminosidade da forte luz tropical, assumindo uma filiação romântica e uma comunicação emotiva com o real.[34] Talvez a dificuldade em lidar com a imensidão do território, o desconhecido, aquilo que afastou e

estímulo à autorreflexão libertadora, o que no Brasil se mostrava impossível pelas condições sociais e políticas, onde a arte era impulsionada pelo Império. Assim, a arte deixava de assumir um caráter de rebeldia contra a sociedade instituída.

[32] Com relação a esse desajuste, SUSSEKIND (1990) ressalta um caráter que estará presente em nosso romantismo: “certo não estar de todo”.

[33] Para ZILIO (1997, Introdução à segunda edição), Castagnetto influenciará José Pancetti (1902-1958) e Milton da Costa (1915-1988).

[34] ZILIO, 1997, Introdução à segunda edição.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

acuou o gesto de tantos artistas ao longo do século XIX, tenha feito com que Castagnetto desenvolvesse seus próprios meios pelos quais pudesse se integrar àquela experiência estética, possibilitando maior intimidade com cores e luzes como elementos construtivos e não mais através de uma exterioridade generalista, quase documental, como fizeram seus contemporâneos e seus antecessores (CERÓN, 1990, p.22-35). A pintura, assim, ganhava autonomia em relação a natureza, fazendo com que o pintor se aproximasse de uma sensibilidade moderna (ZILIO , 1993, p.43).



[F45] Giovanni Battista Castagneto, *Porto do Rio de Janeiro*, c. 1884, óleo sobre tela, 56.3 x 99.5 cm. Acervo do MNBA-RJ.



[F46] Giovanni Battista Castagneto, *Morro com edificações*, c. 1890, óleo sobre madeira, 15 x 23 cm.

Se as paisagens de Castagnetto contrariam o caráter histórico e cultural (praticamente iconográfico), da pintura nacionalista romântica brasileira – conforme já apontado, muito influenciado pelo olhar realista dos viajantes do século XIX - cabe aqui apontar outro contraponto importante que auxilia no acionamento de questões interessantes na visualidade da pintura de paisagem brasileira. SUSSEKIND (1990) ressalta que se esboçaria no trabalho de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) - pintor alemão que viajou por todo o Brasil durante o período de 1822 a 1825 - um olhar menos armado, estático e *classificante*, típico do cientista ou mesmo do artista que investiga novas realidades, que poderia ser percebido não só em suas aquarelas, mas também nas próprias legendas que as acompanhavam. A autora ressalta que essa possível "liberdade" se daria, provavelmente, pela dificuldade, ao olhar estrangeiro, em ser fiel à incontável variedade de espécies e cores tropicais, tal como exigiria o meticuloso trabalho científico. Essa abertura possibilitaria ao artista uma maior mobilidade perante a paisagem para a apreensão instantânea de luzes e cores, não mais a assimilação de uma natureza atemporal. Nesse sentido, pode-se pensar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

numa maior depuração do olhar, que se expressaria na percepção de uma materialidade na paisagem apresentada, praticamente dissolvendo a individualidade dos elementos ao construir uma visada mais abrangente: uma "paisagem para ver, não para colecionar"[35]. Importante ressaltar que Rugendas, germânico, influenciado possivelmente pelos ideais românticos, provavelmente coloca a paisagem como ponto de partida, ou seja, percebe-a para posteriormente interpretá-la.



[F47] Johann Moritz Rugendas, *Baía de Guanabara*, s.d., lápis e aquarela, 17 x 31.5 cm, Coleção Mário Vianna Dias, Rio de Janeiro, RJ.



[F48] Johann Moritz Rugendas, *Cachoeira de Ouro Preto*, 1824, nanquim e aquarela, 18.4 x 27.2 cm. Fonte: Expedição Langsdorff ao Brasil 1821-1829, vol. 1 aquarelas e desenhos de Rugendas.

Esse certo *afrouxamento* em relação aos princípios geradores na pintura dos viajantes – ou seja, o olhar estrito documental - é percebido também por Rodrigo Naves sobre a obra do francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), principalmente nas aquarelas, mas também nas litogravuras que revelam os costumes da vida urbana e rural brasileira no início do século XIX, produzidas a partir da observação itinerante de várias partes da cidade (NAVES, 1997, p.41-129). Diferente do olhar dos seus contemporâneos que viam somente na natureza algo a ser representado, Debret estabelecia um olhar sensível para os costumes da sociedade nos trópicos[36]. Nessas aquarelas, as linhas mais leves, fracas, soltas, determinariam contornos frágeis e inconsistentes dos elementos, facilitando um contato mais generoso e vigoroso entre figura humana e o ambiente, entre o homem e a terra fazendo com que estes fossem integrados. Nesse sentido, autonomizar a figura em relação ao meio seria praticamente impossível: os personagens teriam praticamente seu temperamento definido pelas condições

[35] Ainda sobre sua aquarela Cachoeira de Ouro Preto (1824), ver: SUSSEKIND, 1990, p.120.
[36] Como já citado, LIMA (1984, p. 133) ressalta que o que impressionava aos viajantes era apenas a grandiosa e intacta natureza, já os costumes da sociedade tropical eram repugnantes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

geográficas e pelo clima; se estabelecia uma atmosfera viscosa e espessa, articulando toda a cena.

Nesse sentido, como ressalta o autor:

> A ênfase naquilo que ocorre - e não no ambiente em que elas ocorrem - faz com que seus indivíduos se destaquem em pouco de seu meio. (...) Debret articula indivíduos e ambiente de uma maneira particular, reveladora de sua situação na cidade - ações que determinam seu espaço, gestos que não encontram desdobramentos. (NAVES, 1997, p.86)

Assim, essa sensibilidade de Debret ao perceber, já no século XIX um vínculo orgânico das figuras ao ambiente[37] - um entendimento diferentes daquele registrado por seus contemporâneos[38] - traz uma visão singular que coloca o problema da paisagem brasileira em outros termos. Não mais necessariamente fundamentada na imagem de uma natureza grandiosa, radiante, infinita e carregada de idealidade, mas ao contrário, uma natureza humana e social repleta de ambiguidades, imperfeições, inconsistências e precariedades que faz questão de exibir. E essa sociabilidade frágil estaria implícita na ausência de uma linha de força e de uma ordenação mais estabilizada na representação, o que o autor ressalta como uma *dificuldade de forma*.



[F49] Jean-Baptiste Debret, *Quitandeiras de diversas qualidades*, 1826. Aquarela sobre papel, 14.7 x 22 cm. Acervo dos Museus Castro Maya, IPHAN/MinC, RJ. Fonte: NAVES, 1997.



[F50] Jean-Baptiste Debret, *Família pobre em sua casa*. Litografia sobre papel, 15.8 x 21.4 cm. Fonte: NAVES, 1997.

[37] Também observado por NAVES (2007, p.40) no quadro "Caipira picando fumo" (1893) de Almeida Junior (1850-1889).

[38] Nesse mesmo estudo NAVES (1997, p.86-88) percebe, por exemplo, a postura diferente de Thomas Ender e Henry Chamberlain, que demonstram em suas representações ausência de integração entre pessoas e meio, homens e ambiente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Segundo Lucio Costa em *Documentação Necessária* (1938), como já citado, foi esse frágil processo social que caracterizou a vida colonial no Brasil assim como uma inevitável relação entre cultura e natureza – ambos os fatos registrados por Debret - que dava características próprias à casa tradicional luso-brasileira. Para essa argumentação, recorre logicamente a Gilberto Freyre, pela possibilidade de articulação entre o meio físico e a própria formação da sociedade brasileira:

> [Na arquitetura portuguesa na colônia] (...) Também se observa o "amolecimento" notado por Gilberto Freyre, perdendo-se, nos compromissos de adaptação ao meio, um pouco daquela "carrure" tipicamente portuguesa; mas, em compensação, devido aos costumes mais simples e à largueza maior da vida colonial, e por influência também, talvez, da própria grandiosidade do cenário americano, - certos maneirismos preciosos e um tanto arrebitados que lá se encontram, jamais se viram aqui. (COSTA, 1938, In: COSTA, 1995, p.459)

Além disso, ressalta que a casa do colono, apesar do seu aspecto frágil, seria engenhosamente construída, tendo uma "significação respeitável e digna" além de ser absolutamente integrada às condições do meio, "coisa legítima da terra":

> Feitas de "pau" do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família (...) tudo se mistura e com aquele ar doente e parado, esperando... (...) "aquilo" faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua... (COSTA, 1938 In: COSTA, 1995, p.459)

Essa mesma peculiar transitividade entre habitação e o meio é reconhecida por Gilberto Freyre, em seu artigo para a Revista do Patrimônio do SPHAN intitulado *Mocambos do Nordeste: algumas notas sobre o tipo de casa mais primitiva do nordeste brasileiro* de 1937 - praticamente no mesmo período do texto de Costa -, ao elogiar o mocambo por sua simplicidade e por sua convivência pacífica com a natureza - praticamente uma "habitação vegetal"[39] -, afirmando inclusive sua superioridade arquitetônica em relação ao sobrado[40] ao valorizar sua espacialidade contínua em direção ao exterior.

[39] (...)simplicidade de casa toda ou quase toda de palha, de folha, ou de capim-açu, [...] com os cipós fazendo as vezes de pregos e as portas feitas da própria palha ou folhas dos tapumes". (FREYRE, 1937, p. 20 Apud ARAÚJO, 2005, p.156).

[40] "A superioridade do mocambo sobre a casa de pedra e cal, tantas vezes má e até péssima pelas condições de aeração e insolação. No mocambo como na choupana em geral, a iluminação e a ventilação [...] fazem-se por 'aberturas vastas no frontão e realizam-se de modo muito mais perfeito do que seria lícito esperar se se fizessem através de janelas, mesmo as mais largas possíveis'". (FREYRE, 1937, p. 28 Apud ARAÚJO, 2005, p.156).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

E essas características demarcariam um "tipo de habitação caracteristicamente primitiva". No entanto, "quando construído no seco e entre coqueiros, exprime esse primitivismo de cultura de modo atraente. (...)." E isso faz com que "seu ar [seja] o de casas inteiramente à vontade entre as palmeiras e à beira do mar ou da água doce". (FREYRE, 1937, p. 20 Apud ARAÚJO, 2005, p. 156)

Debret parecia perceber na realidade brasileira, já naquele momento, que homem e natureza compartilhavam de uma substancia comum – percepção essa ressaltada também por Freyre e Costa um século depois -, situação impulsionada ainda pelo caráter movediço e transitório da própria sociedade. Assim, num local onde a lógica interna parecia ser pautada em condições fronteiriças, indefinidas e instáveis, impor um sistema formal pré-estabelecido como o neoclassicismo europeu tornar-se-ia enganoso. Da mesma forma que olhar aquela natureza, aquele lugar e simplesmente documentá-lo fisicamente seria impossível. Estaria nessa articulação, se estabelecendo uma visão singular que abria a possibilidade para a compreensão de uma relação dialética entre homem e meio, onde coexistiam o desejo de definição através da ordem e a nítida percepção do império da desordem e da ambiguidade? Ou ainda, tratava-se uma nova possibilidade que se mostrava ao viajante, de uma estranha predisposição humana de abrir-se e integrar-se ao meio como numa tentativa de apaziguamento de forças?

Dentro do próprio processo civilizatório de estetização *à europeia* que vai se dar no Brasil ao longo do século XIX – ou certo "acinzamento do mundo"[41], segundo Ricardo Benzaquen de Araújo – haveria um caráter específico da cultura brasileira que permitiria a aceitação dessas influências através de uma inclusão flexível[42], tolerante, permeável. Isso significa que não haveria simplesmente a imposição de uma tradição externa – uma pura europeização -, mas um apaziguamento desta

[41] Segundo ARAÚJO (2005, p.136), a profusão de cores em voga no Brasil colonial vai se empalidecendo ao contato com a Europa.

[42] Nesse sentido, tanto PEDROSA (1957 In: PEDROSA, 2004, p.380) quanto MINDLIN (1956 In: MINDLIN, 1999) destacam a *elasticidade mental* dos arquitetos brasileiros, que, sem o peso da tradição, vão modelando a arquitetura brasileira: "(…) A necessidade de adaptação às novas condições do meio e dos costumes deixou naturalmente a sua marca na história da arquitetura brasileira contribuindo para lhe dar, pelo menos em parte, uma fluidez, uma elasticidade mental, uma ausência de submissão cega à tradição puramente formal que possibilitaram essa transformação brusca e total". MINDLIN (1956 In: MINDLIN 1999, p.23).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

com uma lógica interna: essas diferenças encontrariam um equilíbrio, seriam capazes de conviver de forma harmônica. Se esboçaria através desses gestos uma sensibilidade em perceber uma realidade que não se resume a um *Brasil-só-natureza* negando também um *Brasil-à-europeia*[43], tomando os termos de SUSSEKIND (1990). Assim, como resposta a um processo determinista de transplantamento cultural, nas formas produzidas na colônia permaneceria certo hibridismo, onde, "de certo modo, tudo se entrosa"[44].

Por isso essa "dificuldade de forma": o espaço natural - com suas imensidões, exterioridades e riquezas - inexoravelmente exerceria uma pressão - num sentido agora "de fora para dentro" - que poderia gerar essa fragilização de limites, potencializada ainda pela incorporação de traços da tênue sociabilidade brasileira repleta de descompassos e ambiguidades. Assim, "o homem sofre ao meio em vez de determiná-lo"[45]. A ordem e a rigidez neoclássica ficam complacentes, se amolecem, passam a pressupor a fusão do homem com o espaço, fazendo com que seja possível assumir agora uma paisagem sem véus, transparente, que abole a distância entre o homem e as coisas exteriores, propondo, assim, uma experiência mais imediata do mundo, aberta inclusive à imaginação[46] como produtora das relações.

Importante ressaltar que essa "dificuldade de estruturação" vai acompanhar toda a produção artística brasileira até meados do século XX, momento crucial para a produção arquitetônica - também paisagística e claro, urbanística se pensarmos principalmente no caso de Brasília - onde a necessidade de "dar forma" através de um gesto incisivo do processo de "tomada de posse" do território chegará ao seu ponto máximo de determinação espacial. Assim, essa certa tendência à

[43] Curioso e contraditório perceber que esse mesmo excesso de realismo presente em seu *Voyage pittoresque et historique au Brésil* - Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil - publicado em 1839 na França foi criticado pelo Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro afinal, a expectativa neoclássica fora a construção da visão do tal *Brasil-à-europeia.* Vale ressaltar que os atos de observar, catalogar, organizar passam a fazer parte desse ambiente progressista principalmente a partir da edição da *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* por Diderot e D'Alambert em 1751-1772. (SUSSEKIND, 1990, p.39).

[44] "(...) tudo se entrosa – a oca indígena, a casa transmontana, a casa do chamado 'bandeirante', a casa da fazenda, a casa de arrebalde, a casa urbana de bairro". (COSTA, Lucio. Tradição local. In: COSTA, 1995, p.454).

[45] Observado por NAVES (2007, p.40) no quadro "Caipira picando fumo" (1893) de Almeida Junior (1850-1889).

[46] "Frente à natureza, o artista deve observar e refletir de forma imaginante". (LIMA, 1984. p. 91)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

instabilidade formal – até então percebida nas obras de Debret, Rugendas e Castagnetto - aponta para a assimilação gradual e fluida da própria modernidade. As paisagens do artista brasileiro[47] Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), já da década de 1950, são a demonstração de como a construção da modernidade brasileira se fará por um caminho mais tortuoso e ambíguo, e não pela pura, direta e objetiva absorção do novo.

Logo de início, percebe-se como característica principal dessas paisagens, o enfraquecimento da tradicional relação figura-fundo – a base do sistema representativo renascentista – o que gera nessas pinturas uma espacialidade fugidia, uma densidade ambígua e certo *ar vaporoso*. Através do recurso da cor diluída e esmaecida, Guignard transforma a rigidez do elemento geográfico que caracterizou por tanto tempo a paisagem brasileira – a montanha – na volatilidade da nuvem[48], as densas construções – o registro da posse humana sobre o território - em uma paisagem dissipada, onde "a tinta óleo, rala e rápida como a aquarela, protagoniza no raso da superfície do quadro a profundidade das revoluções tectônicas como revolta do abismo para o assentamento do visível" (HERKENHOFF, 2014/2015).



[F51] Alberto da Veiga Guignard, *Paisagem de Minas*, 1950, óleo sobre madeira, 110 x 180 cm, Coleção Particular, Belo Horizonte, MG. Fonte: NAVES, 1997.



[F52] Alberto da Veiga Guignard, *Noite de São João*, 1961, óleo sobre madeira, 19 x 29 cm, Coleção Particular, Belo Horizonte, MG. Fonte: NAVES, 1997.

[47] Ainda que brasileiro, Guignard vive entre 1907 e 1929 na Europa.
[48] "Guignard fundiu céu e montanha ao tratar as nuvens e os morros com a técnica do *esfumato* Leonardesco". (HERKENHOFF, 2014/2015).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Esse gesto apontaria, segundo Carlos Zilio, para "um transbordamento lírico do sujeito na natureza"[49], já que se trata da concepção de paisagens imaginadas, reflexo da inclusão do físico no psíquico, onde a luminosidade, por exemplo, deixa de ter referência natural. Isto, no entanto, não seria o suficiente para uma completa autonomia, acusando ainda, certa "recusa do artista de abandonar a obra a seus limites" (NAVES, 1986, p.64), explicitamente a postura fruto de uma modernidade incipiente e ambígua, em processo de metabolização.

Para desdobrar esse posicionamento, podemos tomar como ponto de partida o argumento de Paulo Venâncio Filho, que, apesar de tratar de Tarsila do Amaral (1886-1973) acerca de certa "dificuldade de ser fantástico", neste caso enquadra-se na questão colocada acima por intermédio da obra de Guignard:

> Tarsila do Amaral tinha diante de seus olhos o sol e a incongruente desordem da natureza tropical, tão diferente da plácida e tranquila natureza europeia e também tão distante da genuína vertiginosa paisagem norte-americana da planície e do *canyon*. Pollock: é preciso pensá-lo como um *canyon*. O *canyon* é a natureza absolutamente despida de seu elemento amaciante, afetivo: a vegetação. O *canyon* não envolve, repele. Aqui, ao contrário, a natureza é, em sua maior parte, por demais envolvente, afetiva, sedutora. (VENANCIO FILHO, 2013, p. 20)

De alguma forma, Venâncio Filho aponta que ação do artista – nesse caso Tarsila, mas entendo que se estende também a Guignard - se perde na natureza por intermédio de uma relação extremamente afetiva estabelecida com ela, uma vez que não há distanciamento suficiente para a geração de um embate que pudesse gerar uma construção visual pelo viés da autonomia. Guignard - ao contrário de Castagnetto que buscava recortar para dar conta da totalidade - parece querer captar toda a imensidade relutante da paisagem, repleta de transparências e indefinições, praticamente uma "natureza em formação" (NAVES, 1997, p.131-143). Assim, a dissolução dos objetos – figura - na paisagem – fundo - através do enfraquecimento dos seus limites transmite uma sensação de amplidão espacial e evoca, ao mesmo tempo, uma sensação de esvaziamento do espaço, pressentindo talvez, no contexto dessa vastidão infinita, uma pouca disponibilidade para a construção ou geração de forma, parafraseando novamente a *forma difícil* de Naves.

[49] ZILIO, 1997, Introdução à segunda edição.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Indubitavelmente Guignard percebe que esse é um espaço "com poder dissolvente que, por sua monumentalidade, corrói a estrutura dos objetos" (NAVES, 1997, p.63) criando um espaço envoltório vasto e dilatado, que apequena os objetos a ponto de torná-los insignificantes, desmaterializados, impregnados por aquilo que os envolve. Como consequência desse processo - ou ainda, através dessa estratégia -, atinge um sistema formal que une espaço, superfície, tema e textura – e gera uma coerência[50]. Assim, a homogeneidade das superfícies obtida através do esmaecimento dos planos, nos remete à impregnância entre homem e meio - assim como uma continuidade entre natureza e cultura -, estabelecendo entre esses polos opostos certo grau de intimidade, ao transformar tudo em "coisa legítima da terra". Guignard faz com que, através da anulação gravitacional, as construções flutuem na paisagem, e ao redor delas, os conjuntos de pessoas também flutuem como manchas liquefeitas. Assim, reforça o fato de que essa natureza, esse meio, não é passível de ser apreendido sem o intermédio do homem, afinal o homem faz parte dele, é indissociável, íntimo. Há uma interioridade subjetiva nessa concepção de natureza – como já abordado por Zilio -, do qual o homem não consegue desvencilhar-se. O contato com essa paisagem – via Debret, Guignard, Castagnetto, Costa - deixa de ser um contato original com a natureza virgem e começa a se mostrar como descoberta desta enquanto constructo cultural, resultado de uma mediação com o homem.

Seriam essas já percepções do processo extremamente delicado que seria criar particularidades e vocações fortes para essa paisagem, apesar dos esforços da literatura e da arte[51] durante o século XIX e primeiras décadas do século XX? Sem dúvida essas paisagens parecem olhar para uma *outra* natureza e refletir as ambiguidades e as complexidades do contexto cultural brasileiro: as cidades incipientes ainda sem peso ou enraizamento (reflexo de todo processo de ocupação, exploração, definição), ou ainda o aspecto instável de uma paisagem urbana em processo de transformação após seguidas reformas ao longo do século

[50] Segundo NAVES (1986, p.62) há um limite nessa coerência: a dissolução do espaço tradicional, em vez de conduzi-lo à superfície do suporte por meio da substantivação da cor, faz com que sua obra fique a meio caminho, habitando um campo pictórico em ruínas.

[51] Dentro dessa tendência acadêmica, ressalta-se Araújo Porto Alegre (1806-1879), discípulo da Missão Francesa, que propõe uma visão programática da arte brasileira através da Escola Brasileira de Pintura, onde se ressalta o estilo acadêmico e a temática histórica através de uma iconografia representante da cultura, além de Víctor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

XIX e início do século XX. Todos esses impasses e limitações vão se estabelecer a partir dos anos 1920, através de um “anseio esperançoso, um pouco angustiado, diante do mundo moderno” (BRITO In: TOLIPAN, 1983, p.15), construindo no Brasil uma *paradoxal* e *fluida modernidade*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

2.6.
A paradoxal modernidade e a dificuldade de forma

> A floresta tropical é o esplendor da força na desordem. Árvores de todos os tamanhos e de todas as feições; árvores que salteiam, umas eretas, procurando emparelhar-se com as iguais e desenhar a linha de uma ordem ideal, quando outras lhes saem ao encontro, interrompendo a simetria, entre elas se curvam e derreiam até ao chão a farta e sombria coma. Árvores, umas largas, traçando um raio de sombra para acampar um esquadrão, estas de tronco pejado que cinco homens unidos não abarcariam, aquelas tão leves e esguias erguendo-se para espiar o céu, e metendo a cabeça por cima do imenso chão verde e trêmulo, que é a copa de todas as outras. Há seiva para tudo, força para a expansão da maior beleza de cada uma. Toda aquela vasta flora traduz a antiguidade e a vida. (ARANHA, 1902, p. 35-36)

Habilitar uma percepção positiva da natureza brasileira desvelando suas especificidades como ponto de partida na elaboração de uma cultura brasileira foi um desafio que teve como ponto de partida as discussões que já estavam em voga no país no século XIX e que se fortaleceu num círculo progressista da intelectualidade brasileira durante o século XX. Havia aí a busca pela consolidação da modernidade brasileira, através de um ideal de renovação sociocultural amplo utilizando as informações recebidas do ambiente artístico europeu contra o passadismo nacional. Para tal, havia ainda uma necessidade de incorporação do ritmo da vida moderna na arte, trazendo para ela *emoção estética* (ARANHA, 1998, p.268-273), através de uma crítica contra a representação mimética do real e as teses subjetivas românticas. Dessa forma, na arte, o cubismo se apresentava como linguagem ideal para a purificação dos meios artísticos de expressão através da recusa da arte como representação.

O fator de maior interesse para esta pesquisa é o fato de que, em muitos momentos, a busca por uma especificidade do Brasil se dará a partir da condição natural do país, sua geografia, sua vegetação, seu solo, e a maneira como o gesto humano vai reagir a ela. Nesse sentido, Graça Aranha (1868-1931) terá um papel especialmente importante[52] ao definir o primeiro programa estético do primitivismo modernista brasileiro, publicando em 1921 *A Estética da Vida*, obra literária-filosófica que busca a definição do espírito nacional do homem brasileiro, produzindo um *retrato-diagnóstico* da intuição sentimental que o brasileiro tem da sua realidade. Nele, o autor mostra como possibilidade o caminho da valorização

[52] MORAES (1978) reforça a importância de Graça Aranha.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

da cultura como forma de adequação e acomodação do homem à natureza, transformando completamente a relação da alma brasileira com seu meio, o mundo tropical que a circunda. Ressalta que:

> Para que houvesse artes plásticas e fossemos uma nação de artistas da forma, seria indispensável uma grande intimidade com a natureza e sentirmos a imperiosa necessidade de representá-la pela sua cor e pelas suas linhas; seria preciso sentimento de realidade, que é o sentimento das cousas objectivas (...). A paizagem é incorporada às cidades que se fundem no maravilhoso quadro de luz, de cor, de formas, e por instantes parece que a arte, que fez a cidade, excedeu a própria natureza nesse sentimento vago, que torna deliciosamente indecisa a passagem do que é natural ao artificio humano. Será o começo de um grande despontar artístico no Brasil, em que a architectura, a pintura e a esculptura, as artes da forma assinalem o instante triunphal? (ARANHA, 1921, p.111-115)

Importante perceber que se estrutura através do olhar de Graça Aranha a percepção da forte imobilidade da alma brasileira diante de uma natureza que se apresenta invencível, que oprime, apavora e esmaga (MORAES, 1978, p. 35). Para lidar com essa relação, Graça Aranha propunha um gesto de aproximação da natureza, buscando tratá-la não mais como nossos antecessores fizeram. Era preciso, tratar a natureza como a nós mesmos, por intermédio da cultura. Se esboça assim a busca de um gesto anti-mimético do real, com a necessidade de purificação dos meios artísticos de expressão, através da imersão na arte para que houvesse um progresso na sensibilidade e uma nova construção da relação cultura e natureza brasileira.

Algumas respostas ainda imaturas a essas demandas - embora bastante otimistas, denunciando um desejo de ser moderno - se esboçaram na Semana de Arte Moderna de 1922 e nos anos seguintes a ela. O olhar em direção à natureza brasileira e suas especificidades se limitou à exploração de símbolos visuais e sugestivos, praticamente uma iconografia ingênua mas representativa de uma cultura particular, com o objetivo de se criar uma imagem afirmativa para o Brasil, apontando para um projeto civilizatório. Segundo Ronaldo Brito,

> Ao marasmo do tempo colonial ela [a Semana de 22] contrapunha uma velocidade moderna capaz de cifrar o Brasil em imagens prontamente acessíveis e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

comunicáveis. E a fácil propagação dessas poucas imagens tende até hoje a substituir o contato público efetivo com as linguagens modernas brasileiras.[53]



[F53] Anita Malfatti, *Tropical*, 1917, óleo sobre tela, 77 x 102 cm, Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.



[F54] Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP.



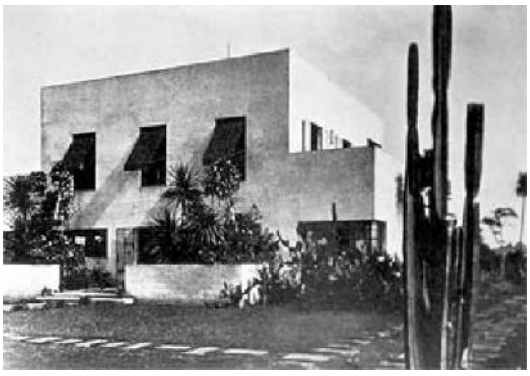
[F55] Tarsila do Amaral, *Paisagem do Rio de Janeiro*, 1923, óleo sobre tela, 33 x 41 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.



[F56] Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1928, óleo sobre tela, 79 x 101 cm, Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky, SP.



[F57] Gregori Warchavchik e Mina Klabin, Casa da Rua Itápolis, São Paulo, 1930. Foto Zanella & Moscardi, Acervo FAU-USP. Fonte: LIRA, 2011.



[F58] Gregori Warchavchik e Mina Klabin, Casa da Rua Santa Cruz, São Paulo, 1927-28. Foto Hugo Zanella, Acervo FAU-USP.Fonte: LIRA, 2011.

[53] Segundo BRITO (1993, p.7), o concretismo é a primeira manifestação da vanguarda no Brasil, opondo-se aos primeiros modernistas figurativos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Relação análoga ocorrerá também na incorporação de espécies da flora tropical como o *cactus mandacaru* nas composições paisagísticas de Mina Klabin (1896-1969) para as casas modernistas projetadas por seu marido, o arquiteto Gregori Warchavchik (1896-1972), como um código facilmente decifrável, ou ainda uma planta icônica, que representaria o Brasil, em contraposição aos volumes arquitetônicos neutros e universalizantes de Warchavchik. Havia aí uma dificuldade de penetrar na essência da paisagem brasileira, o que inclusive pode colocar em xeque um suposto posto de precursora do paisagismo moderno no Brasil.

Toda essa dificuldade de efetivamente penetrar na verdadeira essência da paisagem brasileira no século XX - que vem se esboçando desde o século precedente - encontra de certa forma seus ecos em toda a produção dita modernista da arte brasileira. A ambição de dar uma identidade cultural nacional àquela produção, criar um "estilo brasileiro" acabou por gerar generalizações superficiais e arbitrárias (ZILIO, 1997, p.16-17). O debate estava voltado para as questões nacionalistas, logo, colocar-se a par das vertentes da vanguarda europeia *stricto-sensu* poderia ser o equivalente a colocar em risco seus próprios princípios. Assim, a própria noção de negação à representação da realidade do mundo – no caso, a brasileira – poderia se colocar como uma grande contradição, já que o caminho traçado pela modernidade brasileira buscava a representação dessa realidade peculiar, onde a etnia dos personagens, sua condição social e seu meio eram essenciais (CHIARELLI In: FABRIS, 1994, p.51-57). Assim a estratégia de buscar originalidade no exotismo - fosse da terra, fosse do homem - acabava por gerar um afastamento da compreensão efetiva da espacialidade moderna[54], denunciado pelas limitações construtivas, ao passo que, o artifício utilizado se restringiu, na verdade, a uma mudança de referenciais iconográficos - dos tradicionais históricos para os ícones coloniais e populares acrescidos da estratégia de utilização da cor (ZILIO, 1993, p.43) como modo de distinção cultural - e não uma ruptura epistêmica.[55]

[54] Para ZILIO (1997, p.115), apesar da unidade de objetivos existentes no modernismo, não há uma uniformização e "coexistiram diversas interpretações do espaço pós-cubista".
[55] ZILIO, 1997, Introdução à segunda edição.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> Nossas primeiras imagens modernas mantinham, ainda que transformadas pelas linguagens modernas, os traços do passado arcaico. Essas imagens dos anos 20 mostram a reinvenção do ambiente tropical imaginado por modernos índios cubistas – não mais aqueles dos séculos XVI ou XVII, mas os do vertiginoso século XX -, devoradores críticos da cultura do colonizador. Tal era o que propunham os manifestos de nossos primeiros modernistas. (VENANCIO FILHO 2013, p.40-41)

É fato que a modernidade brasileira foi sendo construída de forma peculiar, sobre bases instáveis[56], estabelecendo seus princípios através de paradoxos, misturando passado e presente, abstrações e símbolos, natural e antrópico, lirismo e distanciamento, generalidade e peculiaridade. Essa modernidade *em processo*, ainda incerta sobre o real significado da arte moderna, serviria para produzir um exercício cultural capaz de levar a sociedade a debater, ainda que com restrição, seus valores.

Afirmava-se assim, uma *possibilidade de ser moderno*, transformada em paradigma, mas que ia se moldando de acordo com princípios e acepções peculiares, não pensada no âmbito das propostas europeias. A própria confrontação com o "espelho" europeu se colocava como dado paradoxal, uma vez que o Brasil constrói sua modernidade a partir de uma natureza específica, um ambiente afetivo, que evoca o passado, a raiz, a festa, o subconsciente, o mito, estabelecendo assim como mediadores o tempo, a história, a cultura.

Paradoxal também é o fato de buscar no olhar para a paisagem - instável, mutante, em processo - uma referência estável para uma especificidade. Nesse sentido, talvez tenha havido, inclusive, certa ingenuidade dos artistas ao não perceber nesse momento a paisagem já como o produto da cultura humana, supostamente moderna, adicionada sobre a natureza original, fruto de um processo histórico de domínio e ocupação. Ao contrário, a paisagem conforme tratada por esses artistas, era ainda imbuída de uma carga mítica, sendo tratada como natureza, uma vez que o sujeito – ainda em processo de transformação em sujeito autônomo e moderno - não pôde estabelecer com ela uma relação efetiva de recorte ou mesmo de ação, capaz de convertê-la através desse gesto, concretamente em paisagem. Por esse

[56] Para ZILIO (1997, p.54-55), o percurso da Arte Moderna nasce e se desenvolve dentro de uma pequena elite tendo na sociedade em si uma implantação frágil. É fruto da conjugação de um pensamento cultural progressista com uma visão política tradicionalista.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

motivo, a arquitetura, o urbanismo e o paisagismo, se colocam como empreitadas de maior sucesso nesse momento, uma vez que lidam com o ato humano diretamente sobre o território natural, transformando-o, não simplesmente representando-o - assim como a determinação pitoresca do século XIX - calcando seu projeto de modernidade muito mais na construção de uma paisagem do que de uma identidade necessariamente nacional e essencialmente brasileira.

Para Mario Pedrosa, o Brasil era um "país condenado ao moderno" (PEDROSA, 1957 In: PEDROSA, 2015, p.132). Ou seja, a cultura brasileira não nascera naturalmente, mas através de um processo de transplantamento exógeno.[57] Seu passado colonial e escravocrata, estático e imóvel, tinham sido uma fatalidade que os tempos e as conquistas modernas europeias – com a predominância da impermanência, da inconstância, da instabilidade, cuja imagem estava calcada no cubismo – iriam remediar e corrigir (VENANCIO FILHO, 2013, p.40-41), afinal, estas poderiam ser facilmente absorvidas como contribuições culturais. No entanto, como essa postura desconstrutiva da vanguarda europeia poderia ser sustentada frente a uma modernidade brasileira que pressupunha construir[58] e compreender o passado? "Entre nós, tudo estava ainda para ser construído; sempre". (VENANCIO FILHO, 2013, p.41)

Talvez houvesse nesse sentido a sensível percepção de Guignard a certa disponibilidade da paisagem brasileira em assumir novas formas, não permanentes, reversíveis sempre abertas a novas possibilidades de configurações. Isso externaria também um esgotamento das ingênuas tentativas de sintetizar o Brasil através de referências iconográficas, símbolos formais fechados e logicamente representacionais, que sugerissem uma ideologia nacional precisa. Como percebera Mario Pedrosa, "Guignard não tem gosto nem pretensão aos grandes planos arquitetônicos" (PEDROSA, 1946 In: PEDROSA, 2004, p.205),

[57] "Entre nós (...); nada de velhas culturas, mas uma população dispersa de índios nômades. Mesmo o negro é trazido de fora; apesar da escravidão a que foi submetido, trabalhou no mesmo sentido que o português, isto é, para conquistar a terra selvagem, para domesticar à natureza virgem". (PEDROSA, 1953 In: PEDROSA, 2015, p.63).

[58] Para BRITO (In: NOBRE et al., 2004, p.252), a modernidade brasileira teria inventado um passado para poder então romper com ele; afinal, para promover ruptura é necessário haver continuidade, logo, a modernidade está inevitavelmente (e paradoxalmente) relacionada a um passado, a uma tradição.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

mas talvez expressasse uma desconfiança em relação à atividade de dar forma ao mundo.

Esses dados vêm aguçar os conflitos entre a já citada “dificuldade de forma” implícita numa “visualidade difusa”[59] - percebida por Rodrigo Naves - e a “necessidade de forma” ou ainda uma “vontade de ordem” (VENANCIO FILHO, 2013, p.22) que apontam para uma persistência construtiva que dominou a maneira ambígua de conformar o território nas cidades brasileiras a partir do estabelecimento da ordem, da coerência e da racionalidade neoclássicas estabelecida pela Missão Francesa no Brasil e que tiveram seu ápice na tardia modernidade brasileira após anos 1950.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[59] O conceito de *visualidade difusa* foi desenvolvido por NAVES (1986, p.60-68) alguns anos antes do lançamento de *A Forma Difícil* do mesmo autor, através da percepção na arte brasileira, de um olhar vago e envergonhado, que teria origem na cultura portuguesa e impediria o desenvolvimento de uma cultura propriamente visual, plena, e pouco afeito as abstrações conceituais.

2.7.
A necessidade de forma

> Nas terras novas, pelo seu caráter mais universal, mais afastado de todo particularismo local, de todo exotismo e idiotismo dialetais, essas formas, representadas sobretudo por uma generalização geometrizante, em por isso mesmo de grande comodidade para a dominação cultural dos colonizadores. (PEDROSA, 1960b In: PEDROSA, 2015, p.104).

A contribuição francesa na concepção arquitetônica, trazida essencialmente por Grandjean de Montigny (1776-1850) contribui para dar início a certa "vontade construtiva" (VENANCIO FILHO, 2013, p.51), ou ainda, "vontade de forma" que dominará a produção arquitetônica brasileira. A necessidade de modernização e civilização da cidade, através da divulgação dos novos ideais transplantados do neoclassicismo, traz uma nova postura do homem frente à natureza. A rigidez do traçado manifestada por uma linguagem expressiva e eloquente deveria ser a forma de ordenar o espaço, além de se estabelecer também como instrumento de *re-forma* social, política e urbana. Importante ressaltar que esse gesto tão incisivo e ordenador muitas vezes refletirá a incapacidade de sua própria implementação, talvez por uma incompatibilidade dessa rigidez com a própria condição local, demonstrando mais uma vez a tentativa de vestir uma roupagem que não cabia ao Brasil. Como resultado, o que se percebe é que a arquitetura oficial mostra uma tentativa de aproximação à versão neoclássica europeia - no caso brasileiro, em busca de uma aparência que refletisse os conceitos da lei, ordem e autonomia (ROCHA-PEIXOTO, 2000, p.75-99) ainda que muitas vezes a essência fosse contraditória a esses princípios -, enquanto que a estrutura urbana permanecia ainda dentro dos moldes da cidade colonial, já que muitas das intervenções urbanas em moldes neoclássicos não se realizaram.

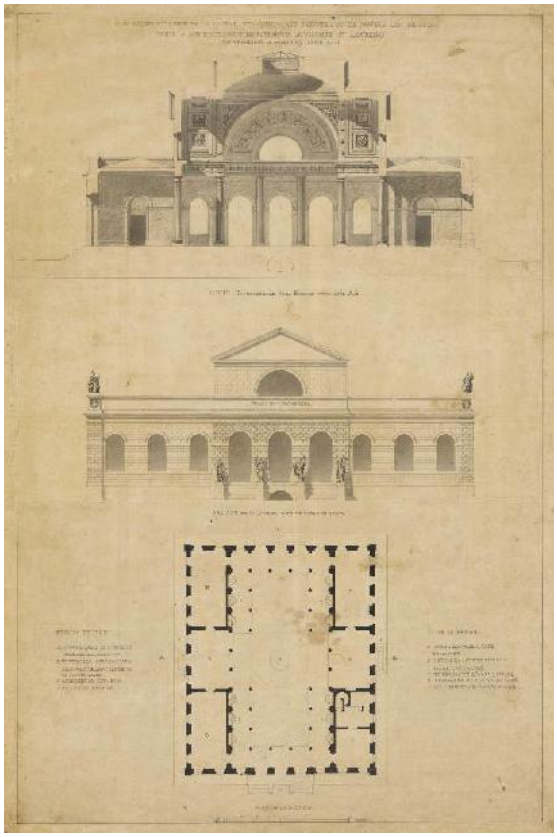
Esse gesto dominador pode ser percebido principalmente no Plano de Grandjean para as *Regularizações Urbanas no Traçado Viário do Centro da Cidade*, datado de 1820, onde a malha urbana existente seria ignorada com o estabelecimento de grandes perspectivas por meio de aberturas de avenidas e ruas retilíneas e a implantação de novas construções, gerando um espaço urbano completamente regular e grandioso. Tratava-se de uma resposta francesa ordenadora e rigorosa, calcada em princípios idealizantes, à complacente malha urbana encontrada no

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Rio de Janeiro, reflexo de uma atitude muito mais pragmática portuguesa. Também a linguagem arquitetônica deveria ser adequada às novas circunstancias: o edifício, sólido e severo, deveria apresentar toda uma preocupação com a erudição, com a imponência fundamentada na pura regularidade geométrica abstrata segundo princípios totalmente preestabelecidos através de traçados reguladores refletindo uma necessidade de ordenação racional e renovação civilizadora, em completo contraste com a total espontaneidade do mundo natural onde se insere.



[F59] Grandjean de Montigny, *Plan d'une portion de la ville de Rio de Janeiro* (Regularizações Urbanas no Traçado Viário do Centro da Cidade do Rio de Janeiro) prevendo a implantação de um eixo monumental entre o cais e o Palácio Imperial, c.1820. Nanquim e aquarela. 38.7 x 23.2 cm Acervo Biblioteca Nacional Digital.



[F60] Grandjean de Montigny, *Plan façade et coupe de la bourse tel quil… est execute a Rio de Janeiro* (Projeto da Praça do Comércio com planta baixa, corte e fachada), traço e aguada de nanquim, 53.5 x 34.8 cm, c.1820. Acervo Biblioteca Nacional Digital.

Da mesma forma, o projeto para a antiga Praça do Comercio do Rio de Janeiro, encomendado a Grandjean de Montigny por D. João VI em 1919 – Casa França Brasil desde 1990 -, demonstra, através de sua autonomia formal, uma tentativa de implantação dos valores austeros, rigorosos e racionais do neoclassicismo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

francês[60]. Sua implantação, obedece aos pontos cardeais e ignora a malha tradicional da cidade, ao mesmo tempo que seu caráter maciço e fechado desconsidera o exterior, voltando-se para dentro e recriando uma praça ideal interior. Paradoxalmente, essa idealidade que permeia o excessivo rigor formal existente e se fundamenta em seu caráter didático, acaba por pecar sob o ponto de vista construtivo (ROCHA-PEIXOTO, 2000, p.123-124), ao não se comprometer com o mesmo rigor com a sua autenticidade estrutural e material. Isso demonstra – tanto no caso da Praça do Comércio que foi executado, quanto no Plano Urbano não executado – a pouca compatibilidade desse gênero de intervenção extremamente civilizador e a própria lógica interna fluida e transitiva que caracterizou as condições sócio-econômico-espaciais brasileiras.

Essas fragilidades serão comuns no projeto iluminista aqui implementado, pois denunciam exatamente essa discrepância entre valores europeizados que se buscam representar[61] e as efetivas condições técnicas e sociais locais, ressaltando, principalmente, o fato de que a sociedade nesse momento era ainda calcada no trabalho escravo. Certamente havia um desajuste nessa necessidade obsessiva de fundar um "Brasil-à-europeia" parafraseando novamente SUSSEKIND (1990). Tratava-se de um grande esforço para produzir na cidade do Rio de Janeiro, assim como encontrada pela Missão por ocasião da sua chegada, repleta de disparates e desajustes, as improvisações necessárias – mesmo que de caráter efêmero[62] - para transformá-la numa capital iluminista, digna de receber o Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.

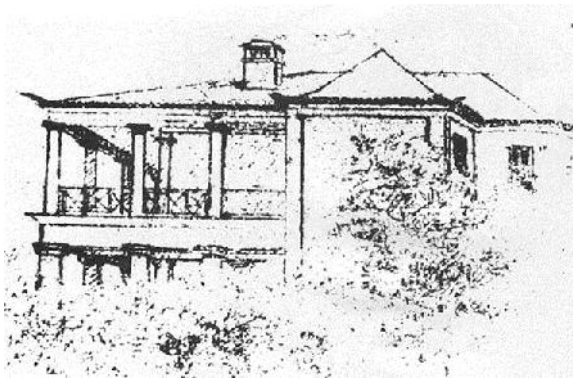
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[60] Essa mesma relação contrastante entre ordenação racional iluminista e certa desordem do entorno pode ser vista em outros projetos de Grandjean de Montigny, como no Chafariz da Carioca (1833-1840, demolido em 1925); no projeto para reestruturação do Campo da Aclamação (de 1827, não executado) no qual, ignorando a malha tradicional regulariza a imensa praça originalmente irregular através de uma arcada ordenada à volta, e orienta as novas construções segundo os pontos cardeais; na *Academia Imperial de Belas Artes* (1816-1826, demolida) entre outros que demonstram esse esforço em produzir um reordenamento visual.

[61] As defasagens entre arte, política e sociedade, assim como entre as formas herdadas da cultura europeia e a realidade social da colônia, foram caracterizadas por SCHWARZ (1992, p.9-31) como as "ideias fora do lugar".

[62] Sobre o caráter efêmero e cenográfico de algumas estruturas provisórias planejadas para adornar as cerimonias reais - fachadas falsas, representações pictóricas *trompe l'oeil* de monumentos, esculturas, relevos – onde aparência era mais importante, e não a verdadeira essência. (ROCHA-PEIXOTO, 2000, p.130-135).

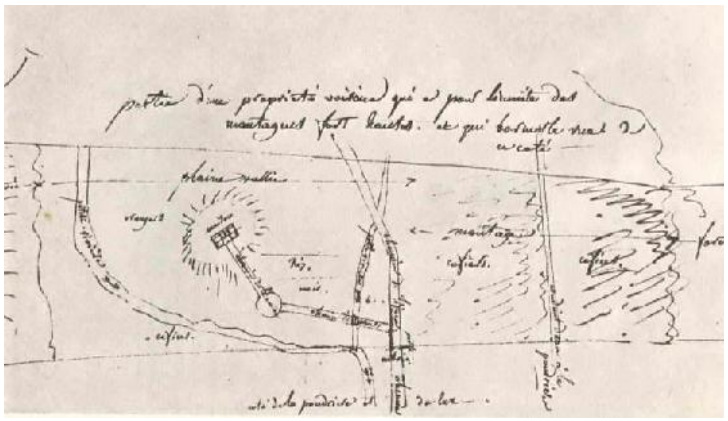
Mas ao tomar como contraexemplo provavelmente a primeira obra de Grandjean no Rio de Janeiro - além de ser uma das poucas executadas -, ou seja, sua casa própria na Gávea, provavelmente finalizada antes de 1831, é inevitável não pensar em um gesto compensatório: apesar da imposição da ordem e rigor do gesto arquitetônico, foi possível a realização de uma mediação entre artifício e natureza.

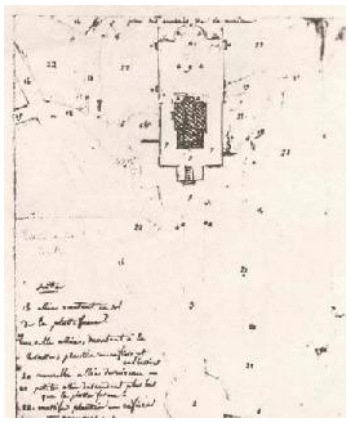


[F61] Jean-Baptiste Debret, Casa de Grandjean de Montingy na Gávea, Rio de Janeiro, c.1823. Fonte: ARESTIZABAL, 1992.



[F62] Casa de Grandjean de Montingy, vista do telhado e claraboia, foto de 2008. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.

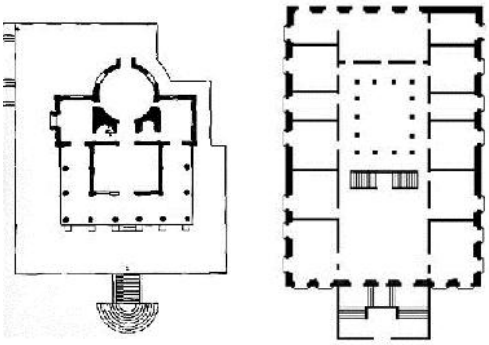




[F63] [F64] Planta de localização da Casa de Grandjean de Montingy na Gávea e planta de situação da casa e em relação aos jardins, desenhos de Louis Symphorien Meunie. Fonte: PEREIRA, In: ARESTIZABAL, 1992.



[F65] Casa de Grandjean de Montingy na Gávea, Rio de Janeiro. Acervo Núcleo de Memória da PUC-Rio.



[F66] Casa de Grandjean de Montingy c.1823 e Casa do Bispo, c.1760, em escalas diferentes. Fonte: ROCHA-PEIXOTO, 2012.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

O edifício - fruto da leitura da arquitetura da antiguidade clássica -, completamente branco, assentado sobre um platô artificial elevado, isolado em relação à cidade e cercado de exuberante vegetação, tinha em seu entorno jardins *à inglesa*, árvores frutíferas tropicais e espécies exóticas ornamentando os caminhos, como laranjas, abacaxis, pés de café, nogueiras. Diferente da Praça do Comércio, que se volta completamente para seu espaço interno ignorando a cidade ao seu redor, sua casa se abre para a natureza e para as vistas circundantes, agora motivo de interesse, gerando a possibilidade de contemplação da paisagem da lagoa Rodrigo de Freitas e também do mar. (PEREIRA In: ARESTIZABAL 1992, p.18). Segundo Afonso Carlos Marques dos Santos, "era a exuberância do trópico a oferecer-se ao visitante, no calor do clima e no colorido natural" (SANTOS, A. C. M., 1979, p.28). Assim, além de assumir uma relação com as condições naturais, Grandjean parece buscar certo diálogo com os elementos presentes na arquitetura tradicional portuguesa no Brasil, de forma a flexibilizar os parâmetros rígidos do gosto neoclássico. Esse gesto de reconciliação possibilita também uma maior abertura e liberação dos espaços internos em direção ao exterior, através do grande avarandado que circunda o salão principal, uma espécie de "pátio invertido" (ROCHA-PEIXOTO, 2012), inspirado nas casas rurais ou de engenhos da região fluminense.[63]

Teríamos aqui, no gesto de Grandjean, um desejo de reintegração à natureza - até então valorada negativamente – através de um possível apaziguamento da oposição presente entre natureza e civilização? Através dessa atitude frente ao meio, a forma - agora arquitetônica - teria se aberto e cedido às pressões do ambiente externo, o que teria tornado a forma - para Rodrigo Naves - *difícil*? Talvez a própria presença do jardim *à inglesa* pode ter se tornado um mecanismo essencial de conciliação, ao inserir o homem ao meio, através de um gesto amigável – ainda que caracterizado como artifício - em direção à natureza. Nesse sentido, é essencial a investigação do próprio jardim *romântico*, *paisagístico* ou *pitoresco*, pois este se coloca como um intermediador chave das relações entre o construído e o natural no mundo moderno.

[63] Como a do Viegas, do Capão do Bispo, da Penha, do Engenho d'água em Jacarepaguá, da Estrela, do Porto Velho, de Neves, do Colubandê e da Rua Rocha Miranda na Tijuca.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Para o escritor Joaquim Manoel Macedo (1820–1882) que discorre sobre o ofício do "jardineiro paisagista" - mais precisamente o botânico e paisagista francês Auguste François Marie Glaziou[64] (1833-1906), que introduziu no Brasil o modelo do *jardim inglês* do século XIX, conhecido também como *jardim informal*:

> O jardineiro-paisagista é rival do paisagista pintor. Este faz representar em sua tela de algumas polegadas o aspecto de um terreno imenso, vastas planícies entrecortadas de rios, alcantilados montes, vales sombrios, e tudo, enfim, quanto a natureza criou. Aquele corta, levanta, cava o terreno entregue à sua perícia, planta e semeia onde convém cobrir o solo, ou onde é conveniente esconder o triste aspecto dos sítios; copia em sua obra as obras da criação, aproveita ou improvisa rios e lagos, montes, outeiros, grutas e bosques; mas em sua cópia tudo é palpável, tudo tem a sua vida especial, tudo brilha com as próprias tintas da natureza. Não pensem que estou poetizando: repetida a lição de um mestre na matéria, e em breve teremos um exemplo deleitoso dessas ideias na reforma do Passeio Público. (MACEDO, J. M., 1863 In: MACEDO, J. M., 2005, p.128).



[F67] Auguste François Marie Glaziou, *Plano para o Passeio Público do Rio de Janeiro*, 1862. Desenho Aquarelado 75.5 x 56 cm. Acervo Biblioteca Nacional Digital.



[F68] Passeio Público do Rio de Janeiro, foto de Marc Ferrez, c.1880. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

O *jardineiro-paisagista*, dentro da lógica do romancista, teria se livrado do grande limite da pintura de paisagem (principalmente encarado pelos *paisagistas-pintores* brasileiros, conforme já abordado): a dificuldade de "representar o terreno imenso", principalmente pela maneira tímida e acuada de se colocar perante a

[64] Glaziou colaborou com Jean-Charles-Adolphe Alphand (1817-1891) na construção dos grandes parques públicos de Paris durante as reformas de Georges-Eugène Haussmann (1809-1891). Chegou ao Rio de Janeiro em 1858 e assumiu o cargo de diretor de Matas e Jardins, realizou também as remodelações do Campo de Santana – atual Praça da República (1880), os Jardins do Palácio Imperial da Quinta da Boa Vista (1869), do Parque São Clemente em Nova Friburgo (1886), o projeto não executado do Palácio Imperial de Petrópolis e foi responsável por arborizações urbanas na cidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

grandiosidade do cenário. De forma antagônica, o *jardineiro-paisagista* deve se posicionar, através do gesto projetual, sobre a natureza. Ainda que com o objetivo final de se atingir um jardim informal, onde a naturalidade e a espontaneidade são buscadas como ideal, o artifício é o meio pelo qual esse despojamento é atingido. O que estaria em jogo agora seria a possibilidade de aguçar os sentidos do observador, possibilitando uma variedade das aparências, sempre encaminhado pelo gesto do projeto. Ou seja, o ambiente natural é acrescido de sentido através do sentimento humano, tornando-se um ambiente de vida, onde há uma relação ativa entre meio e indivíduo, criando através desse gesto, certa *empatia*. Segundo o poeta Charles Baudelaire (1821-1967), é a própria imaginação que faz a paisagem[65], e o paisagista deve ser lírico e imaginativo o suficiente para incentivar as narrativas pessoais no observador:

> Se tal conjunto de árvores, montanhas, águas e casas, a que chamamos paisagem é belo, não é por si mesmo, mas por mim, por minha própria graça, pela ideia ou sentimento a que a ele atribuo. É dizer suficientemente, penso, que todo paisagista que não sabe traduzir um sentimento por um conjunto de matéria vegetal ou mineral não é um artista. Bem sei que a imaginação humana pode, por um esforço singular, conceber por um instante a natureza sem o homem, e toda a massa sugestiva espalhada no espaço, sem um contemplador para lhe extrair a comparação, a metáfora e a alegoria. (BAUDELAIRE, 1859a In: KERN, 2010, p.51)

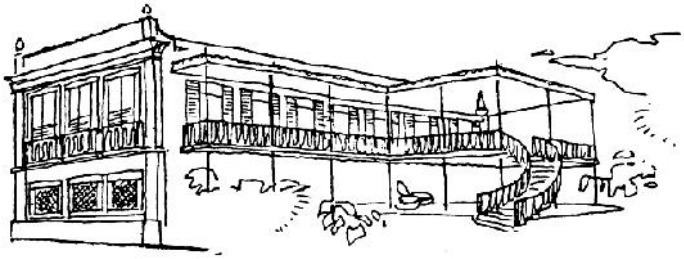
Nesse contexto, a arquitetura e sua relação com a cidade e também com a natureza passa por um processo de reelaboração, principalmente devido às rápidas mudanças que a industrialização acarretava na paisagem urbana. No Brasil, esse processo está vinculado ao fim da escravidão e o início da imigração europeia, que possibilitará o aperfeiçoamento das técnicas construtivas. Com o surgimento das casas urbanas, estabelecem-se novos esquemas de implantação na cidade, rompendo com as tradições e refletindo um esforço de adaptação às novas condições oferecidas. As construções, ao se liberarem dos limites dos lotes,

[65] Ainda que falando do gênero de pintura de paisagem, o conceito pode ser aplicado para o paisagismo. BAUDELAIRE define, na pintura de paisagem a diferença entre o "feito" (do original *fait*) e o "acabado" (do original *finie*). O *feito*, presente na pintura moderna, tem a marca espontânea e pessoal do artista, como um "toque espiritual", responsável por definir algo como arte, diferente do *acabado*, que seria o polido, o acabamento excessivo, marca da arte acadêmica. Essa falta imaginativa percebida na paisagem dos salões dos oitocentos, seria reforçada ainda mais pela presença da fotografia, como uma paisagem apenas vista e não de fato imaginada, criada, sentida. Assim, o progresso da fotografia teria contribuído para o empobrecimento do gênio artístico francês, ficando o artista inclinado a pintar o que vê, não o que sonha. (BAUDELAIRE, 1845 In: KERN, 2010, p.30, nota1; BAUDELAIRE, 1859b In: KERN, 2010).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

possibilitava, além da resolução dos problemas de iluminação e arejamento, a implantação de jardins laterais, introduzindo um elemento paisagístico na arquitetura residencial (REIS FILHO, 2006, p.33). Esses pequenos jardins estimulavam a presença de pessoas na área externa da casa e eram a oportunidade de trazer um pouco de natureza - senhorialmente domesticada e privilegiando espécies importadas, símbolo de maior refinamento - para perto do convívio das pessoas: "jardim de sombra, de palmeirinhas e grama barba de urso, (…) jardim distante das folhas gordas, da volúpia da natureza primitiva e natural da terra" (CZAJKOWSKI, 1993, p.31). Uma natureza que abandonava seus fins meramente utilitários e assumia um caráter contemplativo.

> No pavimento térreo, ao lado esquerdo, havia na casa das Larangeiras uma varanda de estylo campestre, decorada com palmeiras vivas e corbelhas de parasitas. Servia de sala de bilhar, e ahi costumava Aurélia e o marido passarem a tarde, quando o tempo não convidava ao passeio no jardim. (ALENCAR, 1875, p.116)



[F69] Lúcio Costa, casas a partir do século XIX, com varanda alpendrada em ferro. Fonte: COSTA, 1938 In: COSTA, 1995.



[F70] Casa de Rui Barbosa, meados século XIX, vista do jardim. Foto de Marcel Gautherot, c.1974. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa FCRB/MG.

Ricardo Benzaquen de Araújo ressalta que apesar da implementação de "alguma civilidade burguesa no Brasil do século XIX", há a persistência (ARAÚJO, 2005, p.115) ainda de determinados componentes da tradição colonial nessa sociedade, ao se manter, por exemplo, o mesmo ideal de autarquia e isolamento, aliados à permanência da propriedade territorial como símbolo de distinção, existentes nos sobrados e nas casas-grandes. Retomando Gilberto Freyre, essa incompatibilidade de costumes estaria presente desde a desonesta utilização de materiais adulterados ou de qualidade inferior na construção das casas urbanas com aparência europeia, até os ideais de higiene doméstica ou mesmo exigências de ordem moral (FREYRE, 1936). Se as varandas laterais alpendradas com gradis e colunas de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

ferro, segundo Nestor Goulart Reis Filho, surgiam como espaços sombreados que possibilitavam momentos de descanso e de contemplação ao jardim, além de se configurarem como locais “de conversa, de reuniões de família, das horas de lazer, dos vasos de estimação, das gaiolas de canários e das cadeiras de balanço” (REIS FILHO, 2006, p.166), por outro lado, eram conformados de maneira a não expor completamente o morador, uma vez que eram espaços protegidos pelos limites de sua própria propriedade. Principalmente para que “as mulheres, (...), as moças, as meninotas, as donzellas, (...) pudessem espiar a rua sem ser vistas por nenhum atrevido, (...) [pelos] palanques, estes mesmos recatados, recobertos de trepadeiras” (FREYRE, 1936, p.218-219). Reforçando ainda essa segregação do espaço público, a área do jardim era fechada também por robustas portas e grades de ferro, que acabavam por demonstrar, de longe, a posição social do proprietário. (REIS FILHO, 2006, p.166).

Como ressaltado por Lucio Costa, a casa urbana era ainda uma espécie de espaço idealizado, que fugia da umidade do chão, da rua estreita, dos olhares indiscretos, ao mesmo tempo que estava inserido na civilização em busca do progresso. E isso gerava nessas “construções meio feiosas” (COSTA, 1938 In: COSTA, 1995, p.460) uma dupla relação, fosse para a rua, fosse para o jardim, onde “a fachada da rua - como um nariz postiço - ainda mantem certa aparência carrancuda; mas, do lado do jardim, que liberdade de tratamento e como são acolhedoras; e tão modernas - puro Le Corbusier” (COSTA, 1938 In: COSTA, 1995, p.462).

Nesse sentido, os jardins, terão um papel fundamental dentro dessa lógica: podem ser percebidos também como um “hiato” dentro do contexto urbanizado, um filtro entre o exterior público, que a nova sociabilidade moderna trazia consigo, e o domínio privado do interior, reforçado ainda mais pela presença dos porões altos.

Uma grande questão que se coloca é a possibilidade de lidar com as tensões impostas pela cidade progressista e a própria condição natural, uma vez que construir para criar novos espaços na cidade passava a significar inexoravelmente dominar e ordenar a natureza, num gesto de posse e de conquista. Logo, a introdução da natureza nos espaços públicos da cidade a partir do século XIX serviria como um contraponto à própria cultura moderna: se por um lado esse

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

gesto oferecia uma paisagem agradável aos seus frequentadores, um espaço para contemplação natural como reação à cidade, por outro lado incorporava um espaço saudável para a própria população, capaz de possibilitar a sua restauração física e mental, uma espécie de compensação às condições sanitárias cada vez mais assustadoras das cidades modernas. Esses espaços verdes, inspirados no modelo de paisagismo inglês do século XVIII, começam a ganhar corpo nas cidades europeias a partir das transformações urbanas empreendidas por Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) entre 1853 e 1870[66] em Paris.



[F71] Jean-Charles Adolphe Alphand, *Parc de Buttes-Chaumont* (1860), Manuscrito cartográfico, 93 x 64 cm, Bibliothèque nationale de France, Département Cartes et plans.



[F72] Jean-Charles Adolphe Alphand, *Square des Batignoles* (1862), Paris. Vista aérea, desenho de Émile Hochereau para *Les promenades de Paris*, 1868. Fonte: akg-images.fr



[F73] Jean-Charles Adolphe Alphand, Allée de la Grotte, na Square des Batignolles, Paris, c.1900. Cartão Postal.



[F74] Jean-Charles Adolphe Alphand, Le Kiosque de la Musique, na Square des Batignolles, Paris, c.1900. Cartão Postal.

A proposta mais inovadora nesse sentido, no entanto, se daria em um contexto físico novo, a crescente cidade norte-americana, segundo um modelo político

[66] Os trabalhos foram desenvolvidos pelo *Service des Promenades et Plantations de la Ville de Paris*, chefiados por Jean-Charles Adolphe Alphand (1817-1891) com colaboração de seu jardineiro-chefe Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824-1873). Dentre eles, destacam-se o Bois de Boulogne (1852), o Bois de Vincennes (1860), a reforma do Parc Monceau (1861) e Parc de Buttes-Chaumont (1864-1867), além de pequenos jardins (*square*s) como Square Batignoles (1862) além de boulevards que contavam com *arbres d'alignement*. (PANZINI, 2013, p. 495-505).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

também novo - a democracia norte-americana - impulsionada pela exploração das temáticas problematizadas pelos teóricos ingleses, onde a liberdade das implantações compositivas dos parques ingleses do século XVIII - representada pela liberação do movimento do corpo no espaço - seria o símbolo maior da emancipação do sujeito moderno.[67] Assim, Frederick Law Olmsted (1822-1903) e Clavert Vaux (1824-1895), criam o *Central Park* (1857), o primeiro parque urbano americano e grande espaço de ócio para os cidadãos da cidade de Nova York. Defendia valores específicos que acreditava fossem essenciais para o bem-estar físico, psicológico e social dos habitantes do novo mundo, calcado em experiências visuais, além do efeito calmante e restaurador de amplas gamas de espaço livre, abraçando a ideia de que movimentar-se por esses espaços teria um efeito saudável sobre o sujeito moderno.

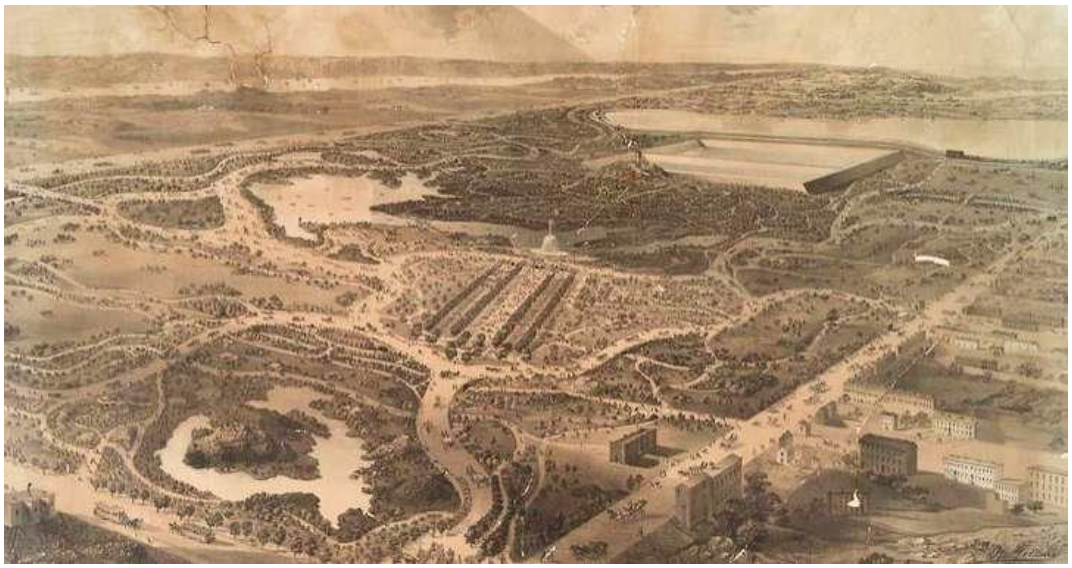


[F75] Frederick Law Olmsted e Clavert Vaux, Plano do Central Park de Nova York, 1860. Litografia de George Hoyward, 1860. Fonte: The New York Public Library Digital Collections.

Acreditava, assim, que a missão do desenho de paisagem era responder aos anseios primários dos seres humanos fazendo-os interagir com os meios onde os elementos naturais fossem dominantes (HOWETT, 1992, p.21). Como um fragmento de natureza recriada no meio da cidade, esse parque inglês – irregular e pitoresco – se estabelece como infraestrutura central, equivalente ao negativo da cidade, porém em completa ligação com a paisagem, com a malha urbana, e com os arranha-céus, criando um ilusório efeito de espaço natural no meio do caos urbano. Ou seja, é um espaço tão artificial quanto a própria cidade, e assim, a paisagem ganhava urbanidade.

[67] Para ANDRADE (2010, p.103-117): "a criação de parques públicos estava inserida no movimento que sintonizava a nova cultura, opondo-se radicalmente à prática corrupta e cruel do liberalismo do *laissez-faire*, contrariando as iniciativas de privatização do espaço urbano. Enquanto na Inglaterra o parque manifesta-se como um dos componentes da cidade em expansão, nos Estados Unidos converteu-se em um instrumento específico de planejamento urbano. Na sua concepção, o parque deveria entrar na cidade como elemento orgânico e de organização, portanto interligado, que deve preceder e orientar as ações especulativas da iniciativa privada".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F76] Pierre Martel, imagem do *New York Central Park*, 1860. Litografia de J. C. Geissler, 1864, Central Park Publishg Co., 59.2 x 92.4 cm. Fonte: The New York Public Library Digital Collections.



[F77] [F78] *The Mall e Promenade*, Central Park, Nova York, 1908 e 1906. Cartão Postal. Fonte: The New York Public Library Digital Collections.

Através do modelo dos parques americanos, se impunha um novo conceito espacial subjacente ao avanço da cidade: se o espaço público urbano se estabelecia como demarcador de relações sociais, o ajardinamento dos mesmos possibilitava olhar para a natureza como um cenário desejável para essa vida social. Assim, os jardins, espaços de lazer, praças e parques públicos desse período, além de oferecer aos novos habitantes da cidade um pouco de paisagem natural, mesmo que recriada, trariam também benefícios sociais, pedagógicos e mesmo moralizantes: seria o lugar onde os indivíduos buscam harmonia e se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

desenvolvem segundo sua própria natureza.[68] Assim, os elementos naturais se incorporam aos cenários urbanos não como um retorno idílico à natureza primordial, mas, ao contrário, como referências de uma natureza domesticada e transformada através da intervenção do homem.

Por mais que se estabelecesse no Brasil, nesse momento, uma burguesia urbana contagiada por valores românticos europeus em busca de uma convivência com a natureza através das chácaras, do ajardinamento de ruas, parques e vazios públicos, visando não apenas questões de salubridade urbana, mas também um suposto caráter cívico e cultural, é fundamental ressaltar a fragilidade da transposição desses gostos e princípios para o Brasil. Como já citado, o conceito do pitoresco vai além de uma proposição estética, mas abrange um novo posicionamento do homem frente ao mundo, que é também uma proposição política e social. No Brasil, há de se ressaltar que essa apropriação do conceito se dará muito mais no campo da visualidade, onde uma nova estética se coloca com o intuito de estabelecer um vínculo com uma Europa em modernização. Basta citar que as cidades brasileiras, principalmente o Rio de Janeiro, passavam por um processo de desenvolvimento com os olhos completamente voltados para as modernas cidades europeias, enquanto nossa sociedade, longe de instituir uma atitude mais liberal, estava ainda calcada no retrógrado sistema escravocrata até fins do século XIX.

A partir da suposta incongruência na implementação do modelo paisagista inglês no Brasil, parece fazer sentido certo aprisionamento do gesto, um "limite" na adesão de Glaziou - ao conceito de pitoresco. Na verdade, sua obra, apesar de vinculada as vertentes pictóricas inglesas, carrega marcas da formalização característica do jardim francês[69], ou seja, um traçado determinante, contido e limitado - ainda que com adoção da linha orgânica - diferente das manchas mais imprecisas do dito jardim paisagista. Através dessa percepção, pode-se apontar para uma tendência presente também nos jardins românticos, referente à

[68] Nesse sentido, há uma identificação do problema na natureza com o problema da sociedade. Segundo ARGAN (2010, p.116): "O jardineiro educa as árvores como os mestres e políticos educam os homens".

[69] Glaziou colaborou com Adolphe Alphand (1817-1891) na construção dos grandes parques públicos de Paris - como *Bois de Boulogne* e *Parc de Buttes-Chaumont* - durante as reformas de Haussmann (entre 1853 e 1870).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

necessidade de dar forma que estaria implícito no princípio neoclássico, e também nas reformas e construções dos espaços públicos urbanos de Paris chefiadas por Adolphe Alphand durante a reforma Haussmann com quem Glaziou colaborara.



[F79] Auguste François Marie Glaziou, *Plano para o Campo de Santana*, atual Praça da República, 1880, Fundação Parques e Jardins, Prefeitura RJ. Fonte: GLAZIOU, 2009.



[F80] Auguste François Marie Glaziou, *Plano para os Jardins do Palácio Imperial da Quinta da Boa Vista*, 1869, Museu da Cidade. Fonte: GLAZIOU, 2009.



[F81] Auguste François Marie Glaziou, Campo de Santana, atual Praça da República, Foto de Marc Ferrez, 1880. Fonte: Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional Digital.



[F82] Auguste François Marie Glaziou, Quinta da Boa Vista, Foto de Insley Pacheco c.1878-1889. Fonte: Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional Digital.

Não se tratava especificamente da completa liberdade do sujeito inglês ou americano que demonstra seu estado cívico e social através da implementação da informalidade do jardim, mas, ao contrário, prevalece certo controle do traçado que comanda o destino daquele sujeito brasileiro – assim como o determinismo implícito na ordem imposta por Alphand ao espaço público parisiense, o que Walter Benjamin chamou de *embellissement stratégique* (DOURADO, 2008, p.32) - , submetido ainda, no caso no Brasil, a um sistema retrógrado como o escravocrata, mas que olhando para modelos europeus, busca adaptá-los à sua realidade. Percebe-se, também no gesto ordenador dos espaços, assim como na literatura brasileira, este *controle do imaginário* (LIMA, 1984, p.90), onde a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

fantasia e a imaginação românticas encontram dificuldades de se implantar como produtoras essenciais de um mundo empírico, em constante tensão com uma necessidade de ordem clássica que se impõem em território brasileiro.

José de Alencar (1829-1877), em seus romances urbanos, ao retratar o comportamento da sociedade carioca dentro do contexto do Rio de Janeiro do século XIX, ressalta este processo de apropriação de um modo de vida comum às cidades europeias, mais notadamente Paris. Logicamente, ressalta este processo de apoderamento e manipulação da própria natureza para criação de novos cenários para uma cidade que se moderniza. "Há nada mais encantador do que trazer o campo para dentro da cidade e até a casa; do que entrelaçar com as magnificências do luxo as galas inimitáveis da natureza?" (ALENCAR, 1875, p.176)

Vê-se surgir assim, através da literatura da segunda geração do romantismo, a possibilidade da construção de uma experiência de natureza "menos natural" e mais humana, mais civilizada, em ordem, em harmonia, passível de conquista e domínio pelo homem, viabilizando a construção de uma nova realidade, fruto do embate do sujeito com o mundo. Dessa forma, Alencar demonstraria uma compreensão acerca da ligação intrínseca entre indivíduo e local[70] - nesse caso, a emergente burguesia da segunda metade do século XIX e a cidade do Rio de Janeiro -; no entanto de a *ideia de natureza* presente nesse momento carrega consigo a possibilidade de uma construção cultural, algo que transcende a ideia de natureza puramente *natural* e *fundacional* – como no início do século XIX -, mas que se submete a interpretações variadas e subjetivas[71], que incorpora o processo de transformação social e o inevitável progresso, sem abandonar o caráter lírico e imaginativo.

Seria um equívoco, no entanto, entendermos a colocação desses dois conteúdos - civilização e natureza - como elementos antagônicos nesse momento. Em uma análise superficial, poder-se-ia julgar a valorização da natureza nesse momento –

[70] LIMA (1984, p.147) ressalta que Alencar pratica o romance urbano, regional, trata do índio, do sertanejo, do gaúcho, mostrando que homem e terra são intrinsecamente ligados. No entanto, segundo seu argumento, Alencar defenderia mais uma especificidade local (a fixação de tipos regionais) do que efetivamente realizar um gesto de reflexão.

[71] Para LIMA (1984, p.145), Alencar consegue maior liberdade imaginária fundando uma origem ficcionante através do recuo etnográfico e do indianismo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

expresso diretamente no gosto do jardim *à inglesa* e também no olhar romântico de Alencar - como um processo carregado de uma carga positiva, uma retomada da simplicidade e da autenticidade *rousseauniana*, através de uma absoluta naturalidade, em contraposição a uma possível negatividade do progresso e da civilização da cidade, lugar da opressão e do desencanto. No entanto, após uma análise mais apurada, pode-se supor que só é possível a articulação da ideia de retomada da natureza, carregada de uma sensibilidade e de um romantismo, a partir da presença marcante da cidade, da percepção da ideia do progresso e do movimento inerentes a esta. É a partir do diálogo e da tensão resultante entre as duas realidades diferentes - cidade e natureza - que estas vão se reforçar e tomar consciência de si:

> Gozava-se ahi de uma vista magnífica, de bons ares e sombras deliciosas. O arrabalde era naquelle tempo mais campo do que é hoje. Ainda a fouce exterminadora da civilização não esmoutara os bosques que revestiam os flancos da montanha. A rua, esse braço mil do centauro cidade, só annos depois espreguiçando pelas encostas, fisgou as garras nos cimos frondosos das collinas. Elas foram, outr'ora, essas lindas collinas, a verde coroa da jovem Guanabara, hoje velha regateira, calva de suas mattas, nua de seus prados. (ALENCAR, 1864, p.57)

Por outro lado, ocorre também nesse processo, o esgotamento da simples apropriação das imagens da cidade e do campo como representações simbólicas de civilização e natureza – através da habilitação de meras percepções acerca da paisagem e da flora brasileiras ressaltando sua peculiaridade[72] - o que gerou interpretações superficiais ou estereotipadas. Tratava-se, agora, do início de uma nova forma de compreensão e construção do espaço, uma *vontade de dar forma* ao espaço, à paisagem, compreendido como instável e movente, abrindo caminho para o imaginário. Uma *vontade de forma* como investigação acerca da construção moderna do espaço, que se inaugura com o gesto do *Pitoresco* se desdobrará inevitavelmente durante o século XX, principalmente no campo da arquitetura e do urbanismo, e após a década de 1950 também nas artes.

Para esse quadro ideológico e cultural é fundamental problematizar a presença do olhar estrangeiro, desenraizado, que estabelece afinidades com a paisagem e o

[72] Essa *peculiaridade* será construída a partir de 1822 através da definição de uma *nacionalidade* como processo de ruptura e definitiva independência, principalmente intelectual, com relação a Portugal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

contexto cultural que aqui se estabelecem. O estrangeiro, distante emocionalmente da natureza impregnante, se deixa entrar em choque com ela, com o que é novo, com o mito, sem intermediários. O olhar estrangeiro foi necessário para conduzir a construção de uma visão de mundo a partir de uma maior autonomia, liberada de subjetividade. Afinal, para Immanuel Kant (1724-1804), é possível haver paisagem toda vez que o espírito se desprende de uma matéria sensível para outra, sendo, assim, o desenraizamento uma condição fundamental:

> A terra vista da lua pelos habitantes da Terra, o campo para o citadino, a cidade para o camponês. A montanha vista pelo desenho a voo de pássaro, mas também pela toupeira, que em vez de horizonte tem a toca. O paisagista é aquele que vê as coisas de um outro ponto de vista. Há paisagem sempre que o olhar se desloca, o desenraizamento é sua condição.[73]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[73] KANT, Immanuel. Anthropologie, parágrafos 52 e 54. Paris: Vrin, 1970 Apud PEIXOTO, 2009, p.354.

2.8.
Tomar consciência de si pelo espelho do outro

> Aqui há um excesso de cascatas, os rios amontoados / correm depressa demais em direção ao mar / são tantas nuvens a pressionar os cumes das montanhas / que elas transbordam encosta abaixo, em câmera lenta / virando cachoeira aos nossos olhos.
>
> Elizabeth Bishop, 1951[74]

É inevitável perceber como todo esse processo de gestação de ideias internas, incipientes, moventes acerca da paisagem - natural e cultural - se dá também por uma interlocução com vozes e olhares estrangeiros, que foram importantes para seu amadurecimento. Assim, perceber a imagem do Brasil a partir de uma visada interna se mostrava quase impossível; era preciso perceber através do reflexo do outro, por um processo de estranhamento, um diálogo fundamental para tecer um processo de conhecimento de realidades internas. Nesse processo bilateral estariam inseridos as visitas e os relatos de estrangeiros que demonstraram seu interesse em relação ao ambiente cultural brasileiro assim como fizeram os viajantes dos séculos anteriores. Essas viagens são tomadas aqui como deslocamentos culturais que dinamizam e potencializam a geração de estranhamentos e a desnaturalização de situações, fundamentais para a construção de novas percepções. Por isso cabe-nos retomar os argumentos que iniciam este capítulo: a aproximação conscientemente anacrônica dos olhares dos primeiros viajantes - já abordados - e os exploradores dos trópicos do século XX para o fechamento desse ciclo.

Dentre estes últimos pode-se citar o poeta suíço Blaise Cendrars (1887-1961) em 1924, 1926 e 1927, o arquiteto Le Corbusier (1887-1965) em 1929 e 1936, o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) em 1935, o poeta italiano Giuseppe Ungaretti (1888-1970) que inclusive se estabeleceu em São Paulo entre 1937 e 1942, o arquiteto Richard Neutra (1892-1970) em 1945[75], o fotógrafo Pierre Verger (1902-1996) em 1946, Alexander Calder (1898-1976) em 1948, Max Bill (1908-1994) em 1953 e Max Bense (1910-1990) em 1960. Além disso, não se

[74] BISHOP, 1999, p.64-65.
[75] Richard Neutra escreve "Young Brasil" com impressões da paisagem e da arquitetura brasileiras e faz desenhos em crayon das paisagens de Rio, Niterói, Ouro Preto. (LIRA, J. T. C., 2012).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

podem ignorar as influências das vanguardas artísticas europeias, ainda que de maneira frágil, sobre os artistas brasileiros; a presença do Brasil na Feira Internacional de Nova York *The world of tomorrow* em 1939; o interesse da crítica internacional acerca da produção arquitetônica brasileira em 1943 na exposição *Brazil Builds* no MOMA de Nova York; o lançamento em 1956 de *Modern Architecture in Brazil* de Henrique Mindlin em inglês, francês e alemão[76]; o lançamento de diversos periódicos internacionais que demonstravam interesse pela arquitetura no Brasil (MARTINS, 2002) além de inúmeras outras influências e intercâmbios com a transferência de muitos arquitetos para o Brasil[77]. Deve-se ter em mente que a Europa apresentava um cenário especialmente conflitivo - considerando-se o período entre-guerras - e isso possibilitava que se reforçasse o imaginário da América como lugar adequado, mais estável, para o desenvolvimento e expansão da própria arquitetura moderna.

Desses olhares atentos, esperançosos e mesmo curiosos em direção ao Brasil, importante ressaltar o destaque dado, nos registros desses, aos aspectos da própria paisagem. Ainda que se perceba um processo de potencialização da natureza exuberante dos trópicos provocada pelo estranhamento do estrangeiro - onde continuam sendo comuns percepções fantasiosas -, importante ressaltar que essas colocações são fundamentais para que de certa forma se pudesse ir tomando consciência pouco a pouco, a partir do pensamento erudito do europeu, de uma potencialidade construtiva brasileira, impulsionada, muitas vezes, por uma espacialidade intrínseca a essa própria paisagem.

Blaise Cendrars, por exemplo, visita o Brasil na década de 1920, e em poema celebrando sua visão do Rio de Janeiro, qualificava a cidade como o "paraíso terrestre". Deixa claro seu encanto pela situação geográfica, pela presença da vegetação e sua forma[78], e mostra que, frente a essa revelação, tornava-se fundamental um impulso construtivo de "enfrentamento" a essa condição natural:

[76] A versão dessa publicação em português só ocorreu em 1999.

[77] Entre eles: Gregori Warchavchik (1896-1972), Bernard Rudofsky (1905-1988), Daniele Calabi (1906-1964), Lucjan Korngold (1897-1963), Lina Bo Bardi (1914-1992), Giancarlo Palanti (1906-1977), Victor Reif (1909-1998), Franz Heep (1902-1978), entre outros. Logicamente que no presente estudo serão de interesse processos de troca que terão um olhar diferenciado em relação à condição natural e a arquitetura que ali se implanta.

[78] Impressões da paisagem carioca por Blaise Cendrars em seu livro de poesias *Feuilles de Route – 1II. Rio de Janeiro*, escrito no Brasil em 1924 e publicado em Paris no mesmo ano.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

"(...) [no Rio de Janeiro] o que quer que eles [os arquitetos] façam com seu pequeno urbanismo, serão sempre esmagados pela paisagem" (LE CORBUSIER, 1929, In: SANTOS, C. R. et al., 1987, p.71).

Olhar semelhante acerca do aspecto edênico da natureza teria Giuseppe Ungaretti (1888-1970) ao registrar sua impressão acerca da potência natural, afirmando que "as árvores em plena cidade cresciam numa noite. Se viam crescer. Se não se cuidasse do jardim, em poucos dias não se poderia mais sair de casa" (CALIL In: SCHWARTZ, 2002, p.327). Também Philip Goodwin[79] na publicação proveniente da Exposição *Brazil Builds* em Nova York, de 1943, ao citar o projeto paisagístico de Roberto Burle Marx para a Fazenda Samambaia de Antônio Leite Garcia (1942) em Petrópolis, advertia com relação à magnitude da flora brasileira colocando que "o principal problema da jardinagem nesta região é combater a extraordinária exuberância das plantas, evitando o retorno à selva desconcertantemente rápido" (GOODWIN, 1943, p.38).

De fato, diversos depoimentos, independente do momento histórico - desde as primeiras descrições das terras americanas até as visões do século XX, que identificavam o cenário tropical privilegiado para a emergência de uma nova era - apontam para uma natureza brasileira exuberante, vital e prodigiosa. Importante ressaltar, no entanto, que se essa grandiosidade e potência da natureza geram espanto e admiração, o fazem pois são tomadas em comparação à natureza europeia, há muito domesticada e controlada. Já do ponto de vista interno, essa condição desconcertante da natureza se colocava muitas vezes como empecilho para o próprio desenvolvimento, devendo ser enfrentada para que houvesse possibilidade de sobrevivência. Nesse sentido, cabe apontar que a própria natureza "é um conceito cultural, pois é a cultura que constitui uma natureza, através de mediações ideológicas e da atribuição de sentido às coisas que nos cercam" (PERRONE-MOYSÉS, 2007, p.42). Logo, a natureza americana, vista pelo olhar europeu, foi concebida como *natureza natural*, e assim foi aceita pelos brasileiros, sem um gesto reflexivo maior. Nesse ponto, se constrói internamente a ideia de

[79] Philip Goodwin e o fotógrafo G. E. Kidder Smith passaram seis meses no Brasil registrando seus monumentos do passado e do presente demonstrando um desenvolvimento natural dessa arquitetura, onde era construída uma paisagem genuinamente brasileira e original para o olhar estrangeiro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Brasil fundamentado na *Natureza*, enquanto a *Cultura* fica relacionada sempre ao outro, ao europeu.

A partir desse processo, como num desdobramento lógico, as associações entre o Novo Mundo e o Paraíso Perdido - momento originário no qual o ser humano vivia sem conflitos com a natureza - se tornaram lugares-comuns da arte ocidental. E os artistas modernistas brasileiros – Tarsila do Amaral (1886-1973), Portinari (1903-1962), Mina Klabin (1896-1969) entre outros[80] – impregnados pelo olhar exterior, dão, de certa forma, continuidade a essa tradição, assim como assumem uma função alegórica semelhante ao representar o Brasil por meio de espécies nativas. Estabelecem uma simbologia visual representativa do país: elementos simbólicos do primitivo, do selvagem, do nacional. Era a necessidade de demonstração de um homem[81] e uma paisagem brasileira, como forma de posição frente à valorização da cultura local.

As dificuldades na constituição de uma autoimagem evidenciam o quanto a imagem brasileira dependia sempre do outro europeu, fosse para imitá-lo, fosse para rejeitá-lo. Se essas considerações dos brasileiros sobre sua identidade, datando do século XIX, se abasteciam de comparações com a Europa, no decorrer do século XX, vários intelectuais a pensaram em termos de miscigenação cultural: todas as culturas são híbridas e heterogêneas, resultado de intercâmbios, mesclas, empréstimos e assimilações - o que no Brasil é exponencial[82].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[80] DOURADO (2009, p.41-50) cita a adoção de temas como a terra e o negro por Tarsila do Amaral; a incorporação de elementos da flora do cerrado por Anita Malfatti; o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade de 1928; a construção de metáforas com o cacto por Manoel Bandeira e elementos das paisagens brasileiras utilizadas por Lasar Segall.

[81] ZILIO (1997, p.82-91) ressalta que muitas vezes, no centro da temática estava o homem: os negros e as habitações interioranas de Tarsila; a mulata e a vida boêmia de Di Cavalcanti; o trabalhador rural, as figuras populares e as cenas infantis de Portinari.

[82] Sérgio Buarque de Holanda com *Raízes do Brasil* (1936), Gilberto Freyre com *Casa Grande e Senzala* (1933) e Caio Prado Júnior com *Formação do Brasil contemporâneo* (1942) trazem à tona as contradições do sistema colonial e a questão da mestiçagem, em análises que ajudam a compreender a complexidade da formação do Brasil.





[F84] Tarsila do Amaral, *Cartão-postal*, 1929, óleo sobre tela, 127.5 x 142.5 cm, Coleção particular, Rio de Janeiro.



[F85] Anita Malfatti, *Itanhaém*, 1948-49, óleo sobre tela, 72 x 92 cm, Coleção Manuel Alceu Affonso Ferreira, São Paulo.

[F83] Lasar Segall, *Menino com lagartixas*, 1924, óleo sobre tela, 98 x 61 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo.

Nesse sentido, Le Corbusier teve um papel fundamental principalmente ao formalizar novas possibilidades de relação entre arquitetura e natureza[83]. O registro de suas viagens pela América do Sul[84] não deixa dúvidas sobre a fascinação que a paisagem exerce sobre o arquiteto. Por outro lado, esses mesmos registros, apontam em especial, para a relação que a própria cidade estabelece com essa natureza, concretizando projetualmente, o que Cendrars havia apontado conceitualmente: a necessidade de um gesto enfático de enfrentamento da paisagem pela construção, um grande edifício-viaduto que colocava, a partir de então, o Rio de Janeiro como lugar potencial de uma nova etapa do desenvolvimento humano. Suas ideias, difundidas pelas suas publicações e suas enfáticas conferências[85], principalmente as de 1929 no Rio de Janeiro, se tornaram influência majoritária na concepção da arquitetura moderna brasileira e na

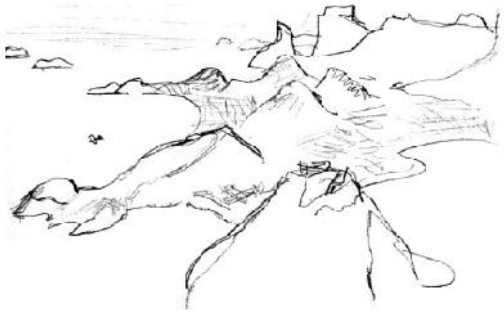
[83] Como FORTY (2000, p.23) aponta, de maneira geral, havia uma tendência de negação à natureza por parte das vanguardas do século XX; as exceções seriam Le Corbusier e Frank Lloyd Wright.

[84] Como pode ser observado nos textos "Prólogo Americano", "Corolário Brasileiro" e "Espírito Sulamericano" (LE CORBUSIER, 2004; SANTOS, C. R. et al., 1987).

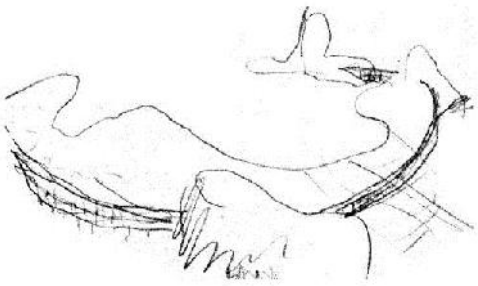
[85] Essas conferências serão referenciadas no presente trabalho da seguinte forma:
1929a: *Prólogo Americano*. Buenos Aires / Montevideu / São Paulo / Rio de Janeiro, 1929.
1929b: *As técnicas são a própria base do lirismo, elas abrem um novo ciclo da arquitetura*. Segunda conferência, 1929.
1929c: *Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo*. Terceira conferência, 1929.
1929d: *Uma célula na escala humana*. Quarta conferência, 1929.
1929e: *O Plano da Casa Moderna*. Quinta conferência, 1929.
1929f: *Um homem = uma célula; células = cidade. Uma cidade Contemporânea de três milhões de habitantes. Buenos Aires é uma cidade moderna?* Sexta conferência, 1929.
1929g: *Uma casa - um palácio. O palácio da Sociedade das Nações em Genebra*. Sétima Conferência, 1929.
1929h: *Plano "Voisin" de Paris: Buenos Ares poderá se tornar uma das cidades mais dignas do mundo*. Nona conferência, 1929.
1929i: *Corolário Brasileiro*. Conferência no Rio de Janeiro em dezembro de 1929.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

paisagem construída por ela. Dessa forma, tornar-se-á fundamental entender as relações estabelecidas por Le Corbusier acerca da espacialidade moderna, e para tanto, investigar a própria *noção de espaço arquitetônico* ao longo do século XX.



[F86] Le Corbusier, *Croquis* da paisagem do Rio de Janeiro feitos a partir do avião, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



[F87] Le Corbusier, *Croquis* para o edifício-viaduto para o Rio de Janeiro, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

3.
Sobre espaço e espacialidade

3.1.
Espaço-Tempo

> Nenhuma fotografia desta casa pode transmitir a correta impressão direita. O sujeito deve se deslocar nesta casa, seu ritmo é como uma música.
>
> Ludwig Hilbersheimer, 1931[1]

O historiador da arquitetura Sigfried Giedion (1888-1968), ao publicar *Space, Time & Architecture*[2] em 1941, busca afirmar o Movimento Moderno como uma nova etapa de desenvolvimento das artes, da cultura e da sociedade, relacionando-o a certo aspecto evolutivo da história, afinal, para o autor "o vínculo com o passado é pré-requisito para o surgimento de uma tradição nova e autoconfiante" (GIEDION, 2004, p.55). Neste, trata de questões como *espaço* e *espacialidade*[3], trazendo essa reflexão para a língua inglesa[4] e possibilitando a ampliação das discussões do campo da estética alemã do século XIX. Giedion presenta *espaço arquitetônico* não como conceito abstrato, mas como algo existente, reconhecível e distinguível dentro da produção do século XX (FORTY, 2000, p.268). Para tal, afirmava que:

> O objetivo da arquitetura atual [em 1941] não é a criação da forma independente e autônoma, mas a organização das formas no espaço. (...) A concepção atual de espaço-tempo - a maneira pela qual os volumes são dispostos no espaço e se relacionam entre si, a maneira pela qual o espaço interno é separado do externo, ou é atravessado por ele a fim de promover uma interpenetração espacial - é atributo universal que está na base de toda a arquitetura contemporânea. (GIEDION, 2004, p.8)

[1] "No photograph of this house can convey the right impression. One has to move around in this house, its rhythm is like music." Impressões do arquiteto Ludwig Hilbersheimer (1885-1967) sobre o interior da Tugendhat House de Mies van der Rohe em 1931. Apud FORTY, 2000, p.269.

[2] *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*, publicado pela Harvard University Press. (GIEDION, 2004).

[3] Para FORTY (2000, p.264), espacialidade refere-se à faculdade de percepção do espaço pela mente humana.

[4] Importante ressaltar que antes disso, já em 1914, Geoffrey Scott (1884-1929) publica *The Architecture of Humanism. A study in the history of taste* e apresenta pela primeira vez na língua inglesa reflexões sobre o novo senso de espacialidade como tema da arquitetura. (SCOTT, 1914 In: SCOTT, 1961).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Importante ressaltar que até o século XVIII nenhum tratado de arquitetura abordava o conceito ou simplesmente trazia a palavra *espaço*. A boa arquitetura, segundo os princípios históricos estabelecidos por Vitruvius, se calcavam na tríade *utilitas, firmitas e venustas*, ressaltando, logicamente, a funcionalidade e a honestidade estrutural, além da noção de beleza. Assim, a *ideia de espaço*, como qualidade arquitetônica positiva, que poderia ter tanto ou mais interesse do que as qualidades da estrutura que a limita, só nasceria a partir da segunda metade do século XVIII, se desenvolvendo e sendo introduzida na história das ideias arquitetônicas no final do século XIX pelos teóricos alemães[5] - principalmente por Adolf Hildebrand (1847-1921) e August Schmarsow (1853-1936) – e influenciando os novos pensamentos sobre a nascente sensibilidade espacial moderna ao longo de todo o século XX (COLLINS, 1970, p.16).

Ainda que impossível se chegar a uma única concepção espacial moderna[6], é inevitável perceber que a modernidade inaugura novas possibilidades de articulação do espaço. Importante ressaltar que Giedion formaliza uma relação direta e automática entre o problema da unidade espaço-temporal na arquitetura moderna e as investigações na física – com a nova teoria da relatividade publicada em 1905 de Albert Einstein (1879-1955) - e também na arte moderna (principalmente pelo cubismo e pelo futurismo) através do rompimento com o espaço perspectivo e naturalista (GIEDION, 2004, p.17), além da suposta incorporação do movimento e o deslocamento, o que ampliaria as maneiras perceber e representar as formas e o espaço. Yves-Alain Bois, no entanto, denunciaria o descuido e o reducionismo de Giedion a relacionar a expressão *espaço-tempo* e seus múltiplos pontos de vista ao cubismo ignorando as complexas articulações espaciais que estariam sendo verdadeiramente problematizadas nesse processo (BOIS, 1997, p.190). Sem se aprofundar excessivamente nesse debate, o importante é ressaltar que na discussão acerca do

[5] A própria ideia de *espaço arquitetônico* esteve vinculada, na língua alemã, desde o desenho espacial das habitações, às sólidas superfícies que as circunscrevem. Assim, a mesma palavra *espaço* (*raumgestaltung*) era empregada tanto para designar *espaço* quanto para *habitação*.

[6] ARGAN (1973, p.170-171) ressalta que o estabelecimento de uma espacialidade moderna na arquitetura europeia – nos casos emblemáticos de Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe e Alvar Aalto - foi influenciada pela pintura do cubismo, enquanto a espacialidade de Frank Lloyd Wright se dá a partir de um retorno à natureza e de uma compreensão da paisagem americana, sendo marcante também uma relação com a ideia de forma pura a partir do possível contato com as composições em blocos Fröebel.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

espaço arquitetônico moderno, não é possível separar *espaço* e *tempo*, pois, conforme explorado por Rosalind Krauss "toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal"[7].

De acordo com Giulio Carlo Argan (1909-1992) em *El Concepto del espacio arquitetónico desde el Barroco a nuestros días*[8] publicado em 1966, o estabelecimento de uma espacialidade moderna teria início já no século XVII com a ruptura da concepção clássica do espaço tridimensional do Renascimento fundamentada na geometria euclidiana, ou seja, um espaço imutável, absoluto e naturalista, totalmente ordenado e controlado pelas leis da perspectiva. Isso possibilitaria ao autor a sistematização de duas concepções espaciais distintas, fruto de um processo histórico: uma arquitetura de representação do espaço – ou uma arquitetura de composição – *versus* uma arquitetura de determinação do espaço – ou de definição formal. Seria o arquiteto barroco do século XVII, Francesco Borromini (1599-1667), o protagonista no processo de passagem de uma lógica para outra: ele seria o responsável por criar as formas e os espaços, não aceitando mais um repertório e as leis estabelecido *a priori*. Esse espaço, que não admite a autoridade do sistema, se desenvolveria em função da experiência individual direta, ou seja, pressupõe um sujeito ativo na sua relação com o espaço (um sujeito que percorra, se mova, veja, experimente o espaço), definindo uma condição determinada e determinante da existência.

Também Giedion, na já citada obra *Space, Time & Architecture* havia ressaltado na obra de Borromini certa "maneira autêntica de moldar o espaço" (GIEDION, 2004, p.136), flexibilizando as formas e os espaços como organismos em crescimento, tirando partido dos planos ondulantes e efetivando a contínua transição entre espaço interior e exterior, ao possibilitar a interpenetração e

[7] Como explora KRAUSS (1998) esse percurso teria início já no século XVIII, retomando para o argumento central, o tratado estético de Gotthold Lessing (1729-1781), *Laocoonte*, onde, ao buscar uma definição precisa do que é a escultura, o autor já advertia que "todos os corpos (...) existem não apenas no espaço, mas também no tempo. Eles continuam e podem assumir, a qualquer momento de sua continuidade, um aspecto diferente e colocar-se em relações diferentes. Casa um desses aspectos e agrupamentos momentâneos terá sido o resultado de um anterior e poderá vir a ser a causa de um seguinte, constituindo, portanto, o centro de uma ação presente". (LESSING Apud KRAUSS, 1998, p.5)

[8] Publicação fruto de um curso ditado no Instituto de História da Arquitetura de Tucumán em 1961. (ARGAN, 1973).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

interceptação dos mesmos, e ao conduzir o próprio movimento das pessoas. Além disso, ele seria ainda, para o autor, o precursor dos espaços fluidos[9] e da planta flexível - vocabulário que seria amplamente explorado na arquitetura moderna. Essa relação entre as espacialidades barroca e moderna seriam apontadas também por Bruno Zevi (1918-2000), em *Saper vedere l'architettura,* publicado originalmente em 1948, ao afirmar que:

> O espaço moderno (...) retoma toda a experiência barroca das paredes onduladas e do movimento volumétrico, não por ideais estéticos autossuficientes, mas por considerações funcionais que se superam em magníficas imagens poéticas, nas quais a massa das paredes barrocas é substituída por divisórias muito leves, e suspensas, ora de vidro, ora de delgado material isolante. (ZEVI, 1948 In: ZEVI, 1996, p.123)

Giedion relaciona também esse processo de dilatação e contração da espacialidade interna do edifício barroco a uma constante tensão que se estabelece entre o edifício e o local onde está inserido. E essa tensão resultaria numa organização do espaço externo (GIEDION, 2004, p.157-186) - contribuição dos arquitetos barrocos franceses – que se desdobraria em uma uniformidade (não mais estática como no Renascimento, mas dinâmica e tensionada) que faz ressaltar a extensão espacial do conjunto. E esta se concretizaria em uma nova relação entre edifício e natureza, como estabelecido por André Le Nôtre (1613-1700) no paisagismo para o Palácio de Versailles[10] (1661-1708): não mais a alienação entre edifício e meio, mas uma nova integração, fazendo com que arquitetura e paisagem se reforçassem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

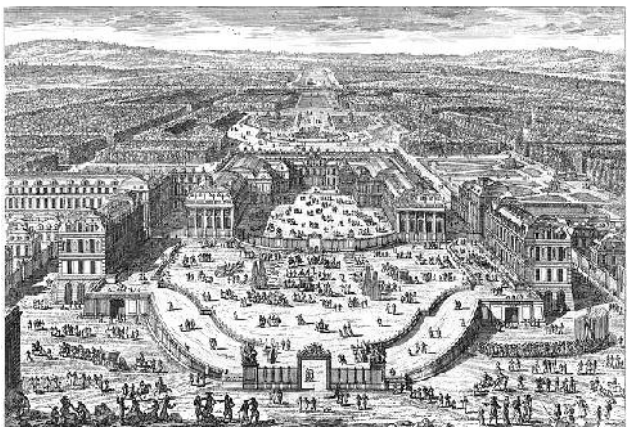
[9] Certamente essa interpretação foi influenciada pelo estudo histórico sobre a espacialidade em arquitetura de Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (Leipzig and Berlin, 1914) ou ainda na tradução para o inglês *The Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420–1900*. Nesse estudo, Frankl distinguia o "espaço aditivo" ou a espacialidade composta por múltiplos compartimentos (existente nos edifícios Renascentistas) da "subdivisão espacial a partir de um todo preconcebido" acarretada pela quebra da compartimentação (presente nas igrejas barrocas). Na segunda concepção o edifício apresentaria uma fluidez espacial, entendido como parte de uma espacialidade maior, sem fim; o espaço interior seria um fragmento fortuito do espaço universal. Diferente do entendimento de Schmarsow (onde o constructo espacial era efeito das percepções), para Frankl, a espacialidade era propriedade dos edifícios. (FORTY, 2000, p.264-265).

[10] Castelo Real construído para receber Luís XIV em 1682. O edifício iniciado por Louis Le Vau (1612-1670) - um grande bloco central em forma de "U" - teve seu corpo ampliado por Jules Hardouin-Mansard (1646-1708) através do acréscimo de duas longas alas laterais que somam 610 metros lineares de comprimento, resultando em uma construção aberta, completamente relacionada a natureza. Edifícios com os mais diversos usos - alojar o rei, a família real e os ministros da França - foram conjugados linearmente em um único bloco, colocado diretamente sobre a natureza organizada e dominada.

reciprocamente, passando a formar um todo indivisível, incorporando uma unidade espacial nova.

Logicamente Giedion buscava, através desses argumentos, a construção de uma narrativa histórica que justificasse, por exemplo, a síntese arquitetura-natureza que Le Corbusier teria atingido com o *Plan Obus* (LE CORBUSIER et al, OC2, 1957, p.140-143) para Argel em 1931 – ainda que não cite diretamente, subentende-se que englobaria nessa análise também os estudos de urbanização para a América do Sul como São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires (LE CORBUSIER et al, OC2, 1957, p.138-139) em 1929 -, indo buscar nas concepções espaciais do barroco – começando em Versalhes, passando por Nancy, pelo Pincio em Roma ou mesmo por Bath[11] – certos aspectos "herdados" pela modernidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F88] Louis Le Vau, Jules Hardouin-Mansard e André Le Nôtre, Palácio e Jardins de Versailles. Gravura de Adam Perelle, *Veüe generale du chateau de Versailles,* c. 1680. Acervo The Metropolitan Museum of Art of New York.



[F89] John Palmer, *Lansdown Crescent, Somerset Place and Cavendish Crescent*, Bath, Inglaterra, 1794. Vista aérea de c.1971. Acervo Bath Central Library Collection.

[11] Essa mesma unidade espacial poderá ser observada nos aperfeiçoamentos realizados na cidade de Bath no século XVIII por patrocínio de Carlos II, como o *Circus* (1764), o *Royal Crescent* (1769) e o de *Bath*, de John Wood (1704-1754) e seu filho John II (1728-1782), e também em *Landsdowe Crescent* (1794) de John Palmer (1738-1817), acima da cidade de Bath.



[F90] Le Corbusier, *Plan Obus*, Argel, Argélia, 1930. Foto de Lucien Hervé. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



[F91] Le Corbusier, Simulação do projeto para o Rio de Janeiro, 1929. Vista aérea Praia de Ipanema e Lagoa Rodrigo de Freitas. Fonte: TSIOMIS, 1998.

Ainda que não seja o objetivo deste trabalho, deve-se ressaltar, rapidamente, para certos limites que essa construção pode apontar. Primeiramente o fato de que a *ideia de síntese* entre arquitetura e meio ou mesmo de construção de uma totalidade pelo barroco tardio, ainda que evocasse uma amplitude, uma espacialidade ativa e convidativa ao movimento, estava na verdade completamente vinculada a um domínio espacial[12] - inclusive sobre a natureza – refletindo o gesto totalitário de controle de uma autoridade superior.[13] De forma bastante diferente, na modernidade, essas *sínteses* se nutririam de todo um questionamento frente às especificidades da paisagem – principalmente considerando o caso dos projetos corbusianos sul-americanos em 1929 – tendo em vista as condições técnicas e também as possibilidades espaciais que apontavam com as experiências das vanguardas artísticas e levariam a grandes gestos essencialmente modernos de ação projetual.

Não há dúvidas, então que é o próprio advento da modernidade que vai tornar o já citado sistema dicotômico proposto por Argan (onde estabelece uma concepção espacial de representação *versus* a possibilidade de determinação do espaço) em

[12] "Na simplicidade de uma longa linha reta, sem desvios, reside uma tremenda coragem e segurança de si. Todo o edifício constitui uma resposta arquitetônica a uma nova demanda sociológica: a demanda por um novo cenário para a vida pessoal, protocolar e governamental de um Rei absoluto" (GIEDION, 2004, p.162).

[13] A favor da Igreja, ou mesmo de um monarca absoluto. Nesse sentido, importante citar a colocação de SCULLY JR. (2002, p.16-17) após vinte anos, em 1961, ao perceber na Escadaria Espanhola em Roma (de Specchi e De Sanctis de 1721-25), obra do barroco tardio, uma tendência à liberdade, onde o "espaço governa o desenho". Mas haveria dentro dessa lógica livre um sistema totalmente controlado e ancorado em pontos fixos, como o eixo sólido do obelisco acima da escadaria. Isso geraria uma união de opostos: uma ordem firme e contra ela atuaria uma ilusão de liberdade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

uma lógica muito mais complexa, fazendo com que, nesse sentido, a leitura de Giedion – ao ligar automaticamente barroco e moderno – fosse um tanto simplista. Segundo Argan, seria fundamental a contaminação de outros campos e conceitos na modernidade, o que levaria a uma latente tensão entre forma e espaço, impulsionada ainda por uma tendência à fenomenização do mundo.

Seria então, a partir do século XIX com o impressionismo, ou seja, com a arte fundamentada na experiência da visão, que surgiriam efetivamente transformações nas formas de ver o mundo – muito mais abertas a aceitar os valores das sensações e percepções -, e na própria relação que o homem estabeleceria com a apreensão do tempo - voltada muito mais para a instantaneidade deixando para trás a ideia de eternidade. Isso logicamente estaria relacionado com a percepção do próprio estado cambiante do mundo, a partir das rápidas mudanças na paisagem urbana trazidas pela industrialização.

Esse aspecto será ressaltado no olhar do crítico de arte inglês John Ruskin (1819-1900) quando escreve *Modern Painters* em 1843, ao defender certa modernidade da pintura de paisagem do inglês J.M. William Turner (1775-1851), calcada na incerteza e na mutabilidade, já que se verificaria certo "aspecto da fumaça" assumido por ela, com muitas nuvens[14], e onde prevalecia certo aspecto vago, insignificante, imperfeito, onde nada seria verdadeiramente desenhado, claro, estável, sereno. Para Ruskin, esse era um processo natural dentro da história da arte: haveria uma gradativa diminuição do interesse pela figura e o concomitante aumento de interesse pelo ambiente, voltando-se para o estudo das leis da natureza e dos objetos inanimados, como num processo de secularização da vida, característico da modernidade (RUSKIN, 1845a In: KERN, 2010).

[14] PEIXOTO (2009, p.9-11) ressalta esta modernidade da paisagem, que busca uma transparência, uma nebulosidade, onde a nuvem se apresenta como um corpo sem superfície, instaurando uma nova maneira de ver o mundo frente ao dispositivo perspético clássico.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F92] William Turner, *Waves Breaking on a Shore*, c.1845. Óleo sobre tela 46.4 x 60.6 cm, Acervo Tate Modern, Londres.



[F93] William Turner, *Seascape*, c.1835-1840. Óleo sobre tela 90.2 x 121 cm, Acervo Tate Modern, Londres.

Se estabelecia assim, a partir da valorização das sensações e percepções, um gradual processo de superação do conceito de reprodução da realidade. Logo, a arte não-figurativa não aspiraria a ter uma realidade em si, mas é real e existe apenas na experiência que a determina, ou seja, não existe sem o observador, ela "precisa produzir-se e incidir numa flagrante condição humana, inserir-se num estado de tensão e não de relaxada contemplação" (ARGAN, 2000, p.139).

Da mesma forma, a arquitetura moderna já não tenderia à construção do espaço, mas à fenomenização do mesmo, buscando transformar a extensão ilimitada do mundo em uma limitação espaço-temporal precisa, reflexo da condição da existência, onde o centro é aquele que o habita. Afinal, como já havia ressaltado Geoffrey Scott (1884-1929) em *The Architecture of Humanism (1914)*[15], os espaços – assim como volumes e linhas – em arquitetura, como percebidos, são aparências, são aspectos imediatos, e nesse sentido, dependem de uma leitura individual, onde "nos transcrevemos em termos de arquitetura" ou ainda "transcrevemos arquitetura em termos de nós mesmos"[16].

Esse aspecto praticamente existencial do espaço – onde o este deixa de ser um problema estrutural do universo e passa a ser relacionado à condição da existência

[15] Nesta, SCOTT (1914 In: SCOTT, 1961) apresenta pela primeira vez na língua inglesa reflexões sobre o novo senso de espacialidade como tema da arquitetura, diretamente influenciado pela teoria da empatia de Theodor Lipps (1851-1947) e pelos estudos de Bernard Berenson (1865-1959) sobre pintura italiana.

[16] "We have transcribed ourselves into terms of architecture" e "We transcribe architecture into terms of ourselves". (SCOTT, 1914 In: SCOTT, 1961, p.213).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

- é fundamental para produzir grandes transformações acerca da compreensão da espacialidade moderna. Nesse sentido, sua origem estaria vinculada ao próprio conceito de *pitoresco,* contido nos jardins românticos do século XVIII, uma vez que pressupõe o caminhante, alguém que constrói sua percepção a partir do movimento, e não simplesmente do olhar fixo. Logo, em vez do uso exclusivo do dispositivo ótico para a apreensão do espaço, torna-se fundamental a visão peripatética, pressupondo uma apreensão que é física. Assim, o movimento do corpo no espaço ganha protagonismo, juntamente com a construção das visadas a partir deste, ao mesmo tempo que se desenvolve o interesse pela técnica da *paralaxe*[17], ou seja, a mudança na presença das coisas que deriva do movimento e posição dos observadores.

Essa técnica seria atualizada por Le Corbusier (1887-1965) no século XX ao organizar o interior dos seus edifícios através de *promenades arquitecturales*. Logo, o *passeio pitoresco* atravessa o interior dos edifícios modernos, explorando as três dimensões (através da variedade e da surpresa) e abre a possibilidade para a exploração da quarta dimensão[18]: uma experiência estética dada pela motricidade do corpo que se dá no decorrer do tempo; uma possibilidade de apreensão ressaltada por Giedion ao utilizar a expressão *espaço-tempo* (GIEDION, 2004, p.8). Logo, a técnica da *paralaxe* e o conceito do *pitoresco* serão pontos de partida para a abordagem acerca da noção de espaço dos teóricos alemães do século XIX, influenciando a produção da arquitetura moderna ao longo do século XX.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[17] *Parallaxis* significa em grego mudança. A *paralaxe* consiste em um aparente deslocamento de um objeto observado, que é causado por uma mudança no posicionamento do observador. (BOIS, 1984, p.65).

[18] A *quarta dimensão*, em arquitetura, significaria o tempo como medida de deslocamento.

3.2.
O Conceito do *Pitoresco*

> (...) vê-se um jardim lindo e de agradável perspectiva; em vez da regularidade das ruas, no plantio das árvores, nos triângulos, nas grades de ferro, em vez da disposição geométrica, da simetria monótona que até então era seguida em todos os jardins, veem-se ruas curvar unindo-se umas às outras, tabuleiros de grama de diversas dimensões e feitios, com feitios de flores e arbustos, e de espaço em espaço sobre a relva árvores destacadas, ou reunidas constituindo um denso bosque. *É um jardim paisagista*, no qual não predominam, como outrora no antigo passeio, o cordel do jardineiro, o compasso do cálculo e da simetria, porém a linha curva, a variedade, a imitação da natureza, de um modo elegante e gracioso, não como ela é, mas como deverá ser. (AZEVEDO, 1962)

A descrição acima apresentada refere-se, mais uma vez, ao Passeio Público de Glaziou, ou ainda, segundo as próprias palavras de Manuel Duarte Moreira de Azevedo (1832-1903) *o jardim paisagista* que se implanta no Rio de Janeiro em 1861. Neste, o jardim formal aparado de maneira ordenada e geométrica - característico dos padrões estéticos neoclássicos de Valentim – dá lugar a um jardim informal, onde a naturalidade e a espontaneidade são buscados como ideal. Conforme já citado, trata-se, em outros termos, da apropriação e adaptação do *jardim inglês pitoresco* ou o *jardim romântico*.



[F94] [F95] [F96] Fotos de Revert Henrique Klumb do Passeio Público do Rio de Janeiro: *Jardin Public*, *Jardin Public: Allée du coté de la ville* e *Jardin Public: la pièce d'eau*, todos de c.1860. Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional Digital.

Segundo Argan, o termo *romântico* é empregado como equivalente de *pitoresco* e referido à jardinagem na segunda metade do século XVIII, sendo:

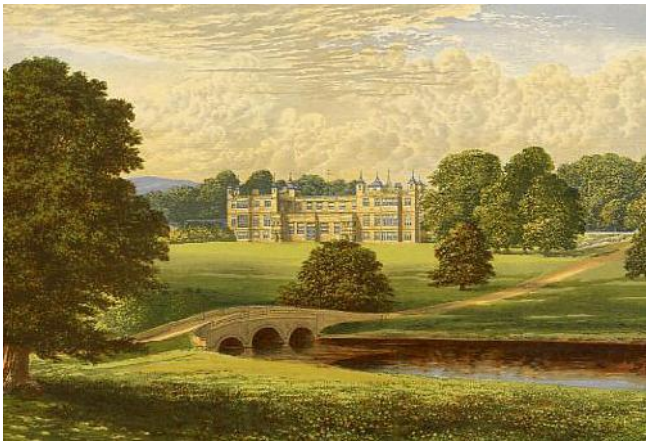
> Uma arte que não imita nem representa (...) mas opera diretamente sobre a natureza modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades da vida social, isto é, colocando-a como ambiente da vida. (...) para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> o pitoresco, a natureza é um ambiente variado, acolhedor, propício que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos sociais. (ARGAN, 1992, p.12).

O paisagismo inglês do século XVIII seguia esses princípios, fundamentados nos fazeres do seu precursor, o paisagista Lancelot *Capability* Brown (1715-1783), que vai usar a espontaneidade no lugar da ordem, buscando pensar os elementos da natureza (terreno, arvoredo, água, rochas) e edifícios que constituíam a paisagem, como materiais puramente visuais, com o objetivo de criar uma composição plástica que, em função de distintas combinações, buscassem produzir uma completa harmonia. São valorizadas agora sensações visuais em manchas, não mais a linha precisa e delimitadora, colocando como foco principal a espontaneidade e instabilidade da natureza, a variedade das aparências, e o realce do particular e do característico e não mais do universal.[19] Segundo um viajante do século XIX, "as árvores dos parques ingleses têm uma característica de magnificência pictórica, sem igual em parte alguma". (Apud THOMAS, 1988, p.251).





[F97] [F98] Lancelot *Capability* Brown, Plano para Audley End para Sir John Griffen Griffen, Saffron Walden, Essex, Inglaterra, 1763. Vista de Audley End House e Park, publicado em *Morris's Country Seats*, 1880.

Assim, a paisagem deveria ser aceita praticamente em seu estado natural, silvestre, rude, caracterizada pela *variedade* e *complexidade*, onde a desordem seria responsável por estimular a surpresa e exercitar a curiosidade à medida que a atravessamos, a partir da descoberta de uma beleza harmônica e pastoril. Logo, se

[19] Ver: "Clássico e Romântico" In: ARGAN, 1992.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

estabelece um princípio formal que consiste em não forçar a natureza, mas revelar as próprias capacidades do lugar – o *genius loci*[20] - como ressaltado pelo poeta, ensaísta e crítico literário Alexander Pope (1688-1744), que terá um papel fundamental nessa nova etapa de afirmação de sensibilidade paisagista. Ao se exaltar a variedade e a singularidade intrínsecas ao local, o mesmo é redefinido, não representado.

Importante ressaltar que se desenvolve paralelamente a esses princípios estéticos, um conceito ético moderno de liberdade do sujeito autônomo num universo em movimento, em metamorfose emergente, ponto nascente de uma condição moderna de viver. O jardim pitoresco seria assim, um lugar onde se produzem emoções, onde o livre crescimento das árvores e plantas simbolizava a liberdade, uma nova postura empreendida pelo homem moderno inglês[21]. A natureza deixa de ser uma ordem revelada e imutável da criação, mas é passível de ser transformada em ambiente da existência humana. Os ideais de regularidade, simplicidade, uniformidade, imutabilidade e inteligibilidade dos jardins de estilo clássico francês de Andre Le Notre (1613-1700) e do Conde de Laborde (1773-1824) - que pretendiam atingir uma estabilidade do mundo através do finito e da criação de um cosmos ordenado - são eliminados em favor da irregularidade, da assimetria, da variedade e da surpresa dos jardins românticos, uma vez que "todo o formalismo dos arbustos, cercas-vivas, e divisões retangulares de propriedade passavam a ser repulsivas no mais alto grau" (GILPIN, 1782 Apud THOMAS, 1988, p.311). Igualmente importante ressaltar, mais uma vez, como a transposição do ideal do jardim inglês via Glaziou se implanta no Rio de Janeiro com limites, principalmente considerando um sistema retrógrado como o escravocrata ainda vigente.[22]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[20] Pode ser entendido como *capacidade de um lugar*. *Genius loci* é um termo romano que significa espírito do lugar, guardião ou espírito tutelar para cada cidade. Foi mencionado pela primeira vez por Virgílio em La Eneida e invocada por Alexander Pope na sua *Epístola a Lord Burlington* (1731): supor que um lugar fala e é capaz de dizer o que quer e o que não quer ser, supondo ainda que somente serão capazes de ouvir essas vozes aqueles que entendam a beleza da natureza. (POPE, 1731 Apud ÁBALOS, 2005, p.26;32).

[21] ÁBALOS (2008, p.42 nota 9) ressalta que está presente nessa postura estética, uma postura que é também política, frente ao formalismo francês, em um período de rivalidade entre ambos os países. O conceito de liberdade política entendida romanticamente pelos aristocratas liberais, fazendo um jardim que estivesse mais de acordo como as tradições nacionais. Ver também: COLLINS, 1970, p.45.

[22] Esse ponto foi abordado no *Capítulo 2.6. A paradoxal modernidade e a dificuldade de forma*.

A valorização dessa linguagem se dá como resposta ao violento processo de industrialização que as cidades européias[23], principalmente as inglesas, vinham passando nesse momento. A partir da intensificação de uma aguda separação cidade - campo[24] que se delimitava, surgia a possibilidade de exploração de uma experiência estética da natureza. Os elementos naturais deixavam de ser símbolo da barbárie ou mera mercadoria econômica, e se tornavam parte essencial do cenário da vida dos abastados, já que o cultivo e a jardinagem tinham um efeito civilizador, ligava o homem ao lar e difundia o gosto pelo asseio e pela elegância (THOMAS, 1988, p.279). Haveria na jardinagem, espaço para expressões pessoais, um privilégio do individual, onde cada homem ou mulher poderia gozar, a partir de seus próprios sentidos, experiências pessoais e responder a tudo ao seu redor - em oposição às antigas atitudes sociais sancionadas - liberto das funções da arte pública e agora encorajando a experimentação de cada um[25], segundo o legado liberalista de John Locke (1632-1704) (BOIS, 1984, p.61).

Vinculado a esse processo de valorização da individualidade, Peter Collins (1920-1981) afirma que a partir de 1750, apesar da grande variedade tipológica de edifícios vinculados à modernidade, foi a *villa*[26] que mais influenciou as teorias arquitetônicas. A *villa*, ressalta ele, mais que "uma residência campestre rodeada

[23] Além disso, "os jardins formais saíam de voga à medida que mais o campo era submetido ao cultivo rigoroso e simétrico, e o gosto pela paisagem agreste ou montanhosa era intensificado pelo processo inverso". (THOMAS, 1988, p.313).

[24] Com a deterioração do ambiente urbano tornava-se lugar comum cultuar o campo em detrimento da cidade. Havia uma ilusão em ver o campo como símbolo de inocência, passível de oferecer fuga aos vícios e afetações urbanas e um refúgio das tensões, da poluição das cidades. (THOMAS, 1988).

[25] Segundo HUNT (In: TREIB, 1992, p.137) havia um ecletismo de estilos de pitoresco, uma vez que seus criadores expressavam a si mesmos ou representavam sua experiência total nos jardins. Afirma, por exemplo, que enquanto os jardins de "Capability" Brown ofereciam continuidade da vista até se perder no horizonte, os de Alexander Pope e William Kent (1685-1748) eram imprecisos, densos, coloridos, vigoroso, amplamente texturizados pitorescos.

[26] Originalmente, as *villas* eram as moradias senhoriais romanas que se localizavam em meio ao verde e se situavam fora dos muros da cidade. Através de uma construção isolada dotada de um grande jardim aberto para a paisagem, se construía como um lugar de prazer, para onde o rico cidadão romano se retirava durante alguns períodos do ano distante da vida da cidade para buscar contato com a natureza. A partir de meados do século XIV, impulsionada pela atmosfera de renovação cultural em direção a recuperação do patrimônio do mundo clássico, há um ressurgimento dessa culta tipologia residencial destinada aos cidadãos que pretendiam ter a experiência da vida no campo, principalmente nas cercanias de Florença e Roma. Essas *villas* elegantes eram ao mesmo tempo lugar de repouso, de recepção, de controle das terras e de refúgio em caso de pestes e turbulências urbanas. As residências - que herdam seu caráter fortificado da Idade Média - vão se transformando em um lugar mais ameno, através de grandes janelas e o surgimento de jardins ornamentais, possibilitando que o olhar estabelecesse uma ligação com a paisagem circundante. (PANZINI, 2013, p.218).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

de jardins"[27] foi o tipo de moradia preferido de comerciantes e industriais se convertendo na melhor expressão arquitetônica das grandes aspirações da época:

> As *villas*, por suas dimensões relativamente modestas e por suas possibilidades de implantação permitiam expressar e explorar as correntes românticas. Não somente no princípio da Idade Moderna, mas também durante todo o período de 1750 a 1950, a teoria arquitetônica esteve influenciada por fatores próprios da arquitetura doméstica. Não é mera casualidade o fato de que os principais criadores da arquitetura do nosso século, Wright, Gropius, Mies van der Rohe, e Le Corbusier, manifestaram inicialmente suas teorias construindo *villas* para ricos connaiseurs (...). A romântica *villa* suburbana não foi um tipo de edifício menor (...) mas deve considerar-se como paradigma de toda época moderna.[28]

A moda de construir casas pequenas se estabeleceu na Inglaterra e se estendeu por todo o continente, juntamente com a influência dos jardins informais, rapidamente assimilada pela aristocracia francesa, imbuída de gosto clássico.[29] No entanto, as *villas* suburbanas inglesas iam se desenvolvendo segundo as modalidades arquitetônicas inspiradas nas novelas góticas e no entusiasmo pelas novas doutrinas estéticas[30] em voga, mais românticas, estabelecendo uma sensibilidade característica, que possibilitaria uma beleza passível de estimular imaginativamente os sentimentos. Como disse BAUDELAIRE: "sim, a imaginação faz a paisagem". (1859a In: KERN, 2010, p.57).

Os jardins da nobreza inglesa incorporavam características de uma paisagem idealizada e nostálgica, criando pequenos mundos particulares com o objetivo de prover suas visadas de uma sequência de espaços imaginativos, proporcionando

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

---

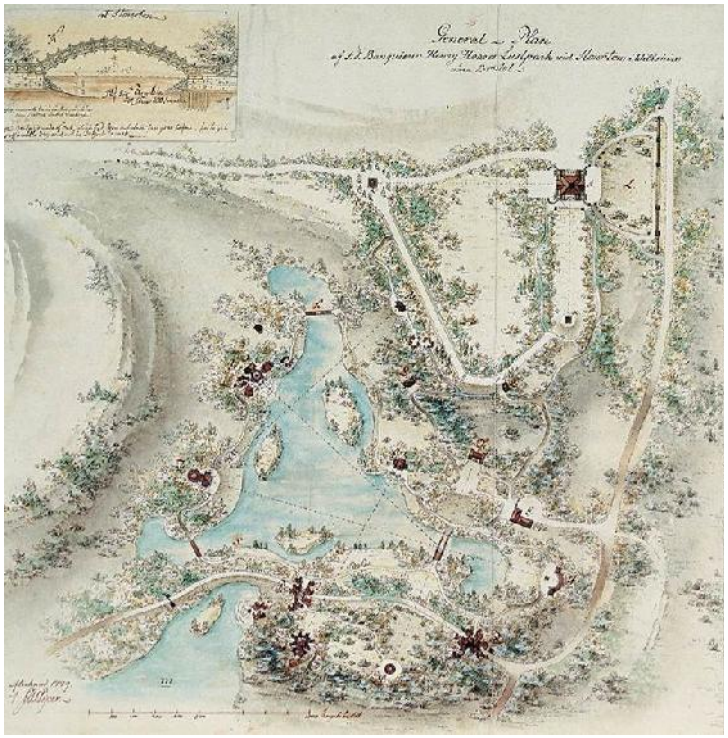
[27] LOUDON, J.C. An encyclopaedia of cottage, farm, and villa architecture and furniture, 1846 Apud COLLINS, 1970, p.37.

[28] "Las villas, por sus dimensiones relativamente modestas y por sus possibilidades de emplazamiento, permitían expressar y explotar las corrientes romanticas sin que la importância y la influencia de estas deban exagerarse. No solo as principio de la Edad Moderna sino durante todo el período de 1750 a 1950, la teoria arquitectonica tuvo influída por factores próprios de la arquitectura domestica. No es casualidad que los pincipales creadores de la arquitectura de nuestro siglo como Wright, Gropius, Mies van der Rohe, e Le Corbusier manifestaran inicialmente sus teorias construiendo villas para ricos connaisseurs (...) La romântica villa suburbana no fue um tipo de edifício menor, característico de princípios de princios del siglo XIX, sino que debe considerarse como paradigma de toda la época moderna". (COLLINS, 1970, p.37)

[29] COLLINS (1970, p.38) cita a Casa de Madame du Barry em Louveciennes, a *villa* que o príncipe de Soubise constrói para a bailarina Marie-Madeleine Guimard e a Bagatele construída pelo irmão de Luís XVI, todos de Ledoux e Selanger.

[30] O político, escritor e jornalista Joseph Addison (1672-1719) publica uma série de artigos intitulados *The Pleasures of Imagination*. Para ele, a beleza não seria o único prazer da imaginação, mas também a visão daquilo que é grande ou insólito. Logo, tamanho e novidade possibilitariam também emoções estéticas revolucionando a primazia da beleza como base das teorias estéticas, adicionando ao belo, o sublime e o pitoresco. (COLLINS, 1970, p.39-41).

encantamento e prazer, assegurando certa individualidade frente à produção de massa e à ocupação despreocupada dos territórios. Havia um nítido deslocamento de um olhar idealista e recortado, típico do Renascimento, para um olhar mais naturalista e contínuo, passível de oferecer ao homem experiências sensoriais frente ao novo mundo moderno, ao se fundamentar em uma sucessão de imagens que permitissem perceber o território segundo uma totalidade. Assim, a implantação da casa não é mais um mero reflexo da busca de uma posição dominante em relação à paisagem - muitas vezes para atestar o poder de seu proprietário – mas, ao contrário, a casa passa a estar integrada na paisagem como um todo e possibilitar a captura e a exploração das melhores vistas.[31]



[F99] Plano dos jardins de Stourhead, em Wiltshire, Inglaterra, por Frederik Magnus Piper de 1779. Marcação dos pontos de vista e das linhas de visão do observador. Fonte: Royal Academy of Fine Arts, Stockholm.



[F100] [F101] [F102] Fotos de Stourhead, em Wiltshire, Inglaterra: Ponte e Pantheon, Templo e ponte, e entrada da casa.

Além disso, enquanto que no *jardim inglês* a intervenção do homem quer tornar-se invisível[32], mostrando a pura vontade da natureza, se estabelece uma

[31] Para THOMAS (1998), a vista a partir da casa devia ser aberta caso toda a terra avistada pertencesse a seu dono. Caso contrário, devia ser erguida uma cortina de árvores para escondê-la.
[32] Contraditoriamente, ao mesmo tempo que o gesto do jardineiro e paisagista quer tornar-se invisível, é que surgem as profissões de jardineiro e paisagista. (THOMAS, 1988).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

arquitetura racional, fundamentada no gosto clássico, que desejava mostrar a vontade do homem:

> A consciência nostálgica sonha nos parques em que o idílio, ao se ocultar, deixa-nos a saudade de uma reconciliação que não se realizou. Saboreia-se assim uma felicidade que tem por tema a ausência de felicidade. Mas enquanto o jardim paisagístico (ou 'jardin anglais') deixa à natureza a faculdade de desenvolver-se caprichosamente e numa aparente desordem, as fachadas neoclássicas (...) assinalam-se por sua simplicidade, por sua nudez geométrica, por sua recusa do ornamento. (STAROBINSKI, 1994, p.229).

Essa relação de aproximação e concomitante tensão estabelecida entre o ambiente e arquitetura, segundo STAROBINSKI (1994), se daria pelo fato de que o homem do século XVIII estaria afastado tanto do mundo do homem quanto do mundo da natureza, logo, era necessário um deslocamento das relações: não mais a fachada barroca e ornada voltada para um jardim geométrico, mas a construção neoclássica e geométrica, voltada para um parque orgânico. O prazer derivaria, assim, dessa permuta e interpenetração (STAROBINSKI, 1994, p.229).



[F103] Coplestone Warre Bampflyde, Vista do Jardim de Stourhead com o templo de Apolo a esquerda, em Wiltshire, Inglaterra, 1775. Aquarela sobre papel, 37.5 x 54.6 cm, National Trust Collections. Fonte: nationaltrust.org.uk.



[F104] Coplestone Warre Bampflyde, Vista da Gruta, do lago, da fonte e do templo do Jardim de Stourhead em Wiltshire, Inglaterra, 1753. Aquarela sobre papel, 28 x 47 cm. Acervo British Museum, Londres, Prints & Drawings Department.

Conforme já discutido no capítulo anterior, é a partir do Iluminismo que o apreço pela natureza selvagem, e particularmente pela natureza dessacralizada, - fonte do equilíbrio cósmico - aflorava com mais intensidade, muito influenciado por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Alexander von Humboldt (1769-1859). Essa natureza agora deixa de atemorizar e se torna em valiosa fonte de deleite, inspiração e renovação espiritual. Através da prática do *grand tour*, incursões

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

científicas, poéticas e filosóficas[33], a natureza ganhava o espaço do espetáculo, alterando a própria atitude desse homem, que desenvolvia sua capacidade de percepção. Essas viagens tinham como objetivo o interesse pela beleza da paisagem - de onde podia-se extrair uma experiência nova e emocionante imbuída do aspecto do desconhecido – e das ruínas - de onde podia-se cultivar um senso de nostalgia, tão apreciado em pintores como Claude Lorrain (1600-1682), Nicolas Poussin (1594-1665) e Salvatore Rosa (1615-1673).



[F105] Claude Lorrain, *Landscape with Aeneas at Delos*, 1672. Óleo sobre tela, 99.6 x 134.3 cm. Acervo The National Gallery, Londres.



[F106] Nicolas Poussin, *Landscape with Saint John on Patmos*, 1640. Óleo sobre tela, 100.3 x 136.4 cm. Acervo The Art Institute of Chicago.

Assim, viajar e recolher paisagens e vistas topográficas, ou as *vedute*, é uma atitude comum no século XVIII, onde se aprimora uma cultura do olhar em direção a determinantes pitorescos. Deve-se buscar articular experiências estéticas e extrair da variedade percebida uma unidade coerente e consistente. Assim, "ver a paisagem como uma composição pictórica, encontrar nela um quadro possível, ou isolá-la de seu contexto, eis as qualidades que se espera de um viajante (...)" (BESSE, 2014, p.46). Através desse processo, a paisagem é assim, *representação*, antes mesmo de se concretizar como tal. Tratava-se agora de transpor um olhar pictórico para a percepção da natureza, afinal, como ressalta Goethe (1749-1832)

[33] A viagem era entendida como atividade obrigatória e necessária para a completude da educação e formação do homem. Muitas viagens foram feitas entre 1750 e 1840, impulsionadas pela viagem romântica de Goethe a Itália entre 1786-1787, e a viagem ilustrada as regiões equinociais do Novo Continente por Alexander von Humboldt (1769-1859) entre 1799 e 1804, com a intenção de compor um novo inventário do mundo, que vai possibilitar a criação de uma imagem positiva da natureza selvagem; seguida ainda da viagem do Beagle, realizada por Charles Darwin entre 1831 a 1836 – Cabo Verde, América do Sul, Arquipélago Galápagos, Taiti e Nova Zelândia, Austrália e Ilhas Cocos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

em 1787, “não se vê mais a natureza, mas quadros, como os teriam destacado o pintor mais hábil”.[34]

O termo *Pitoresco*, na origem etimológica, remete à esfera da pintura, ou seja, englobaria aspectos que agradam os pintores ao exercer a pintura (ARGAN, 2010, p.113). O atrativo da informalidade, que estabelecia um novo estilo, lembrava ao espectador pinturas paisagísticas dos mestres Lorrain, Poussin e Rosa. Logo, a cena era chamada de *paisagem* (*landscape*, uma adaptação do holandês *landskip*[35]) por recordar uma vista pintada[36].

Esse processo de aquisição de uma nova sensibilidade visual é responsável por elevar a apreciação estética da paisagem na pintura à condição de *pitoresca* e também de *sublime*, adaptando-a aos sentimentos humanos. Segundo Argan, o pensamento do iluminismo não considera a natureza como reflexo do criador na imagem do criado, e sim como ambiente da vida, seja ele acolhedor ou hostil, mas com o qual se tece sempre uma relação ativa, não diferente da relação que liga o indivíduo à sociedade (ARGAN, 1992, p.40). Para a poética do *pitoresco*, a natureza se apresenta como um ambiente variado, generoso e acolhedor, propício ao desenvolvimento dos sentimentos sociais - como pode ser observado nas pinturas de Alexander Cozens (1717-1786), John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851). Já para o *sublime*[37], a natureza se apresenta como um ambiente misterioso, rebelde e hostil, que gera a angústia da solidão e de uma individualidade sem esperança. Assim, os românticos alemães[38] davam ênfase à autêntica cultura nativa - contra o internacionalismo do classicismo francês -, onde sobressaiam cenas do triunfo da vegetação silvestre (símbolo de patriotismo e de uma tradição heroica e mítica tribal), penhascos escarpados, árvores

[34] GOETHE, Goethe’s Briefe, Palermo, 1787 Apud BESSE, 2014, p.46-47 nota 9.
[35] O gênero pictórico nos países baixos. (ÁBALOS, 2008, p.17).
[36] Como já citado, a pintura de paisagem se desenvolve com autonomia a partir do século XVII e pode ser observada na Itália, na Holanda e também na Inglaterra.
[37] O conceito do “sublime” se desenvolverá em meados do século XVIII, via Edmund Burke (1729-1797), a partir do seu tratado de estética *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* de 1756, onde argumenta a “existência de um tipo de beleza que pode observar-se graças ao efeito que produzem alguns objetos e fenômenos naturais empolgantes como as grandes tempestades, e relaciona obscuridade, solidão, imensidão e privações, entre outras coisas, com emoções estéticas” (ÁBALOS, 2008, p.18, tradução nossa).
[38] O impacto das dessas ideias na Alemanha se faz sentir por intermédio de Immanuel Kant (1724-1804).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

retorcidas, grandes extensões de mar, montanhas e planícies encobertas por neblina que se estendem ao infinito - como nas pinturas de Caspar David Friedrich (1774 – 1840). Era criada assim uma ambiência de desolação, onde a espacialidade majestosa apequena os homens, afinal o "sublime como aquilo que é absolutamente grande".[39] Logo, enquanto o *pitoresco* pressupõe o indivíduo integrado em seu ambiente natural, o *sublime* considera o indivíduo isolado e angustiado; ambas atitudes contraditórias, mas complementares pois refletem o grande problema da época: a dificuldade da relação entre o indivíduo e a sociedade (ARGAN, 1992, p.20).



[F107] John Constable, *Stour Valley and Dedham Church*, 1815. Óleo sobre tela, 55.6 x 77.8 cm. Acervo Museum of Fine Arts of Boston.



[F108] Caspar David Friedrich, *Two Men Contemplating the Moon*, c.1825–30. Óleo sobre tela, 34.9 x 43.8 cm. Acervo The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

A noção de *pitoresco* – agora efetivamente discutida como uma categoria que adotava o modelo empirista da natureza como *canon* estético (ÁBALOS, 2008, p.12) - foi desenvolvida na segunda metade do século XVIII na Inglaterra e levada a cabo por teóricos como William Gilpin (1724-1804), Uvedale Price (1747-1829) e Richard Payne Knight (1750-1824). Para estes, era importante que se estabelecesse uma categoria útil indistintamente na esfera da natureza e na esfera da cultura, fazendo com que natureza e artificio fossem entendidos como fenômenos coincidentes e não divergentes. O desdobramento desse processo levaria a um progressivo abandono da plácida atmosfera da *Arcádia* – considerada agora inexpressiva e monótona - em favor de uma ordenação cada vez mais

[39] De acordo com as obras de Immanuel Kant (1724-1804): *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime* (1764) e *Crítica do Juízo* (1790).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

cenográfica e dramática, assim como os jardins chineses[40] -, conforme proposto por William Chambers (1723-1796) e Humphry Repton (1752-1818). Tratava-se da ruptura com a proposta estética de *Capability* Brown de continuidade da vista até se perder no horizonte, e, em seu lugar, a apresentação de uma sucessão de cenas assimétricas, onde a escala não era mais magistral, mas próxima ao homem, para que o detalhe pudesse ser observado. *Variedade* e *complexidade* foram qualidades extremamente valorizadas, conforme aponta Uvedale Price:

> (...) duas das mais importantes fontes do deleite humano: ... variedade ... e ... complexidade, uma qualidade que, diferente de variedade, é tão conectada e misturada com ela que uma pode dificilmente existir sem a outra. De acordo com a ideia que eu formei, complexidade no paisagismo pode ser definido, como a disposição dos objetos, que por uma ocultação parcial ou incerta, estimula e nutre a curiosidade.[41]

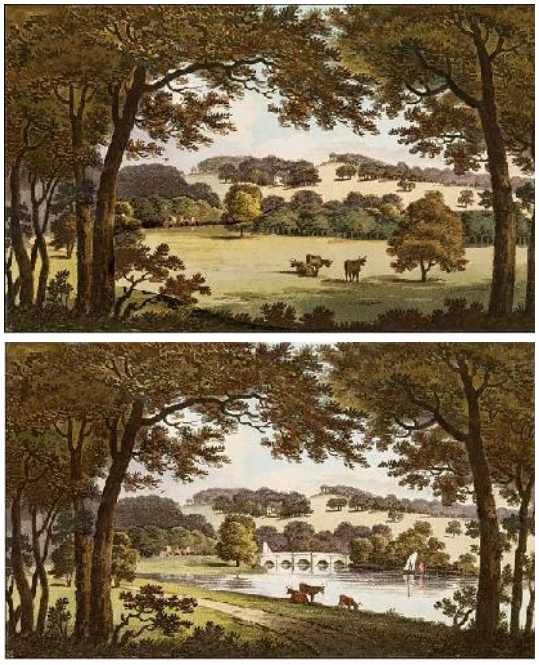
Segundo essa lógica, percorrer a obra era essencial para que se pudesse, então, obter o significado. Tratava-se da exploração do princípio espacial da *paralaxe* (COLLINS, 1970, p.20-21), ou seja, o efeito de mudança na presença das coisas derivado do movimento e posição dos observadores. Diferente das composições clássicas unificadoras – fundamentadas em composições simétricas, geométricas, harmonicamente relacionados entre si constituindo uma totalidade –, surgia a possibilidade de explorar ideia de percurso variado (induzido por uma diversificada narrativa) em que eram ressaltados interessantes pontos de vista através de percursos (uma estrutura espacial sequencial) e através da passagem no tempo (considerando a duração da experiência estética), fazendo predominar a diversidade de efeitos e a variação, onde o fator surpresa era peça chave. O intrincamento da paisagem articulava seus diversos elementos, levava de um ao outro, construindo uma contínua sucessão de vistas, como uma experiência cinemática. Além das já citadas *complexidade* e *variedade* de impressões, a

[40] Willian Chambers proclama a superioridade dos jardins chineses em seu *Dissertation on Oriental Gardening*: "Amongst the Chinese, gardening is held in much higher esteem, than it is in Europe; they rank a perfect work in that Art, with the greatest productions of the human understandings". (CHAMBERS, 1772 In: LOVEJOY, 1948, p.124).

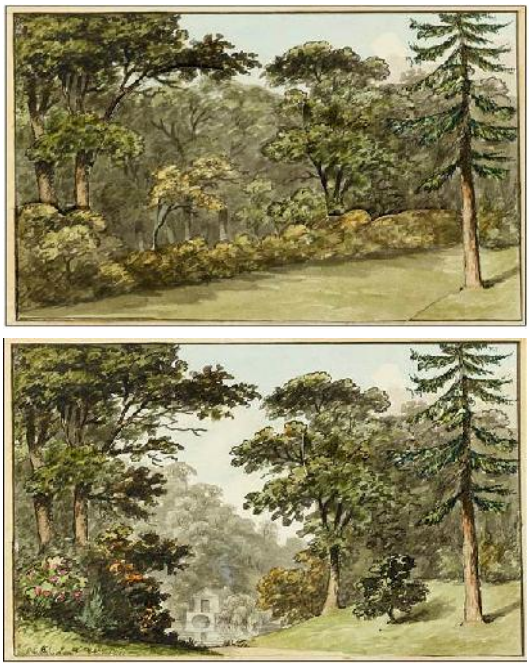
[41] "[...] two of the most fruitful sources of human pleasures:...variety...and intricacy, a quality wich, thought distinct from variety, is so connected and blended with it that one can hardly exist without the other. According to the idea I have formed of it, intricacy in landscape might be defined, that disposition of objects which, by a partial and uncertain concealment, excites and nourishes curiosity" (PRICE, Uvedale. Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and The Beautiful, 1794 Apud BOIS, 1984, p.43).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

novidade, a irregularidade, e certa desordem seriam fontes essenciais dos prazeres da imaginação.



[F109] Humphry Repton, Water at Wentworth, Yorkshire, publicado em *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, London, 1803. Levantamento e Proposta. Acervo The Morgan Library and Museum, Nova York.



[F110] Humphry Repton, *Red Book* para Ferney Hall, 1789. Levantamento e Proposta. Acervo The Morgan Library and Museum, Nova York.



[F111] Humphry Repton, auto-retrato de Humphry Repton realizando os levantamentos de Welbeck Abbey. Levantamento e Proposta. Publicado em *Sketches and Hints on Landscape Gardening*, London, 1795. Coleção J. P. Morgan, Jr., Acervo The Morgan Library and Museum, Nova York.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Importante ressaltar que a irregularidade e a aparente falta de ordem desses jardins – assim como a impressão de que a natureza deixava de ser subserviente ao homem, e tornava-se amigável - eram artificialmente criadas. Tratava-se na verdade, da representação de uma vista natural e selvagem, ou seja, uma *naturalidade artificial*. É uma maneira de impor à natureza a forma que a mente humana supõe ser a forma típica da natureza. Por mais que seja essencialmente um espaço fenomênico e visual, não há arbitrariedade, desordem e acaso, mas ao contrário, predomina o gesto humano; é ele que define e delimita as relações, já que o naturalismo cênico do jardim pitoresco é um artificioso e sofisticado processo.

A paisagem ondulante e sinuosa organiza os elementos - inclusive a arquitetura - a partir dela, mostrando uma nova complexidade do conceito de espaço e da relação do homem com o meio. A própria linha curva e ondulada - fundamentada na tese iluminista de William Hogarth (1697-1764) - seria a linha da beleza - “the line of beauty” (ARGAN, 2010, p.27) -, a linha expressiva da vida, de tudo que nasce, cresce, invade (e não constrói) o espaço. Além disso, seria a linha de ligação mais indireta (ao contrário da linha reta que é direta, lógica) entre duas ideias possibilitando o acréscimo e o desdobramento de discursos, agregando oportunidades de flexão e variedade, além de alteração de ritmos.

Yves-Alain Bois ressalta que o fim do século XVIII foi um divisor de águas no desenho de paisagem. Não só por suas reformulações estéticas, mas pelo fato de possibilitar a expansão social do desenho de paisagem, atingindo uma maior parcela da população ao invadir os subúrbios, as casas, os cemitérios e principalmente os parques públicos (BOIS, 1984, p.61). Nas novas relações estabelecidas entre arte e natureza (desde a paisagem pintada a paisagem real), a arte dos jardins teve uma importância crucial, pois possibilitou a experimentação e aplicação direta, *in situ* das questões, exatamente no local onde as problemáticas estavam florescendo: na cidade moderna.

Com a ascensão da burguesia, os salões servem de lugar de encontro, e estes se estendem para a áreas verdes, dando lugar à criação dos parques públicos. A arquitetura da paisagem passa, então, a ter caráter cívico, reforçando sua

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

especificidade enquanto espaço de sociabilidade. Assim, a paisagem, representante da natureza, vai sendo incorporada gradualmente ao cotidiano da cidade, através dos grandes parques urbanos oitocentistas[42] - agora de origem democrática e não mais monárquica - para usufruto coletivo e público fazendo com que a paisagem ganhasse urbanidade. O próprio efeito selvagem, autenticamente natural, seria uma possibilidade de lidar com a formalidade da cidade, ou seja, estar em contato íntimo com a natureza, porém imerso na malha urbana. Assim, os parques acabavam por desempenhar também um papel protecionista e nostálgico[43] em relação à natureza, ao serem implantados como medida compensatória, fruto de um sentimento de perda ocasionado pelo processo de desenvolvimento, industrialização e progresso das cidades.

A implantação do *Central Park* de Nova York a partir de 1857, por exemplo, pressupunha que os elementos naturais (árvores) e os artificiais (arranha-céus) crescessem juntos criando um todo indissociável e coerente, estabelecendo a imagem da cidade: uma imagem totalizadora e socialmente pertinente, cujo principal objetivo era fornecer uma ampla área verde democrática para toda a população. Segundo Robert Smithson (1938-1973), que discute a o conceito de *pitoresco* e a paisagem dialética a partir de Frederick Law Olmsted (1822-1903), tratava-se de estabelecer uma "paisagem assimétrica de Uvedale Price no meio do fluxo urbano" (SMITHSON, 1973 In: SMITHSON & FLAM, 1996, p.158). Isso se daria, através de um contraste físico e material, não conceitual e mental. Logo, o pitoresco de Olmsted se funda na realidade na terra, ou seja, a transformação da natureza – mesmo assumindo um *aspecto natural* – e estaria completamente vinculada a uma necessidade moderna de urbanização:

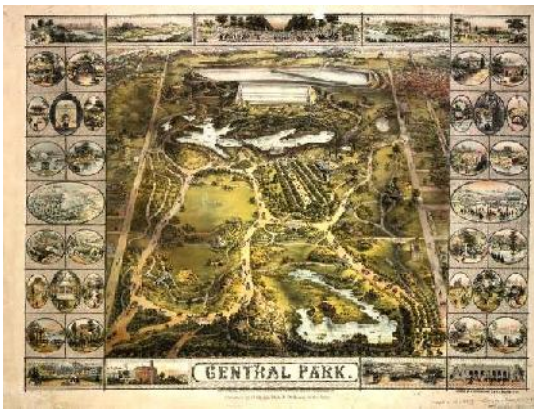
> O pitoresco, longe de ser um movimento interno da mente, é baseado no terreno real; ele precede a mente em sua existência material externa. Não podemos ter uma visão unilateral da paisagem nessa dialética. Um parque não pode mais ser visto

[42] Dentre os grandes parques oitocentistas destacam-se o Parc des Buttes-Chaumont (1864-1867) próximo a Paris de Haussmann; o Central Park (1857), o primeiro parque urbano americano e grande espaço de ócio para os cidadãos de Nova York, por Frederick Law Olmsted (1822-1903) e Clavert Vaux (1824-1895).

[43] Nesse sentido, destaca-se o conceito de *wilderness*, através da busca de Henry David Thoreau (1817-1862) ao elogiar as vantagens de um convívio intimo com a natureza e a incorporação da paisagem natural enquanto realidade física e concreta no cotidiano. (DIEGUES, 1996, p.113).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

como “uma coisa – em si”, mas sim como um processo de relações contínuas existentes em uma região física - o parque torna-se uma “coisa - para nós”.[44]



[F112] Frederick Law Olmsted e Clavert Vaux, Mapa do *Central Park* e as vistas sequenciais das diversas áreas do parque nas laterais. Litografia de John Bachmann, 1863, 45 x 50 cm. Fonte: The New York Public Library Digital Collections.



[F113] Vista Aérea do *Central Park* de Nova York, c.1938. Fonte: nycgovparks.org

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Importante ressaltar que o paisagismo norte-americano adquire autonomia em relação aos modelos europeus, abandonando certa artificiosidade presente nestes, e buscando uma visão transcendente de natureza - como um paraíso terreno -, a partir da suposta existência de uma unidade orgânica da natureza, além de uma ordem universal que inclui o homem no novo continente, estabelecida por Humboldt em sua viagem à América. A escala generosa e o cenário natural expansivo, não influenciados por traços da ação humana, eram reflexos essenciais da comunhão com a natureza, da experiência de um eufórico senso de unicidade com a criação do mundo, de um espirito de irmandade e responsabilidade civil.[45] Assim, conseguiria-se criar um espaço público que dava forma simbólica às aspirações nacionais e democráticas americanas[46], praticamente responsável pela emissão de valores morais.[47] No próprio planejamento urbano das cidades, pode-

[44] “The picturesque, far from being an inner movement of the mind, is based on real land; it precedes the mind in its material external existence. We cannot take a one-sided view of the landscape within this dialectic. A park can no longer be seen as 'a thing-in-itself,' but rather as a process of ongoing relationships existing in a physical region-the park becomes a 'thing-for-us'". (SMITHSON, 1973 In: SMITHSON & FLAM, 1979, p.119 Apud BOIS, 1984, p.36).

[45] O *Garden City* propostos por Ebenezer Howard (1850-1928) representa um dos desenvolvimentos das ideias de Olmsted. (HOWETT, In: TREIB, 1992, p.22).

[46] Esse gesto caminhará paralelamente a pintura de paisagem norte-americana, onde se destaca Thomas Cole (1801-1848), fundador da Escola do Rio Hudson e Frederic Church (1826-1900).

[47] Na Europa, a maior democratização dos parques urbanos começa a despontar somente após a Primeira Guerra Mundial. Ocorrem principalmente na Alemanha, Áustria e Holanda, um surto de modelos de urbanização baseados em ideologia socializante, ou seja, parques não somente para privilegiavam o lazer burguês, mas voltados para promover a ordem, o lazer e a instrução à

se dizer que o jardim se opõe à *experiência do choque*, na medida em que se apresenta como uma fuga ao caos da cidade, uma arte democrática que é a representação ideal do mundo, ou ainda, o campo trazido para a cidade, porém com o gesto demarcador do espírito. Essa postura tomará ainda mais força na criação dos parques naturais, como possibilidade de preservar os territórios virgens de maior interesse ecológico e ambiental, ampliando a concepção do pitoresco para a escala do território, ao criar verdadeiros espaços públicos monumentais para a celebração da identidade nacional[48].

A carreira de Olmsted na segunda metade do século XIX abre o campo de ação para os arquitetos paisagistas – *landscape architects*[49], – colocando a profissão em condição de igualdade com as outras artes - arquitetura, planejamento urbano, escultura (HOWETT, In: TREIB, 1992, p. 19). Além disso, passava a possibilitar a reflexão sobre a abrangência da ação construtiva na cidade, tomando a natureza como ponto de partida, inserindo-a através de parques e sistemas de áreas verdes na estrutura urbana e assim, problematizando-a a partir das questões estabelecidas pela modernidade, ou seja, a própria constituição do espaço público moderno.[50]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

população em geral, projetos para os espaços de entretenimento nos jardins dentro do ambiente urbano, fundamentadas nas exigências coletivas da sociedade industrial e capitalista.

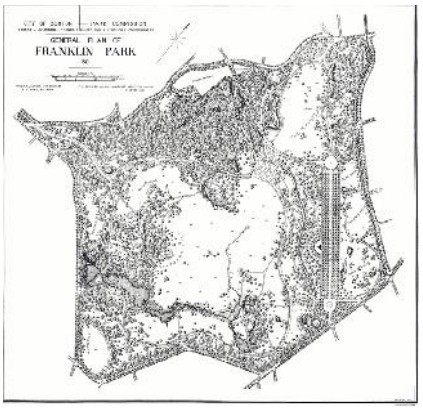
[48] Nesse sentido, destaca-se o conceito de *wilderness*, subjacente à criação de parques nacionais nos EUA protegidos, uma representação do mundo natural para benefício das populações urbanas. (DIEGUES, 1996, p.113).

[49] Termo introduzido por Frederick Law Olmsted em 1862 para substituir *landscape Gardner* herdada de Humphry Repton na última década do século XVIII, ao proclamar-se sucessor de Capability Brown. Com essa denominação, Repton conectava arte dos jardins e pintura de paisagem, cujos mestres eram Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Salvatore Rosa, onde o enfoque era uma natureza selecionada, melhorada e não a natureza em si. Por sua vez, Olmsted amplia essa ação, substituindo o gesto de ação para a arquitetura, ressaltando o caráter cívico e público do gesto, na construção do espaço público. Recentemente, James Corner propõem o termo *landscape urbanism*, ampliando ainda mais a disciplina. (ÁBALOS, 2005, p.43-45).

[50] O *Park Movement*, liderado por Frederick Law Olmsted, parte do princípio de que a cidade deve ser estruturada pelas áreas verdes, definindo o traçado e indicando fluxos. Foram importantes várias intervenções de modelação dos vazios urbanos americanos - restantes das tendências estritamente comerciais - criando a partir desses sistemas de espaços públicos contínuos e diferenciados articulados como um todo, como uma compensação natural à densidade da cidade. Nesses casos, a ideia de espaço público já não estaria ligada a uma ideia de centralidade ou representação monumental, mas a fusão de homem e natureza: Prospect Park (1886-1887) no Brooklin, Franklin Park (1884-1885) em Boston, o sistema regional de parques de Boston (1894), realizadas em colaboração com o arquiteto paisagista Charles Eliot (1859-1897), denominado de Emerald Necklace (Colar de Esmeraldas). (PANZINI, 2013, p.505-515).



[F114] Frederick Law Olmsted, Planimetria do *Prospect Park*, Brooklyn, Nova York, c.1868. Fonte: The New York Public Library Digital Collections.



[F115] Frederick Law Olmsted, Planimetria do *Franklin Park*, Boston, 1885. Fonte: olmsted.org.

Desde a tomada das especificidades do lugar - o *genius loci* ou ainda numa atualização conceitual, um *sense of place*[51] - como gerador do projeto, a concepção do espaço público articulado com o espaço construído, a organização da experiência como uma sequência narrativa desenvolvida no tempo através do movimento através da *promenade architecturale*, a capacidade de perceber a paisagem como fenômeno plástico, até a negação da diferença entre a arquitetura e a paisagem produzindo uma *promenade paisagística*, são todos aspectos fundamentais para uma complexa reinterpretação dos temas *pitorescos* durante o século XX, que terão influência na produção de Le Corbusier após 1929, principalmente no caso brasileiro, através da concepção de uma verdadeira *síntese natureza-artifício*.

[51] Segundo o autor, *sense of place* seria uma tradução moderna do termo latino *genius loci* que descreveria a atmosfera de um lugar, a qualidade do seu meio. “Certos locais inevitavelmente tem uma atração que nos dão uma sensação indefinível de bem-estar e para o qual gostaríamos de retornar, e estabelecer um ritual repetitivo, algo que nos impele uma mudança de estado de espírito”. (BRINCKERHOFF-JACKSON, 1994, p. 157-158, tradução nossa).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

3.3.
A espacialidade moderna

> (...) o espaço já não é "qualquer coisa" que converge e termina num ponto do horizonte, mas algo que a partir dum ponto ou duma linha irradia até ao infinito... Do mesmo modo o edifício deixa de ser uma massa no espaço para ser uma realização plástica no espaço: o ponto de vista e o horizonte são de hora em diante indistinguíveis...[52]

Peter Collins (1920-1981) afirma que antes da primeira metade do século XVIII, o interior de um edifício era como o conteúdo de uma caixa – ou um agrupamento de recintos de forma regular, estanques, autossuficientes, organizados através de composições que também refletiam essas premissas, divididos por sólidas paredes ou interceptados por colunadas. A partir de 1730, essa atitude mudaria (COLLINS, 1970, p.293) como consequência do interesse pelo movimento do observador em relação à organização coreográfica de cenários, uma articulação técnica do *pitoresco* fundamentado da *paralaxe* (COLLINS, 1970, p.20-21) - como já citado no capítulo anterior -, ou mesmo com a valorização do *sublime*, que considerava a dramatização da experiência espacial (SCHWARZER, 1991, p.52). Da mesma forma, esse olhar acabaria por estabelecer diálogos com o *Palladianismo* em voga, e a arquitetura baseada em proporções matemáticas imutáveis cederia cada vez mais espaço a uma vivência real do observador que se desloca pelo espaço.[53] Se estabeleceriam, então, novas relações entre as demandas espaciais e as formas construtivas, onde seriam valorizadas qualidades visuais e emocionais decorrentes do movimento do corpo: um embate direto com a experiência no mundo prático.

Importante ressaltar que o artifício da *paralaxe* desvinculava a ordem espacial do caráter geométrico da forma, afastando qualquer tentativa de estabelecer uma visão totalitária e unificadora que fosse organizada pelas leis da perspectiva. Ao contrário, abria a possibilidade para a fragmentação das visadas e uma construção contínua de cenas, fundamentando-se diretamente na liberdade de movimentação do corpo no espaço. Esse processo, segundo o autor, teria forte influência na

[52] ARGAN. Giulio Carlo. Introduzione a Wright, 1947 Apud ZEVI, 1947 In: ZEVI, 1995, p.11-12.
[53] Esses foram estipulados a partir de Lord Kames, que escreveu o tratado *Essays on Criticism* (1762) e de Archibald Alison, autor dos *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790). (COLLINS, 1970, p.293).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

construção de uma *espacialidade moderna*, impulsionada pelas técnicas e processos construtivos industriais, gerando espaços mais livres, maleáveis, contínuos, dinâmicos, inseparáveis das coisas circundantes (COLLINS, 1970, p.21). Esta seria potencializada ainda pelas vanguardas artísticas do século XX – o construtivismo, o neoplasticismo, o futurismo, e principalmente o cubismo -, que ao efetuar o rompimento com espaço clássico de composição, inauguravam um plano plástico autônomo em que a realidade se organiza.[54] Retomando mais uma vez os argumentos de Yves-Alain Bois, através dos quais busca desnaturalizar a relação direta e automática entre arquitetura moderna e cubismo (BOIS, 1997, p.190), o que teria atraído os arquitetos para o debate dessa corrente seria, principalmente o processo de autonomização da pintura, ou seja, a busca pela tela como objeto, não mais instrumento projetivo. Deve-se apontar, no entanto, que como procedimento para se chegar a uma estrutura planar, bidimensional, e consequentemente à auto sustentação do quadro a seus limites, inevitavelmente se instaurava uma nova relação entre espaço e objeto: o sujeito moderno passava a ter condições de reconstruir um ambiente ao redor de si mesmo, podendo criar mundos inteiros num contínuo processo de atualização. Assim, o entendimento do espaço como resultado de um embate com a realidade, referência da própria existência humana, este sim, poderia aproximar as experiências da pintura e da arquitetura.

A essência do espaço cubista estaria em seu caráter multifacetado, multirelacional, interpenetrável, sempre relativo, obtido através de um processo de dissolução dos limites das figuras no quadro e da decomposição da visão empírica em uma ordem de planos que não dependia de uma estrutura espacial perspética preexistente. Dessa forma, “a fim de apreender a verdadeira natureza do espaço, o observador deve se projetar através dele” (GIEDION, 2004, p.465). O contorno fechado, na representação naturalista, respondia à separação rígida entre seres e seu espaço circundante. Quando o contorno se interrompe, ocorre a interpenetração de cheios e vazios, seres e espaços circundantes se abrem um para outro, ocorre uma disjunção entre desenho e sombra, passando a configurar “um espaço que incorpora os objetos, assimila-os em sua própria estrutura” (ARGAN, 1992,

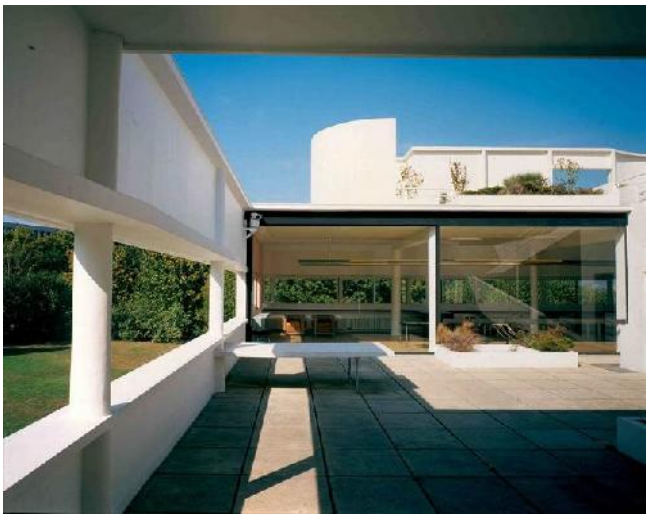
[54] Ver: “Capítulo 6: A época do funcionalismo” In: ARGAN, 1992.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

p.302). Através dessa geração de um espaço ambíguo, contraditório e indivisível, o observador é levado o tempo todo para dentro do quadro, demonstrando a passagem do plano estático e imutável concebido a partir de um ponto de vista frontal ideal, em direção ao espaço dinâmico moderno, capaz de estabelecer uma tensão constante entre o mundo real e o mundo do quadro, anulando os valores de representação e explicitando, a todo momento, seu próprio funcionamento.



[F116] Pablo Picasso, *Still Life with a Bottle of Rum*, 1911. Óleo sobre tela, 61.3 x 50.5 cm, Acervo The Metropolitan Museum of Art, Nova York.



[F117] Le Corbusier, *Villa Savoye*: a relação interior exterior e o rompimento com a noção de espaço estático, 1928, Poissy. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

De modo análogo, na arquitetura, se estabelece um processo de rompimento da noção de espaço estático rigidamente enquadrado num volume cúbico[55]: planos e volumes geram relações mais abstratas através dos vazios, transparências, recortes, anteparos, luzes, sombras, gerando continuidade e interpenetrabilidade espacial. De maneira geral, pode-se afirmar que haveria na arquitetura moderna certa sensibilidade a receber o mundo exterior - o fundo -, com suas variáveis climáticas, topográficas, geográficas, atmosféricas. Espaços mais livres, maleáveis, ilimitados[56] se estabeleciam, numa concepção oposta ao espaço

[55] O crítico Mário Pedrosa (1901-1981) numa crítica à concepção espacial de Bruno Zevi, ressalta que o que houve de comum entre o cubismo e a arquitetura racionalista foi a descoberta do plano. No campo pictórico, através da destruição da perspectiva fixa central e no plano arquitetônico, consequência da destruição da planta fechada rígida. (PEDROSA, 1960a In: PEDROSA, 2015, p.56).

[56] Essa lógica se aproximaria da concepção de WÖLFFLIN (1915 In: WÖLFFLIN, 2006) sobre "arquitetura pictórica", ou seja, uma arquitetura que almejava "ultrapassar sua própria materialidade como forma para diluir-se e fazer-se como pintura, imagem e pura experiência. Em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

enclausurado, limitado e compartimentado, uma "consequência da abertura dos espaços externos e sua disponibilidade" (PEDROSA, 1960a In: PEDROSA, 2015, p.56), juntamente com a tomada de consciência de existência física do espaço como um todo. Como desdobramento, se daria uma apropriação efetiva do espaço enquanto matéria, onde o vazio passaria a assumir um caráter positivo e estruturante; e nesse sentido, esse fato seria uma invenção do próprio cubismo.[57]

A própria noção de espaço como *continuum*, foi levantada pelas teorias do escultor alemão Adolf Hildebrand (1847-1921)[58] - influenciado pelas teorias *puro visibilistas* de Konrad Fiedler (1841-1895) que liberavam a forma da "prisão do estilo" sistematizando a noção de autonomia da forma moderna -, ao considerar o espaço "como extensão tridimensional e como uma mobilidade tridimensional ou uma atividade cinestética (*kinesthetic*) da nossa imaginação, cujo atributo essencial seria a continuidade"[59]. Essas noções seriam importantes para o grupo *De Stijl* (1917-1931) e para a própria Bauhaus (1919-1933) - especialmente para o russo El Lissitzky (1890-1941) e para o húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) - ao considerarem uma nova categoria de espaço onde:

> Limites se tornam fluidos, o espaço é concebido para ser fluente... Aberturas e contornos, perfurações e superfícies em movimento, transportam a periferia para o centro, e empurram o centro para fora. Uma flutuação constante, para os lados, e para cima, radiando, em todas as direções, anuncia que o homem tomou posse ... de ... um espaço onipresente.[60]

Haveria, por trás desse princípio, um desejo de destruir o isolamento dos objetos no espaço - gerado pela separação de seus elementos estruturais - e a partir daí

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

---

outras palavras, uma forma que se ergueria afirmando-se a si própria como temporalidade." (PEREIRA, In: NOBRE, et al., 2004, p.242).

[57] BOIS (1997, p.191) tributa a Picasso a invenção enquanto matéria escultura.

[58] (HILDEBRAND, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994). Apesar de ser fundamentalmente sobre escultura, tem uma importante influência sobre as reflexões do espaço arquitetônico.

[59] (HILDEBRAND, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.238, tradução nossa). Ainda que esse estudo de Hildebrand estivesse voltado para a forma da escultura seus argumentos nessa teoria podem ser reapropriados para o espaço na arquitetura, já que: "(...) architecture as an art, possesses the same formative principles as sculpture and painting" (HILDEBRAND, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.260)

[60] "Boundaries become fluid, space is conceived as flowing... Openings and boundaries, perforations and moving surfaces, carry the periphery to the center, and push the center outward. A constant fluctuation, sideways, and upward, radiating, all-sided, announces that man has taken possession ... of... omnipresent space". (MOHOLY-NAGY, László. New Vision, 1938 Apud FORTY, 2000, p. 267).

fazer equivaler *forma* a *espaço*, (através da utilização do conceito de *forma espacial)*. Nessa lógica, o vazio assume papel fundamental, existindo não somente como algo externamente limitado, mas como algo internamente animado: ele deve ser preenchido em parte por volumes de objetos individuais, e em parte pelo ar, tornando-se visível tridimensionalmente, por intermédio da imaginação, enquanto *espaço*. (HILDEBRAND, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.239). Esse princípio - que abarca a ideia de *continuum* espacial, de simultaneidade das visadas e de sequencialidade de impressões visuais,[61] ao abandonar a visão estática e naturalista do passado e assumir sua aplicabilidade a partir do entendimento de uma nova lógica construtiva -, estaria implícito no manifesto de 1924 de Theo van Doesburg (1883-1931), *Towards a Plastic Architecture*, onde assinalava, dentre outros pontos, que:

> - A nova arquitetura abriu as paredes e suprimiu a separação dentro e fora. (...) O resultado é uma nova planta baixa aberta totalmente diferente da clássica, desde que dentro e fora agora se transpassem (...)
> - A nova arquitetura é aberta. Toda a estrutura consiste no espaço que é dividido de acordo com as várias exigências funcionais. (...)
> - A nova arquitetura é anticúbica, ou seja, ela não tenta congelar as diferentes células espaciais funcionais em um cubo fechado. Antes, lança as células espaciais funcionais (...) centrifugamente do núcleo do cubo. E através desses meios, altura, largura, profundidade e tempo (...), caminha para uma expressão plástica totalmente nova nos espaços abertos. (...)[62]

Esse processo de dissolução da massa arquitetônica e da compartimentação tradicional, criada pela presença material da parede e sua fragmentação em elementos plásticos autônomos, se relaciona com o processo de *destruição da caixa* (TAGLIARI, 2011, p.49) proposto pelo arquiteto americano Frank Lloyd Wright (1867-1959).[63] Os elementos resultantes desse processo, dentro da experiência abstrata neoplástica, poderiam ser intercambiáveis, fazendo com que,

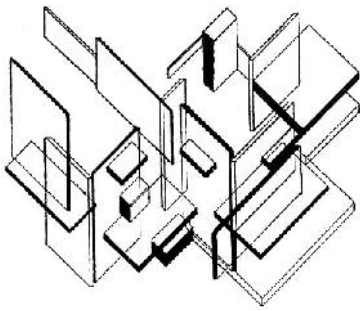
[61] "Movendo-se ao redor ou dentro de um edifício ou de um objeto retangular se pode ver como bidimensional, pois nossa época abandona a visão estática do passado. Movendo-se ao redor, a impressão de um aspecto bidimensional é seguida diretamente pela de outro aspecto bidimensional". (MONDRIAN, Piet Apud COLLINS, 1970, p.286, tradução nossa).

[62] VAN DOESBURG, Theo. Towards a Plastic Architecture, 1924 In: CONRADS, 1997, p.78-80, tradução nossa.

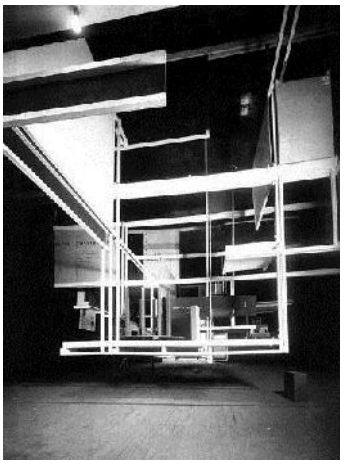
[63] Já em 1910 o trabalho de Frank Lloyd Wright passa a ser divulgado na Alemanha e posteriormente na Holanda, Áustria e Países Nórdicos, o que vem e explicar certa afinidade entre seus pensamentos e a experiência holandesa do De Stijl até mesmo a lógica do sistema miesiano – observada na Casa de Campo de tijolos de 1922. Walter Gropius ressalta ainda que os holandeses tiveram influência de Wright via Hendrik Petrus Berlage (1853-1934) e pelas casas construídas por Robert Van t'Hoff (1887-1979). (GIEDION, 2004, p.454).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

através do princípio da elementaridade construtiva, nenhuma forma existisse em si, mas seria sempre resultado da ação contínua de construir (juntar, compor, conjugar, combinar) elementos (superfícies planares, flutuantes, opacas ou transparentes, tempo, espaço, luz, cor, material) em um espaço virtual abstrato e multidimensional, estabelecendo relações espaciais em constante modificação. Logo, a síntese forma-espaço na obra neoplástica seria um momento de determinação na continuidade do espaço e do tempo da existência, e esse momento tem uma duração que se vincula com a vivência da obra. (ARGAN, 1973, p.167).



[F118] Theo Van Doesburg e Cornelius van Eeesteren, *Maison Particulière*, 1922-1923. Acervo EFL Stichting, Amsterdam.



[F119] Frederick Kiesler, *Cité dans l'Espace*, Pavilhão da Áustria na Exibição de Artes Decorativas de Paris, 1925. Fonte: FORTY, 2000.



[F120] Frank Lloyd Wright, Projeto para *American System Built Houses for The Richards Company project*, Milwaukee, Wisconsin, 1915-17. Litografia, 27.9 x 21.6 cm. MoMA, NY.

Desdobramento dessa concepção neoplasticista estaria presente também em Mies van der Rohe (1886-1969), ao admitir apenas dois eixos estruturais em suas obras - um vertical e um horizontal - assim como uma única entidade formal - o plano (ARGAN, 1992, p.277) - com o objetivo atingir uma articulação puramente espacial dada pela completa integração entre interior e exterior, anulando a tradicional dicotomia imposta pelos fechamentos. A própria ideia de convivência ou continuidade entre arquitetura e meio seria potencializada ainda mais pelas grandes superfícies planares envidraçadas[64] de Mies, ou mesmo pela cortina de

[64] O vidro é a celebração da confluência entre a máquina e a abstração para os elementaristas, como o caso de Mies, mas também para os expressionistas; é o símbolo da fusão entre processos criativos e processos naturais. Bruno Taut (1880-1938) já consideraria o cristal um material privilegiado e servirá de base para seu projeto expressionista. O vidro pertenceria tanto a esfera da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

vidro dobrada nos cantos do edifício, conforme preconizada por Walter Gropius (1883-1969), que, ao desmaterializar as arestas, permitia complexas relações de planos, sobreposições e interpenetrações, fazendo com que os limites não fossem nitidamente apreendidos.



[F121] Mies van der Rohe, Vista interna do Pavilhão da Alemanha, Exposição Internacional, Barcelona, 1929. Acervo The Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.



[F122] Walter Gropius, Edifício da Bauhaus de Dessau, 1925-1926. Foto de Lucia Schulz Moholy da aresta noroeste do pavilhão de ateliês. Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum.

Assim, a própria noção de espaço contínuo e ilimitado, como abordado por Hildebrand, na arquitetura do século XX estaria relacionada também à presença de grandes áreas envidraçadas. Porém como analisado por Collin Rowe e Robert Slutsky (ROWE & SLUTZKY, 1963 In: ROWE & SLUTZKY, 1985)[65], a noção de transparência deve ser interpretada para além do uso do vidro na arquitetura moderna, caso contrário, estaríamos restritos a uma compreensão simplificada da questão. Para essa problematização, os autores indicam que a transparência pode ser *literal*, ou seja, ela pode ser uma qualidade inerente da matéria (como pode ser observado no caso do vidro), ou ainda a transparência pode ser *fenomenal*, ou seja, decorrente da organização dos objetos no espaço. Nesse último caso, a

natureza - preserva uma condição formal associada as formas orgânicas, cristalográficas - quanto da criação humana - através da planalidade e geometria bidimensional obtida através do processo industrial da sílica. Além disso, a transparência levaria a ideia de espaço contínuo tridimensional, além de uma invisibilidade absoluta, através da anulação da pele em favor da expressão da verdade do edifício - via elementarismo - mas também como a possibilidade de translucidez colorida, com morfologia poliédrica conduzindo a uma concepção espacial ilusionista, com efeitos ambíguos - via expressionismo. (ÁBALOS, 2008, p.164-166).

[65] Nesse texto, os autores fazem uma investigação sobre a transparência, que pode ser uma qualidade inerente da matéria (transparência *literal*) ou uma qualidade inerente da organização (transparência *fenomenal*). Sobre essa diferenciação nomeiam o edifício escola da Bauhaus, em Dessau, como exemplo do primeiro caso e a *Villa Stein* (Garches) como exemplo do segundo caso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

transparência não é física, do material, mas a desmaterialização dos limites se dá no campo da percepção, ou seja: a recepção pelo sentido da visão como articulação intelectual, seria capaz de realizar o distanciamento entre a realidade física e a impressão ótica. Nesse sentido, a transparência fenomenal estaria presente onde a percepção induzisse ao atravessamento do olhar, gerando relações complexas, como intercambialidade e interpenetrabilidade entre espaços e objetos (ou ainda entre meio e arquitetura), ou ainda onde a simultaneidade de diferentes visadas de um objeto gerasse uma sobreposição de planos visíveis (plano fluido de vegetação, transparências das superfícies de vidro, planos dissolvidos por *pilotis*, entorno construído, paisagem circundante, variações de cores que se inter-relacionam, etc.). Enfim, onde "a realidade do espaço profundo se opõe à inferência do espaço superficial, e graças à tensão resultante, nos obriga a efetuar sempre novas leituras". (ROWE & SLUTZKY, 1963 In: ROWE & SLUTZKY, 1985)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Os autores apontavam, através da transparência *fenomenal* que se estabelecia na *Villa Garches* de Le Corbusier, um complexo jogo de relações espaciais, fundamentado em ambiguidades e mutabilidades constantes, que tinha sua origem na pesquisa do cubismo analítico.[66] Em ambos os casos, haveria um enervamento dinâmico – fosse da superfície da tela, fosse do plano arquitetural – que estabelecia um sistema descontínuo, oscilante e paradoxal da percepção, e que não se ajustava à nossa percepção normal de ordem de camadas sobrepostas, de figura e fundo. Para além da discussão da grade cubista, caberia ressaltar também o próprio caráter semiológico de ambos os sistemas, através da emancipação e arbitrariedade do signo plástico (BOIS, 1997, p.191). Assim como na provocação de uma colagem cubista, que buscava reativar o jogo perceptivo entre plano e superfície, mas também tensionar o signo plástico através da sua complexidade linguística, fazendo-o circular pelo quadro[67], o sistema corbusiano também acaba

[66] Nesse caso, os autores apontam Pablo Picasso, George Braque, Juan Gris, além de Robert Delaunay, Fernand Léger e até mesmo o pré-cubista Paul Cézanne.

[67] Essa reversibilidade e mutabilidade dos elementos fragmentários das colagens podem gerar signos arbitrários que por sua vez podem significar diversas coisas dependendo da sua relação com os demais elementos próximos a ele, como que num diálogo destituído de conteúdo estático. Assim, os signos circulam livres no espaço da pintura, descompromissados e sem relação a um referente fixo na realidade, assumindo assim um jogo de significado aberto, através de uma reorganização no embate dos diversos significantes, uns com os outros. Essa lógica interna pode gerar uma infinita combinação entre signos arbitrários. (KRAUSS, 2006, p. 41-94).

por utilizar da própria linguagem arquitetônica de forma ambígua, mostrando falsas relações e, além disso, pretendendo mostrar o edifício como expressão anônima e, ao mesmo tempo, como representação da ideia de modernidade (COLQUHOUN, 2004, p.159-182). Se a instabilidade semântica provoca ainda mais a vibração da obra - tanto nas colagens quanto na arquitetura – pode-se afirmar que esse processo reforça a distribuição anti-hierárquica e anti-perspéctica de elementos, suprimindo o tradicional centro de atenção; isso geraria uma maior integração entre as partes constituintes, possibilitando um espaço contínuo, fluido e indivisível – que a partir de 1930, na obra de Le Corbusier vai tomar uma amplitude ainda maior e incorporar a própria paisagem - e fazendo com que o funcionamento interno da obra, por seu aspecto dinâmico, gerasse uma renovação da realidade a todo instante.



[F123] Georges Braque, *El Portugues*, 1911. Óleo sobre tela, 117 x 81.5 cm, Acervo do Kunstmuseum da Basiléia.



[F124] Le Corbusier, *Villa Stein* de Monzie, Garches, 1927. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

Seria exatamente essa rejeição por uma estaticidade nos projetos de Le Corbusier – ainda que dotados de simetria -, que Rowe teria ressaltado em seu artigo *The mathematics of the ideal Villa*[68], escrito dez anos antes das discussões sobre a transparência. Contra a concepção *palladiana* de um espaço enfaticamente centralizado, ocorreria no espaço *corbusiano*, uma ruptura consistente do foco

[68] ROWE (1947 In: ROWE 1982). Nesse ensaio, o autor estabelece um paralelismo entre as *villas* de Andrea Palladio (1508-1580) - *Villa* Capra-Rotonda (1550) e *Villa* Malcontenta (1550) - com as *villas* de Le Corbusier - *Villa* Savoye em Poissy (1929-31) e a *Villa* Stein em Garches (1926-28) mostrando algumas semelhanças proporcionais e com relação ao formato da planta, mas estabelecendo nítidas diferenças.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

central, onde a concentração em qualquer ponto era desintegrada, e os fragmentos desmembrados do centro, gerando uma *dispersão periférica circunstancial*. Como resultado dessa fragmentação do foco, um sistema de extensão horizontal se colocaria contra as fronteiras rígidas do bloco (ROWE, 1947 In: ROWE 1982, p.12). Ressalta-se assim uma tendência moderna – exemplificada através de Le Corbusier, mas percebida também em outras vertentes - a uma expansão espacial em direção ao exterior gerando uma constante tensão das superfícies. Esse movimento, nitidamente de dentro para fora, extravasa a lógica do espaço arquitetônico contido e delimitado propiciando ainda uma maior integração espacial com o entorno, transformando tudo em espaço criado pelo homem, e que justamente por esse contínuo criar-se, é incontível em uma forma finita (ARGAN, 2000, p.82).

Dessa forma, haveria no processo da *dispersão periférica* apontada por Rowe um movimento similar ao percebido por Rosalind Krauss no desenvolvimento da escultura moderna[69], através do deslocamento do ponto de origem do significado da escultura do núcleo para superfície, e como consequência, uma assimilação do espaço envoltório da obra. Assim, tanto na arquitetura quanto na escultura, ocorreria uma perda do caráter estático e idealizado atemporal, ao passo que a experiência do corpo vai se tornando fundamental, se realizando, inclusive, ao longo do tempo. Logo, nesse processo gradual de anulação da interioridade, a exterioridade é que predomina, e dessa forma, a espacialidade se torna elástica, dinâmica, e a obra passa a ser então, seu entorno, pois "tudo o que ao seu redor imanta com intensidades diversas" (TASSINARI, 2001, p. 77).

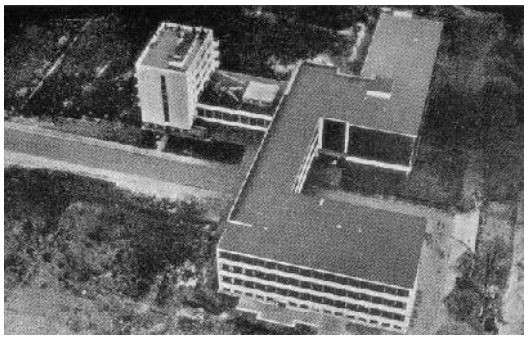
De fato, a questão da temporalidade perpassava a experiência moderna. Assim, a partir das argumentações expostas, pode-se dizer que, apesar da ressalva que Bois faz acerca da leitura de Giedion sobre o conceito *espaço-tempo* (BOIS, 1997, p.190), o próprio cubismo evocava certa temporalidade: fosse pela reversibilidade dos signos plásticos arbitrários - colados na tela ou construídos arquitetonicamente -, ou mesmo pelo contínuo "vaivém" entre superfície e profundidade. Já a escultura moderna, como apontava Krauss, evocava a

[69] Desde Auguste Rodin (1840-1917) e Constantin Brancusi (1876-1957) até a escultura minimalista (KRAUSS, 1998).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

experiência sensorial do espectador, incluindo a própria a motricidade do corpo. Conectados a essa leitura estariam o futurismo italiano, o construtivismo russo, ou mesmo o expressionismo alemão, ao proporem a incorporação de vistas simultâneas de um espaço cinético, através da rejeição de um ponto de vista único, tendo como resultado a junção entre matéria e espaço circundante. Nesse ponto, parece fazer sentido relacionar esse procedimento espacial ao explorado por Walter Gropius (1883-1869) no edifício da Bauhaus de Dessau (1925), com suas grandes superfícies cristalinas, para as quais Rowe e Slutsky ressaltam o caráter *literal* da transparência. Esse atributo fica ainda mais evidente se relacionado à própria renúncia do princípio de frontalidade – verificado principalmente nas fotos do edifício - e consequente valorização do ponto de vista diagonal, principalmente do bloco dos laboratórios que apresenta a cortina de vidro dobrada na esquina, anulando a materialidade da aresta. Além disso, a própria distribuição dos blocos tende ao movimento, rompendo com o equilíbrio estático, exatamente pela "impossibilidade de pensar a construção como um conjunto de valores imóveis colocados num espaço constante, físico, e da necessidade decorrente de senti-la como desenvolvimento, projeção e revolução continua num espaço indefinido" (ARGAN, 1992, p.394).

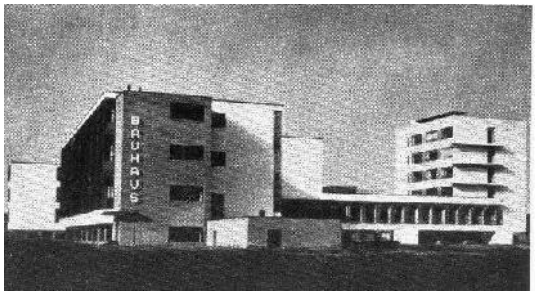
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F125] Walter Gropius, Edifício da Bauhaus de Dessau, 1925-1926. Vista aérea. Fonte: ARGAN, 2005.



[F126] Walter Gropius, Edifício da Bauhaus de Dessau, 1925-1926. Vista do Conjunto. Fonte: ARGAN, 2005.



[F127] Walter Gropius, Edifício da Bauhaus de Dessau, 1925-1926. Vista sul. Fonte: ARGAN, 2005.



[F128] Walter Gropius, Edifício da Bauhaus de Dessau, 1925-1926. Vista ateliês e refeitório. Fonte: ARGAN, 2005.

Abrir-se-iam assim, ainda mais as possibilidades para a conceituação do espaço moderno, pois, como apontara a experiência futurista, "os objetos em movimento multiplicam-se e se distorcem, exatamente como vibrações, que de fato são, ao atravessarem o espaço"[70]. Nesse sentido, a incorporação das noções de velocidade, mobilidade e transitoriedade como um valor plástico foi essencial, pois "o objeto em movimento torna-se o veículo do tempo percebido e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço, uma vez que o movimento tempo-real assume a forma do movimento mecânico". (KRAUSS, 1998, p.51-52).

Essas compreensões acabavam por instituir uma nova concepção de apreensão da obra, uma vez que a contemplação passiva já não satisfazia mais aos sentidos; era necessário que o observador realizasse um trabalho de elaboração ativa da própria realidade, uma redefinição do seu próprio estar no mundo, colocando-se enquanto sujeito autônomo. Da mesma forma, o próprio avanço da técnica proporcionava a introdução de novos elementos que refletiam os sentimentos dinâmicos do homem moderno na arquitetura: a estrutura esbelta proporcionada pelo concreto ou aço, por exemplo, possibilitaria a sua completa autonomia e desvinculação dos sistemas distributivo e organizacional, aliada ainda à incorporação do movimento na percepção dos espaços que foi estimulada pelo surgimento dos diversos meios de locomoção, como o automóvel, o navio, o avião. Nesse sentido, a própria lógica do movimento passaria a ser o valor essencial segundo o qual seria possível tomar consciência do espaço.

Essa ideia de espaço advinda de uma interpretação existencial foi desenvolvida pelo historiador da arte alemão August Schmarsow[71] (1853-1936) no final do século XIX. Para ele, o espaço, formado pela sensibilidade biológica do homem, era um negativo tridimensional da sensação de espaço do seu próprio corpo, "um corpo fora de nós mesmos com sua própria organização".[72] Essa ideia foi desenvolvida posteriormente pelo professor da Bauhaus Siegfried Ebeling (1894-

[70] BOCCIONI, Umberto. Manifesto técnico da pintura futurista (1912). In: CHIPP, 1996, p.293.
[71] Publica *Das Wesen der architektonischen Achöpfung* (A essência da criação arquitetônica) em 1893. (SCHMARSOW, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994).
[72] "A body outside ourselves with its own organization". (FORTY, 2000, p.261).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

1963), que via o espaço como uma membrana protetora entre o homem e o mundo exterior. [73]

Tanto para Schmarsow quanto para Hildebrand, o corpo humano e sua predisposição cinestética (*kinesthetic*) se tornariam a base para a experiência e para a recepção dos espaços construídos. Esse enfoque foi, assim, influenciado pela psicologia perceptual e pela *teoria da empatia* (*Einfühlung*)[74]. *Empatia*, segundo Theodor Lipps (1851-1947), seria um estado de prazer induzido por um sentimento de *Zusammengehörigkeit,* ou seja, a consciência do pertencimento mútuo entre a alma e a coisa percebida.[75] Dessa maneira, a fonte de prazer estaria na relação da percepção consolidada entre sujeito e objeto. Assim, para a percepção da forma, seria fundamental o estabelecimento de relações entre estímulos físicos - através dos órgãos sensoriais - e respostas emocionais - incluindo sentimentos, experiências, sensações, estados mentais, paixões, relações subjetivas. Robert Vischer (1847-1933), que também evoluiu nesse conceito, atribui a beleza - das formas puras ou da paisagem - a um tipo de investimento emocional por nossa parte, um tipo de leitura vaga e misteriosa de nossas emoções nas formas que percebemos (MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.19). Haveria ainda, dentro desse princípio, uma projeção da imaginação sobre a forma objetiva, dando a ela um sentido simbólico.[76] Ou seja, o observador tende naturalmente a dar conteúdo emocional, imaginativo e simbólico a cada impressão visual, especialmente por causa de sua corporeidade ou experiência física. Por isso esses conceitos estabelecem estreitas relações.

Para Schmarsow (SCHMARSOW, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994), a essência de toda criação arquitetural desde o início dos tempos, não é sua

[73] Escreve *Der Raum als Membran* (Espaço como membrana) em 1926. (FORTY, 2000, p.261).
[74] Esse conceito foi primeiramente explicitado por Hermann Lotze (1817-1881) em 1856, sendo que Robert Vischer (1847-1933) será o responsável por relacionar a empatia ao espaço arquitetônico. Theodor Lipps (1851-1947), Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Adolf Hildebrand (1847-1921) avançam nessas teorias.
[75] LIPPS (1897 Apud SCHWARZER, 1991, p.53) escreve *Raumästhetik und geometrisch optische Täuschungen* (Estética do espaço e ilusões ópticas geométricas) e desenvolve o conceito de *empatia*.
[76] "O efeito estético de todos os fenômenos inorgânicos, mesmo o mais módico mundo orgânico das plantas ou a totalidade do domínio da paisagem, aparecem como um investimento involuntário da nossa parte, ou seja, nós involuntariamente lemos nossas emoções neles". (VISCHER, 1873 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.90).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

forma, mas o fato de ser uma construção espacial (*Raumgebilde*). Esse ponto de vista ressalta a importância do espaço interior do edifício – o vazio -, colocando-o em oposição à preocupação com as formas exteriores. A arquitetura seria assim, a *criadora de espaços* (*Raumgestalterin*)[77], o que se torna possível pela *intuição espacial*, que é a experiência do nosso senso de visão (percepções visuais), acompanhado ou não por outros fatores psicológicos (ideias)[78]. Para essa intuição, contribuiriam ainda a estrutura e a experiência muscular do nosso corpo – através da incorporação do movimento - além da sensibilidade da nossa pele (SCHMARSOW, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.287). Esse constructo espacial seria uma projeção do espaço existencial, independente se é uma projeção física ou mental dentro do espaço (SCHMARSOW, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.289), considerando sempre que o centro estaria no observador.

Tendo o observador como cerne, a direcionalidade e também o movimento serão fatores determinantes para formar a terceira dimensão (SCHMARSOW, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.291). Logo, trata-se de um conceito de espaço baseado na dinâmica da percepção, ou seja, a essência da arquitetura estaria calcada no movimento do corpo pelo espaço e não a percepção estacionária da forma.

Além disso, a própria noção de movimento como *ação*, intrínseco ao homem – o corpo que se movimenta pelo espaço – poderia assumir também novas conotações na modernidade. O próprio espaço poderia incorporar o movimento: o espaço que que se recolhe, se expande, se dilata e se contrai como um organismo vivo, orgânico – assim como o processo ao mesmo tempo inconsciente e vital da respiração (SCOTT, 1914 In: SCOTT, 1961, p.228-229) - não aceitando mais relações e proporções definidas *a priori*. Essas características - segundo a própria teoria de Vischer - poderiam gerar uma relação *empática* (MALLGRAVE &

[77] "Nosso senso de espaço (*raumgefühl*) e nossa imaginação espacial (*raumphantasie*) pressionam na direção da criação espacial (*raumgestaltung*); numa busca de satisfação através da arte. Chamamos essa arte arquitetura; de um modo direto, ela é a criadora do espaço (*raumgestalterin*)". (SCHMARSOW, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.285) Tradução por AGUIAR, 2006, p.77.

[78] Os escritos de Schmarsow sobre arquitetura teriam juntado as teorias da visibilidade (*Sichtbarkeit*) e da empatia (*Einfühlung*). (SCHWARZER, 1991, p.50)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

IKONOMOU, 1994, p.23) entre o homem e o próprio espaço, tornando o edifício apreensível aos sentidos e não somente à razão, pressupondo agora um observador que não está mais fixo, imóvel no tempo e no espaço, mas incorporado a uma experiência fenomenológica mais ampla.

Essa problematização acerca das diversas relações que podem ser estabelecidas com o espaço seria essencial para o conceito que Le Corbusier denominaria de *promenade architecturale*[79], ou o caminho arquitetônico. Ou seja, de forma a instigar a percepção espacial, a planta deveria orquestrar um percurso que conectasse os espaços estrategicamente de forma narrativa, propondo uma maneira de fruição do espaço. Sobre a *Villa* Savoye (1928), sintetiza:

> Nesta casa trata-se de um verdadeiro passeio arquitetônico, oferecendo constantemente variados, inesperado, às vezes surpreendentes aspectos. É interessante ter tanta diversidade.[80]

Aponta ainda a origem do conceito:

> 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.[81]

De acordo com Le Corbusier, as diversas percepções do espaço - possibilitadas pelos arranjos, pelos fechamentos, pelas sequencias de ambientes, conjugações de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[79] Ao falar sobre a *Villa* La Roche (1923-25), ou *Deux Hotels Particuliers à Auteil* (Square du Docteur Blanche), na década de 1920 ressaltava que: "Esta (...) residência será um pouco como uma promenade architecturale. Entra-se: o espetáculo arquitetônico se oferece por meio do olhar; em sequência um itinerário e perspectivas se desenvolvem em grande variedade". No original: "Cette seconde maison sera donc um peu comme une promenade architecturale. On entre: le spectacle architectural s'offre de suite au regard; on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété". (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p.60, tradução nossa)

[80] "Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants. Il est intéressant d'obtenir tant de diversité quand on a, par exemple, admis au point de vue constructif, un schéma de poteaux et de poutres d'une rigueur absolue". (LE CORBUSIER et al, OC2, 1957, p.24, tradução nossa)

[81] "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 et al, OC2, 1957, p.24, tradução nossa)

aberturas e impulsionadas pelo movimento -, deveriam proporcionar uma *comoção*, e nesse sentido, uma *relação emocional*:

> Comover, por meio do jogo das percepções, a que somos sensíveis e das quais não podemos nos desvencilhar. Espaços, distâncias e formas, espaços interiores e formas interiores, caminhadas interiores e formas exteriores, espaços exteriores. (LE CORBUSIER, 1929c In: LE CORBUSIER, 2004b, p.78)

Essas construções teóricas que problematizaram *forma* e *espaço* durante o século XIX - tomando principalmente as noções de *autonomia* da forma moderna desenvolvida por Fiedler e Hildebrand, assim como a teoria da *empatia* aprimorada por Vischer -, foram fundamentais para o desenvolvimento da ideia de arquitetura enquanto *criação espacial*, desenvolvida principalmente por Schmarsow. Estas, além de introduzirem novas percepções sensíveis acerca do espaço arquitetônico em si, possibilitaram a compreensão de uma espacialidade para além do objeto, assumindo a existência de certa atmosfera espacial que influi e estabelece relações físicas e subjetivas com o entorno. Assim, a própria tendência, trazida pela modernidade, pela desmaterialização dos limites – físicos, representacionais, materiais – possibilita entender o espaço para além da forma, como uma força ou uma sensação que vai além dos limites de suas dimensões, impulsionada ainda por uma complexa gama de relações entre estímulos físicos e respostas emocionais. Nesse sentido, a espacialidade moderna, tomando como exemplo a escultura de Alberto Giacometti (1901-1966), teria condições de “criar seu próprio espaço infinito” (GENET, 1988, p.28).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

4.
O Espaço para Le Corbusier

4.1.
A compreensão da Natureza

> A ideia 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 os pilotis, contorna os serviços comuns, pára no meio, na porta do vestíbulo, 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.[1]

Os projetos *corbusianos* anteriores à primeira visita de Le Corbusier à América do Sul (1929), buscavam, através de uma atitude positiva e objetiva de ação[2], certa noção de totalidade e universalidade, e esta, em geral, era obtida através de um esquema extremamente idealista, onde a obra seria determinada por leis naturais. Dessa forma, o caráter racionalista ortogonal, decorrente de um arranjo compositivo de elementos seriais implantados sobre uma natureza idílica – que caracteriza a relação entre construção e natureza em suas *maisons blanches* da década de 1920 – advém de um padrão absoluto e atemporal, notadamente clássico.

A experimentação da *casa* durante esse período, além de um laboratório para a criação de uma nova linguagem formal e para resolução de questões de ordem técnica, se constitui também como uma forma de expressar um novo estilo de vida, a arte de viver da modernidade. Fosse tanto no caso das casas urbanas (que

[1] "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 et al, OC2, 1957, p.24, tradução nossa)

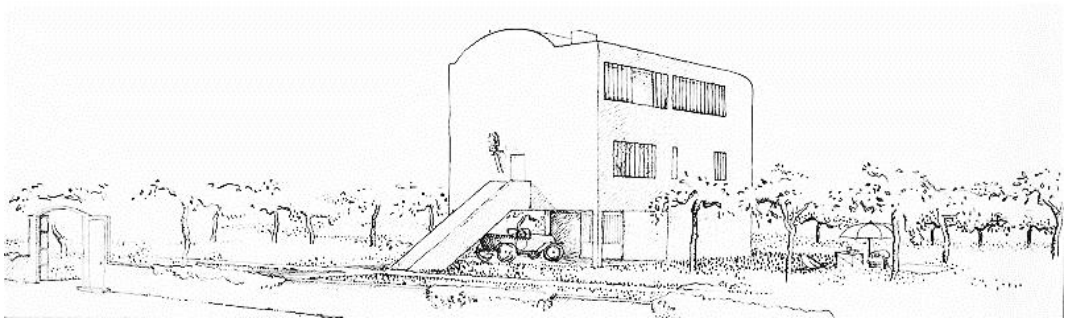
[2] Essa clareza em sua leitura e concepção arquitetônica pode ser observada em seu artigo que inaugurava a Revista Internacional de Estética *L'Esprit Nouveau*, publicada em outubro de 1920, onde ressaltava "Três Lembretes aos senhores arquitetos: o volume, a superfície, a planta" e posteriormente no livro *Vers une Architecture* em 1923. (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.11-40).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

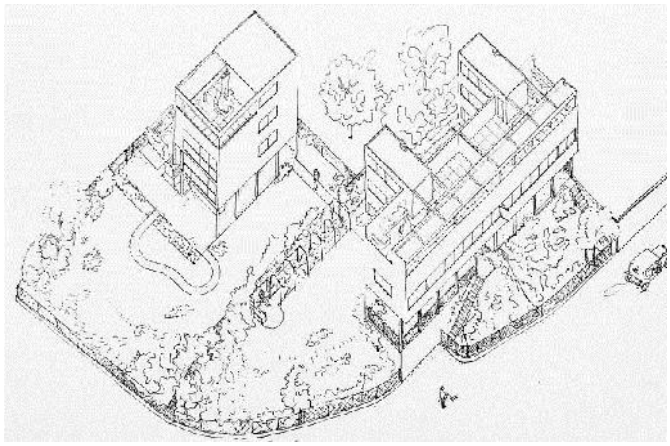
mantêm uma relação com o tipo do *hôtel-particulier* parisiense do século XVIII) buscando a disposição cômoda e conveniente que permite ao mesmo tempo a autonomia do sujeito e a proximidade com os outros (ELEB-VIDAL In: LUCAN, 1987, p.174), quanto no caso das *villas*, que buscavam na relação com a natureza uma solução à ansiedade e à alienação engendradas pelas cidades modernas (BENTON In: LUCAN, 1987, p.336).



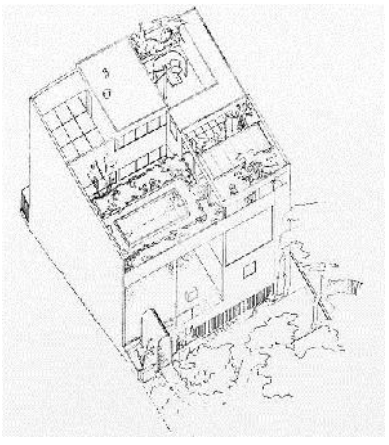
[F129] Le Corbusier, *Maison "Citrohan"*, *Villa* em série, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F130] Le Corbusier, *Maison d'artiste*, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F131] Le Corbusier, *Maisons Weissenhof-Siedlung*, Stuttgart 1927. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

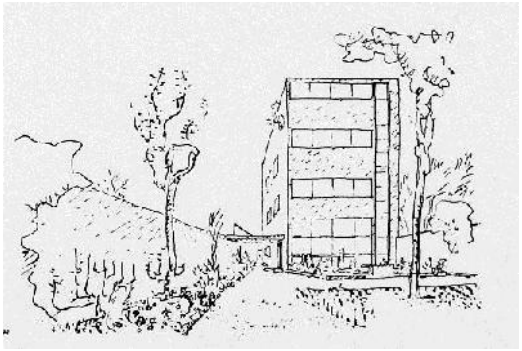


[F132] Le Corbusier, *Villa Meyer*, Neuilly-sur-Seine, 1925. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

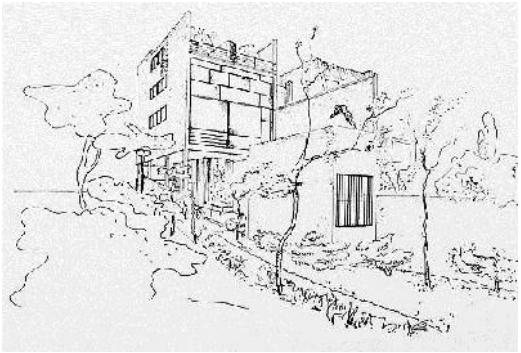
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F133] Le Corbusier, *Villa Baizeau*, Tunisia, 1928. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F134] Le Corbusier, *Maison Guiette*, Anvers, 1926. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F135] Le Corbusier, *Maison de M. X.* em Bruxelas 1929. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

Tomando a paradigmática *Villa Savoye* em Poissy (1928), esta 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. Essa postura reforça a presença do ato cultural, humano, racional condensado no objeto construído, realçando que este tem um funcionamento próprio e intrínseco – *a machine à habiter*[3] - perante a natureza virgem e intocada. Percebe-se um esforço idealista de apaziguamento de forças contrárias: a rigidez do constructo *versus* a fluidez do espaço natural. Assim, o nítido contraste entre a relva não aparada (o elemento natural) e o volume geométrico de precisão

[3] *Máquina de habitar,* conceito presente em seu livro *Vers une Architecture* publicado em 1923 onde afirmava que "é preciso considerar a casa uma máquina de morar ou uma ferramenta". (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.170).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

mecânica (o elemento abstrato) reflete a intenção de criar um fragmento de certa ordem "criada" (a exatidão do trabalho do homem moderno) numa sensação de ordem harmoniosa da vida, baseada na idealidade platônica.



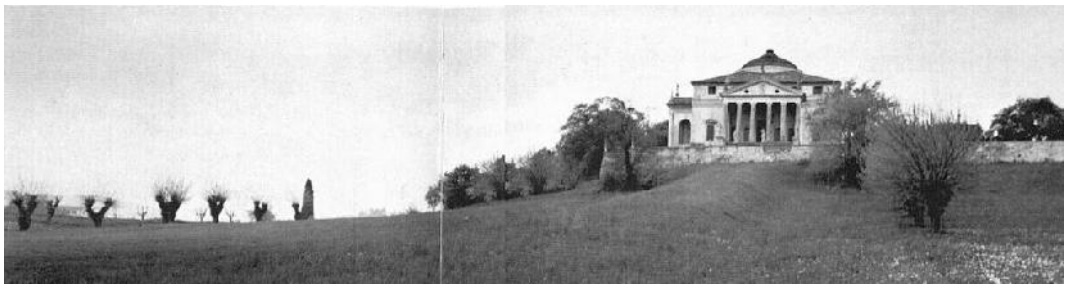
[F136] Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

A *Villa Savoye* (1928) e a *Villa Stein-de-Monzie* em Garches (1926-28) são usadas por Colin Rowe como objetos de análise, enquadradas pelo autor dentro de um "tipo ideal universal", ou seja, um tipo que possibilitaria uma vida eficiente moderna, equivalente às *villas* palladianas, que possibilitariam, por sua vez, uma boa vida onde se pudesse ser feliz. Logo, para o autor, tanto Le Corbusier quanto Palladio teriam igualmente se aproximado ao arquétipo platônico da *villa* ideal relatada na fantasia do sonho Virgiliano (ROWE, 1947 In: ROWE 1982, p.14); ou seja, ambas estariam fundamentadas no princípio do volume geométrico puro, totalmente apreensível a partir do exterior, implantado sobre a natureza intocada. Haveria, assim, em ambos os casos, por trás do princípio clássico da *villa*[4] - um lugar confortável, longe da cidade e em meio ao verde - um anseio pela vida contemplativa. A *vilegiatura*, o desfrute das belas vistas da natureza e consequentemente, o ócio, se estabeleceriam como uma possibilidade de se encontrar a felicidade. Seria, em ambos os casos, uma analogia ao paraíso, o *locus amoenus,* registrado nas lembranças das cartas de Plínio, o Jovem (61-115d.C) ao descrever a *Villa Tusci*, na Toscana:

> Vós tereis o maior prazer em apreciar o conjunto do alto da montanha, pois o que vós vereis ali não vos parecerá um campo, mas antes um quadro de paisagem de uma grande beleza. Esta variedade, esta feliz disposição, onde quer que os olhos pousem, regozija-os.[5]

[4] Esse princípio foi abordado no *Capítulo 3.2. O Conceito do Pitoresco.* (PANZINI, 2013, p. 218).
[5] Descrição da *Villa* Tusci, na Toscana (se supõem que foi construída em torno do ano 100) por Plínio (61-115d.C), reforçando o modo de ver paisagens como se fossem pinturas. *Lettres, V, VI, 13*, tradução francesa, Paris: Les Belles Lettres, v.II, 1927, p.64. Apud BESSE, 2014, p.28 nota30.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F137] Palladio, *Villa Capra* ou *Rotonda*, 1550, Vicenza. Fonte: ACKERMAN, 1990.



[F138] Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Como forma de exemplificar a compreensão de Le Corbusier acerca da relação entre natureza e artifício, pode-se tomar como referência a construção de uma célula do "*Immeuble-Villa"* como protótipo no *Pavilhão de l'Esprit Nouveau*[6] da *Exposition des Arts Decoratifs* de Paris de 1925. Na descrição do paisagista francês Jean-Claude Nicolas Forestier[7] (1861–1930) sobre esta, pode-se confirmar o caráter da paisagem em sua obra:

> 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.[8]

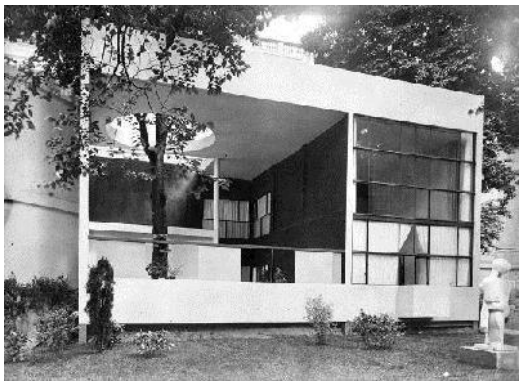
---

[6] 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. Esse pavilhão foi desmontado em abril de 1926, sendo que uma réplica exata foi construída em 1977 em Bolonha na Itália.

[7] Jean Nicolas Forestier era o paisagista chefe da Exposição de Artes Decorativas (*Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*) de 1925, que coordenava os espaços externos e os projetos de jardim de forma a garantir a salvaguarda das árvores existentes. Esse evento colocava os jardins entre as atividades estilísticas, culturais e sociais do período entre guerras. Para estender os conjuntos arquitetônicos aos espaços entre pavilhões, uma seção foi criada, a *art du jardin*, para o qual muitos jardins foram especialmente criados. (IMBERT, In: TREIB, 1992, p.93).

[8] FORESTIER, Jean-Claude Nicolas. Les jardins modernes de l'Exposition des arts décoratifs, Gazette illustrée des amateurs de jardins, 1925 Apud DANTEC In: LEENHARDT, 1996, p. 104.

Logicamente, essa relação não é casual, é elaborada.[9] O mesmo Forestier relata o fato de Le Corbusier ter mandado retirar algumas plantações geométricas ao redor de sua obra, desenhadas como parte do paisagismo geral da exposição (ÁBALOS, 2008, p.123).



[F139] Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1925, *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F140] Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, 1925, *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

No *Pavilhão de L'Esprit Nouveau*, a arquitetura é desenvolvida entorno de uma árvore pré-existente e se localiza sobre um prado com arbustos de plantio irregular onde a vegetação é tratada de maneira livre tornando nítido o contraponto com o traçado regular da arquitetura. A árvore isolada - representativa da presença da natureza - 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.

[9] Ainda que pouco abordado pela historiografia em geral, BENTON (In: GARGIANI, 2012) aponta para o fato de Le Corbusier valorizar o trabalho do paisagismo. O autor ressalta ainda a utilização por Le Corbusier, do jardim formal nos projetos da *Villa* Schwob, La Chaux-de-Fonds (1916), *Maison* Ternisien, Boulogne-sur-Seine (1926) e na *Vill*a Joseph y Hanau, Vaucresson (1926) onde introduz no jardim seu repertorio arquitetônico assim como em *Villa* Church, *Villa* d'Avray (1928). Já em *Villa* Stein-de-Monzie, Garches (1927), mantem inclusive a estrutura geométrica e suas proporções transpostas para o jardim. A partir de *Villa* Savoye (1929) haveria uma mudança de postura. (ALVAREZ, 2007, p.141-144). BENTON (In: GARGIANI, 2012) ressalta ainda que Le Corbusier recorria frequentemente aos serviços do paisagista Lucien Crépin. Ressalta ainda, que comparativamente, os orçamentos dos jardins eram bastantes altos – em comparação ao orçamento das *villas* que projetava para seus clientes particulares – para gerar uma manipulação da natureza próxima à estética do pitoresco (BENTON In: LUCAN, 1987, p.340).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

A partir desse embate, pode-se concluir que a própria noção de natureza tratada por Le Corbusier nesse momento assume um caráter complexo, sendo resultado de um entendimento oscilante e paradoxal (DUMMETT, 2008). Por um lado, se estabelece a nítida percepção iluminista de uma natureza carregada de potencial simbólico, dotada de uma ordem cósmica, ou ainda reflexo de um estado primitivo, símbolo de harmonia e liberdade, na qual o homem moderno deveria se estabelecer sem perturbar. Por outro lado, Le Corbusier estabelece um olhar mais abstrato - e, portanto, moderno - sobre a natureza, onde esta é entendida como pano de fundo, um *continuum* espacial verde (irregular e impreciso), onde o gesto humano da sociedade moderna (a geometria) deveria sobressair. Nesse sentido, uma visão instrumentalizada dessa natureza, que está diretamente relacionada ao aspecto funcionalista do início do século XX.

Essa tensão estabelecida entre abstração (absoluto do gesto humano) e natureza (contingente) será complexificada ainda mais em suas propostas urbanísticas desse período, como *Ville Contemporaine pour trois Millions d'Habitants*[10] de 1922, o *Plan Voisin*[11] de 1925 ou mesmo a *Cité Mondiale*[12] - ou *Mundaneum* - em Genebra de 1928-1929. Nesse momento, seus projetos são notadamente regidos por leis abstratas universais, estáveis, invariáveis, generalizantes, precisas, como a geometria e a matemática. Havia aí o entendimento do espaço como um todo homogêneo, onde a forma racional humana predomina, reflexo do positivismo da civilização maquinista. Nessa compreensão de mundo, a arquitetura deveria ser, antes de tudo, "o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz", e esse ideal seria atingido pela composição instruída por parâmetros clássicos e imutáveis, como ordem, axialidade, ortogonalidade e linearidade, acrescentados aos novos valores modernos como mecanização[13] e padronização.

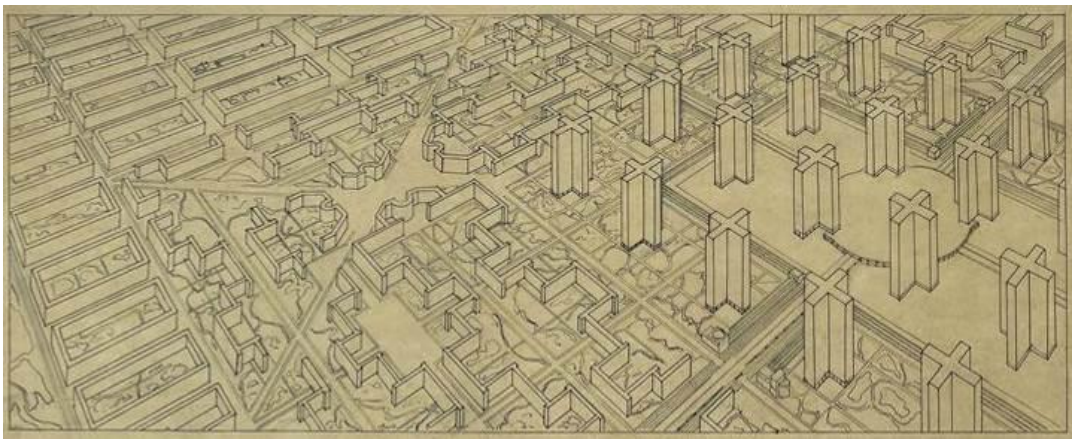
[10] Esse projeto foi exposto no *Salon d'Automne* de 1922 juntamente com a *Maison Citrohan*, dando conotação urbana ao pensamento de Le Corbusier. Influenciado pelas cidades reticuladas e arranha céus do EUA, esta seria uma cidade jardim para trabalhadores, formada por blocos residenciais de dez a doze andares - uma nova tipologia de habitação contendo espaços privados e comunitários - com torres cruciformes para escritórios com sessenta andares, cercados por um parque pitoresco. (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p.34-39)

[11] (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p.109-121)

[12] (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p.190-197)

[13] Para COLLINS (1970, p.161-169), havia nesse sentido uma relação entre beleza e os aspectos da utilidade mecânica. Assim, uma máquina se tornava a expressão física daquilo que ocorre no tempo. Barcos, aviões, automóveis, não são desenhados para lugares precisos – eles estão em constante movimento – e esse fato levou a pensa-los como objetos isolados no espaço.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F141] Le Corbusier, *Ville Contemporaine pour trois Millions d'Habitants*, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F142] Le Corbusier, *Plan Voisin*, Paris, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

Assim, resultado desse processo esquemático, surgem construções cristalinas e isoladas distribuídas sobre um espaço aberto natural, metafísico, genérico e abstrato. A natureza, mantida em seu aspecto selvagem, era deixada livre para apropriação, um espaço vazio, o plano de fundo para as relações sociais do espaço público. Esse raciocínio gerava uma oposição completa entre construção - sólido construído no espaço[14], imposição do desejo humano - e paisagem - espaço livre e abstrato no seu estado primário, mas que ao fim, tendiam a uma totalidade universal.

> A arquitetura é aqui o gesto que cria novas relações entre o homem e a alteridade que o cerca - montanhas, edifícios, luz, outros homens - reconstruindo uma totalidade e unicidade que são de ordem universal e geral, e condição de todo saber. (PEREIRA In: NOBRE, et al., 2004, p.227)

[14] Para PEREIRA (In: NOBRE et al., 2004, p.226-227), a busca por uma universalidade possível através de métodos racionais (geometria, ângulo reto, traçados reguladores) e de leis universais (simplicidade, harmonia e precisão), Le Corbusier vai buscar no círculo da *Werkbund*, com Peter Behrens (1868-1940) e Hermann Muthesius (1861-1927), onde seriam fundamentais as questões herdadas da estética alemã que durante o século XIX teriam levado à teoria da pura visibilidade e da autonomia da forma, abordadas posteriormente neste trabalho.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Importante ressaltar que para Le Corbusier, o gesto humano, dotado de rigor e precisão por intermédio da geometria, seria, logicamente, metáfora da ordem. E essa *busca por ordem*, uma necessidade permanente do homem, era uma maneira de fazer um contraponto à perfeição e à ordem próprias da natureza. Conforme ele mesmo ressalta, "se dizemos com segurança que a natureza é geométrica não é porque nós a tenhamos visto, mas porque nós a reconhecemos de acordo com o nosso sistema". Dessa forma, a geometria proposta seria "a continuação da natureza (no plano intelectual) e sua antítese (no plano estético)".[15] A natureza, na visão de Le Corbusier - e também do pintor Amedeé Ozenfant (1886-1966) que juntos fundam a doutrina estética purista -, teria, assim como a máquina, uma lógica interna própria, e seria dotada de leis físicas invariáveis capazes de estruturar, segundo um princípio geométrico, sua aparência caótica e imprevisível.[16] E isso justificaria seu empenho, nesse primeiro momento, na busca de uma forma típica, determinada matematicamente – *objeto-tipo*, homem-*tipo*, *programa-tipo* - que ao afirmar a produção industrial, desse conta do restabelecimento da harmonia com a ordem natural.

Nesse sentido, suas viagens ao Oriente de 1911, o fariam buscar nas raízes da cultura ocidental - logo, por intermédio da história - uma arquitetura que representasse a essência da relação homem-natureza. Viu nas habitações encontradas uma espécie de "tipo" que se adequou com perfeição à vida por muitos séculos, além de um modo de construção com base na extrema simplicidade visual e na fluidez entre o interior e o espaço exterior: todos elementos que demonstravam uma vida vivida em harmonia com o ambiente natural. Seu esboço do monte Palatino com vista para o Fórum em Roma, por exemplo, enfatiza a continuidade da vegetação por cima e por dentro das estruturas arruinadas. Já em suas notas sobre *Villa* de Adriano, ele comenta sobre as plantas e árvores - azeitonas, ciprestes - que haviam germinado nas próprias ruínas (BENTON In: GARGIANI, 2012). Esse gesto de apreensão de uma estrutura humana naturalizada, ou mesmo, um olhar que se apropria igualmente

[15] "Si nous disons avec certitude: la nature est géométrique, ce n'est pas que nous l'avons vu, nous avons décidé conformément a notre système!" LE CORBUSIER. L'art décoratif d'Aujourdhui. Paris: Arthaud, 1980 (Originalmente publicado em "Besoin-Types, Meubles-Types", em L'Éspirit Nouveau 23, maio de 1924) Apud OLIVEIRA A. R., 2014.

[16] OZENFANT & LE CORBUSIER (1918 In: OZENFANT & LE CORBUSIER, 2005, p.56-58) ressaltam essa busca de *leis* e *invariantes*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

do aspecto artificial e do natural, pode denotar a busca idealizada por uma ordenação total do mundo, que vai reunir antiguidade e modernidade.



[F143] Le Corbusier, Desenho do Monte Palatino em Roma, *Voyage en Orient Carnet*, 1911. Fonte: BENTON In: GARGIANI, 2012.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Da mesma forma, se é inegável perceber a tendência ao espaço abstrato matematicamente organizado em seus projetos urbanísticos, deve-se ressaltar que havia na compreensão de Le Corbusier – influenciado por suas viagens ao Oriente -, a sensibilidade em perceber também a própria limitação do processo exclusivamente geométrico. Por mais que o princípio da "planta geradora"[17] fosse essencial, se deveria ter cautela para não se atingir a "ilusão das plantas"[18]. Ou seja, a planta, mais do que ordenadora, deveria ser uma maneira através da qual as ideias e intenções espaciais se tornassem inteligíveis. Haveria por trás desse raciocínio de Le Corbusier a busca por certa "sensação espacial", ou seja, a compreensão de que a configuração espacial está relacionada ao corpo humano, afinal, "o olho vê longe e, objetiva imperturbável, vê tudo, mesmo para além das intenções e das vontades" (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.133). Atrelada diretamente à visão do homem, estaria ainda a ideia de movimento, afinal, para ele:

[17] "A planta está na base. Sem planta, não há nem grandeza de intenção e de expressão, nem ritmo, nem volume, nem coerência" (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.27).
[18] "O homem vê os objetos da arquitetura com seus olhos que estão a 1,70m do solo. Podemos contar somente com objetivos acessíveis ao olho, com intenções que mostram os elementos da arquitetura. Se contamos com intenções que não são da linguagem da arquitetura, atingimos a ilusão das plantas, transgredimos as regras da planta por uma ausência de concepção ou por inclinação para as vaidades". (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.123).

> O eixo é talvez a primeira manifestação humana; é o meio de todo ato humano. A criança que titubeia tende para o eixo, o homem que luta na tempestade da vida se traça um eixo. O eixo é o ordenador da arquitetura. (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.133).

De forma a exemplificar essa operacionalização espacial, Le Corbusier traz, mais uma vez, a referência clássica da Acrópole de Atenas[19], fruto de seus registros de 1911, onde ressalta:

> (...) os ângulos falsos forneceram vistas ricas e de um efeito sutil; as massas assimétricas dos edifícios criam um ritmo intenso. O espetáculo é elástico, nervoso, esmagador de acuidade, dominador. (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.26).

Porém a falsa aparência da aleatoriedade, assim como na natureza, estaria presente também na arquitetura antiga:

> A desordem aparente da planta só engana o profano. O equilíbrio não é mesquinho. É determinado pela paisagem (...). O conjunto é concebido para ser visto de longe: os eixos seguem o vale e os ângulos falsos são habilidades do grande cenarista. (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.30).

De fato, há o reconhecimento, por parte do arquiteto, de que os acidentes de determinado terreno desempenham um papel fundamental na organização dos conjuntos.[20] Assim, os edifícios passam a ser compreendidos por Le Corbusier como potencialmente "dentro" de uma espacialidade que vai além da estrutura delimitadora de seu próprio espaço, é indivisível[21], afinal, *le dehors est toujours un dedans.*[22]

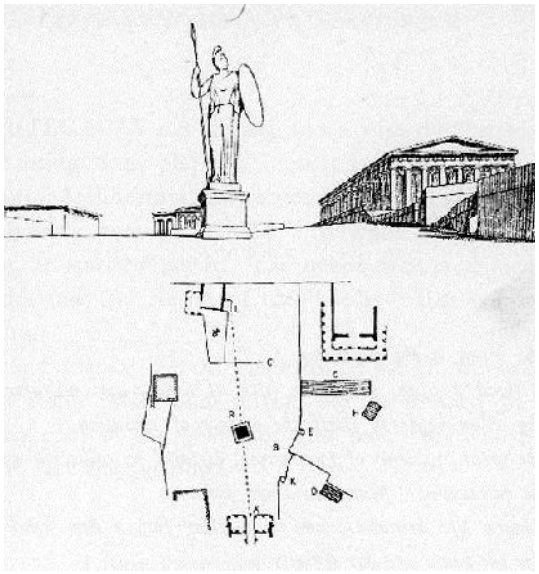
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[19] Le Corbusier fez uma viagem à Grécia em 1911 onde visitou e registrou os monumentos clássicos, e sem dúvida houve também a assimilação da teoria do pitoresco de Auguste Choisy (1841-1909). Este publica o livro *Histoire d'Architecture* em 1899. (COLQUHOUN, 2004, p.131).

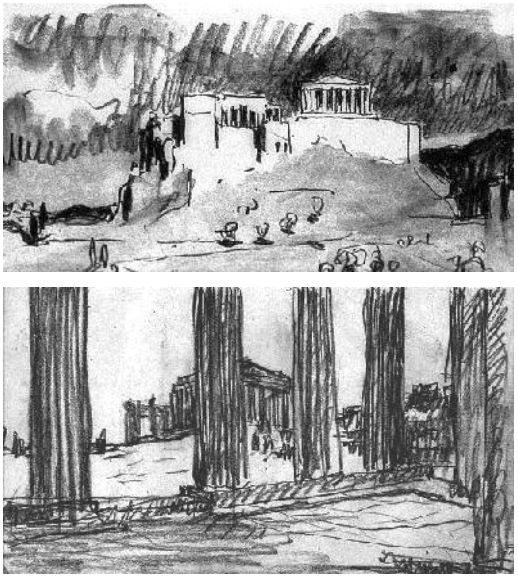
[20] Na Grécia antiga, observa-se uma sensibilidade particular para o ambiente na relação estabelecida entre as construções monumentais que eram erguidos em função da paisagem local. Assim, a localização dos templos, ágoras e teatros eram estudadas para que os edifícios tirassem partido da paisagem e agregassem maior valor simbólico. Os templos foram frequentemente dispostos em posições elevadas de modo a ressaltar a extensão territorial sob sua proteção; os grandes teatros ocupavam preferencialmente sítios em encostas tirando partido da inclinação para acomodação das arquibancadas e consequentemente obter bons resultados acústicos e vistas da paisagem. (PANZINI, 2013, p. 81-82).

[21] A ideia de indivisibilidade do conhecimento, do pensamento e da natureza teria vindo de *Naturphilosophie* de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854). (PEREIRA In: NOBRE et al, 2004, p.242).

[22] "O Exterior é sempre um Interior". (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.37)



[F144] Le Corbusier, Planta da Acrópole reproduzida em *Por uma Arquitetura*, 1923, a partir de *Histoire de l'architecture* (1899) de Auguste Choisy.



[F145] [F146] Le Corbusier, vista da Acrópole, Atenas, Grécia. *Voyage en Orient Carne*t, 1911. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

Haveria assim, a possibilidade de articular a implantação valorizando as visadas, em uma relação complementar com as formas da paisagem distante, reforçando ainda certas qualidades dramáticas do conjunto. Essa lógica possibilitaria ainda ao observador[23] a construção de uma percepção a partir de uma *sucession de tableaux.* Esse entendimento se desdobraria no sistema espacial da *promenade architecturale*, onde a ordem espacial está amparada na experiência do indivíduo. Logo, paradoxalmente, se a forma disciplinada e contida para Corbusier devia seguir regras *a priori*, a composição não aceitava essa lógica[24], e abria a possibilidade para outras resoluções, considerando a contingência.

Essa constante tensão entre liberdade - ou ainda, nas palavras de Le Corbusier, "desordem aparente" (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.30)

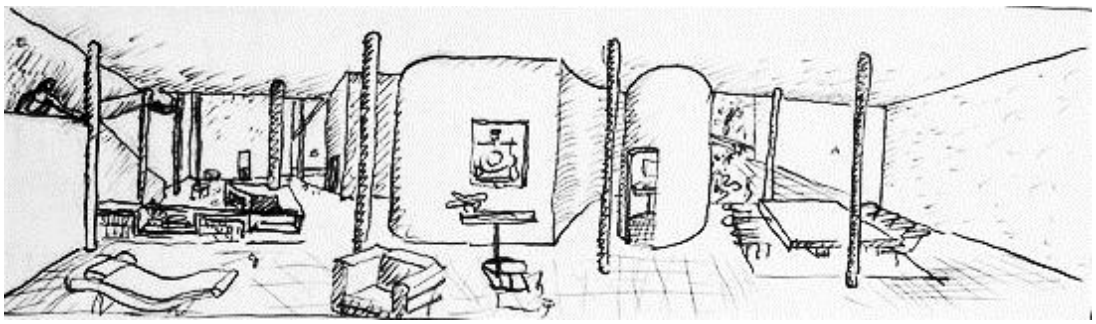
[23] Para COLQUHOUN (2004, p.131), Le Corbusier havia compreendido também que a arquitetura grega não pretendia abrigar os seres, mas instigá-los ao reconhecimento dos fatos em relação aos quais eles próprios deviam agir. Desse processo, resultaria então um sistema de volumes relacionado a um observador que ocupa posições específicas no espaço e estava constantemente sujeito ao movimento.

[24] LUCAN (1987, p.22) ressalta uma ambiguidade ou ambivalência no trabalho de Corbusier ao apontar para a oposição entre a fascinação pela "desordem aparente" ao descrever a Acrópole de Atenas e o excesso de necessidade de ordem na *Cité Mondiale*, "a acrópole destinada à meditação e ao trabalho intelectual". Neste, as atividades do homem se desenvolvem notadamente sobre um solo artificial, que ordena ortogonalmente um conjunto de edifícios funcionais, compostos por prismas límpidos e puros autônomos, submetidos ainda a uma rígida simetria. Assim, há nitidamente uma lógica funcional e formal abstrata para a implantação do complexo, que obedece a uma intenção elevada de manter intacta a natureza, o solo natural e sua poesia, a vista sobre essa paisagem, porém num gesto de distanciamento.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

- e ordem, será levada também para os interiores dos edifícios. Os volumes corbusianos prismáticos e regulares, contidos pela geometria reguladora - afinal, garantem o "deleite do espírito"[25] -, são os contendores dos espaços, e estes, por sua vez, são supostamente livres para a ocupação humana podendo acomodar as necessidades funcionais do programa moderno[26]. Assim, as formas convexas e esculturais de volumes particulares (banheiros, escadas e demais elementos construtivos, além dos mobiliários fixos) tornavam-se órgãos internos[27], dispostos livre e independentemente no espaço, como um desdobramento direto da planta livre. Essas demonstravam o efeito empírico do espaço, fruto de uma nova concepção do habitar e do seu valor de uso. Resultaria daí uma relação dialética entre um arranjo complexo e quente (*chaud*) de espaços e volumes de formas livres - fruto de ordem empírica -, em oposição à fria (*froide*) geometria platônica que os contém (COLQUHOUN In: LUCAN, 1987, p.379) - fruto de uma ordem artística *a priori*.

> A casa tem dois propósitos. É essencialmente uma máquina morar, isto é, uma máquina projetada para fornecer ajuda eficaz para a rapidez e a precisão no trabalho, uma máquina diligente e atenciosa para atender aos requisitos do corpo: o conforto. Mas é também o lugar útil para a meditação, e, finalmente, o lugar onde a beleza existe e traz ao espírito a calma que lhe é indispensável.[28]



[F147] Le Corbusier, *Villa Ocampo*, Buenos Aires, 1928. Vista interna. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

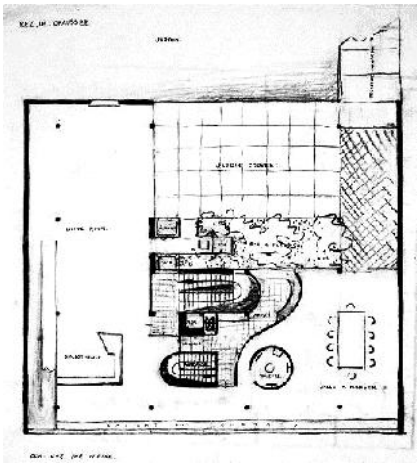
[25] Para Le Corbusier, esse tipo ilustra a segunda das quatro composições, que seria a mais difícil. (LE CORBUSIER, 1929e, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.137).

[26] Para COLQUHOUN (2004, p.90), a *máquina de morar* transcendia o aspecto estritamente funcionalista, afinal "a casa é para ser usada pelos homens e deve ser um lugar de ação, não um refúgio ilusório".

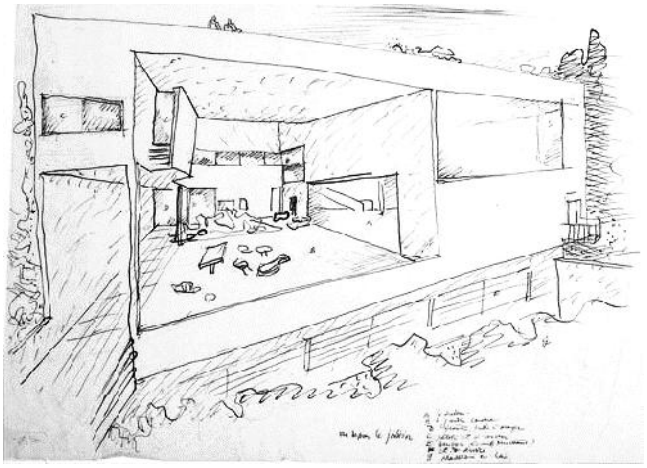
[27] Sobre o Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris (1930-1932), ver: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957, p.85.

[28] LE CORBUSIER, Almanach de l'architecture moderne, 1926, p.29, Apud BENTON In: LUCAN, 1987, p.336, tradução nossa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F148] Le Corbusier, *Villa Ocampo*, Buenos Aires, 1928. Planta baixa do piso térreo. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



[F149] Le Corbusier, *Villa Ocampo*, Buenos Aires, 1928. Perspectiva. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

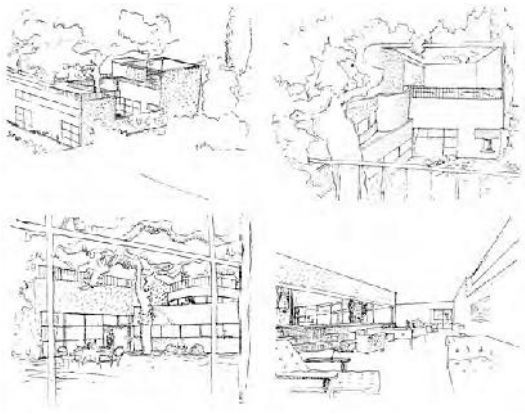
Essa relação dialética entre a *ordem* e a *liberdade* seria reforçada ainda pelo sistema da *promenade architecturale*, a partir do estabelecimento de complexas relações espaciais, que vão se alterando ao longo de um percurso, valorizando a dimensão sensorial, e pontuando a experiência com a valorização do efeito surpresa.[29]

Através de seu método, deve coexistir a forma concebida a partir de um sistema cartesiano regular com a possibilidade de apreensão espacial a partir de um movimento sequencial que dinamiza os espaços:

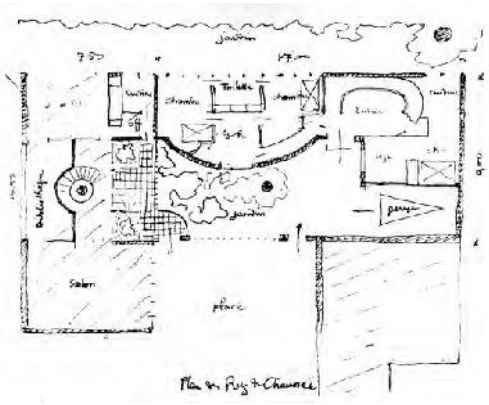
> Ritmo, diversidade ou monotonia, coerência ou incoerência, surpresa encantadora ou decepcionante, o alegre gozo da luz ou o frio da escuridão, quietude do quarto iluminado ou angústia do quarto repleto de zonas sombrias, entusiasmo ou depressão, (...) afetam nossa sensibilidade por meio de uma sequência de impressões das quais não podemos escapar. (LE CORBUSIER, 1929c In: LE CORBUSIER, 2004b, p.84)

[29] Nas palavras do poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918), sobre a *Villa* Savoye: "o grande valor concedido a surpresa caracteriza o novo espírito, distinguindo-o de todos os movimentos artísticos e literários que o procederam" Apud COLLINS, 1970, p.282, tradução nossa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F150] Le Corbusier, Mais*on La Roche-Jeanneret (Square du Docteur Blanche)*, vistas internas do jardim, 1923. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



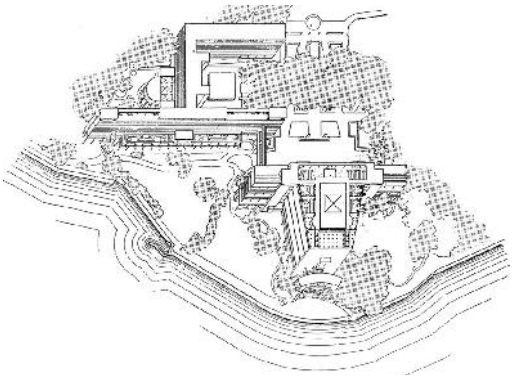
[F151] Le Corbusier, *Maison La Roche-Jeanneret (Square du Docteur Blanche)*, planta baixa do térreo do primeiro projeto, 1923. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

Dessa forma, voltando à leitura de Colin Rowe, se ambas as *villas* – palladianas e corbusianas – são compreensíveis através de seu exterior, o mesmo não vale para a leitura de seus espaços interiores. Enquanto a *villa* palladiana, que por sua distribuição centralizada pode ser apreensível também por dentro, na *villa* corbusiana não é possível, a partir de nenhum lugar do seu interior, ter a impressão do todo (ROWE, 1947 In: ROWE 1982, p.12). Nesse caso, é preciso desvendar o espaço, percorre-lo, vivenciá-lo para compreendê-lo, uma vez que sistemas apriorísticos não são mais aplicáveis para a distribuição espacial. A *villa* corbusiana é por si só um objeto que possibilita a experimentação do espaço. Sendo assim, a leitura espacial a partir do deslocamento do corpo torna-se essencial.

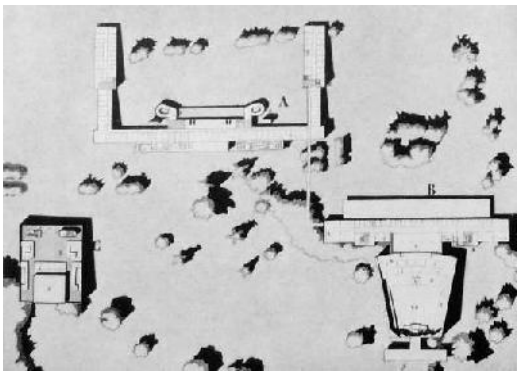
Se a pesquisa da casa moderna foi essencial na década de 1920, esta não pode ser descolada do problema da cidade moderna. Durante as décadas de 1920 e 1930 Le Corbusier desenhou vários edifícios públicos para serem inseridos na malha urbana existente, entre eles: *Abrigo do Exército de Salvação*[30] em Paris (1929), *Pavilhão Suíço na Cidade Universitária*[31] em Paris (1930-32), *Palácio para a Liga das Nações*[32] (1927-28) em Genebra, *Centrosoyus*[33] (1928) em Moscou.

[30] (LE CORBUSIER et al, OC2, 1957, p.97-109).
[31] (LE CORBUSIER et al, OC2, 1957, p.74-89).
[32] (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p.160-173).
[33] (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p.206-213).

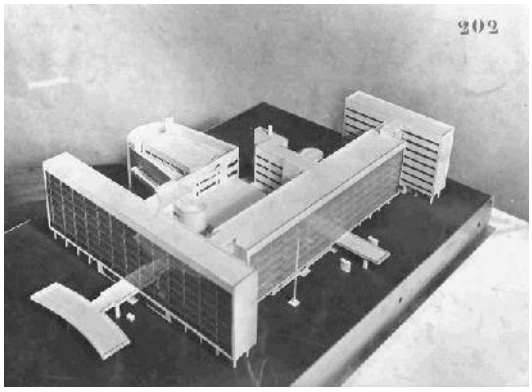
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



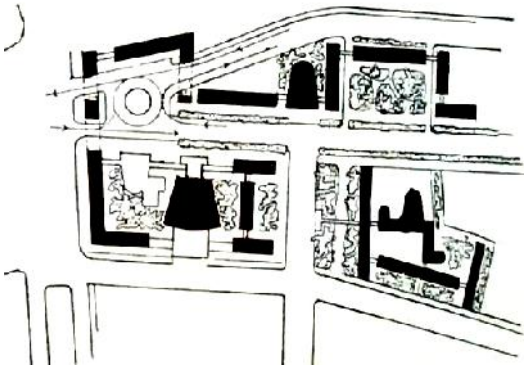
[F152] Le Corbusier, projeto para o Palácio para a Liga das Nações em Genebra, Suíça, 1927-28. Vista aérea. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



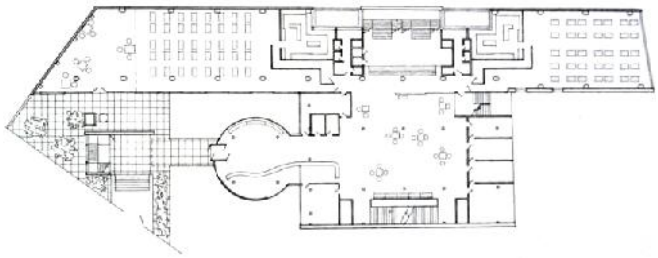
[F153] Le Corbusier, projeto para o Palácio para a Liga das Nações em Genebra, 1927-28. Planta baixa. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



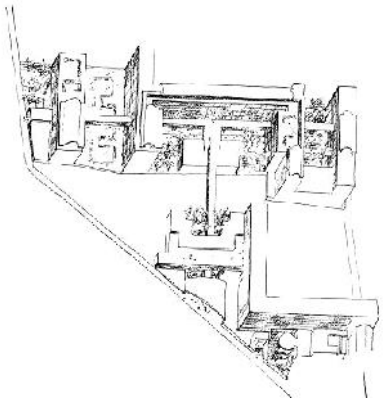
[F154] Le Corbusier, Palácio do *Centrosoyus*, Moscou, 1928. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F155] Le Corbusier, Plano de urbanização do entorno do Palácio do *Centrosoyus*, Moscou, 1928. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F156] Le Corbusier, projeto para o Abrigo do Exército de Salvação em Paris, 1929. Planta baixa. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957.



[F157] Le Corbusier, projeto para a extensão do Abrigo do Exército de Salvação em Paris, 1929. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957.

Nestes, deve-se ressaltar que, se por um lado, ocorria a exploração da liberdade compositiva proporcionada pelas técnicas modernas, por outro, havia um nítido desprendimento físico do edifício de seu ambiente imediato, gerando uma autonomia do objeto (COLQUHOUN, 2004, p.168-169). Essa articulação aponta, também aqui, para uma relação dialética – recorrente na lógica corbusiana - entre

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

os aspectos reais das cidades existentes e o terreno ideal, teoricamente perfeito, onde buscava enquadrar suas propostas urbanísticas. Nesse sentido, Le Corbusier buscava ainda em seus projetos - mesmo nos *grands travaux* - elementos prototípicos, formados por um jogo de volumes geométricos que tornavam implícitas suas possíveis extensões[34], e, consequentemente, a criação de novas totalidades urbanas abstratas a partir dele. E são esses pontos de tensão entre o real e o ideal, o determinado e o contingente, que serão fundamentais para a discussão acerca da cidade moderna.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[34] COLQUHOUN (2004, p.125) afirma que haveria no *Centrosoyus* e na *Cité de Refuge* (1932) propostas para suas extensões.

4.2.
A abstração da cidade purista

> No desenvolvimento deste estudo destinado à apresentação dos novos princípios do urbanismo, eu me coloquei decididamente a responder primeiramente a questões principais. Eu usei duas ordens de argumentos: primeiramente aqueles essencialmente humanos, padrões do espírito, padrões do coração, fisiologia das sensações (das nossas sensações, a nós, homens); além daqueles da história e da estatística. Eu toquei nas bases humanas, eu dominei o meio onde se desenvolvem nossos atos.[35]

Ville Contemporaine pour trois Millions d'Habitants de 1922 levava a experiência purista de Le Corbusier a grandes dimensões, atingindo uma nova escala[36]. Configurava-se como uma "cidade jardim"[37] para trabalhadores, formada por blocos residenciais cercados por uma ampla área verde - como que dispostos em um parque *pitoresco* - e altas torres cruciformes no centro. Nesse conjunto, a arquitetura composta pelo conjunto dos volumes regulares e puros, pairava sobre a superfície contínua do parque - sulcada somente por uma rede de vias expressas elevadas -, demonstrando uma relação distanciada do gesto humano com essa natureza. O meio natural funcionava como o fundo onde se destacavam as figuras, os prismas puros individualizados e organizados, como produtos em série, absolutamente abstratos. Os desenhos a mão e as perspectivas que apresentavam o projeto tentavam passar a ideia dessa ambiência, resgatando certa *veia pitoresca*, demonstrando o gosto por uma natureza virgem, intocada, como ideal estético. Iñaki Ábalos ressalta que:

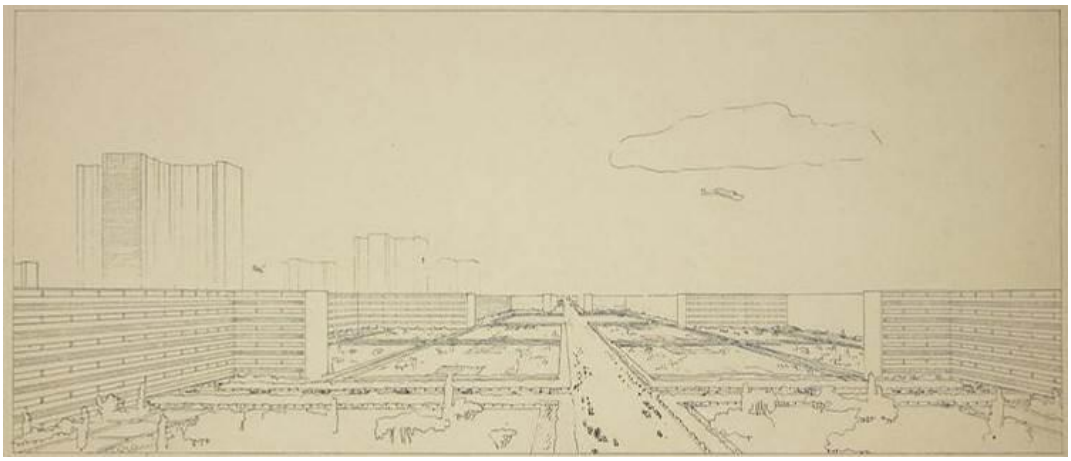
> (...) se ajudado por seus próprios desenhos vamos descobrir sob as árvores em suas primeiras concepções paisagísticas uma grande afinidade com os 'cenários naturais' (...) com uma nítida aceitação do modelo pitoresco pastoril. (ÁBALOS, 2008, p.124, tradução nossa)

Assim, o vazio que se estabelecia entre as torres não podia ser meramente passivo: era, sim, o lugar da mobilidade mecanizada fundamentado em princípios

[35] Panfleto escrito por Le Corbusier em 1922 apresentando seu projeto para *Une Ville Contemporaine*. (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p.34).
[36] Mantinha vínculos com a cidade industrial de Tony Garnier (1869-1948), publicada em 1917, no entanto esta pressuounha a construção de uma casa para cada família. (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.31).
[37] Haveria uma influência dos modelos de *Garden City* propostos por Ebenezer Howard (1850-1928) e colocado em prática por Barry Parker (1867-1947) e Raymond Unwin (1863-1940), porém em alta densidade. (TAFURI, In: LUCAN, 1987, p.462).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

idealizados, mas ao mesmo tempo, era um elemento de relação das partes urbanas, configurado como um espaço natural e público, um parque que não apresentava limites precisos - como o *Central Park* de Olmsted[38] - mas que se expandia compondo um novo e diferenciado meio urbano. Através desse gesto, possibilitava o encontro dos dois extremos, a natureza supostamente selvagem e os arranha-céus.



[F158] Le Corbusier, *Ville Contemporaine pour trois Millions d'Habitants*, 1922. Apartamentos voltados para os parques. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

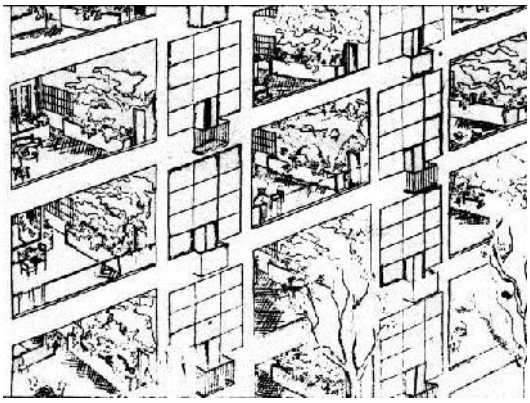
Já os blocos periféricos, as unidades *Immeubles-Villa*[39], tentavam estabelecer certa intimidade com a natureza, gerando um novo conceito de espaço, através da inserção de um jardim suspenso - o *jardin suspendu* - em um edifício residencial, ou seja, um tipo de moradia essencial para uma civilização urbana de massa, no entendimento de Le Corbusier. Esses blocos eram na verdade uma adaptação da *Maison Citrohan* (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p.31) - como célula base de moradia de grande altura e densidade habitacional - incluindo apartamentos duplex com terraços ajardinados, de pé-direito duplo, que se abriam no térreo para uma área verde retangular, um grande pátio, que dava acesso às habitações e organizava todo o edifício, além de conter as instalações para o lazer comunitário. Assim, cada apartamento, era como uma *villa* separada, ou ainda como uma célula

[38] Importante ressaltar a semelhança entre o esforço de Le Corbusier e Olmsted em construir um fragmento de natureza virgem na cidade dos arranha-céus, ainda que com características diferentes.

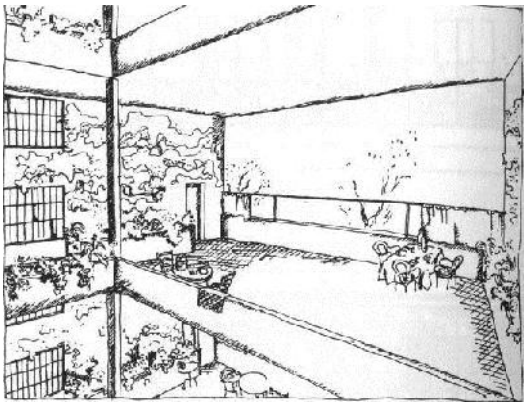
[39] Na tradução realizada para *Urbanismo* (1924), "*Immeuble-Villa"* seriam "loteamentos fechados alveolares" e *"Lotissement à redent"* seriam "loteamentos com reentrâncias". (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.191)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

individual[40], e poderia incorporar um espaço privado de jardim suspenso a partir de onde era possível ainda buscar a paisagem circundante e trazê-la para o interior através da contemplação, independente do pavimento em que se encontrasse formando uma estrutura unitária e mantendo o caráter de edifício urbano[41]. Para Le Corbusier, "a célula na escala humana está na base de tudo" (LE CORBUSIER, 1929d, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.98), afinal, seria a partir dela que se daria a possibilidade de experimentação do contato entre o individual e o coletivo[42], entre o domínio privado e o domínio público, e também entre o novo estilo de vida moderno e a natureza.



[F159] Le Corbusier, *Immeubles-villas*, *lotissements fermés à alveoles,* 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F160] Le Corbusier, *Immeubles-villas*, *Jardin Suspendu*, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

Nesse caso, a presença do verde – existente de forma controlada no jardim suspenso – é uma nítida tentativa de incorporar, ainda que simbolicamente, a presença da natureza, do espaço primal aberto e desimpedido, possibilitando o direito ao sol, ar e vegetação, para todas as habitações. Além disso, estabelece

[40] Esse foi trabalhado em detalhe e exposto como protótipo no *Pavilhão de l'Espirit Nouveau* na *Exposition des Arts Decoratifs* de Paris de 1925.

[41] Le Corbusier sempre manifestara admiração por grandes prédios habitacionais, como os conventos e cartuxas. SEQUEIRA (2014) aponta a similaridade da composição da planta dos *Immeuble Villas* e da Planta da Cartuxa do Vale de Ema na Toscana, que visita em 1907 e 1911, onde pátio e claustro se aproximam, da mesma forma que o pátio da cela e o jardim suspenso proporcionam a mesma relação com a paisagem, sendo que o primeiro em direção ao céu e o segundo em direção ao horizonte. Ver também: LE CORBUSIER, 1929d, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.98.

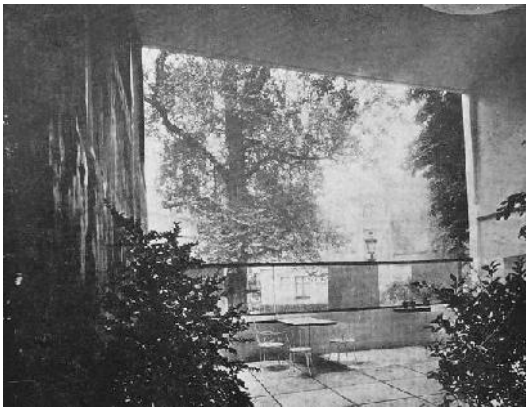
[42] Para TAFURI (In: LUCAN, 1987, p.460-462) essas experiências perpassam pelas ideologias revolucionárias das habitações operárias do século XIX, que eram instrumentos de reforma política, econômica e social, além de forma de controle do comportamento social através de estratégias formais; no entanto nas experiências corbusianas, que enxergariam um vazio de poder, a autoridade é imposta pela civilização maquinista, ou ainda, por uma apologia à técnica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

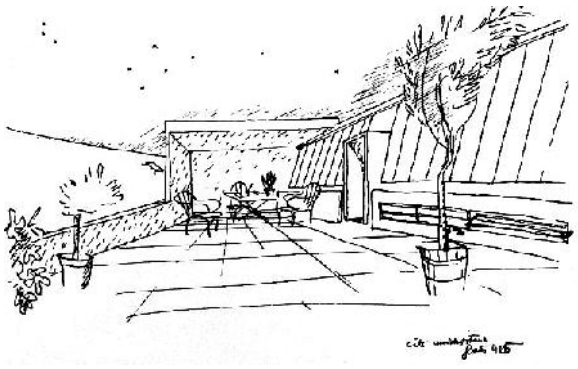
uma transposição harmônica entre interior e exterior, entre espaço aberto e espaço fechado, entre espaço natural e espaço humanizado.



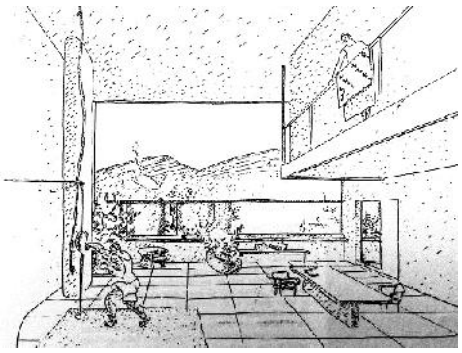
[F161] Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, *Jardin Suspendu*, 1925, *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F162] Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, *Jardin Suspendu*, 1925, *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F163] Le Corbusier, *Jardin suspendu* de um apartamento da Cidade Universitária para estudantes, 1925. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F164] Le Corbusier, *Jardin suspendu* de um apartamento do *Immeuble Clarté* para Sr. Wanner em Genebra, Suíça, 1928-29. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

Por outro lado, deve-se ressaltar que é o gesto humano da geometria que recorta uma parcela da natureza ilimitada e a traz para próximo do cotidiano do homem, na forma de jardim, e nesse aspecto, a racionalidade da civilização controla parte do fluxo da natureza, e torna sua convivência harmônica. Uma atitude oposta, por exemplo, ao gesto wrightiano frente à natureza: para Wright, a arquitetura deveria encontrar no entendimento das especificidades da paisagem os elementos que pudessem impulsionar a ação projetual, fazendo com que o edifício se desenvolvesse de dentro para fora, através de um processo de crescimento natural, assim como um organismo – e não a partir de formas pré-estabelecidas - para que pudesse efetivamente pertencer àquele lugar e àquela paisagem, atingindo, assim, um equilíbrio harmônico.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

O gesto de Le Corbusier, dessa forma, refletia a ideia de um ambiente racional, geométrico, estandardizado e seriado - próximo de certa forma aos planos desenvolvidos pelas vanguardas alemãs[43], ainda que estes fossem menos abrangentes - como a possibilidade de enfrentar o problema da cidade moderna, buscando ao mesmo tempo, gerar harmonia entre homem e natureza. Para ele:

> A reta é sadia também para a alma das cidades. A curva é prejudicial, difícil e perigosa; ela paralisa. (...) a rua curva é o caminho dos asnos, a rua reta o caminho dos homens. (...) o ângulo reto domina. (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.10-11)

Conforme já abordado, havia um forte *espírito de geometria* que justificava as proposições arquitetônicas e urbanísticas de Le Corbusier nesse momento, calcado em esquemas funcionais de planejamento, resultando em um espaço visual aberto, com luz, ar puro, áreas verdes e largas perspectivas. Essa supervalorização da abstração da ordem geométrica, além de refletir a idealidade do encontro harmônico entre a ordem humana e a ordem natural, desempenhava um papel fundamental na retórica corbusiana, esclarecendo e orientando o espaço, estabelecendo praticamente representações diagramáticas de suas propriedades. Cabe ressaltar que, por esse motivo, será recorrente na crítica à cidade moderna o seu aspecto demasiadamente abstrato e não humano, onde os elementos plásticos tendem a delimitar excessivamente o conteúdo social em vez de serem derivados dele ou mesmo conformados a ele, gerando uma subordinação excessiva da vida urbana à forma exterior (MUMFORD, 1998, p.424-425). Deve-se ressaltar, porém, que esses projetos urbanos refletiam a "ideia" de um modelo de cidade, e não considerava assim, nenhuma especificidade do sítio ou da paisagem, partindo de um terreno ideal plano, que refletia uma dimensão abstrata do próprio resultado pretendido. Se estabeleciam assim, os princípios fundamentais do urbanismo moderno, ou seja, uma demonstração teórica em terreno ideal.

Havia também imbuída nessa universalidade, a concepção de um *homem-tipo*, definido para Le Corbusier, "pela soma das constantes psico-fisiológicas reconhecidas, inventariadas por gente competente (biólogos, médicos, físicos e

[43] Nesse caso, pode-se citar Ludwig Karl Hilberseimer (1885-1967), Walter Gropius (1883-1969) e Ernst May (1886-1970).

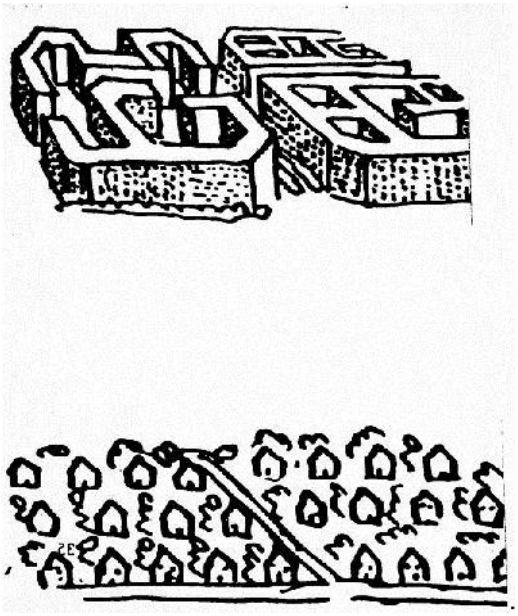
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

químicos, sociólogos e poetas).”[44] Afinal, para ele, a generalização se tornava necessária, e servia para confirmar o direito das novas ideias à vida (LE CORBUSIER, 1946, In: LE CORBUSIER, 1965, p.39). Esses pensamentos se desenvolverão posteriormente nas dogmáticas formulações da Carta de Atenas (1933) – ao estabelecer critérios para a organização e gestão das cidades a partir da análise das necessidades humanas universais no quadro das funções - habitar, trabalhar, locomover-se, cultivar o corpo e o espírito (CHOAY, 1998, p.21) - fundamentando os princípios da cidade funcionalista.

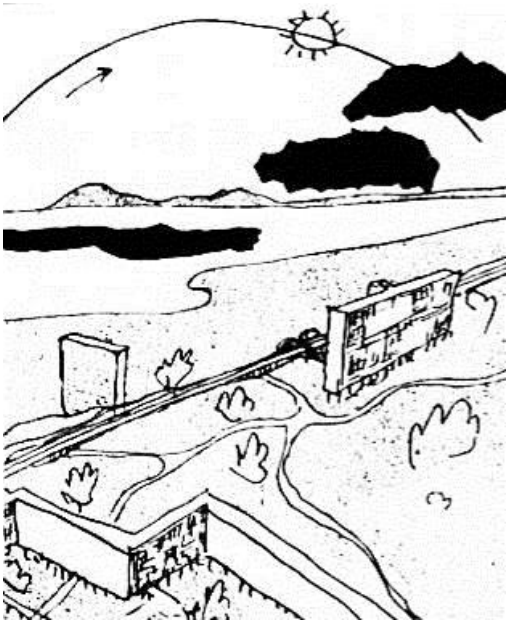
Nesse sentido, logicamente o plano da cidade estaria a serviço da racionalidade, e para tal, a eficiência seria fundamental. Essa racionalidade se refletia na própria relação dos edifícios e do sitio onde se implantavam, pensados de acordo com suas relações funcionais: “reconhecer um órgão denso, rápido, ágil, concentrado: a cidade (centro devidamente organizado). Outro órgão maleável, extenso, elástico: a cidade-jardim (cinturão)” (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.157). Para que a cidade fosse eficiente, as questões de saúde e higiene, ao redor do sol e do verde, deveriam ser apontadas como preocupações (CHOAY, 1998, p.21), logo, a própria relação com a natureza ganhava também, na cidade moderna, um aspecto funcional, afinal, “aumentar as superfícies arborizadas, [era o] único meio de assegurar a higiene suficiente e a calma útil ao trabalho atento exigido pelo ritmo novo dos negócios” (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.91). O entorno natural, agora encarado funcionalmente como o *pulmão da cidade*, possibilitaria o restabelecimento harmônico entre homem e meio. Para tal, o velho espaço fechado da cidade tradicional deveria ser desdensificado, isolando unidades autônomas no sol e no verde.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[44] LE CORBUSIER, 1946 Apud CHOAY, 1998, p.21.



[F165] Le Corbusier, *O Deserto das cidades; o exílio e a desilusão das cidade-jardim*. Fonte: LE CORBUSIER, 1945a In: LE CORBUSIER, 1979.



[F166] Le Corbusier, *A Cidade verde*. Fonte: LE CORBUSIER, 1945a In: LE CORBUSIER, 1979.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

De fato, a natureza, nessa concepção corbusiana de cidade, é um fundo verde para que a arquitetura, o verdadeiro gesto da racionalidade humana, aconteça. Esse fundo, por sua vez, inegavelmente assume razões que são inicialmente de ordem funcional, higiênica e produtiva. No entanto, deve-se ressaltar que além dessas questões de cunho meramente prático, o espaço verde da cidade purista corbusiana era permeado por um caráter simbólico, e nesse sentido, o espaço da natureza, assim como em seus projetos de escala menor, deve ser percebido como um espaço dotado de significação.

Ville Contemporaine (1922) é uma cidade-jardim vertical, onde a natureza surge como elemento nostálgico de uma Arcádia que compensa a densidade da cidade tradicional, e sob essa ótica, a cidade seria então concebida como esforço para restabelecer a harmonia perdida entre o homem e a natureza no cenário urbano. No entanto, importante perceber que a valorização da contingência do meio não é feita por si só; ela só é válida como gesto de afirmação da racionalidade do homem - o *espírito de geometria* - confrontando e dominando essa aparente instabilidade originária da natureza. Não é uma relação exclusivamente de domínio e sujeição, mas esboçava-se aí uma relação de complementariedade, ainda que calcado em ideais funcionalistas.

Conviviam na cidade abstrata dois conceitos antagônicos: a noção de regularidade (onde estava presente a ordem baseada na geometria elementar, retilínea) e a diversidade. O solo deveria ser organizado de forma coletiva e racional, onde a linha reta direciona objetivamente (a velocidade do deslocamento do habitar, trabalhar, circular) e a linha curva, essencialmente pitoresca, era destinada ao passeio, à fruição e ao descanso (através do cultivar o corpo e o espírito) estabelecendo uma relação contínua entre *desordem aparente* da natureza e ordem da arquitetura, afinal "o problema arquitetônico consiste em disciplinar a desordem imanente em favor de uma unidade indispensável a qualquer sentimento de bem-estar e a qualquer intenção estética" (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.199).

Como resultado, as imagens de cidades cartesianamente organizadas com prismas de cristal construídos, aparecem ao pedestre por entre a vegetação, combinando as noções de regularidade da arquitetura e diversidade da natureza. Assim, a imagem prevista por Le Corbusier, remete à mesma relação estabelecida entre a *regularidade* da arquitetura neoclássica e a *irregularidade* do jardim inglês[45]:

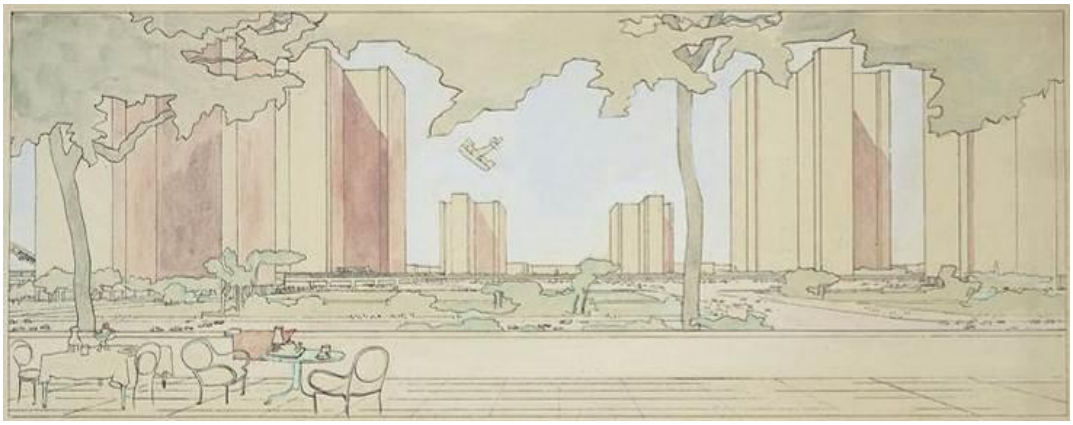
> Podemos admitir que, em termos estéticos, o encontro dos elementos geométricos das construções com os elementos pitorescos das vegetações constitui uma conjugação necessária e suficiente à paisagem urbana. (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.218-222)

A própria arborização, constituinte desse espaço vazio que se abre com o gesto desdensificador da cidade, tem logicamente uma dimensão funcional e fisiológica, vinculada à pratica de esportes e à função de isolamento entre os setores da cidade, somada à absorção do ruído das vias de circulação. Além disso, a vegetação para Le Corbusier, se estabelece como estratégia para articular a mediação entre a grande escala arquitetônica dos blocos monumentais e a própria escala humana dos habitantes da cidade. Afinal, a vegetação oferece abrigo e bem-estar:

[45] Retomando STAROBINSKI (1994, p.229), como abordado do *Capítulo 3.2. O Conceito do Pitoresco*: "A consciência nostálgica sonha nos parques em que o idílio, ao se ocultar, deixa-nos a saudade de uma reconciliação que não se realizou. Saboreia-se assim uma felicidade que tem por tema a ausência de felicidade. Mas enquanto o jardim paisagístico (ou jardin anglais) deixa à natureza a faculdade de desenvolver-se caprichosamente e numa aparente desordem, as fachadas neoclássicas (...) assinalam-se por sua simplicidade, por sua nudez geométrica, por sua recusa do ornamento".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> A árvore cerca a lugar às vezes amplo demais; sua silhueta espontânea contrasta com a firmeza do que nossos cérebros conceberam e nossas máquinas fizeram. 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. (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.223)



[F167] Le Corbusier, *Ville Contemporaine pour trois Millions d'Habitants*, 1922. O centro da cidade visto do terraço de um café. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

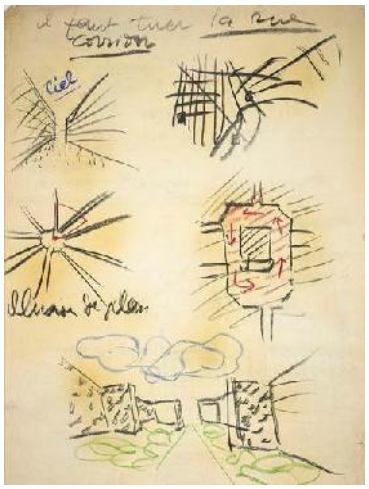
A partir dessas relações estabelecidas, a cidade moderna deveria ser um lugar que possibilitasse felicidade aos moradores – a partir do bem-estar, salubridade, qualidade espacial, eficiência – mas também a partir das gratificações visuais oferecidas aos habitantes, como um verdadeiro *espetáculo*:

> Eis o espetáculo autêntico da cidade moderna, intensa e ardente: uma sinfonia de vegetação, folhagens, ramagens, relvas e estilhaços de diamantes por entre os bosques. Sinfonia! Vejam com que lirismo o progresso nos animou, com que utensílios as técnicas modernas nos dotaram. Jamais se viu semelhante coisa. Ah não, pois começou uma nova época, movida por um novo espírito. (LE CORBUSIER, 1929f, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.157)

A partir dos elementos apresentados, é inevitável perceber que já na sua primeira proposta urbanística moderna por excelência, os vazios assumem um papel importante na composição do todo, uma vez que o gesto de eliminação da *rua-corredor* enquanto princípio organizador da forma urbana propõe um outro sistema de relações entre edifício e entorno. Isso geraria, por conseguinte, um esquema diferente da cidade tradicional - onde a massa edificada ocupa maior parte e dá forma aos espaços livres. Haveria, na cidade moderna, uma perda de tensão entre edifícios implantados junto aos alinhamentos e determinadas pela rua corredor, e, como consequência, começam a surgir propostas com maiores possibilidades de articulação no lote em função do vazio circundante. Mais uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

vez, esse processo geraria uma crítica sistemática e destrutiva contra esse modelo de cidade, a partir do entendimento do espaço urbano como espaço meramente residual indefinido, resultado de uma articulação empírica de edifícios dispersos e muitas vezes autossuficientes, não mais ordenados por ruas e praças, como na cidade tradicional, deixando de estabelecer entre si um sistema de relações, e um todo coeso. Essa articulação formal seria responsável também por uma mudança de atitude do próprio homem moderno, através de um processo de isolamento após a consequente restrição da sociabilidade, gerada pelo afastamento do modelo de espaço público tradicional.[46]



[F168] Le Corbusier. A rua corredor e a cidade moderna: estudos de urbanismo, conferências 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



[F169] Le Corbusier. Os arranha-ceus e o parque. *Plan Voisin*, Paris, 1922. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

ROWE & KOETTER (1981) descrevem a cidade da arquitetura moderna como o inverso da cidade tradicional, através de método de comparação gráfica entre figura e fundo. Nesses diagramas, se a cidade da arquitetura moderna é quase branca, a cidade tradicional é quase negra; se a cidade da arquitetura moderna é a acumulação de sólidos em um vazio, a cidade tradicional é a acumulação de vazios em um sólido (ROWE & KOETTER, 1981, p.63). Os autores apontam assim, para certa *fixação pelo objeto* da arquitetura moderna:

[46] MUMFORD (1998, p.520-521) ressalta que a cidade moderna apresenta "mortal uniformidade, algidez visual, a escala desumana, e até mesmo pior, a irrelevância humana" Ver: Seção Ilustrada IV – ilustração 55: Núcleo Histórico. Cidades ideais com arregimentação burocrática. Ou ainda, MUMFORD (1998, p.560) ressalta a cidade moderna de Le Corbusier "cuja alternação de edifícios altos isolados com áreas abertas não cultivadas torna postiça a palavra cidade".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> Ao considerar a cidade moderna desde o ponto de vista da capacidade perceptiva, segundo o critério da *Gestalt*, só cabe condená-la. Porque se se supõe que a apreciação ou percepção do objeto ou figura requer a presença de certo tipo de campo ou fundo, se o reconhecimento de certa classe de campo delimitado de qualquer modo é um pré-requisito de toda experiência perceptiva, e se a consciência de campo precede a consciência de figura, então, quando a figura não está suportada por nenhum marco identificável de referência, forçosamente há de debilitar-se e destruir-se a si mesma. (ROWE & KOETTER, 1981, p.66).



[F170] Tecido denso e contínuo da cidade tradicional (Parma) *versus* Tecido geométrico e rarefeito das cidades racionalmente planejadas do século XX (Saint-Dié, projeto de Le Corbusier). Fonte: ROWE & KOETTER, 1981.

Caberia então, problematizar o status de objetos autônomos que se colocam sobre um fundo isotrópico – como preconizado pela crítica à cidade moderna -, buscando entender suas características intrínsecas, o que possibilitaria uma atualização dessa leitura, trazendo à percepção uma reinvenção do espaço urbano moderno, onde a natureza e os elementos naturais construíssem o espaço coletivo e público da cidade, através da atribuição de sentido aos vazios, em direção ao desenvolvimento de uma noção de paisagem como uma constituição global, síntese de um organismo urbano. Nesse sentido, começaria a se abrir caminho para o entendimento de uma paisagem construída a partir da tessitura de relações entre formas e os espaços circundantes, seja ele natural ou antrópico, espaços internos e externos; isso possibilitaria uma leitura da cidade moderna que transcendesse ao objeto e visse os espaços vazios como potenciais para as atividades.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Já em *Por uma arquitetura* (1923) Le Corbusier defendia a existência desse tipo de espaço, ao propor que os modelos de cidade para o novo século contemplassem edifícios permeados por áreas livres de domínio público favorecendo a coletividade e a sociabilização.[47] No entanto, juntamente a esse princípio, ainda bastante abstrato na década de 1920, estaria conectada a ideia de fragmentação do espaço, respondendo às diferentes funções da cidade. Assim, a concepção da cidade a partir de setores separados com base no zoneamento funcional, contribui para o isolamento dos vários fragmentos, que se refletirá numa divisão social da cidade.

Como resultado desse pensamento, SOLÁ-MORALES (In: LUCAN, 1987) ressalta que a lógica da construção da cidade por Le Corbusier estaria assim, à margem da dialética social de ocupação do espaço, e o tratamento do *espaço público* não existiria nem em seu pensamento nem em sua prática, sendo que sua preocupação se restringiria à construção global do *espaço urbano*, uma concepção unitária e abstrata.[48] Reconhece em sua obra uma dívida com a tradição inglesa pitoresca, ao valorizar na cidade a coexistência de duas noções antagônicas, a *regularidade* e a *diversidade* (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.199), porém, ao mesmo tempo aponta um para uma questão paradoxal que se coloca ao rejeitar as formulações teóricas do austríaco Camillo Sitte (1843-1903) no final do século XIX[49], que pensava o desenho urbano a partir de sequencias espaciais, praticamente como uma articulação pitoresca. Nesse sentido, ao se abster de uma problemática estética bem mais profunda para a experiência moderna da cidade, a maneira de agir sobre o espaço de Le Corbusier

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[47] Em analogia à cidade de Garnier destaca "(...) livre disposição do solo. (...) a outra metade pertence ao domínio público, e está plantada de árvores, não há cercas. Doravante a travessia da cidade é permitida em qualquer sentido, independentemente das ruas que o pedestre não mais necessidade de seguir. E o solo da cidade é como um grande parque. (...). Essas torres (...) deixam vastos espaços que empurram pata longe delas ruas cheias de ruídos e de uma circulação mais rápida. Ao pé das torres se desenrolam os parques; o verde se estende por toda a cidade". (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.31-33).

[48] O autor ressalta que a construção da cidade não obedece explicitamente a distinção entre espaço público e espaço privado. Haveria ainda, nesse processo, uma paradoxal inversão pelos quais os elementos urbanos tradicionais não desapareceriam completa e definitivamente, mas seriam recuperados como partes privados da arquitetura, num processo de subversão de elementos da arquitetura tradicional, como a rua-corredor que reaparece como rua interna na Villa Radieuse, num processo subversivo, remetendo a certo espirito dadaísta. (SOLÁ-MORALES In: LUCAN, 1987, p.136, 138-139).

[49] Em 1889 publica *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos). (SITTE, 1992)

não se suportaria em uma realidade diferente do campo da tradição arquitetônica, sendo restrita assim, à ordem visual do jardim (SOLÁ-MORALES, 1987, p.136-137). Logo, Le Corbusier não estaria efetivamente tratando de forma urbana, mas propondo uma mera concepção visual paisagística do espaço público da cidade, fundamentada em um caráter essencialmente estético, onde o *espetáculo* da cidade evocaria percepções e sensações aos usuários e habitantes – assim como o paisagismo *pitoresco* -, no entanto, ainda bastante calcado na ideia de um espetáculo eminentemente visual.

Reforçando o ponto de Solá-Morales, cabe apontar para o fato de que os enunciados teóricos da *Ville Contemporaine* (1922), ao tomar forma concreta no *Plan Voisin* de Paris (1925), explicitavam nitidamente a maneira de lidar com a concepção espacial próxima ao *pitoresco*, ao entender a cidade efetivamente como um jardim realizado através da manipulação de terras de desmontes criando colinas artificiais, uma paisagem irregular, que impunha sua grande capacidade emocional:

> Quando se escavarem as gigantescas fundações dos edifícios de escritórios surgirão montanhas de uma terra rica em húmus. Então, (...) deixaremos esta terra fértil acumular-se entre as escavações no meio dos parques; plantaremos árvores nessas montanhas, nelas semearemos grama. Contemplem no Jardim das Plantas, ao lado do museu, aquela pequena colina artificial que cria ali um surpreendente sítio campestre e constitui um centro de perspectivas inesperadas. Através das ramagens, surgindo por detrás das colinas que fazem como os “grandes planos” do cinema, enxergamos os prismas de cristal dos imensos escritórios. (LE CORBUSIER, 1929h, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.196).

Esses fatores poderiam indicar os limites dessas experiências da década de 1920, potencializados ainda pela rigidez de um método de urbanismo generalizante aliado à predefinição de tipos de edificações urbanas, que deveriam dar conta de todas as funções. Esse gesto, iluminado por leis universais, desconsideraria de certa maneira a complexidade própria da cidade, com seu caráter flexível, diverso, transformável. O caminho para o amadurecimento desse pensamento se construiria a partir de uma abertura de possibilidade para contaminação das questões próprias da escala do território, da especificidade da paisagem, do clima, da diversidade das pessoas. Um entendimento do *espetáculo arquitetural* numa escala mais ampla, numa compreensão mais global, como um verdadeiro

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

organismo urbano que sintetizasse arquitetura, cidade, paisagem, território. E isso só seria possível construir a partir de um olhar deslocado, a partir do ponto de vista do viajante desenraizado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

4.3.
O Território: a *"afirmação-homem"* contra ou com *"presença-natureza"*

> 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". (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.229).

Ainda em Paris Le Corbusier conhece Tarsila do Amaral (1886-1973), Oswald de Andrade (1890-1954), Di Cavalcanti (1897-1976) e Paulo Prado (1869-1943), seus anfitriões em sua visita ao Brasil em 1929[50]. Certamente havia nesse grupo uma aproximação de interesses e certa empatia acerca de um modo "estar no mundo". Além dessa imersão dos pensamentos no campo da intelectualidade, nesse ano, Le Corbusier se propunha a uma experiência no campo sensorial própria da vida carioca, explícita em seus próprios desenhos: a abundância e a volúpia das mulatas dos bordéus, do cotidiano das populações dos morros, o espetáculo sublime da paisagem, as belas moças que perambulam na noite boêmia, o samba no pé dos morros, o aroma da beira mar, a umidade do verão carioca... (SANTOS, D. O., 2009, p.117)



[F171] Le Corbusier, Pão de Açúcar (RJ), 1929. Fonte: Carnet B4-279 Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



[F172] Le Corbusier, Morro da *Favella* (RJ), 1929. Fonte: Carnet B4-287 Apud SANTOS, C. R. et al., 1987.

É possível perceber um olhar apurado de Le Corbusier em direção à paisagem e a cultura brasileiras, principalmente analisando seus croquis, anotações, textos. Seus

[50] Le Corbusier vai ao Brasil aproveitando a sua viagem para Buenos Aires a convite de Victoria Ocampo para uma série de dez conferências sobre arquitetura e urbanismo moderno em 1929. Já em 1923, Blaise Cendrars aproxima Le Corbusier e Fernand Léger aos seus novos amigos brasileiros Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti e Paulo Prado. (PEREIRA In: PAQUOT & GRAS, 2007, p.106).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

desenhos, mesmo que produzidos em dimensão reduzida em cadernetas de viagem (*carnets de voyage*), tinham grande potência expressiva.

Percebia-se também em suas enfáticas conferências[51], principalmente as de 1929 no Rio de Janeiro, um ar extremamente otimista, inspirado pelas grandes possibilidades que enxergava nesse novo território a ser explorado:

> Tentei a conquista da América devido a um motivo implacável e uma grande ternura que dediquei às coisas e às pessoas; compreendi, entre esses irmãos separados de nós pelo silêncio de um oceano, a existência de escrúpulos, dúvidas, hesitações assim como as razões que motivam o estado atual de suas manifestações, e confiei no dia de amanhã. Sob uma tal luz nascerá a arquitetura. (LE CORBUSIER, 1929a In: LE CORBUSIER, 2004b, p.31)

Sem dúvida, há algo novo que percebe naquele lugar que aguça a sua curiosidade. A grandiosidade da paisagem do Novo Mundo apontada por Lévi-Strauss (1908-2009) posteriormente em *Tristes Trópicos* (1955)[52], em que a "a paisagem do Rio [de Janeiro] não [estaria] na escala das suas próprias dimensões", fazendo com que os seus incidentes geográficos, como "Pão de Açúcar, o Corcovado, (...) [parecessem] ao viajante que penetra na baía como tocos de dentes perdidos nos quatro cantos de uma boca banguela" (LÉVI-STRAUSS, 1955, p.78-79), parece não desagradar e muito menos assustar o urbanista. Ao contrário, a enormidade e a vastidão infinita da paisagem, juntamente com seus acontecimentos surpreendentes, seriam reveladores das leis superiores da natureza, reafirmando ainda o a dimensão heroica do combate do homem na colonização dos Novo Mundo (MARTINS, 1992, p.163-164).

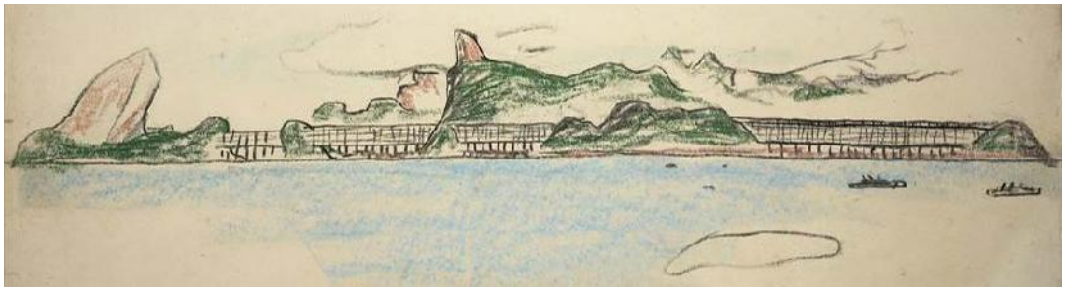
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[51] Essas conferências serão referenciadas no presente trabalho da seguinte forma:
1929a: *Prólogo Americano*. Buenos Aires / Montevideu / São Paulo / Rio de Janeiro, 1929.
1929b: *As técnicas são a própria base do lirismo, elas abrem um novo ciclo da arquitetura*. Segunda conferência, 1929.
1929c: *Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo*. Terceira conferência, 1929.
1929d: *Uma célula na escala humana*. Quarta conferência, 1929.
1929e: *O Plano da Casa Moderna*. Quinta conferência, 1929.
1929f: *Um homem = uma célula; células = cidade. Uma cidade Contemporânea de três milhões de habitantes. Buenos Aires é uma cidade moderna?* Sexta conferência, 1929.
1929g: *Uma casa - um palácio. O palácio da Sociedade das Nações em Genebra*. Sétima Conferência, 1929.
1929h: *Plano "Voisin" de Paris: Buenos Ares poderá se tornar uma das cidades mais dignas do mundo*. Nona conferência, 1929.
1929i: *Corolário Brasileiro*. Conferência no Rio de Janeiro em dezembro de 1929.

[52] Esteve no Brasil entre 1935 a 1939 e realizou trabalhos sobre os povos indígenas do Brasil.

Le Corbusier compreende a força impositiva daquela paisagem e se fascina com o estabelecimento do contato direto entre cidade (composta pela geometria dos edifícios) e floresta (composta pela irregularidade da vegetação). 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” (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.228) 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 arrebentam em ondas brancas; onde o golfo penetra nas terras” (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.227). E como resultado, “(...) tudo é festa e espetáculo, quando tudo é alegria em nós, tudo se contrai para reter aquela ideia nascente, tudo conduz ao júbilo da criação” (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.229).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F173] Le Corbusier, Plano para a cidade do Rio de Janeiro (vista da Baía da Guanabara), 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

Se por um lado, ao voltar seu olhar para a natureza, Le Corbusier se coloca aberto para receber essas novas influências do Novo Mundo a partir da descoberta da sua paisagem e sua cultura, por outro, não abandona a vertente do europeu disposto a reconquistar e recivilizar aquela terra. A potência visual convivia com certa disponibilidade à ação, ou seja, se tratava de um território aberto a novas interpretações.

> Todo este imenso élan da Renascença, este entusiasmo, esta curiosidade, este amor pela aventura que é vida e não estagnação, que é ação e não submissão, que é juventude e não lassitude e velhice, que é aurora e não crepúsculo. A Ideia, dominadora, sacode todas as fronteiras. São homens livres, indivíduos, fortes cabeças que partiram para assumir comandos, construir, colonizar. Colonizar é pura e simplesmente deixar para trás os chinelos e incorrer na aventura. O sábio, o artista, colonizam a cada dia. Descobrir, logo revelar. Revelar, consequentemente

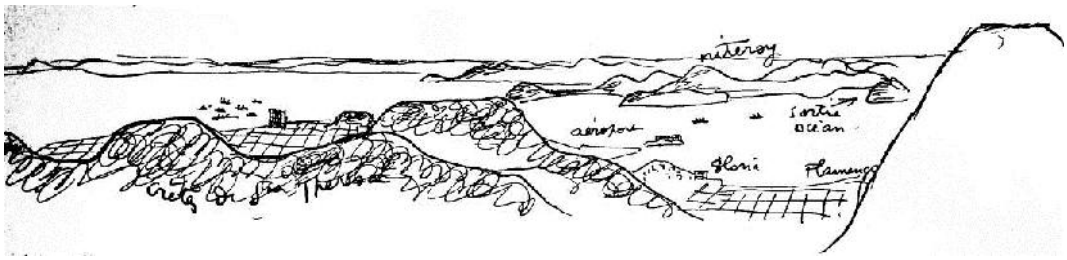
> mudar a face das coisas. Mudar a face das coisas, dar ao ontem um amanhã. (LE CORBUSIER, 1929, In: SANTOS, C. R. et al., 1987, p.69)

A colonização passa a ser assim, uma aventura entusiasmante; a instituição da ordem racional frente às cores, às linhas, aos contrastes voluptuosos da natureza. Seus desenhos e escritos representando suas experiências na chegada ao novo continente são registros do "espírito aventureiro" do homem moderno, afinal "é chegada uma nova hora; a economia geral do mundo vê na América do Sul um devir iminente" (LE CORBUSIER, 1929, In: SANTOS, C. R. et al., 1987, p.70). Há nessa dimensão epopeica uma busca; ou seja, à maneira como Le Corbusier vivencia a experiência subjaz um gesto projetivo, através da investigação de um urbanismo sensível (em atenção ao clima, à região, à topografia, como incitadores da diversidade dentro da unidade da regra humana, sugerindo que seja repensada a relação entre cidade e natureza)[53], levando em consideração a experiência do lugar.

Seu olhar distanciado - o do viajante -, 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 uma possibilidade de transformação de si próprio e da própria realidade que o cerca. Além disso, é também o olhar distanciado, a partir do avião – que articula as 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 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. Isso possibilita enxergar que "é o conceito da vida o que se tem de mudar, é a noção de felicidade o que se deve resgatar" (LE CORBUSIER, 1929a In: LE CORBUSIER, 2004b, p.29).

[53] LE CORBUSIER. Comotions Sudamericaines (1929). Introductions à un urbanisme sensible In: La Ville Radieuse. Elements d'une doctrine d'urbanisme pour l'equipment de la civilization machiniste. Ed. L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1935, p.220. Apud MARTINS, 1992, p.165.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F174] Le Corbusier, Rio de Janeiro, leitura da topografia. Fonte: LE CORBUSIER & BILL, OC3, 1947.

Sem dúvida a conquista da visão do pássaro - *la vue d'oiseau* - através da utilização do avião a partir da viagem à América do Sul, além se ser uma forte expressão das novas potencialidades técnicas abertas ao homem, assume também uma importância fundamental no trabalho visual e projetual de Le Corbusier, uma verdadeira mudança de paradigmas. A vista aérea é reveladora das leis e dos princípios que regem os ambientes naturais - como os rios, a partir dos quais criará a *lei do meandro*, que vai utilizar como uma metáfora para introduzir suas proposições urbanas e arquiteturais -, e é também um novo instrumento disponível que possibilita uma forma de investigação do espaço geográfico, da estrutura urbana existente (GIORDANI In: LUCAN, 1987, p.404) e também um possibilitador de novas proposições urbanísticas.[54] O gesto de intervenção e organização do espaço, como entendido até então - a partir da abstração da planimetria do traçado geométrico em uma *continuum* infinito - se torna irrisório frente à totalidade geográfica agora apreendida, afinal, um novo mundo se constata frente à pequenez humana.

Radicalmente distanciada do mundo, a vista aérea possibilita outro modo de relação com o visível, pois a suspensão coloca em questão noções básicas como dimensão, completude, fechamento, escala. Essa visão possibilita ainda ao sujeito uma experiência fora da vivência: aparições não cotidianas, escalas não perceptíveis, ou ainda "(...) uma outra espacialidade (uma experiência antropológica, poética e mítica do espaço) e uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada"[55]. Assim, há uma mudança em suas concepções urbanas não

[54] Para PEREIRA (In: PAQUOT & GRAS, 2007, p.115), é a partir do avião que o arquiteto aprofunda sua noção de cidade moderna pensada como um parque, como uma *"Ville Verte"*, que se desenvolveriam nas na concepção de *Ville Radieuse* entre 1930 e 1935.

[55] Michel de Certeau fala sobre as possibilidades de experimentar a cidade a partir das altas torres de Manhattan. Ver CERTEAU, Michel de. "*Caminhadas pela cidade"*, in A invenção do cotidiano, Petrópolis, Vozes, 1994. p.171-172.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

somente em termos formais, mas se abre a possibilidade de experimentação para uma nova escala de projeto, impulsionada pela violência do espetáculo da vista:

> Se com o avião nós deixamos o solo e adquirimos a visão de pássaro, realizamos na realidade aquilo que até agora não era mais que uma visão do espírito [...]. Todo o espírito de nossas plantas (*plans*) será iluminado e amplificado por este novo ponto de vista. (PIERREFEU & LE CORBUSIER, 1942 Apud GIORDANI In: LUCAN, 1987, p.404)

Assim, a percepção vertical e aérea do espaço urbano introduz a ideia de uma nova globalidade, uma nova *síntese espacial*, envolvendo o entendimento mais amplo da cidade em relação com a paisagem natural. E essa possibilidade, ao mesmo tempo, demonstra uma forte atitude projetual: não se dá a partir de uma submissão à estratificação secular das cidades, mas é o gesto projetivo em si que dita um novo *status* ao território, que encontra uma nova organização na plenitude de visão global e determina a totalidade do sistema urbano (GIORDANI In: LUCAN, 1987, p.405).

Se daria assim, a construção de uma ideia integral de paisagem, a partir da anulação das fronteiras entre arquitetura e cidade: “Espaços, distâncias e formas, espaços interiores e formas interiores, caminhadas interiores e formas exteriores, espaços exteriores (...) confundo solidariamente, num único conceito, arquitetura e urbanismo. Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo” (LE CORBUSIER, 1929c, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.78). Uma paisagem construída na escala do território, a partir de um pacto com a natureza.

Nesse sentido, tomando como base a dicotomia estabelecida pelo geógrafo francês Eric Dardel (1899-1967), Le Corbusier se aproximaria da descoberta da contingência do *espaço geográfico*, fazendo com que abandonasse a rigidez do *espaço geométrico*:

> O *espaço geométrico* é homogêneo, uniforme, neutro. Planície ou montanha, oceano ou selva equatorial, o espaço geográfico é feito de espaços diferenciados. O relevo, o céu, a flora, a mão do homem dá a cada lugar uma singularidade de aspecto. O *espaço geográfico* é único, ele tem um nome próprio: Paris, Champanhe, Saara, Mediterrâneo. A geometria opera sobre um espaço abstrato, vazio de todo conteúdo, disponível para todas as combinações. O espaço

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> geográfico tem um horizonte, um modelo, cor, densidade. Ele é sólido, líquido ou gasoso, largo ou estreito: ele limita e resiste.[56]

A partir desse emblemático ano de 1929, percebe-se uma nova postura de Le Corbusier perante o mundo. Com base nos contatos com as novas contingências (regiões, topografias, culturas, climas, etnias) - onde a diversidade não poderia ser ignorada - o modelo purista e a generalização dele proveniente como o princípio da *tábula rasa* - onde surge a forma abstrata impulsionada pela industrialização - não se sustentava ou simplesmente não dava mais conta da problemática (PEREIRA In: PAQUOT & GRAS, 2007, p.114). Assim, o rigor da ordenação espacial[57]- necessário frente à expressão da irracionalidade que foi a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) - e a rigidez - presente no contraste entre figura e fundo - dos primeiros projetos urbanos são abandonados, e as novas reflexões passam a entrar em consonância com o lugar. Se o primeiro urbanismo refletia uma simplificação dos problemas da cidade e do território, numa tendência a torná-los anacrônicos, através estratégias operativas absolutas, eternas, imutáveis – como delimitar, categorizar, diferenciar, tipificar (TAFURI In: LUCAN, 1987, p.460-463) -, a percepção aérea possibilitaria o reconhecimento da ação de uma pluralidade de fluxos, práticas e contingências:

> No Ocidente europeu, carrego comigo há vinte anos, propostas de urbanização de cidades que são revoltas contra a desordem, que são uma tentativa de ordem. (...) se suporto toda a gama de climas e estações, o espetáculo de costumes diversos, todo o choque de raças profundamente diferentes, (...) meu ocidente desintegra-se, desembaraçando-se de suas mesquinharias supérfluas, dos restos da epiderme morta. Surge o essencial, decantado: o homem, a natureza, o destino. O motivo e a razão de ser, o caminho que leva a uma razão de viver. (LE CORBUSIER, 1929, In: SANTOS, C. R. et al., 1987, p.68)

O contato com a realidade tropical e sua natureza em estado bruto, com imensos territórios não ocupados, abriria uma nova forma de urbanização possível, equivalente a "encher o tonel das Danaides"[58]. Se daria a partir do contato com

[56] DARDEL, Eric. L'Espace Geographique, 1988, p.46. Apud BESSE, 2014. p.86.

[57] "Busquemos as leis da ordem, que são as da harmonia. Trata-se, portanto, de definir os grandes eixos de ordenação do mundo e formulá-los; o cientista o fará com números e às também com imagens; o artista com formas" (OZENFANT & LE CORBUSIER, 1918 In: OZENFANT & LE CORBUSIER, 2005, p.59).

[58] "Aqui, urbanizar é o mesmo que pretender encher o tonel das Danaides! Tudo seria absorvido por esta paisagem violenta e sublime". (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.236).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

novas paisagens, natureza exuberante, cores e contrastes inesperados, relações culturais e sociais totalmente diversas, a revelação de novas possibilidades plásticas. A cor da terra, as florestas virgens, a relação entre cidade e natureza, as curvas sinuosas dos rios.... Essa nova percepção possibilitaria a apreensão de outra escala, a do território.

> As ruas da cidade orientam-se para o interior, nos estuários de planície, entre montanhas que precipitam de altos planaltos; estes planaltos seriam como o dorso de uma mão espalmada, à beira-mar; as montanhas que descem são os dedos da mão; eles tocam o mar; entre os dedos das montanhas existem estuários de terra e a cidade está dentro deles. (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.228)

Como a paisagem passa a ser um tema protagonista tanto em sua reflexão teórica quanto em seu gesto projetual - fundamentado pelas possibilidades técnicas -, Le Corbusier passa a repensar a sua estratégia de projeto para que o contexto não apagasse sua unidade formal. Partia-se agora não mais de uma folha em branco, mas de uma lógica geográfica pré-existente dominante. A sua proposição arquitetônica e urbanística deveria surgir de uma percepção geográfica da paisagem, fruto da apreensão daquele complexo em uma totalidade, como imagem única, não mais fragmentada, em busca de uma proposta global de cidade. Haveria nesse processo a cristalização de uma reflexão teórico-projetual: uma mudança de escala da arquitetura para a escala da cidade e também do território, além da evidente afirmação da importância da paisagem em sua obra.



[F175] Le Corbusier, Aspectos do terreno em *Fort-l'Emperour*. Urbanização da cidade de Argel, 1930. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957.

Importante perceber como, a partir das questões levantadas, se estabelece um paradoxo. Se o alcance da vista aérea, ao trazer uma nova leitura espacial, foi essencial para a percepção da paisagem como totalidade e também como especificidade, por outro lado, não deixava de trazer também certa imobilização do tempo, ou seja, onde o espaço passava a ser não mais apreensível do nível do observador, acabava por se transformar numa abstração. Ou seja, a vista superior

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

revelava algumas possibilidades e, no entanto, escondia outras (PEIXOTO, 2009, p.415). Haveria de certa forma, ness procedimento corbusiano, a substituição de uma abstração – geométrica – por uma *outra* abstração – mais sensível. E nesse sentido, esse paradoxo foi bastante profícuo: uma maior aproximação da temática da cidade pode ter sido impulsionada pela compreensão da totalidade e da complexidade das vastas paisagens sul-americanas, ao mesmo tempo em que esse processo de abstração e afastamento foi essencial para a renovação de sua própria pesquisa plástica e formal.

Nesse sentido, os impactos das experiências das viagens foram um ponto de inflexão em sua produção[59] e o fizeram explorar a forma curva - topográfica por excelência - como princípio compositivo, buscando soluções econômicas para a circulação nas grandes cidades de topografia acentuada e, consequentemente, criando majestosas *sínteses arquitetura-natureza*. Seu olhar extremamente cientificista frente à natureza e a noção abstrata da arquitetura enquanto uma segunda natureza dominada pelo homem e concretizada por um objeto que se apoia suavemente sobre o solo natural - o sonho virgiliano da Villa Savoye - entram em crise conceitual. Ocorre um processo de dissolução de limites entre a escala arquitetônica e a urbanística, constituindo uma só noção.[60] A partir das descrições de sua viagem de 1929, segundo Carlos Alberto Ferreira Martins, haveria uma:

> Atualização da noção cartesiana de natureza como um sistema, como a manifestação inteligível da ordem e de suas leis assim como sua adesão a noção rousseauniana da equivalência entre natureza e cultura, consequentemente entre natureza e cidade como elementos de uma síntese encarnada no gesto construtivo que instaura paisagem. (MARTINS, 1992, p.14).

Logo, natureza e arquitetura e não seriam mais vistos como sistemas autônomos, em que a primeira, vista em seu estado mais primordial, era isolada da segunda e tornava-se um objeto de contemplação a partir do quadro arquitetônico. Agora, ao contrário, passaria a perceber que o ato de construir restabeleceria a conciliação

[59] Em cartas a brasileiros durante o período de 1930/1936, Le Corbusier exprime-se a respeito da paisagem do Rio de Janeiro e da importância dessa viagem para a formulação de suas teorias depois dessa data. (SANTOS, C. R. et al., 1987, p.29 nota 22).

[60] Ideia explorada na conferência *Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo.* (LE CORBUSIER, 1929c, In: LE CORBUSIER, 2004b, p. 77-91).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

entre homem, natureza e cosmos, transformando a própria natureza em paisagem, em espaço organizado para a medida do homem.

Esse entendimento daria origem a um sistema territorial de *viadutos-habitações* que se desenvolvem contra o horizonte – de acordo com coordenadas ortogonais em Montevidéu e em São Paulo, e assumindo uma forma unitária horizontal no Rio de Janeiro. A intenção de Le Corbusier ao desenhar as modernas cidades latino-americanas é instaurar a paisagem pelo gesto humano construtivo, culturalizando o ambiente natural, ordenando-o e atribuindo-lhe valor. Somente través de um grande gesto seria possível exercer uma criação estética ao nível da paisagem: uma grande síntese de soluções para o sistema de fluxos e circulações, infraestrutura, tecido urbano, construções, através de um objeto autônomo que sobrevoaria a cidade existente, não interferindo nela.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



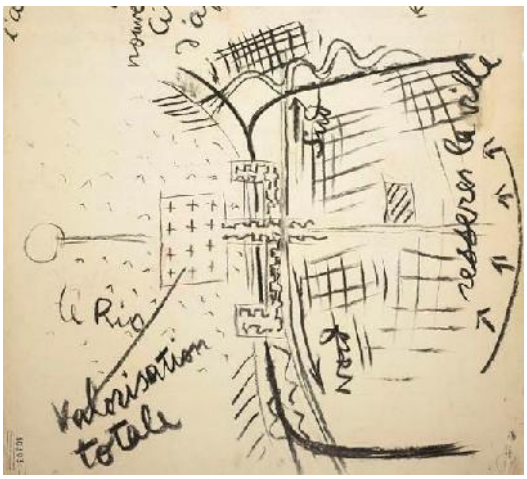
[F176] Le Corbusier, Plano urbanístico para a cidade do Rio de Janeiro, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



[F177] Le Corbusier, Plano urbanístico para a cidade de São Paulo, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

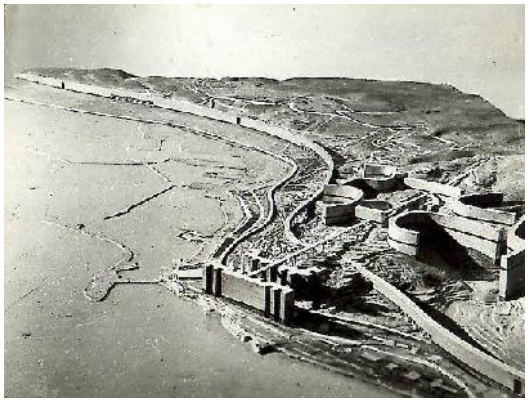


[F178] Le Corbusier, Plano urbanístico para a cidade de Montevidéu, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



[F179] Le Corbusier, Plano urbanístico para a cidade de Buenos Aires, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

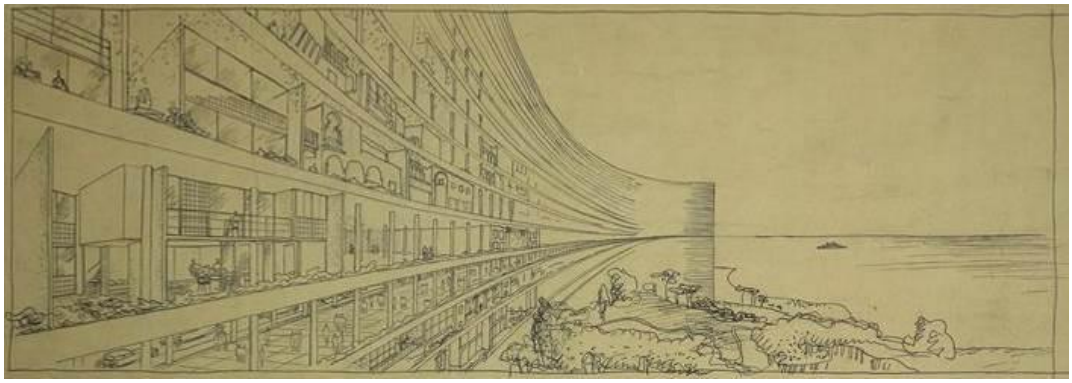
Entre 1929 e 1932, além dos planos para Buenos Aires, Montevidéu, São Paulo e Rio de Janeiro, Le Corbusier desenvolve também o *Plan Obus* para Argel (1930), ainda tomando o sítio como um fator orientador, integrando a cidade aos elementos naturais. Há nesse processo uma progressiva substituição do modelo estático neoplatônico - como pode-se observar nos já citados projetos *Ville Contemporaine* e *Plan Voisin* - pelo esforço de adaptação à configuração geográfica, assumindo qualidades orgânicas e buscando o desenvolvimento de uma cidade de crescimento linear[61], em que células poderiam ser acrescidas para a expansão do plano, assim como um organismo em evolução que se apropria do espaço. Esse gesto resultaria ainda, segundo Manfredo Tafuri na "hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna, ainda insuperada tanto em nível ideológico como formal" (TAFURI, 1985, p.87 Apud CABRAL, 2006, p.55).



[F180] Le Corbusier, *Plan Obus*, Argel, 1930. Foto de Lucien Hervé. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



[F181] Le Corbusier, *Plan Obus*, Argel, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



[F182] Le Corbusier, *Plan Obus*, Argel, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

[61] Irá propor inclusive a cidade linear de Zlín (1935), baseada no modelo soviético de Nikolai Milyutin (1818-72). (FRAMPTON, 1997, p.219).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

De fato, se construirá a formalização de uma nova relação entre arquitetura e paisagem a partir do Plano Urbanístico para a cidade do Rio de Janeiro, especificamente. No quadro geral de sua obra, esse projeto se apresenta como um ponto fundamental para a mudança da relação do homem com a natureza e a reação do objeto construído que vai influenciar, inclusive, muitos arquitetos no Brasil.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

4.3.1.
Ville Radieuse

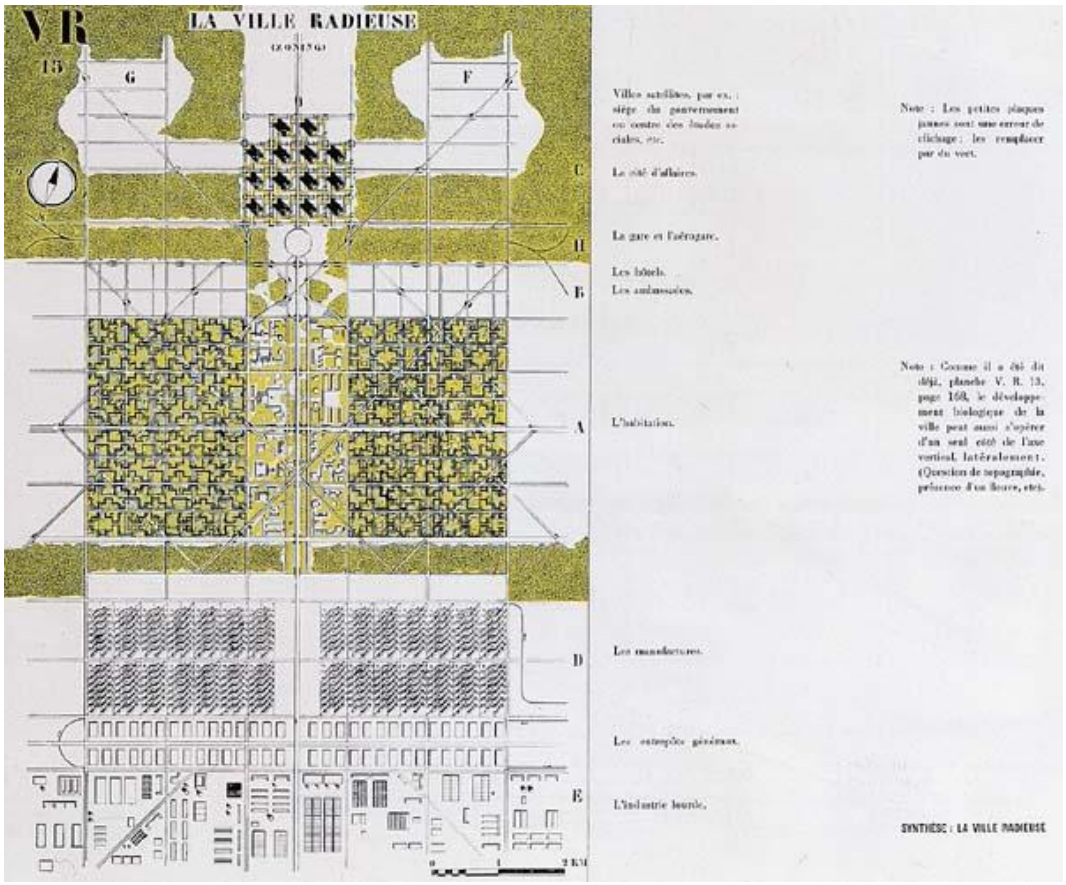
> A geografia e a topografia desempenham um papel considerável no destino dos homens. Não se pode esquecer jamais que o sol comanda, impondo sua lei a todo empreendimento cujo objetivo seja a salvaguarda do ser humano. (...) O sol é o senhor da vida. (...) O sol deve penetrar em toda moradia, algumas horas por dia. (...). Introduzir o sol é o novo e o mais imperioso dever do arquiteto. (CARTA DE ATENAS, 1933)

Até mesmo as soluções preconizadas para a cidade ideal do futuro, que em geral tinham um viés mais generalista e doutrinário (para a qual estava engajado desde os anos 1920) como a *Ville Radieuse* (1930) [62], passavam a demonstrar uma maior preocupação com a questão da paisagem após as experiências sul-americanas. Seguindo as premissas do urbanismo moderno, propunha a concentração de edifícios em altura com grandes blocos isolados como unidades autônomas, possibilitando a liberação de grandes áreas de terreno - onde a área construída ultrapassava um pouco mais de um décimo da área total -, preservando-se, assim, grandes extensões de área arborizada, com a garantia de uma vista desimpedida, além da presença de sol, ar e verde para todos. Dessa forma, o isolamento propiciaria uma grande área verde ininterrupta percorrível em todos os sentidos, possibilitando uma maior intimidade com a natureza, num esforço, ainda como na década anterior, de encontrar as condições naturais perdidas na cidade maquinista. Nas pranchas do projeto, essa ambiência urbana pretendida era clara: *Ville Verte.*[63] Além disso, havia o intuito de orientar toda a cidade em busca de uma maior exposição solar. Esse fato demonstra certa perda de fé na completa abstração de *Ville Contemporaine* (1922) na medida em que *Ville Radieuse* (1930) passa a assumir relações mais explícitas com o lugar, já que esta estaria diretamente vinculada a uma determinada posição geográfica, não mais completamente arbitrária.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[62] *Ville Radieuse* é mostrada em 1930 no II Congresso dos CIAM em Bruxelas.

[63] *Ville Verte* seria um modelo de "cidade-parque" pensado por Le Corbusier a partir de 1930. Fazia questão de ressaltar sua diferença com relação ao modelo *Garden City* da Inglaterra ou Estados Unidos, condenando-o pelo disperdicio de terreno e pelo isolamento social, o que geraria a desarticulação do fenômeno urbano. (LE CORBUSIER, 1945a, In: LE CORBUSIER, 1979, p.15-53).



[F183] Le Corbusier, *Ville Radieuse*, zoneamento, 1930. Fonte: LE CORBUSIER, 1935.

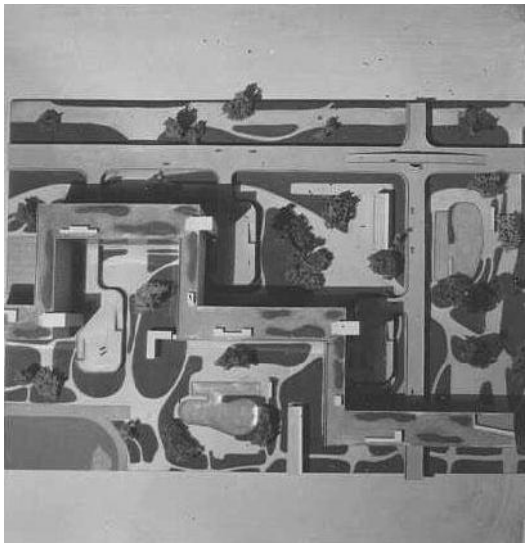
Diferente ainda do modelo anterior, o bloco perimetral fechado ao redor de um pátio que compunha o *Immeuble-Villa* pensado para *Ville Contemporaine* (1922) é substituído em *Ville Radieuse* (1930) pelo bloco *à redent*[64], ou seja, uma faixa contínua de moradias alinhadas, mais apropriada a produção em série, que, através do seu traçado com quebras direcionais ortogonais - um prenúncio à organicidade dos viadutos sinuosos -, produz reentrâncias (*redents*) que permitem a criação de diferentes espaços livres ao longo de todo o seu desenvolvimento:

> (...) maciços de casas com *redentes* sucessivos serpenteando ao longo de avenidas axiais. Não mais pátios, mas sim apartamentos que abram todas as suas faces para o ar e a luz, e que não deem mais para as árvores doentias dos bulevares atuais, mas para relvas, para áreas reservadas a jogos e plantações abundantes. A natureza é de novo levada em consideração. A cidade, ao invés de tornar-se um pedregal impiedoso, é concebida como um grande parque. (LE CORBUSIER Apud CHOAY, 1998, p.191)

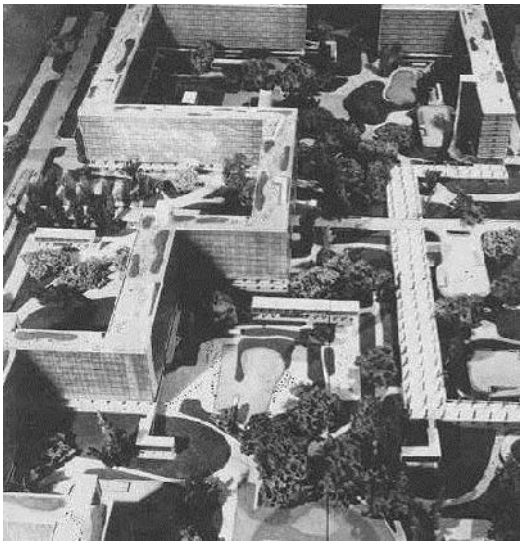
[64] Em 1922 no Projeto para *Ville Contemporaine* Le Corbusier já havia previsto *Lotissements à redents* (loteamentos com reentrâncias), no entanto não chega a detalhá-los. Dedica-se nesse momento a pesquisa somente dos seus *Lotissements-fermés* ou *Immeuble-Villa.* (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p.34-39).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

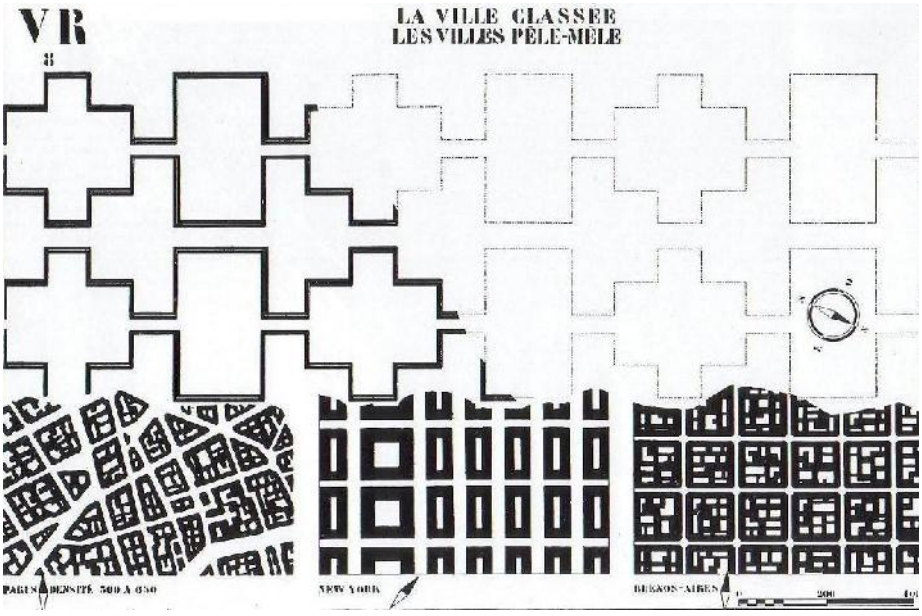
O *redent*, como uma fita contínua e livre de limites como lotes e quadras, diluía os limites do espaço público e privado, além de eliminar a hierarquia de fachadas de fundos e de frente. A orientação dos edifícios e a sua exposição solar passavam a ser predominantes, e não mais as condicionantes ditadas pela cidade tradicional. Logo, a relação entre o binômio *rua-edifício* é substituída por uma nova relação: *edifício-parque*. Além disso, tratava-se de habitações de crescimento linear ilimitado, que poderiam ir se desenvolvendo a partir da justaposição sequencial de módulos padronizados industrializados, o que permitiria uma expansão rápida porém ordenada da cidade, podendo ainda absorver, a partir dessa lógica, o inchaço das cidades.



[F184] Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



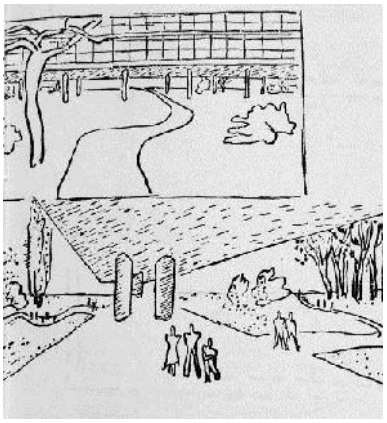
[F185] Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



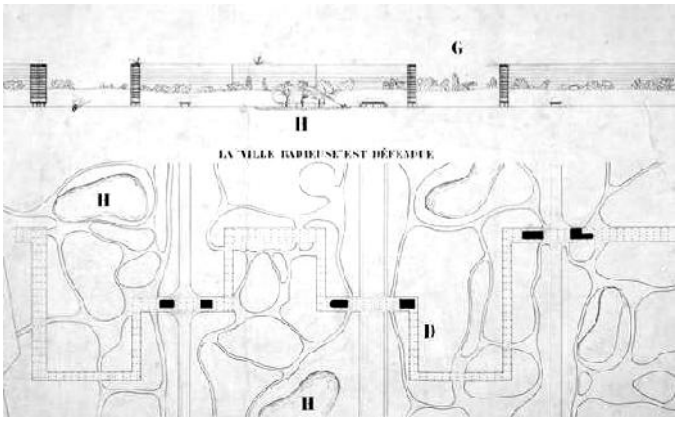
[F186] Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1930. Fonte: LE CORBUSIER, 1935.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Os blocos *redents* serpenteavam de forma independente - através do uso de *pilotis* - sobre esplanadas completamente livres para uso coletivo, sobrepondo-se às vias de automóveis e aos caminhos de pedestres e possibilitando uma interface máxima entre cidade e espaço verde, entre construção natureza. Das experiências corbusianas, esse seria o protótipo de edificação que permitiria conceber simultaneamente cidade e parque, associando ambas as noções num único conceito.



[F187] Le Corbusier, liberação do *pilotis* em *Ville Radieuse*, 1930. Fonte: LE CORBUSIER, 1945a In: LE CORBUSIER, 1979.



[F188] Le Corbusier, liberação do *pilotis* em *Ville Radieuse*, 1930. Fonte: LE CORBUSIER, 1935.

Ville Radieuse seria a confirmação de que *"La Ville peur devenir une VILLE VERTE"* (LE CORBUSIER, 1929f, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.155). Ao contrário da cidade tradicional onde as áreas verdes constituíam-se como ilhas separadas pelo tecido urbano compacto, aqui, o parque tinha papel primordial: formava um espaço único onde todos os outros elementos se distribuíam. Através da extensão do verde, a cidade deveria organizar a diversificação dos espaços (aparelhados para as várias funções da vida urbana), a distribuição dos grandes fluxos e das formas geométricas dos edifícios. Dessa forma, o vazio vai se complexificando, é o espaço desimpedido prolongado também sob as edificações: possibilita não só o atravessamento, mas ambiências cada vez mais variadas, adaptadas às próprias necessidades coletivas da cidade.

> A superfície do terreno teria se transformado num parque continuo no qual o pedestre estaria livre para circular à vontade. (...) a parede-cortina de vidro ou *pan-verre* em que ficava envolta eram igualmente cruciais para a oferta de "alegrias essenciais", de sol, espaço e verde. (FRAMPTON, 1997, p.218)

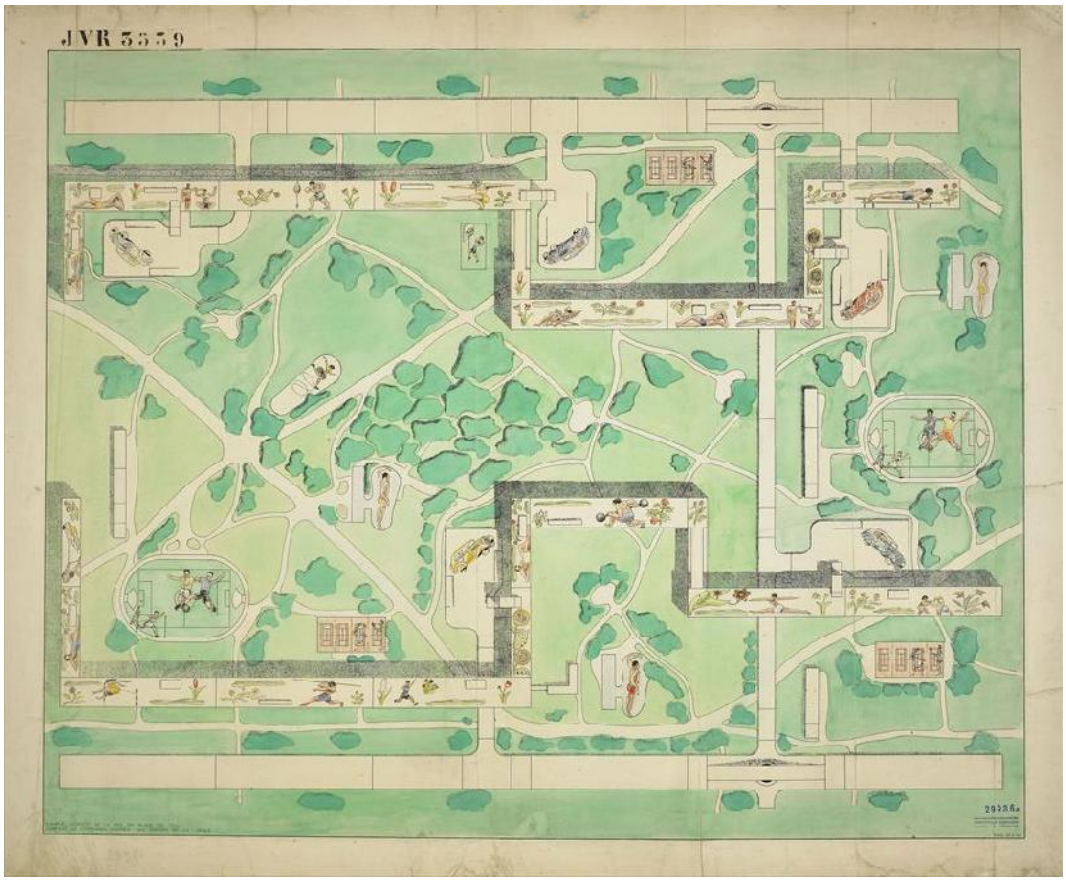
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F189] Le Corbusier, *Ville Verte*, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, 1929f In: LE CORBUSIER, 2004b.



[F190] Le Corbusier, *Ville Verte*, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, 1929f In: LE CORBUSIER, 2004b.



[F191] Le Corbusier, *Jeu Ville Radieuse*, 1938. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

Logo, nesse modelo, não é mais o objeto, o constructo humano e racionalizado, que sobressai em contraposição à natureza primordial, como na concepção das *Maison Blanches*. O que sobressai na livre articulação do *redent* junto ao parque é o vazio[65], que, ao propor novas formas de equacionamento entre a arquitetura e espaços abertos, passa a ser estruturante para a cidade como um todo. Com esse

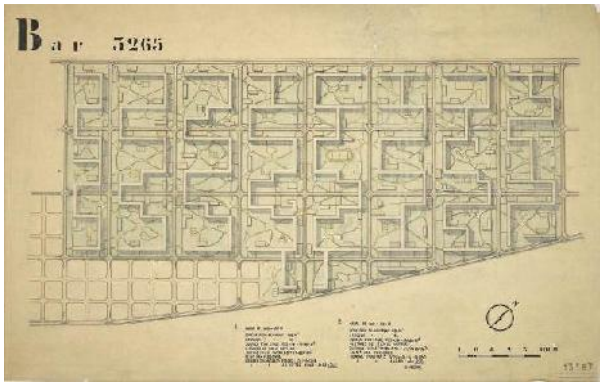
[65] O modelo *Immeuble-villa* considerava 48% de superfície arborizada, enquanto o modelo *lotissement à redent* pressupunha 85% de superfície arborizada. (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.219 e p.221).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

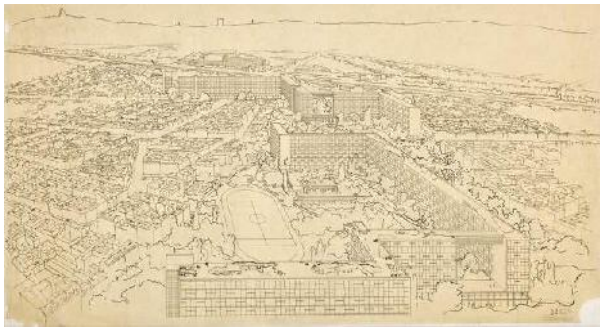
processo, Le Corbusier parece ter compreendido a articulação do espaço cubista: ao fazer a pintura se projetar da tela para o espaço literal - assim como o relevo *Guitarra* (1912) de Pablo Picasso (1881-1873), por exemplo – coloca-se em questão certa estaticidade do mundo da obra, frente ao movimento do mundo real. Assim, a articulação e anulação dessas fronteiras (mundo da obra, mundo real) demonstram a abdicação do receio comum à escultura europeia cristã de ser completamente consumida pelo mundo dos objetos (BOIS, 1990, p.75).



[F192] Picasso, *Guitarra*, 1912, colagem em papelão, 77.5 x 35 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.



[F193] Le Corbusier, *Plan Macia*, Barcelona, 1933. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



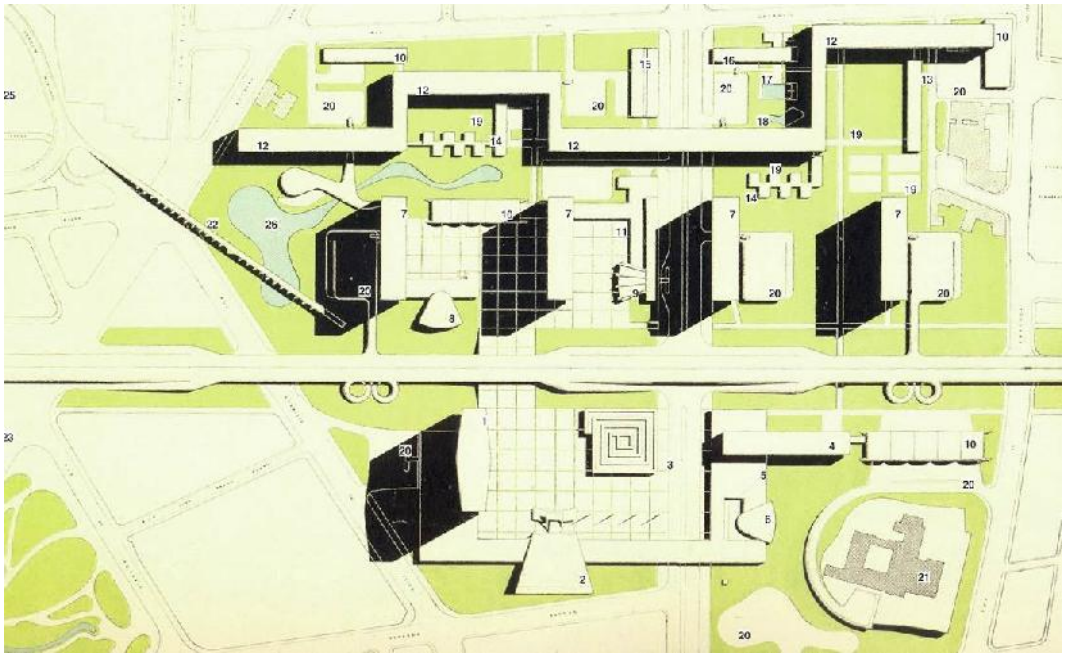
[F194] Le Corbusier, *Ilot insalubre n°6*, Paris, 1936. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

Da mesma forma que a escultura, o *redent*[66], ao se articular livremente no espaço vazio, demonstra ter perdido o receio de ter sua forma pura dissolvida por ele, anulando e equalizando as fronteiras entre espaço construído e espaço não construído. Ambas as posturas se aproximariam na forma de empregar o espaço, transformar o *vazio* em signo positivo, onde o sólido ou a ausência dele, teriam o mesmo valor ao se constituírem agora como matéria, como coisa física.

[66] Esse sistema evolui ainda no *Plano Maciá* em Barcelona, de 1932-34 (de Le Corbusier e Joseph Lluis Sert) ao definir ritmos e medidas diferentes, e exibem crescente solvência no projeto para o *Îlot Insalubre Nº6* em Paris, de 1936.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

No Brasil, assimilação dessa articulação espacial na escala urbana pode ser visto no projeto de Affonso Eduardo Reidy para a Esplanada de Santo Antônio[67] (1948). Neste, além das articulações funcionais e formais tributárias da cidade corbusiana, como hierarquia de circulações, e organização espacial de edifícios soltos no território - fazendo referência formal direta inclusive ao bloco *redent* -, é o sistema espacial proposto que demonstra a compreensão da potencialidade daquela articulação. O espaço, estruturado enquanto totalidade, considera conjuntamente os blocos construídos e as áreas livres arborizadas destruindo qualquer tipo de hierarquia entre eles, ainda que mantendo as individualidades dos sistemas. Assim, é a compreensão do poder estruturante dos espaços verdes amarrados pela lógica geométrica abstrata dos edifícios, que possibilitaria compor, através de um caráter unitário, uma paisagem urbana livre e contínua.



[F195] Affonso Eduardo Reidy, projeto para a Esplanada de Santo Antônio, Rio de Janeiro, 1948. Fonte: BONDUKI, 2000.

Esse modelo espacial, a partir da eliminação do enclausuramento proporcionado pela rua corredor, definia uma cidade aberta, que pressupunha a libertação do corpo do sujeito moderno pelo espaço, que era levado a um maior estimulo à experiência no verde, no parque. Assim, a própria articulação dos *redents* e dos

[67] "Mesmo no centro urbano, um maior contato com a natureza, contribuindo o sol, o espaço, e a vegetação para proporcionarem um ambiente ameno e saudável necessário a vida cotidiana". REIDY, 1948 Apud BONDUKI, 2000, p. 120.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

espaços envoltórios esboçava o conceito da *promenade architecturale* para a vivência da cidade, ao fazer com que o próprio movimento rompesse com a dicotomia interior e exterior, edifício e cidade, e possibilitando que o edifício estabelecesse relações com o sítio através de uma nova ordenação espacial impulsionada por uma descoberta da dimensão cognitiva:

> (...) um encadeamento de acontecimentos sucessivos, que vão da análise à síntese. Acontecimentos que o espírito tenta tornar sublimes através da criação de relações tão precisas e perturbadoras que delas decorrem sensações fisiológicas profundas. Intervêm um verdadeiro deleite espiritual ao lermos o problema resolvido e alcançarmos uma percepção da harmonia, graças à qualidade matemática que une cada elemento da obra aos demais, e o conjunto dela ao meio ambiente onde está, o local. (LE CORBUSIER, 1929g, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.160).

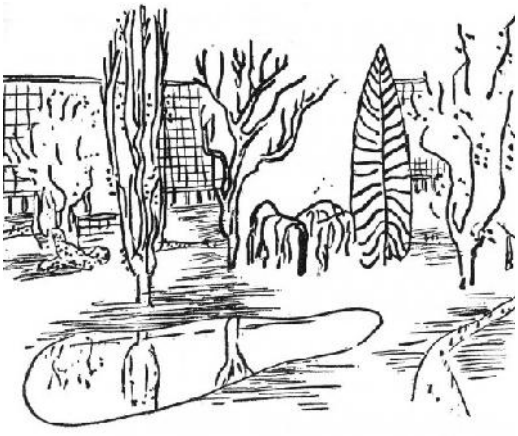
Além disso, para Le Corbusier, era a possibilidade de conjugação dos elementos plásticos aos elementos poéticos na cidade moderna:

> É uma necessidade para os pulmões, é uma ternura com respeito aos nossos corações, é o próprio tempero da grande plástica geométrica introduzida na arquitetura contemporânea pelo ferro e pelo concreto armado. (LE CORBUSIER, 1929f, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.156)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F196] Le Corbusier, *Ville Radieuse* e o restabelecimento da relação natureza-homem. Fonte: PIERREFEU & LE CORBUSIER, 1942.



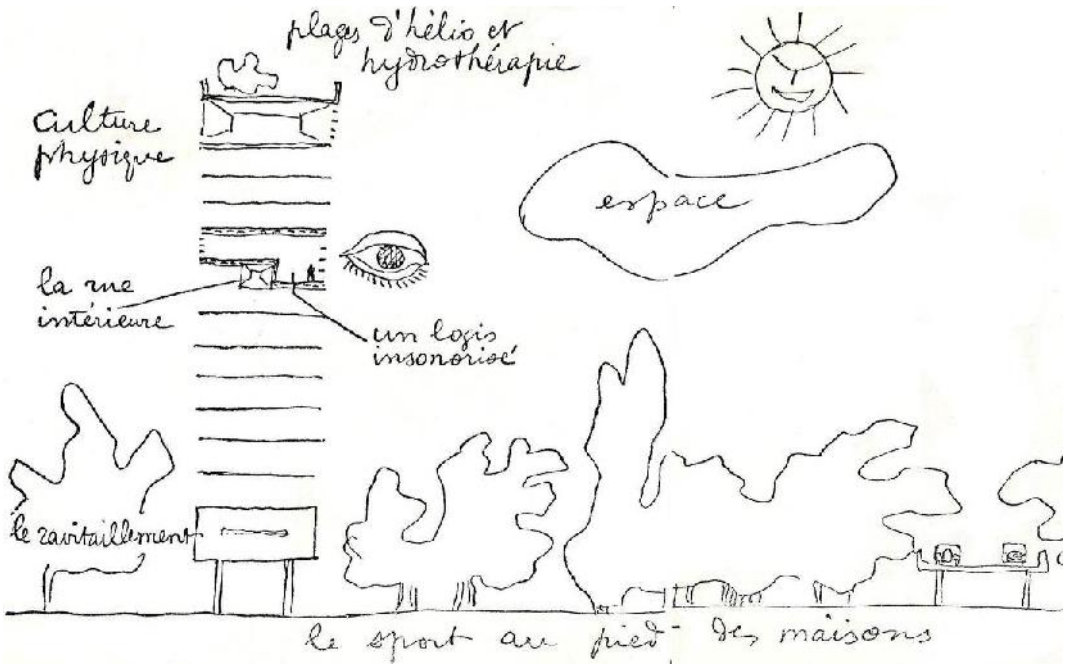
[F197] Le Corbusier, *Ville Radieuse*, O sol, o espaço, e o verde. Fonte: PIERREFEU & LE CORBUSIER, 1942.

A partir de *Ville Radieuse*, haveria uma atribuição de valor efetiva aos elementos que compõem a ambiência da cidade, e isso será reafirmado pelos CIAM em 1933: “os materiais do urbanismo são o sol, as árvores, o céu, o aço, o concreto,

nessa ordem hierárquica e indissoluvelmente".[68] Assim, a concepção da cidade pressupõe de uma unidade que a transforma em um mecanismo complexo para que se pudesse atingir a realização da paisagem como um todo, modificando inclusive, a própria postura do homem perante a mesma, que agora poderá contemplá-la e aproveitá-la de modo mais autêntico. Esse ideal não remete a um valor romântico de volta ao campo, mas reforça uma experiência essencialmente urbana, "inerente à natureza humana" (LE CORBUSIER, 1929, In: SANTOS, C. R. et al., 1987, p.21). Seria uma maneira da arquitetura e do urbanismo reintegrarem o homem à natureza, aproximando-os, e criando condições para contemplação em conforto:

> Um homem fica neste andar protegido por uma pele de vidro, faceando o sol, espaço e verde. Seu olho vê essas coisas. (FORTY, 2000, p.238)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



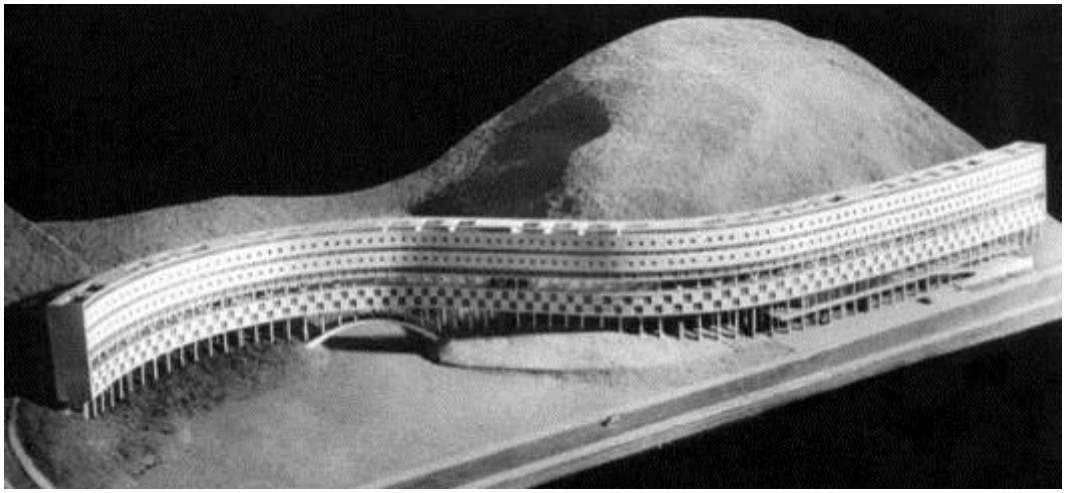
[F198] Le Corbusier, *Unité d'habitation*, elevada sobre pilotis e a paisagem envolvente. Fonte: LE CORBUSIER, 1945a In: LE CORBUSIER, 1979.

[68] LE CORBUSIER. La Carte d'Athènes. Paris: Points, 1957. p.82 Apud MARTINS, 1992, p.165, tradução nossa.

4.3.2.
Rio de Janeiro

> Para mim, uma das descobertas mais interessantes no Rio de Janeiro são as estruturas de sustentação nas encostas, nos morros, e 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 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*.[69]

Richard Serra, por ocasião de uma palestra no Rio de Janeiro em 1997, externou sua opinião sobre o projeto para o Conjunto Residencial Marques de São Vicente, na Gávea, de Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) do ano de 1951. Através dessa obra, Serra defendia a superioridade da curva sobre a reta e a relação entre a forma e a paisagem onde está inserida. Nesse caso específico, a curva seria mais lógica e racional do que a reta, desde que devidamente justificada a sua aplicação.



[F199] Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial Marquês de São Vicente, Rio de Janeiro, 1952. Fonte: BONDUKI, 2000.

Neste, - assim como havia feito no edifício dominante[70] do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, o Pedregulho[71] (1947), e também no projeto não

[69] SERRA, Richard. *Rio Rounds*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999. Palestra de Richard Serra. p.32-33 Apud CONDURU, 2000, p.161.

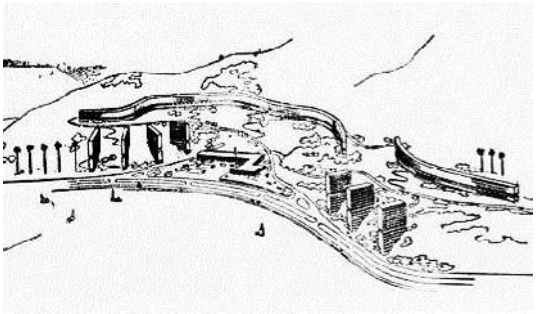
[70] Esse gesto volumétrico do edifício sinuoso pode ser observado também no projeto de Alvar Aalto (1889-1976) para o Alojamento Baker House do Instituto de Tecnologia de Massachussets, do mesmo ano de 1947, ainda que com condições específicas bastante diferentes. Neste, o volume

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

construído para o Conjunto Residencial das Catacumbas[72] na Lagoa Rodrigo de Freitas (1951) - retoma a postura formal numa aplicação direta - porém na escala arquitetural e não mais infraestrutural - do Plano Urbanístico para a Cidade do Rio de Janeiro[73] desenvolvido por Le Corbusier em 1929. Já nesse momento, Le Corbusier parecia ter compreendido que o Rio de Janeiro não era o lugar para o estabelecimento do *grid*, e a saída para aquela realidade seria encarnar uma mentalidade topológica, onde a própria paisagem pudesse ser requisitada como obra, de forma a configurar parte do espaço.



[F200] Affonso Eduardo Reidy, primeiro projeto para o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, Rio de Janeiro, 1947. Fonte: BONDUKI, 2000.



[F201] Affonso Eduardo Reidy, projeto para o Conjunto Residencial das Catacumbas, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 1951. Fonte: BONDUKI, 2000.

Essa articulação, que resultaria na ideia de *unidade arquitetural*, geraria uma espacialidade elástica, dinâmica, onde arquitetura e seu exterior fossem continuamente conectados, dissolvendo a ideia de uma estrutura inerte e autocentrada. A formalização desse raciocínio se dá através da concepção da *Lei do Meandro* onde Le Corbusier adota o percurso sinuoso de um rio - observado ao sobrevoar o território americano - como metáfora para justificar a forma livre enquanto configuração mediadora entre arquitetura e paisagem:

é organizado de forma serpenteante no sítio – independente das condições topográficas, uma vez que se situa em um terreno plano – liberando as fachadas da ameaça de rigidez, de modo que as unidades habitacionais que o compõem pudessem se relacionar e contemplar livremente o Rio Charles sem que se pudesse dar conta da ampla extensão do edifício. Para Aalto, uma linha ou superfície curva não são menos racionais que uma linha reta ou superfície plana: oferece, ao contrário, uma modulação mais sensível, uma flexibilidade espacial uma variação em relação a reação ao ambiente externo, assim como diversas vistas do interior. (GIEDION, 2004, p.661).

[71] Empreendimento público para habitação social contando com equipamentos e serviços como lavanderia, mercado, posto de saúde, escola e clube, destinado aos servidores municipais de pequeno salario.

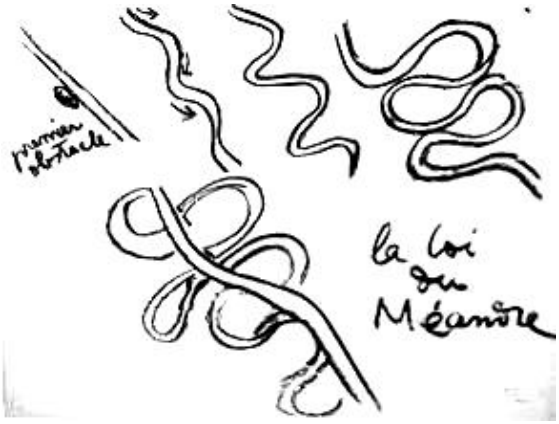
[72] Dois blocos serpenteando a encosta e sete blocos transversais a montanha, assim como equipamentos complementares, tinham o objetivo de substituir a favela existente na região. (BONDUKI, 2000, p.104).

[73] Essa solução nasce em 1929 e em 1936 é mais detalhada, através da definição dos *immeubles à redent* construídos sobre pilotis.

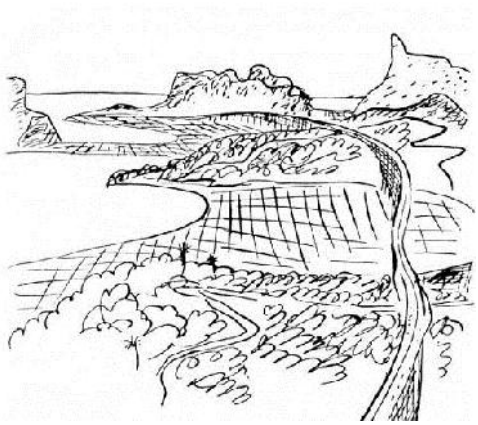
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> Os cursos destes rios, nestas terras ilimitadas e planas, desenvolvem pacificamente a implacável consequência da física. É a lei da linha do maior declive, e, em seguida, se tudo se tornou plano, é o teorema comovente do meandro. Digo teorema porque o meandro que resulta da erosão é um fenômeno de desenvolvimento cíclico, absolutamente semelhante ao do pensamento criador, da invenção humana. À força de desenhar do alto dos ares os delineamentos do meandro, expliquei a mim mesmo as dificuldades com que as coisas humanas deparam (...). Para meu uso, batizei esse fenômeno de *lei do meandro*. (LE CORBUSIER, 1929a In: LE CORBUSIER, 2004b, p.18)

Depois de declarar em *Urbanismo* (1924) o amor pelas linhas retas, ao afirmar que "(...) a rua curva é o caminho dos asnos, a rua reta o caminho dos homens" (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.10-11), a descoberta do meandro aparece como um sinal de libertação, onde agora: "as ruas serão o que quiserem, retas ou curvas. São rios, grandes rios ramificados seguindo sua aritmética exata" (LE CORBUSIER, 1929f, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.152).



[F202] Le Corbusier, a *Lei do Meandro*. Fonte: LE CORBUSIER, 1929f In: LE CORBUSIER, 2004b.



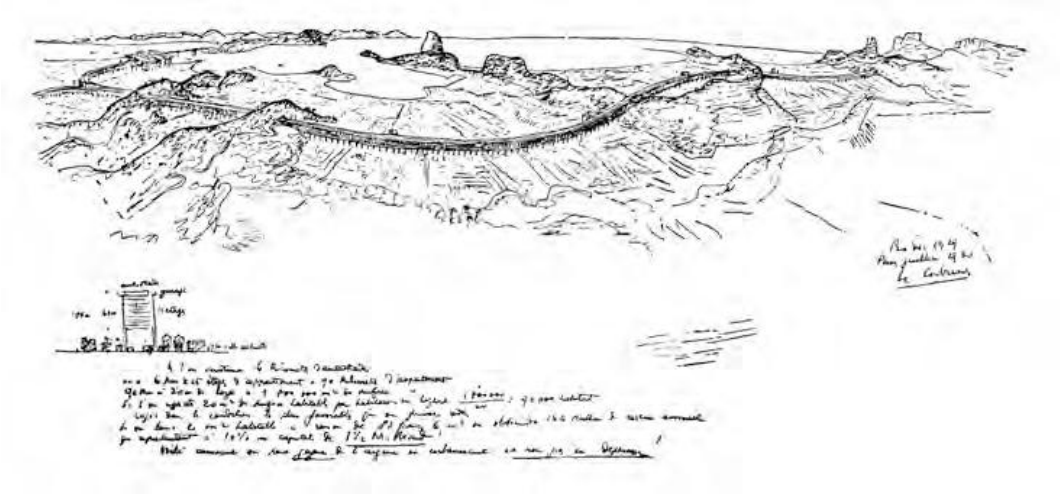
[F203] Le Corbusier, Plano urbanístico para o Rio de Janeiro, 1929. Fonte: BARDI, 1984.

E o Plano Urbanístico para a Cidade do Rio de Janeiro é uma consequência dessa compreensão: propõe um enfrentamento e ao mesmo tempo uma concordância da arquitetura à geografia da cidade, onde o *grid* ordenador e revelador do "espírito de geometria" definitivamente não se acomodava. Dessa forma, a sinuosidade do grande edifício-viaduto[74] (*l'imomeuble-autorrute*) – assim como um rio - se

[74] Edifício-viaduto de concreto armado de 100 metros de altura, de crescimento modular contínuo, podendo atingir dezenas de quilômetros, encimada por uma estrada de veículos leves, acessada por rampas ou elevadores veiculares. A transição ao solo se daria através de pilotis, deixando um pavimento livre de aproximadamente 40 metros de altura, o que minimizaria a interferência na cidade existente, liberando e valorizando o solo, ou permitiria a circulação de carga ou veículos pesados de passageiros ou áreas verdes e livres no térreo. No viaduto são criados "terrenos no ar", com aproximadamente 6 metros de altura ou dois pés-direitos, a ser preenchidos com habitações e circulações de pedestres, além de áreas de lazer, comércio e serviços. (TSIOMIS, 1998).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

desloca pelo território acompanhando a topografia e manifesta uma adesão ao sentimento de sua natureza. Um plano urbano que toma corpo em uma edificação linear[75] contínua com seis quilômetros de comprimento composta por módulos habitacionais e uma autoestrada no seu topo, que sobrevoa a cidade existente e se adequa a ela.



[F204] Le Corbusier, Plano urbanístico para o Rio de Janeiro, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

O sitio era entendido por Le Corbusier como um grande parque[76] composto por elementos pré-existentes que já estruturavam aquela espacialidade - ou seja, encostas verdes, morros e recortes da Baía de Guanabara - não mais um contínuo horizontal homogêneo, completamente neutro e passivo. A possibilidade da restauração da harmonia entre o aspecto humano e o aspecto natural – um pensamento sempre presente na concepção corbusiana -, só seria possível naquela situação específica através do "jogo a dois com a natureza" (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.229), ou seja, através de uma sobreposição de atuações arquitetônicas e urbanísticas – uma visão unitária do problema – que

[75] Talvez o contato com a topografia acidentada do Rio de Janeiro tenha feito Le Corbusier dar-se conta da impossibilidade de imposição de retículas lineares sobre lugares acidentados e o levou a readaptar a ideia da cidade linear *Roadtown* de 1910 de Edgar Chamberless (1870-1936) em seu livro manifesto, um possível desdobramento da *"Cidade Linear Industrial"* de Arturo Soria y Mata (1844-1920), um modelo de cidade construído como bairro experimental na periferia de Madrid, tendo como característica mais marcante o desenvolvimento em linha (uma via central que funciona como estrutura principal em torno da qual se desenvolvem ramos secundários, se a topografia assim permitisse.) Sobre *Roadtown*, ver: CHAMBERLESS, Edgar. Roadtown, New York. RoadtownPress: 1910. Apud CABRAL, 2006, p.60. Sobre Arturo Soria y Mata, ver: PESSOA, D. F., 2006, p.52.

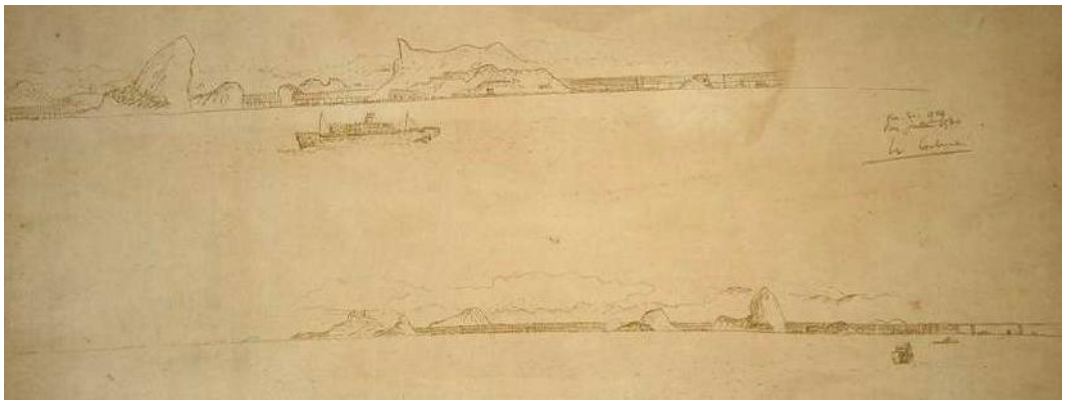
[76] PEREIRA (In: PECHMAN & RIBEIRO, 1996, p.371) ressalta para a apropriação de Le Corbusier das teses do *Park-Movement*, onde o sítio é constituído por um parque que rege a totalidade do sistema urbano.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

considerasse a relação concreta com o sítio, seu aspecto natural. Para uma paisagem eloquente, dominada por picos e baías, era necessário responder com uma arquitetura incisiva, grandiosa, que se colocasse como apropriação do território pelo homem. Nas suas palavras, “impor-se à paisagem pela arquitetura certa” (LE CORBUSIER, 1929, In: SANTOS, C. R. et al., 1987, p.71).

A dimensão da paisagem tornava-se a referência essencial para que aquela cidade - e de alguma forma, a produção arquitetônica posterior a esse gesto - se reconciliasse com seu território natural e encontrasse a solução para as contradições de seu desenvolvimento. Tratava-se, de certa maneira, de uma atitude que demonstrava a conquista do território, ao abraçar a paisagem com a sua autoestrada habitada suspensa por cima da cidade, como resposta à contingência natural, num esforço de estruturá-la, afinal, “a arquitetura é capaz, pela aritmética de sua linha justa, de integrar toda a paisagem”. (LE CORBUSIER, 1929, In: SANTOS, C. R. et al., 1987, p.71). E essa linha justa seria a horizontal - contínua, impecável e sublime - capaz de transformar o gesto em uma solução unitária e globalizante, um verdadeiro manifesto arquitetural:

> 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. (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.238)



[F205] Le Corbusier, Plano urbanístico para o Rio de Janeiro, 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

Assim, o edifício infraestrutural, ao adquirir uma nova forma de se situar na paisagem, assimilando a geografia e a superfície do solo, se desenvolvia em sua totalidade urbana formando um todo indissociável e sendo constantemente

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

potencializado em função da própria situação natural. A racionalidade construída não distanciava o homem da paisagem, mas ao contrário, assumia suas próprias características, se relacionando com as curvas das montanhas e reforçando, 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. (TELLES, 1998, p.53).

Haveria, nesse sentido, segundo a autora, uma potencialização também do próprio contexto: uma vontade de estender ao espaço circundante o sentido de unidade harmônica da própria obra. Se institui a partir daí uma nova unidade, um equilíbrio dinâmico que mantém uma tensão controlada na conformação plástica final.

> Fiz o espaço intervir em torno da casa; contei com a extensão e com aquilo que se eleva a partir dela: distância, tempo, duração, volumes, cadência, quantidades: urbanismo e arquitetura. (LE CORBUSIER, 1929c In: LE CORBUSIER, 2004b, p.91)

Conforme já discutido, haveria na articulação dos *redents* uma nova espacialidade colocada[77] - que aparecia de forma muito incipiente na experiência anterior da *Ville Contemporaine* - e esta certamente perpassa uma compreensão de Le Corbusier acerca do cubismo e sua problematização. O entendimento do valor estrutural do vazio nas pesquisas cubistas poderia se desdobrar aqui, no entendimento de um gesto arquitetônico estruturado a partir de seu próprio entorno, a paisagem do Rio de Janeiro – resultando em uma unidade - ainda que volumétrica -, que buscava conceber a forma urbana enquanto território. Um elemento único que, ao ganhar a escala da cidade, demanda de seu espaço envolvente e acaba por assumir diversas configurações, segundo a posição que se ocupa, e também segundo a relação que estabelece com os marcos geográficos. Assim, a forma final, ainda que unitária e determinada, mantem seu próprio aspecto ambíguo, indeterminado, e irreconhecível por sua integridade.

[77] Ver *Capítulo 4.3.1. Ville Radieuse.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Importante ressaltar que a possibilidade de gerar uma *unidade arquitetural* no caso do Rio de Janeiro não pode ser simplesmente resumida a uma atualização método – ao afirmar que simplesmente Le Corbusier não estaria mais fundamentando seu processo em um sistema apriorístico ao adotar agora uma sistematização empírica – sem problematizar essa lógica. Le Corbusier entende o gesto arquitetural, dotado de rigor e precisão, vinculado sempre a uma "intenção elevada", através de uma constante busca de *emoções* que pudessem ser provocadas por relações geométricas ordenadas – já que o "anseio de ordem" é uma necessidade permanente do homem.[78] Assim, o edifício-viaduto, é também um gesto ordenador que buscava restaurar uma relação harmônica com a natureza, porém pensando agora a *harmonia* voltada para a ideia de *unidade*. A própria escala da proposta acabava por expressar uma solução que buscava transcender a escala do corpo humano, ou mesmo da paisagem, e atingir a própria escala do pensamento:

> A arquitetura age por construção espiritual. É a modalidade própria ao espírito que conduz aos longínquos horizontes das grandes soluções. Quando as soluções são grandes, e quando a natureza se casa com elas alegremente, mais que isso: quando a natureza se integra nelas, é então que se está próximo da unidade. E penso que a unidade seja esta etapa para a qual conduz o trabalho incessante e penetrante do espírito. (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.238).

Logo, percebe-se ainda a presença de princípios bastante idealizados na articulação projetual corbusiana e no seu próprio entendimento de natureza. A sutil variação de abordagem estaria na maneira em que a própria "intenção elevada" da arquitetura se estabeleceria em relação ao meio natural: nem se sujeitando aos caprichos da *desordem aparente* da natureza, nem estabelecendo um racionalismo dogmático que buscava fazer um contraponto à perfeição e à ordem próprias da natureza. Tratava-se de uma calibragem do gesto: uma "afirmação-homem" contra ou com "presença-natureza" (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.229). A *unidade arquitetural,* ao possibilitar o domínio da paisagem natural, transformá-la-ia em uma paisagem humanizada, um lugar antrópico. Um processo que, segundo Alan Colquhoun, se estabeleceria a partir da década de 1930, condizente a certa "liberalização" da

[78] Ver *Capítulo 4.1. A Compreensão da Natureza.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

racionalidade: não um abandono de posição, mas uma humanização do princípio (COLQUHOUN, 2004, p.89).

Considerando a situação concreta do sitio, Le Corbusier estaria estabelecendo um determinado olhar para a natureza – ainda única e eterna -, um recorte dela, assumindo sua materialidade e especificidade, porém transformando-a agora em *paisagem*, retomando a leitura de SIMMEL (1913 In: SIMMEL 1986). Afinal, o artista "realiza o ato de colocar em forma pelo ver e pelo sentir com uma tal energia, que vai absorver completamente a substância dada da natureza, e recriá-la de novo por ele mesmo" (SIMMEL, 1913 In: SIMMEL, 1986). Assim, a arquitetura proposta por ele é reflexo de sua forma de "ler" a natureza, sendo capaz não só de revelar as leis escondidas por trás "da cadeia sem fim das coisas, (...) a unidade fluida do vir a ser" (SIMMEL, 1913 In: SIMMEL, 1986, p.175), mas se estabelecendo também como a potência expressiva dessa própria diversidade observada.

No entanto, cabe ressaltar que a *ideia de paisagem*, ainda que determinada pelo gesto humano como aponta Simmel, era ainda pensada por Le Corbusier em termos contemplativos tradicionais: "a cidade nos olha enquanto nós a olhamos" (DAMISCH In: LUCAN, 1987, p.256). O arquiteto, inclusive, raramente escreve sobre paisagem, ainda que esse dado fosse inexoravelmente conectado com seu desejo de reconciliar homem, natureza e cosmos através da arquitetura (CONSTANT, 1987, p.66). Pode-se dizer então que o entendimento de paisagem por Le Corbusier, praticamente se sobrepõe ao entendimento de natureza, ou seja, não é objeto de ação projetual, pois não se estabelece efetivamente o lugar da atividade humana em si - a única exceção se daria tardiamente no Complexo para Capitólio de Chandigarh[79] (1951-1965) ao fundir natureza e arquitetura na paisagem construída. No caso específico do projeto para o Rio de Janeiro, paisagem, para Le Corbusier, era uma condição pré-existente sugestiva para o gesto humano, além de uma possibilidade de fruição a partir do alto das células habitacionais, considerando um *homem-tipo*, para quem as atividades se

[79] Além deste, para CONSTANT (1987, p.68) haveria uma incipiente apropriação da paisagem como uma figura finita no terraço jardim corbusiano, e uma integração maior proposta mo projeto para a Casa de Fim de Semana (1934/35) baseada no projeto para a Maison Monol (anos 1920).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

desenvolveriam no plano intelectual. De fato, se estabelecia uma ampliação da escala, uma articulação entre cidade e território, mas uma articulação ainda idealizada, cósmica. Seria um outro olhar, uma visão geográfica[80] do problema: a visada aérea – uma visão cósmica -, era expressiva da pequenez do homem frente ao espetáculo grandioso da natureza.



[F206] Le Corbusier, *Plan Obus*, viaduto habitado (detalhe), Argel, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



[F207] Le Corbusier. O projeto para o Rio de Janeiro (1929) possibilitaria aos habitantes do viaduto uma vista admirável da paisagem. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

A própria vista aérea – tão abordada por Le Corbusier em seus escritos e em seus croquis explicativos – explicitaria ainda algumas tensões e contradições em seu próprio método. Se por um lado podemos aproximar a proposta para o Rio de Janeiro a uma experiência aliada à lógica do deslocamento, uma espécie de exteriorização da *promenade architecturale* em escala territorial - para ser percorrida de carro nas pistas da via expressa aérea sobre o teto do grande bloco sinuoso, como um gesto moderno *pitoresco* – por outro, imediatamente se impõem limites entre essa imprevisibilidade e multiplicidade complexa de vistas proporcionada pelo movimento, e a projetividade e aplainamento gerados pela vista aérea, ao promover uma leitura gestáltica da operação.[81] Assim, a forma, vista como totalidade na escala geográfica da paisagem, perde seu caráter ambíguo, indeterminado, reconhecível somente pela experiência temporal, num "destacamento metafisico da realidade urbana em direção a outras realidades não

[80] GIORDANI, Jean-Pierre. "Visioni geografiche" In: *Casabella* nº 531/532 (1987), p.18-33 Apud MARTINS, 1992, p.153.

[81] A mesma contradição percebida por Richard Serra, entre o fato do trabalho de Robert Smithson (1938-1973) Spiral Jetty (1970) ser conhecido a partir de uma vista aérea, um plano fotográfico, não possibilitando a experiência temporal do trabalho, um fato contraditório em si. (BOIS, 1984, p.32-33).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

ditas, mas implícitas no projeto" (PIERREFEU & LE CORBUSIER, 1942 Apud GIORDANI In: LUCAN, 1987, p.406).

Na medida em que a *unidade-arquitetural* realizava uma mediação entre a generosidade da escala da paisagem e a própria escala do homem - que vai levar posteriormente às pesquisas do *Modulor*[82] - pode-se dizer que esse aspecto contemplativo e idealizado se estenderia também para a "casa dos homens" (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.228-229). De fato, cada habitante, a partir de sua célula individual, poderia estabelecer uma vista diferente da cidade, determinada pelo movimento intrínseco ao edifício, fazendo com que os próprios moradores participasem do grande *espetáculo arquitetural*. A finalidade do espaço habitável era possibilitar a amplitude de horizontes, que conferem dignidade ao homem, afinal, "(...) o olho do homem que avista horizontes vastos é mais altaneiro; tais horizontes conferem dignidade; eis aqui uma reflexão de urbanista". Nesse sentido, sensibiliza-se com os próprios homens que habitam a favela carioca, que, ao "dependura[rem] suas casas de madeira e taipa, pintadas com cores vistosas [agarrando-se] a esses morros como os mariscos nos enrocamentos dos portos (...)" (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.228-229) acabam por desfrutar da vista da cidade. Logo, se as questões estéticas e espaciais fruto dessas reflexões sul-americanas são consequência de uma observação atenta ao sítio, não deixam de ser também uma síntese das características sociais dos próprios indivíduos que constituem aquela paisagem – como os "bons selvagens" na visão rousseauniana de Corbusier -, ao se adaptarem naturalmente às condições do sítio buscando institivamente essa experiência visual oferecida pela natureza:

> O negro faz sua casa sempre a pique, empoleirada sobre pilotis na parte da frente, a porta do lado de trás, do lado da colina; do alto das "Favelas" vê-se sempre o mar, a baía, os portos, as ilhas, o oceano, as montanhas, o estuário. (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.228-229)

[82] Sistema de medidas e proporções concebido por Le Corbusier entre 1943 e 1950, e amplamente utilizado pelo arquiteto, originalmente publicado em 1950. Baseia-se nas dimensões do corpo humano gerando duas séries de medidas, estabelecendo uma relação entre dois sistemas métricos, o sistema anglo-saxônico e o métrico decimal, buscando a universalidade. (LE CORBUSIER & BOESIGER, OC4, 1955, p.170-171).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

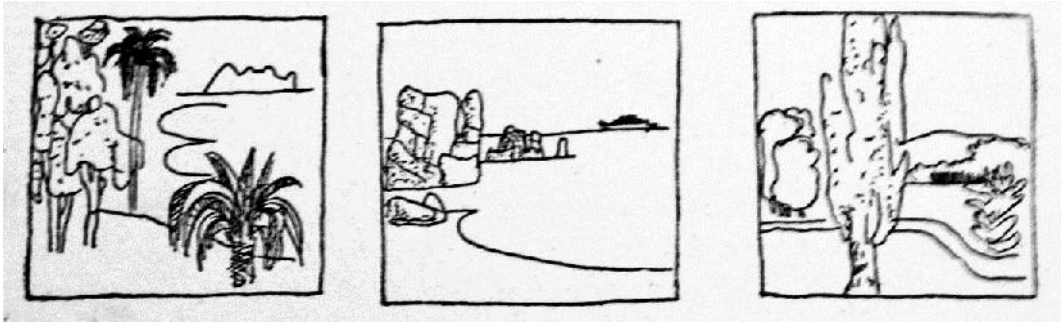
Assim, o viaduto habitável e sinuoso por ele proposto seguiria esses mesmos preceitos já encontrados no local: acompanhando as inflexões das condições topográficas, o edifício se constrói como paisagem ao mesmo tempo em que assume sua missão de permitir a contemplação da paisagem da cidade a todos os usuários e habitantes. Uma idealização desse aspecto acolhedor do ambiente natural, onde o homem encontraria nele seu próprio complemento.

Importante ressaltar que o que importa na concepção corbusiana da *unidade-arquitetural* é ainda um gesto estético de afirmação criadora: trata-se de uma nítida vontade expressiva - ainda que levada ao limite da experiência através da escala e da liberdade da exploração formal e espacial - que se desdobra sem romper completamente o objeto. Além disso, assim como nas suas reflexões urbanas dos anos 1920, inexistiria ali uma análise mais ampla e específica das condições próprias da cidade, a não ser a consideração de seus termos topográficos apreendidos na totalidade. A reflexão urbana sobre o Rio de Janeiro, retomando os argumentos já apontados de Solá-Morales[83], continuaria se dando em termos paisagísticos, e não fruto de um processo de investigação da cidade enquanto um organismo complexo. Ou seja, apesar as especificidades apontadas, a cidade era ainda pensada para a "satisfação do espirito", assim como uma pintura. Essa maneira de pensar a relação homem-natureza, segundo um caráter paisagístico, vai perpassar toda a sua reflexão sobre a questão urbana, como pode ser verificado ao retomar *Manière de penser l'urbanisme* (1946):

> Através do urbanismo e da paisagem, o ambiente e a paisagem podem entrar na cidade, constituir um elemento figurativo e espiritual determinante. O ambiente, a paisagem existe somente através dos olhos: se trata de torna-lo presente no melhor de seu todo ou das suas partes. É necessário saber desfrutar desta fonte de benefícios inestimáveis. Um ambiente, uma paisagem, são feitos de vegetação imediatamente acessível, de extensões lisas ou acidentadas, de horizontes mais ou menos próximos. O clima imprime seu sinal estabelecendo o que é ato de sobrevivência ou desenvolvimento; sua influência será sempre evidente seja no que circunda o volume edificado, seja nas razões em que, em quantidade relevante, tenham determinado a forma daquele volume. (LE CORBUSIER, 1946, In: LE CORBUSIER, 1965, p.80-81, tradução nossa)

[83] Ver *Capítulo 4.2 A abstração da cidade Purista.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F208] Le Corbusier, aspectos da paisagem. Fonte: LE CORBUSIER, 1946 In: LE CORBUSIER, 1965.

Como já exaustivamente apontado pela historiografia da arquitetura brasileira, são os preceitos corbusianos apresentados em sua viagem à América do Sul em 1929 que se tornaram uma referência essencial para a fundação da autonomia estética da arquitetura moderna brasileira. Se abre uma nova perspectiva para os arquitetos brasileiros a partir da possibilidade de adoção de uma forma interativa, que não se esgota em seus próprios elementos, mas que se estrutura a partir de certa *empatia* com o lugar, - algo colocado pelo próprio olhar corbusiano – estabelecendo novas experiências espaciais e gerando novas possibilidades de interação entre espaço construído e meio. Uma espacialidade entendida como resultado desse confronto do homem (entenda-se *cultura*), com a natureza (entenda-se *mei*o) e com a história (entenda-se *pré-existência*). Enfrentamento esse sempre mediado pela nova técnica. Assim a espacialidade na moderna arquitetura brasileira, conforme afirmação de Lucio Costa, passa a ser "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" (COSTA, 1951 In: COSTA, 1995, p.171).

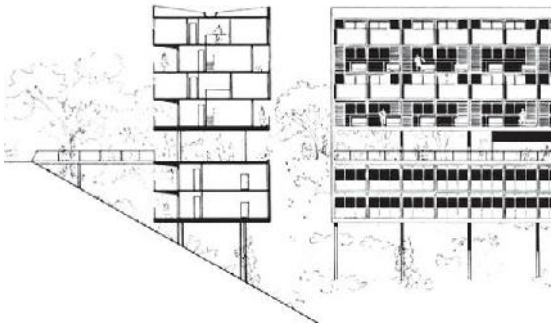
Apesar dos limites apontados acerca do plano corbusiano para o Rio de Janeiro, é incontestável que o enfático gesto estético acabava por estabelecer notadamente uma ruptura tipológica. Conforme já apontado, esse gesto seria retomado algumas vezes por Reidy a partir do final da década de 1940, fazendo reverberar o pensamento corbusiano para além da apropriação formal, mas em direção a uma compreensão que englobava o que estivesse além da arquitetura, tendo o sítio como elemento central do raciocínio projetual. O projeto para o Pedregulho (1947), por exemplo, se destacava por ser um conjunto de edificações projetado

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

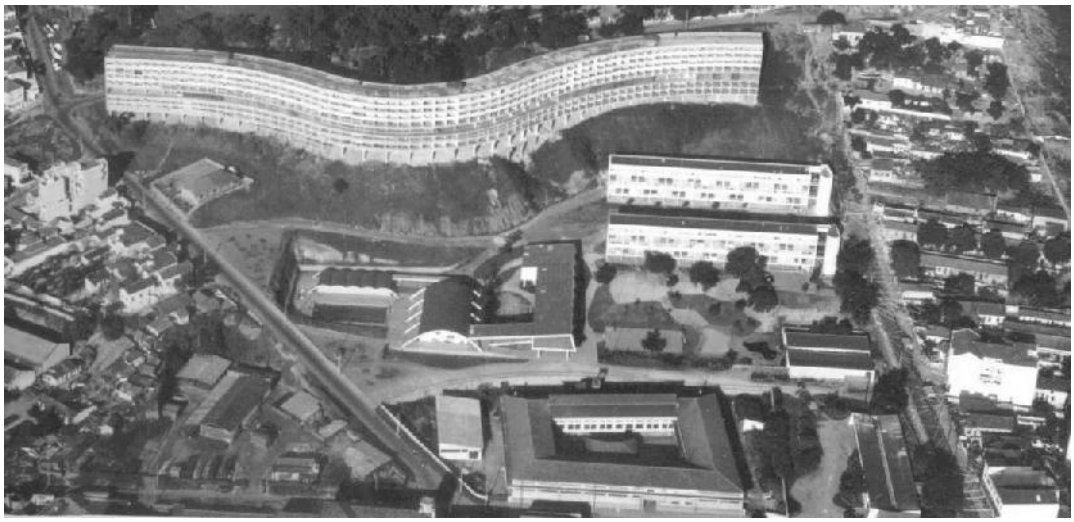
para conviver harmonicamente, agregando elementos com estruturas e funções diversas, sendo considerados, além de usos residenciais, uma série de serviços - saúde, educação, esporte, lazer, sociabilização – que buscavam o bem-estar coletivo (BRITTO, 2015, p.66). Logo, para Reidy, “a atividade de habitar não se resumia à vida de dentro de casa, mas incorporava atividades externas” (REIDY, 1946 Apud BONDUKI, 2000, p.83).



[F209] Affonso Eduardo Reidy, projeto para o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, Rio de Janeiro, 1947. Fonte: BONDUKI, 2000.



[F210] Affonso Eduardo Reidy, projeto para o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (corte e vista pacial bloco A), Rio de Janeiro, 1947. Fonte: BONDUKI, 2000.



[F211] Affonso Eduardo Reidy, projeto para o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, Rio de Janeiro, 1947. Fonte: BONDUKI, 2000.

Os edifícios, além de explorar plasticamente os elementos arquitetônicos, agiam como ativadores de vazios: ao redor deles o espaço fluía, contornando-os, entrando e saindo dos ambientes e expandindo-se para as áreas livres. Havia nesse processo uma potencialização do espaço vazio com o próprio paisagismo – projetado por Burle Marx – que além de gerar uma relação entre as várias partes desiguais “que constituem o dialogo plástico necessário ao convívio harmonioso”

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

(COSTA, 1995, p.204) possibilitava que se desse um caráter humano ao todo. Assim, urbanismo, arquitetura, paisagismo e arte (materializada pelos murais), podiam ser considerados igualmente elementos ativos e pulsantes, ao darem sentido e coesão ao conjunto, e ao proporem uma verdadeira integração sócio cultural imersa na experiência da vida urbana. Por isso, "a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que o envolve é sempre de maior importância" (REIDY, 1953 Apud BONDUKI, 2000, p.164), como afirmara Reidy.

Importante perceber que na articulação proposta por Reidy, a paisagem não assume o caráter intelectualizado de objeto de fruição contemplativa, como para Le Corbusier. A natureza agora estaria se submetendo ao homem, para que pudesse ser efetivamente transformada e ressignificada, objetivando o melhor desempenho das suas as atividades cotidianas. Dessa forma, o gesto projetual se impõe sobre o entorno caótico e estabelece uma referência para uma nova espacialidade na paisagem, fazendo-a reverberar para além do próprio objeto ao expandir para todo o ambiente circundante sua clareza e ordenação. Assim, Reidy não gera uma *mímesis* da paisagem, mas ao contrário, uma reflexão sobre as suas potencialidades.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F212] Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, c. 1951. Foto de Marcel Gautherot, Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.



[F213] Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, c. 1951. Foto de Marcel Gautherot, Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

A partir da década de 1930, os arquitetos cariocas - e também o paisagista Burle Marx que terá um papel fundamental nessa compreensão - baseados na experiência do olhar estrangeiro sobre a paisagem, se empenharão em explorar as potencialidades formais da linguagem corbusiana agregando a ela um vínculo com o lugar onde se insere, através da adoção da forma plástica livre como mediadora

entre forma construída e lugar, possibilitando uma nova compreensão do espaço como totalidade. Uma espacialidade que, ao irradiar para além da arquitetura, pudesse ser externalizada e efetivamente possibilitasse uma vida exterior, e não somente um "espetáculo" intelectualizado e restrito a uma experiência visual. Se esboçava assim, através da arquitetura, o elo com a paisagem que vinha sendo buscado desde o século precedente nos outros campos artísticos, a mobilização da sensibilidade que encontraria ecos somente nos anos 1950 na experiência neoconcreta (KAMITA, 2009). O escritor José Lins do Rego (1901-1957) reconhece que:

> Le Corbusier foi, portanto, o ponto de partida para que a nova escola de arquitetura brasileira pudesse se exprimir com uma grande espontaneidade e chegar a soluções originais. Como a música de Villa Lobos, a força expressiva de um Lucio Costa e um Niemeyer foi uma criação intrinsecamente nossa, algo que brotou de nossa própria vida. O retorno à natureza e o valor que vai ser dado à paisagem como elemento substancial, salvaram nossos arquitetos do que se poderia considerar formal em Le Corbusier. (REGO, J. L., 1952 In: XAVIER, 2003, p.295)

Importante ressaltar que repercussões em outras escalas se fizeram sentir - fomentadas pelo olhar de Le Corbusier a partir do embate cidade e paisagem - como a consolidação da prática do urbanismo no período pós 1930 na cidade do Rio de Janeiro, possibilitando-a ser repensada enquanto metrópole moderna.[84] De maneira geral, é a paisagem como um todo, não mais fragmentada, que ressurge à sensibilidade dos planejadores. A cidade passa a ser pensada numa escala diversa, através de um olhar totalizante: se busca cada vez mais, dar forma ao que não tinha forma, dar ordem ao que não tinha ordem, definir o que era indefinido, num esforço antrópico gigantesco. Mas ainda assim, contraditoriamente, pode-se perceber que o que se mantem como símbolos marcantes da cidade são os elementos naturais, e não necessariamente os humanos.

[84] Entre estas, podemos citar de forma resumida, a criação da Comissão do Plano da Cidade, em 1937 empreendida pelo Prefeito Henrique Dodsworth (1937-1945) e o conjunto de obras viárias e de urbanização resultantes do desmonte de morros e do aterro de áreas - Esplanada do Castelo, Morro de Santo Antônio e os bairros da Glória e Flamengo. Estas expressam agora a opção pelo urbanismo entendido como um conjunto de intervenções incisivas sobre o território e não pelo urbanismo proposto anteriormente por Donat-Alfred Agache (1875-1959), baseado em dados e levantamentos, embora contemplando intervenções locais. Essas obras seriam seguidas por outras grandes intervenções infra estruturais como a abertura da Av. do Mangue, posteriormente Presidente Vargas, a Av. Brasil, a Av. Tijuca, o Túnel do Leme, o Corte do Cantagalo e a urbanização da Esplanada do Castelo Av. Botafogo-Leme (1938) e Túnel do Pasmado (1938), Av. Glória-Lagoa (1939), urbanização de parte dos bairros do Leblon (1939), Laranjeiras (1939) e da Esplanada de Santo Antônio (1941). (PEREIRA In: PECHMAN & RIBEIRO, 1996).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

5.
A construção de uma espacialidade brasileira

5.1.
Uma afinidade com a paisagem

> A casa [de Niemeyer] repetia em torno de nós aquela paisagem orgiástica (incensos e cigarras) insinuando-se com o jogo do vasto harpejo que, da marquise em balanço, ecoava por todas aquelas paredes, nos nichos e diafragmas, na piscina onde a água, em vez de ir de encontro às barreiras da construção, se expande liquidamente nas formas da rocha. Todo o corpo principal da casa é extrovertido, e não só porque o espaço da sala estende-se sem separações nem barreiras particulares pelo espaço externo, mas porque esta tende a uma identificação, a uma romântica confusão com a natureza. (ROGERS, 1954 In: XAVIER, 2003, p.168)

Não se busca aqui defender a arquitetura moderna produzida no Brasil como uma arte genuinamente brasileira, com uma linguagem própria, fiel a seu tempo e lugar justificando-as pelos mitos de *nacionalidade* ou *brasilidade* - como foi abordado em geral pela bibliografia produzida em sincronia com o movimento moderno – e muito menos legitimar certo "temperamento intuitivo brasileiro", referenciado pela imagem do *gênio nativo* ou ainda um "gênio artístico novo" (COSTA, 1951 In: COSTA, 1995, p.170), que seria reflexo da apreensão de um estilo internacional e sua improvisação e adaptação frente a um dom artístico inato. Ambas as visões estariam restritas à mera afirmação acrítica de algumas características encontradas na produção brasileira, fundamentando-as simplesmente como expressões locais. Ao contrário, o que se busca é abrir o questionamento para uma distinta narrativa crítica para a arquitetura moderna brasileira, que se estruture a partir de certa *empatia*[1] com a paisagem, e, por conseguinte, se caracterize por uma espacialidade exteriorizada e contínua, capaz inclusive de borrar as fronteiras entre arquitetura, paisagismo e urbanismo.

Percebe-se que desde os anos 1930, a arquitetura brasileira, segundo a leitura de Carlos Eduardo Comas, assume um caráter leve e extrovertido[2], - não mais solene,

[1] Retomando o conceito de empatia desenvolvido por Theodor Lipps, empatia seria um estado de prazer induzido pela consciência do pertencimento mútuo, de união e coesão, nesse caso, entre arquitetura e lugar. (LIPPS, 1897 Apud SCHWARZER, 1991, p.53).

[2] Sobre o Pavilhão Brasileiro para a Exposição Universal de Nova York COMAS (1989, p.98) destaca como características: "exuberância e extroversão, traços já convencionados do temperamento e da paisagem brasileiras, de uma natureza risonha e franca, (...) em função de um clima tropical".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

pesado e introvertido -, onde a composição clássica corbusiana, que serviu de referência para essa produção, carregada de maior rigidez e formalidade, daria lugar a uma maior flexibilidade, possibilitando uma livre articulação formal, através de um processo de expansão espacial. A percepção desse certo "afrouxamento do espaço", indubitavelmente é tributária da liberdade plástica que caracterizou a produção arquitetônica moderna do Rio de Janeiro, principalmente por estar vinculada à exploração da *forma livre* defendida por Oscar Niemeyer[3] (1907-2012), que por sua vez, como ressalta Rodrigo Queiroz, é consequência da própria interpretação de Le Corbusier sobre a paisagem carioca (QUEIROZ, R. C., 2009), o solo, o território, a topografia, a vegetação. Paralelamente, de maneira a reforçar esse caráter próprio, uma nova sensibilidade redirecionaria os elementos tradicionais e as constantes da cultura brasileira – dentro da enorme contribuição de Lucio Costa (1902-1998) -, integrando-as às condições da nascente modernidade, pouco a pouco, rumo a essa "aventurosa, mas inevitável corrida" (GOODWIN, 1943, p.103).

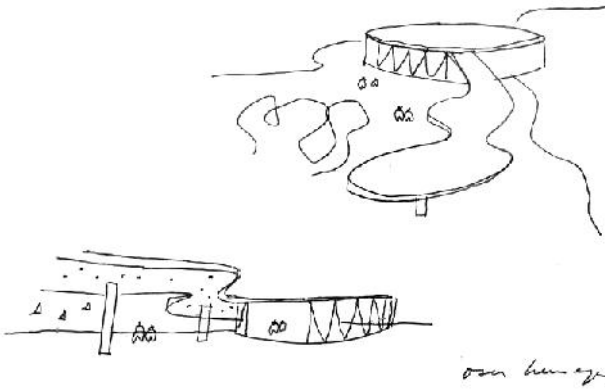
A partir desses argumentos, se propõe a problematização de certa espacialidade e certa articulação plástica comum à arquitetura brasileira - e nesse caso, entenda-se principalmente a arquitetura carioca, considerada historiograficamente no nível de certa *inovação formal* ou até mesmo certa *ousadia arquitetônica* – e nesse sentido, logicamente, não mais justificando-as através da *liberdade plástica* observada em Oscar Niemeyer, mas, ao contrário, buscando ampliar essa leitura e perceber potencialidades de ordem *espacial*, através do estabelecimento de uma relação entusiasmada entre arquitetura e paisagem na produção brasileira. São inúmeros os exemplos[4] em que se poderia apontar uma vontade implícita nessa espacialidade em ampliar e estender os espaços internos em direção ao exterior, articular os ambientes - ora de forma mais relaxada, ora mais contida -, gerando

[3] Essa mesma plasticidade com forte valor expressivo, foi por sua vez considerada pelo artista suíço Max Bill na década de 1950 como estapafúrdia ou arbitrária, interpretada como uma espécie de regressão aos conceitos plásticos-ideais da arte concreta. (BILL, 1953 In: XAVIER, 2003, p.160-161).

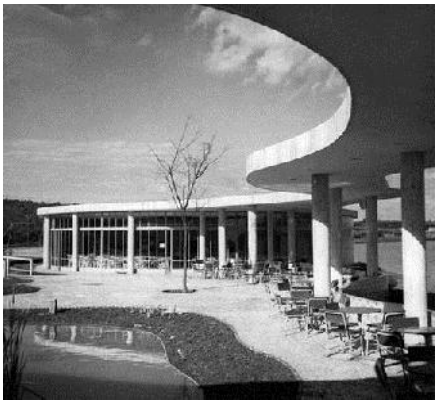
[4] Já a partir de 1936, essa arquitetura própria se esboçava com o projeto para o Ministério de Educação e Saúde, seguido pelo Hotel de Ouro Preto (1940), pelo conjunto da Pampulha (1942), pelo Park Hotel de Friburgo (1944), pelos edifícios do parque Guinle (1948), Casa de Campo de Jorge Hime em Petrópolis (1949), residência Olivo Gomes em São José dos Campos (1949), Residência Carmem Portinho em Jacarepaguá (1950), casa de Lina e P. M. Bardi no Morumbi (1951), a residência Bratke no Morumbi (1951), a Casa de Canoas (1953) e muitos outros.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

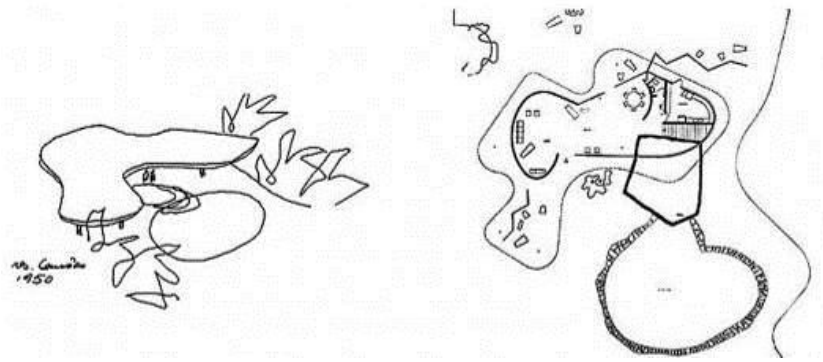
uma continuidade visual ou mesmo espacial através da indistinção entre espaços internos e espaços externos, até "deliciosamente confundir arquitetura e natureza"[5].



[F214] Oscar Niemeyer, Casa de Baile na Pampulha, 1942. *Croquis* do arquiteto. Acervo Fundação Oscar Niemeyer.



[F215] Oscar Niemeyer, Casa de Baile na Pampulha, 1942. Foto de Marcel Gautherot, c.1950, Acervo Fundação Oscar Niemeyer.



[F216] Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, 1954. *Croquis* do arquiteto. Acervo Fundação Oscar Niemeyer.



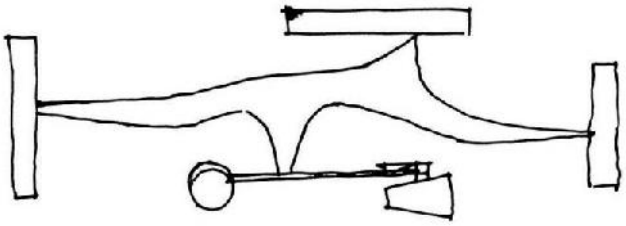
[F217] Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, 1954. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Casa das Canoas.



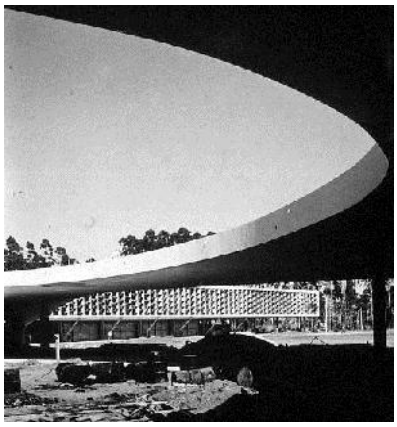
[F218] Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, 1954. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Casa das Canoas.

[5] Sobre a Ilha-Restaurante da Pampulha de Oscar Niemeyer, 1942. (GOODWIN, 1943, p. 188).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F219] Oscar Niemeyer, *Croquis* para o Conjunto do Ibirapuera, feito em 1951 e apresentado na 2ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1953. Três grandes prédios para exposições, a entrada monumental com um museu e um auditório, e a grande marquise ligando todo o conjunto. Fonte: parqueibirapuera.org.



[F220] Oscar Niemeyer, Marquise do Parque do Ibirapuera, 1951. Foto de Alice Brill, 1954. Acervo Fundação Oscar Niemeyer.







[F221] [F222] [F223] Rino Levi, Marquise e jardim do Instituto *Sedes Sapientiae*, São Paulo, 1941. Foto de Peter Scheier. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001.



[F224] Oswaldo Bratke, Jardim da Residência Oscar Americano, Morumbi, São Paulo, 1953. Foto de Peter Scheier. Fonte: SEGAWA & DOURADO, 1997.





[F225] [F226] Oswaldo Bratke, Residência do arquiteto, Morumbi, São Paulo, 1951. Foto de Chico Albuquerque. Fonte: SEGAWA & DOURADO, 1997.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F227] Affonso Eduardo Reidy, Residência Carmem Portinho, vista a partir da entrada, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950. Fonte: BONDUKI, 2000.



[F228] Affonso Eduardo Reidy, Residência Carmem Portinho, interior, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950. Fonte: BONDUKI, 2000.





[F229] [F230] Lina Bo Bardi, Residência Lina Bo Bardi, 1951, Morumbi, São Paulo. Foto de Peter Scheier, 1954. Fonte: VAINER et al., 1996.

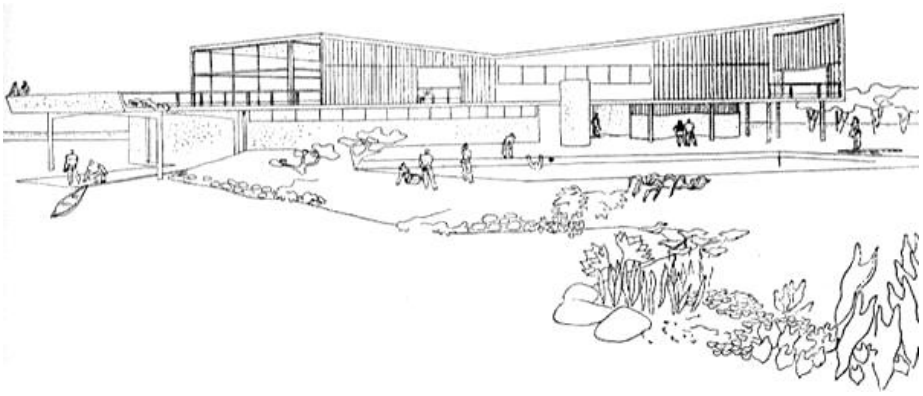


[F231] Lina Bo Bardi, foto de Chico Albuquerque, 1952. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

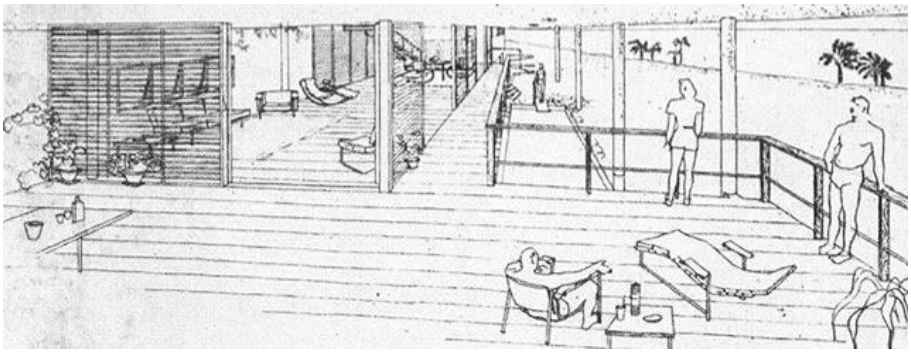
De forma geral, a partir das sensíveis recomendações de Le Corbusier por ocasião de sua primeira visita ao Brasil, pode-se afirmar que a arquitetura local, ainda acadêmica, com predomínio de cheios sobre vazios, aos poucos vai se abrindo para a natureza, revertendo a relação original. Isso possibilitaria que certa arquitetura brasileira se conformasse como um volume aberto, resultado de uma expressão mais espontânea obtida através de uma disposição expansiva de elementos compositivos, o que geraria um espaço contínuo que realiza uma mediação flexível entre o ambiente interior – agora moderno - e o exterior onde se implanta, composto por uma paisagem dilatada, livre e ininterrupta. Essa paisagem, por sua vez, carregada de significado, evocaria a assimilação de um "trópico risonho e franco", onde, fosse naturalmente pelo calor, fosse pela

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

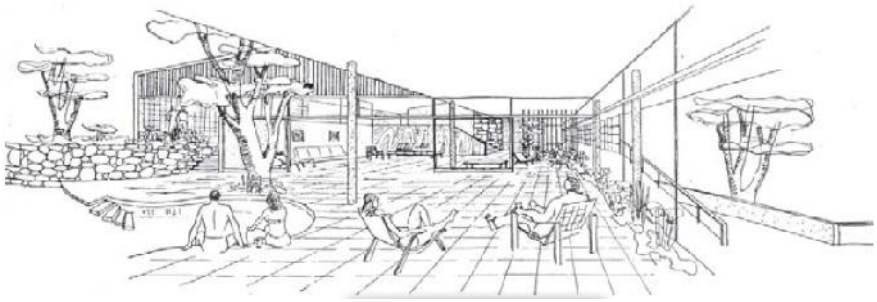
proximidade com o mar, o homem, acostumado à exposição quase permanente do corpo[6], poderia andar despreocupado, pés descalços, peito aberto, braços nus.[7]



[F232] Oscar Niemeyer, Iate Clube da Pampulha, 1940, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais. Acervo Fundação Oscar Niemeyer.



[F233] Oscar Niemeyer, Residência Herbert Johnson, 1945, Fortaleza, Ceará. Perspectiva do terraço. Fonte: GOODWIN, 1943.

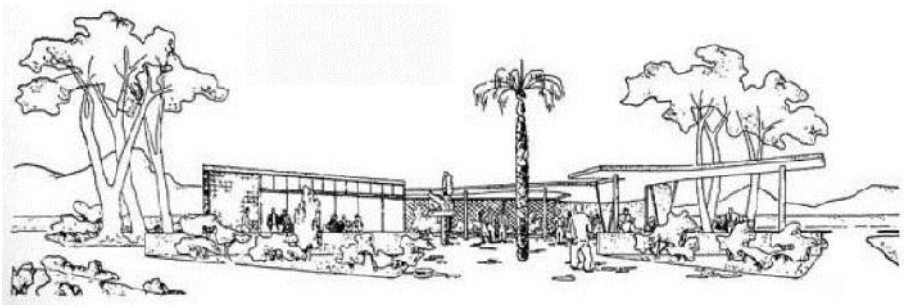


[F234] Sérgio Bernardes, Casa “1947”, sem lugar definido. Fonte: Habitations Individuelles au Brésil, L’Architecture d’Aujourd’Hui, vol. 19, 1948.

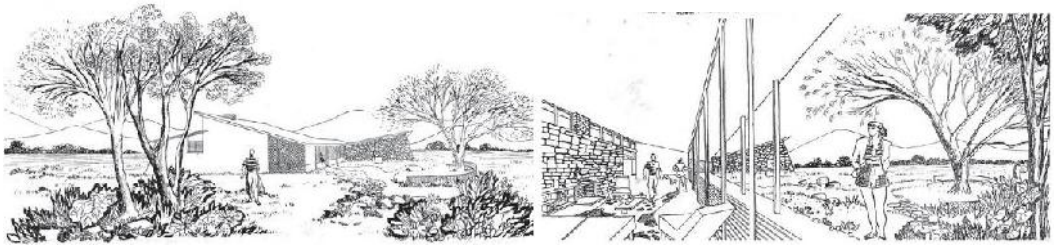
[6] Desde a colonização os escravos andavam descalços e parcamente vestidos. (VENANCIO FILHO, 2013, p.49).

[7] (COMAS, 1987b, p.27). Nessa expressão, o autor traz à memória o poema *Meus oito anos* de Casimiro de Abreu (1839-1860), escrito em Lisboa em 1857 onde retrata a nostalgia da infância: "Livre filho das montanhas / Eu ia bem satisfeito / Da camisa aberto o peito / Pés descalços, braços nus / Correndo pelas campinas / À roda das cachoeiras / Atrás das asas ligeiras / Das borboletas azuis!"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F235] Affonso Eduardo Reidy, Bar na Praça Affonso Viseu na Tijuca, 1939, Rio de Janeiro. Fonte: BONDUKI, 2000.



[F236] Affonso Eduardo Reidy, Residência na Tijuca, 1948, Rio de Janeiro. Fonte: BONDUKI, 2000.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Aos poucos, essa a espacialidade de certa produção moderna refletiria esse processo de *amolecimento*[8] – evocando novamente Gilberto Freyre – das fronteiras da arquitetura em relação ao meio onde se situava, num processo comparável aos *abrandamentos* necessários para a aclimatação de uma cultura moderna no Brasil, frente aos hábitos e culturas tradicionais. Uma cultura moderna apresentada via Le Corbusier, indubitavelmente fruto de um processo de transplante, ou ainda, de aplicação de *ideias fora do lugar* (SCHWARZ, 1992) - considerando o retrógrado contexto brasileiro das primeiras décadas do século XX – que demandariam um contínuo processo de adaptação e ajuste para se fixar. Mais uma vez, nos termos de Freyre, um processo de negociações[9] entre um sistema local e uma cultura imposta, onde conflitos e estranhezas eram evitados, em nome de uma maior *mobilidade*, *miscibilidade* e *aclimatabilidade*, o que caracterizaria o caráter *plástico* da cultura brasileira (ARAÚJO, 2005, p.46-47).

Dentro dessa dinâmica, a paisagem assumiria um papel essencial, afinal ela é o campo aberto onde se estabeleceriam as relações sociais, refletindo a própria lógica espacial definida pelo homem. Uma paisagem que possibilitava, inclusive,

[8] Ver Capítulos *2.2 O Mito Originário* e *2.5 O Olhar deslocado dos pintores viajantes.*

[9] Para Gilberto Freyre, a casa-grande e a senzala congregariam o espaço de negociações sociais e identitárias, o que levaria à híbrida e singular articulação de tradições que aqui se verificou. (FREYRE, 2002).

diversas interpretações: desde o marco exuberante, mítico e ameaçador, passando pelo evocativo território em que se habita (*pays*) - argumento ideal para a própria constituição de uma identidade nacional, cara ao pensamento moderno. E nesse sentido, a construção de uma paisagem moderna ia assimilando de maneira flexível esses múltiplos entendimentos, maleabilizando-se, gerando, via construção teórica de Lucio Costa, uma síntese interativa entre natureza e cultura[10], não através de um processo de ruptura ou conflito entre conceito antagônicos, mas ao contrário, a partir do estabelecimento de um fluxo contínuo entre eles, o que caracterizaria a *fluida modernidade* brasileira. (BRITO In: NOBRE et al., 2004).

Essa relação maleável entre cultura e natureza, ou ainda, entre arquitetura e paisagem no processo de estabelecimento da modernidade no Brasil, deflagraria situações controversas na própria produção arquitetônica brasileira. Uma necessidade de adoção da técnica moderna que deveria conviver com os valores da tradição. Essa mobilidade de fronteiras se demonstraria através de um desejo latente – ora mais exacerbado, ora mais contido - de se vincular à paisagem através da vivência da obra construída, afinal era importante estabelecer uma conciliação entre a exterioridade da planta moderna e a interioridade da edificação tradicional. Da mesma forma, o espaço interno, humano, buscava aos poucos estabelecer contato direto ou indireto com o exterior, visível ou fisicamente.

Como desdobramento desse esforço, se estabeleciam relações mais dinâmicas entre o espaço construído e o natural (através de espaços livres, abertos, intermediários, de espacialidades expansivas) desde que estes pudessem gerar maior ou menor controle de intimidade. Como consequência, as superfícies limitadoras dos volumes passavam a assumir um caráter ambíguo, se desmaterializando parcialmente, através de recursos os como *brises* e *cobogós*. Nesse sentido, a própria paisagem passaria a ser incorporada positivamente pela arquitetura brasileira, através de uma relação ora mais abstrata, ora mais nostálgica e romântica, estabelecendo um sentimento de pertencimento mútuo, de

[10] Para BRITO (In: NOBRE et al., 2004, p.249) Lucio Costa decide que há continuidade e não ruptura ou conflito entre natureza e cultura.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

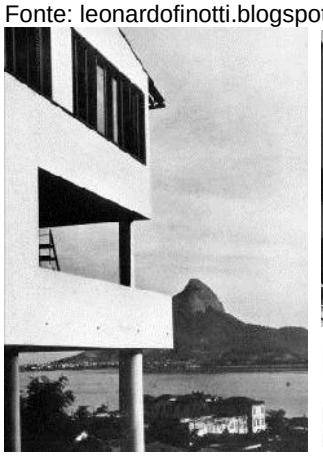
união e coesão entre ambos.[11] Como resultado desse intrincado processo, ora a paisagem impregna a construção, ora a construção avança para a paisagem, fazendo com que ambos elementos, construído e natural, em tensão constante, se tornassem indissociáveis, garantindo uma harmonia entre a paisagem urbana e o seu ambiente, numa relação sempre instável.



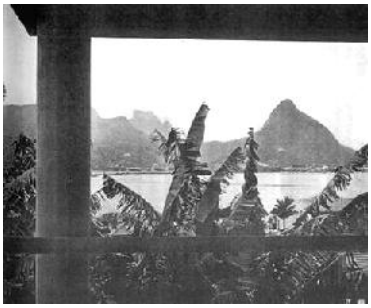
[F237] Olavo Redig de Campos e Burle Marx, residência Walter Moreira Salles, 1948, Gávea, Rio de Janeiro. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.



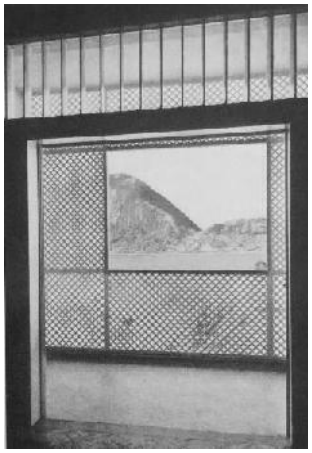
[F238] Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, Rio de Janeiro, 1953 Foto de Nicolai Drei. Fonte: arquitecturaviva.com.







[F239] [F240] [F241] Oscar Niemeyer, Casa do Arquiteto, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 1942. Vista exterior com paisagem ao fundo e vista da paisagem a partir da varanda. Fonte: images.lib.ncsu.edu.







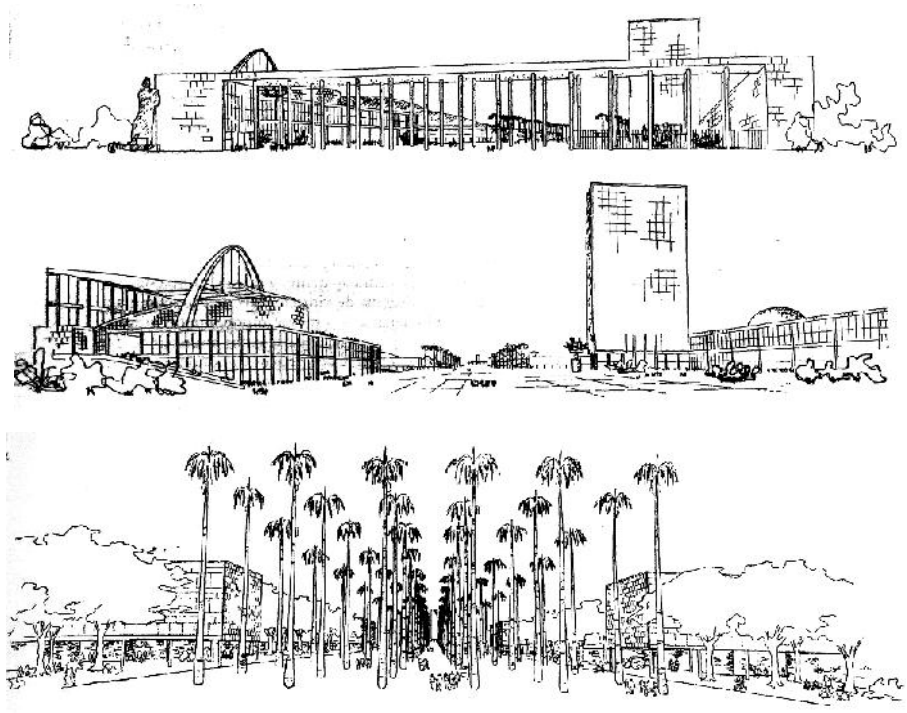
[F242] [F243] [F244] Jorge Machado Moreira, vista da varanda dos quartos do Edifício Antonio Ceppas, Jardim Botânico, 1946 / vista da sala de estar da residência Sérgio Correa Costa, Laranjeiras, 1951-57 / vista do terraço jardim da Residência Antonio Ceppas, Leblon, 1951-1958. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.

[11] LIPPS, 1897 Apud SCHWARZER, 1991, p.53.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Ao tomar como referência o Memorial para a Cidade Universitária[12] do Brasil, na Quinta da Boa Vista do Rio de Janeiro (1936-37), por exemplo, essa paradoxal relação entre natureza e cultura vem logo à tona. Lucio Costa observa que construir sempre significou "obstruir a paisagem" (COSTA, 1937 In: COSTA, 1995, p.177), ou seja, o gesto humano, ao se sobrepor à natureza, assumiria uma posição antagônica, acabando por anular uma almejada "paisagem agreste" caracterizada por amplos espaços, comum em suas concepções. Essa certa incompatibilidade entre arquitetura e paisagem seria resolvida por Costa ao propor as modernas construções sobre pilares, que permitiriam que o horizonte continuasse desimpedido contribuindo assim para "maior sensação de espaço e consequentemente de bem-estar" (COSTA, 1937 In: COSTA, 1995, p.177), sem abrir mão, para os edifícios, de um "caráter monumental, ricos em expressão plástica", que implantados na "paisagem atormentada do Rio" se imporiam através de sua sobriedade e do "predomínio da horizontal" (COSTA, 1937 In: COSTA, 1995. p.182).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F245] [F246] [F247] Lúcio Costa e equipe, Cidade Universitária, Quinta da Boa Vista, 1936-37. Ampliações realizadas por Oscar Niemeyer. Em sequência: pórtico de entrada ("grandes proporções leve e vazado"); praça dos edifícios da Reitoria, Biblioteca e Auditório (Le Corbusier); alameda central com sequência de escolas e renque de palmeiras. Fonte: COSTA, 1937 In: COSTA, 1995.

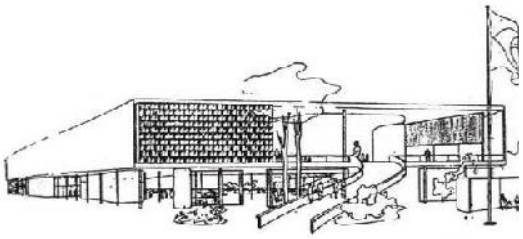
[12] Projeto desenvolvido pela equipe composta por Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Angelo Bruhns, Firmino Saldanha, José de Souza Reis, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer e Paulo Fragoso.

Assim, Lucio Costa, numa posição diferente do gesto ordenador praticamente pictórico corbusiano, acabava por conferir à paisagem um sentido lírico e telúrico, fazendo com que se pudesse conceber uma modernidade possível, considerando não mais uma absoluta universalidade e autonomia, mas um "caráter local" que se desdobraria, segundo TELLES (1989), em uma "rarefeita subjetividade moderna" (TELLES, 1989, p.85;92). Dessa forma, a partir desse vínculo afetivo com a paisagem, pode-se concluir que seus projetos acabariam por refletir esse aspecto mais introvertido, recolhido, que fosse capaz de evocar certa familiaridade, reflexo de uma posição mais defensiva.

Essa postura pressupõe uma relação espacial bastante distinta se tomarmos como contraponto o "caráter leve e extrovertido" do *Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York* de 1939, a partir do qual fundamentaram-se os argumentos iniciais deste capítulo. Ressaltando de antemão que este é fruto de uma parceria entre Lucio Costa e Oscar Niemeyer[13], cujo objetivo foi o "bom êxito da adequação arquitetônica às novas tecnologias do aço e do concreto (...) [pela] boa causa da arquitetura" (COSTA, 1939 In: COSTA, 1995, p.190) e que tratava-se de um projeto de ser implantado "em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos", é inevitável perceber a exuberância e a extroversão ressaltadas por seus volumes permeáveis, porosos, favorecendo uma forma aberta que dilata as possibilidades de *promenades arquitecturales*, mescla interior e exterior, e ao mesmo tempo dá ao conjunto "uma feição original e inconfundível e extremamente agradável" (COSTA, 1939 In: COSTA, 1995, p.190).

[13] Por ocasião do concurso, onde Lúcio Costa vence e Niemeyer fica em segundo lugar, Lúcio abre mão do primeiro prêmio e ambos vão se associar e fazer novo projeto em parceria já em Nova York, para onde viajam em 1938. COMAS, 2010b, p.56-97.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F248] Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Perspectiva. Fonte: PAPADAKI, 1950.



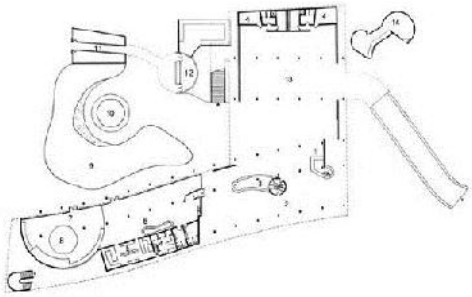
[F249] Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Acervo Estadão.



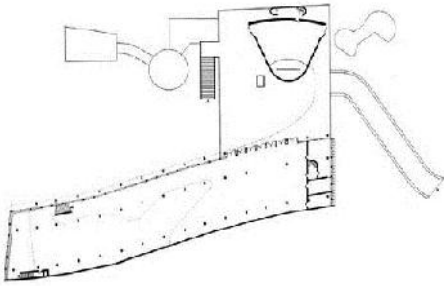
[F250] Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Foto de F. S. Lincoln. Fonte: COMAS, 2010b.



[F251] Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Foto de F. S. Lincoln. Fonte: COMAS, 2010b.



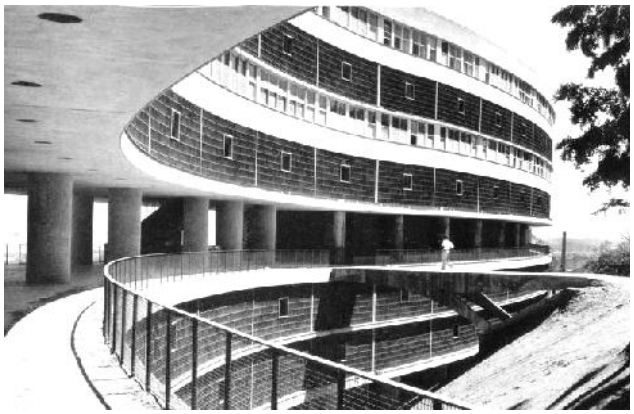
[F252] Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Planta baixa do térreo. Fonte: COMAS, 2010b.



[F253] Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Planta baixa do pavimento superior. Fonte: COMAS, 2010b.

Carlos Eduardo Comas ressalta que é “o Pavilhão (…) o primeiro a materializar a leveza que se tornaria marca registrada dessa arquitetura” (COMAS, 1989, p.92) apresentando uma expansividade que estaria presente também no Ministério de Educação e Saúde (1936), no conjunto da Pampulha (1942), nos edifícios do parque Guinle (1948), no Pedregulho (1947) e inúmeros outros.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



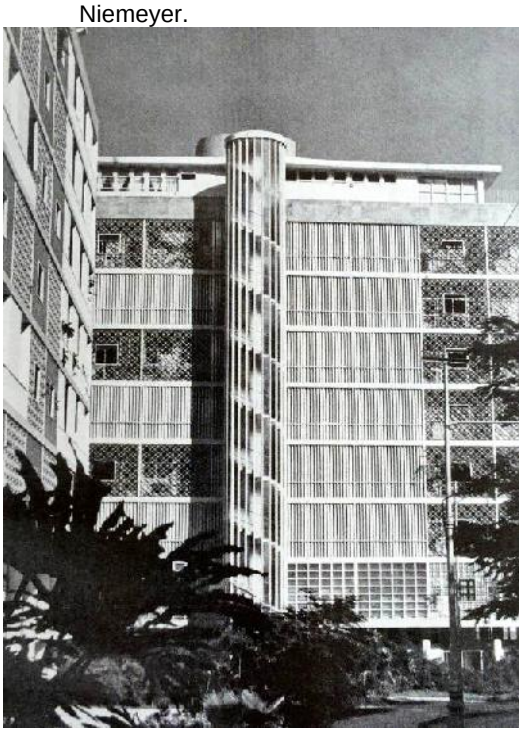
[F254] Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, Rio de Janeiro, 1947. Fonte: BONDUKI, 2000.



[F255] Oscar Niemeyer, Cassino da Pampulha, 1942. Foto de Marcel Gautherot. Acervo Fundação Oscar Niemeyer.



[F256] Lúcio Costa e Equipe, Ministério da Educação e Saúde, hoje palácio Capanema, 1936. Foto de Marcel Gautherot, c.1940. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.



[F257] Lúcio Costa, Parque Guinle, 1948. Foto de Marcel Gautherot, c.1950. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999.

A partir dessas peculiaridades, aliadas ainda a certa sensibilidade em transformá-las em elementos potenciais para a construção de uma ambiência própria em busca de uma *totalidade* e de um território essencialmente moderno, convém colocar o trabalho do paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994) - "o real criador do jardim moderno"[14] - como um elemento chave na articulação dessa unidade. Afinal, como bem percebera Mario Pedrosa em 1953:

[14] Esse título teria sido incluído em um prêmio recebido pelo American Institute of Architects (AIA) em 1965. (VACCARINO, 2000, p.9). Em 1991 sua obra paisagística teve um destaque

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> O ideal seria não fazer distinção entre os espaços interiores e exteriores. Os exemplos a esse respeito são muitos. Não há um único dos arquitetos sérios que tenha negligenciado esse aspecto na construção. (...) os espaços exteriores prolongam a casa. Coloca-se então o problema do jardim. (PEDROSA, 1953 In: PEDROSA, 2015 p.71)

O paisagista Michel Racine ressalta que "o mais surpreendente no modernismo brasileiro é que é um movimento-modernista-com-jardim" (RACINE, In: LEENHARDT, 1996, p.114). No entanto, propomo-nos a extravasar essa leitura. Não caberia mais aqui falar de um projeto de jardim (ou de forma mais abrangente, um projeto de paisagem) realizado de forma sobreposta a uma situação ou uma arquitetura tomada como determinante, como se fosse uma camada adicionada a uma condição pré-existente - conforme a leitura recorrente sobre o campo do paisagismo no século XX, inclusive através da própria figura de Burle Marx, praticamente absoluto protagonista acerca dessa reflexão no Brasil. Caberia também questionar o desenho de paisagem restrito aos espaços reclusos remanescentes da arquitetura, mas ao contrário disso, entende-los como espaços abertos que se construíssem em conjunto. Como consequência, caberia um esforço em romper o discurso que propõe o protagonismo dos objetos arquitetônicos como objetos singularizados e isolados – como foi comum dentro da crítica à autonomia da forma arquitetônica moderna -, através da afirmação do desenho dos espaços livres, não mais residuais, capazes de articular lugares dotados de significados e experiências, que possibilitariam ainda, uma vivência mais ampla que os animasse. Romper com sistemas dicotômicos (edifício *versus* cidade, figura *versus* fundo) e propor uma consequente dissolução de hierarquia na construção do espaço, uma mudança de foco de interesse de uma solução estritamente arquitetônica, para uma que leve em conta a relação intrínseca com a paisagem.

Esse esforço que pode ser entendido como um desdobramento das apreensões acerca do espaço cubista experimentados por Le Corbusier (como já explorado

internacional, recebendo uma exposição de seus trabalhos no MoMA (Museum of Modern Art) de Nova York, organizada por Willian Howard Adams - curador convidado e membro do Instituto Myrin - intitulada *Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of the Garden,* e foi a primeira exposição do museu dedicada a um arquiteto da paisagem. Na carta de divulgação da exposição do MoMA (The Museum of Modern Art, 1991) está disponível a lista de projetos principais da exposição.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

nos *redents* e no Plano para o Rio de Janeiro[15]), mas que poderiam se estabelecer, no caso brasileiro, para além de uma articulação visual ou pictórica, se colocando como a problematização do próprio caráter topológico do espaço, em direção à construção de uma superfície e de um espaço contínuos, *ad infinitum*, capazes de possibilitar um envolvimento do sujeito com o mundo, fazendo-o entrar num embate direto com a sua realidade. Nesse sentido, o homem assume uma postura ativa, não mais contemplativa, e a espacialidade constituída deveria incluí-lo em suas atividades: uma *re-invenção* da vida dos exteriores, que anula fronteiras, ou ainda uma arquitetura do espaço livre (ALVAREZ, 2007). Cabe colocar então a paisagem percebida como obra, como algo vivo, resultado de uma leitura unitária mais abrangente que incluísse arquitetura e entorno, que inaugurasse a partir de si mesma um novo raciocínio de espacialidade e ambiência. Mário Pedrosa reconheceria essa potência do jardim de Burle Marx, já em 1958, ao afirmar que:

> Agora o jardim não é mais passivo em face dos espaços e dos planos da construção arquitetônica propriamente dita. Sua função não é mais apenas cadenciar os ritmos das estruturas e dos espaços abertos, na relação interior-exterior. Tende, antes, a definir o espírito do lugar. Estruturando os espaços circundantes, (...) e a integra num todo com o meio ambiente, o clima, a atmosfera, a luz, a natureza, enfim. (PEDROSA, 1958 In: PEDROSA, 2015, p.109)

É inevitável se constatar que, na historiografia da arquitetura moderna brasileira, a produção em paisagismo é sempre colocada como complementação, um elemento secundário[16]; esta somente é citada quando o projeto põe em evidência a consonância da arquitetura com a paisagem, com o lugar. Um exemplo sintomático dessa situação é o equívoco de algumas fontes[17] ao creditarem erroneamente a Burle Marx o projeto paisagístico para o Pavilhão Brasileiro de Nova York (1939), que na verdade, foi desenvolvido pelo paisagista californiano Thomas Price (1901-1989) (COMAS, 1989). Se por um lado esse fato comprova um olhar pouco compromissado em relação à produção autônoma do paisagismo, por outro, de alguma maneira, demonstra uma naturalização da aceitação da obra

[15] Ver capítulos *4.3.1 Ville Radieuse* e *4.3.2 Rio de Janeiro*.

[16] Basta retomar outra passagem do crítico PEDROSA (1953 In: PEDROSA, 2015, p.72), onde coloca a arte do jardim como complementar: "Foi preciso que chegasse um artista jovem, um pintor, Roberto Burle Marx, (...) Ele foi o primeiro a trazer à nova arquitetura uma notável contribuição no campo de uma arte que lhe é complementar, a do jardim. Ele concedeu direito de cidadania as plantas plebeias. Utilizou-as como verdadeiro paisagista, pintor e arquiteto".

[17] Citado erroneamente em FRAMPTON, 1997, p.310; CONDURU In: ANDREOLI & FORTY, 2004, p.88; MARTINS In: SCHWARTZ, 2002, p.378.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

de Burle Marx junto aos mais importantes arquitetos modernos na concepção dos mais emblemáticos edifícios desse momento, mitificando a figura do próprio paisagista[18] como o autodidata que é acometido pela "grande dádiva da criação", sem problematizar a sua própria produção. [19]

A ausência de estudos mais densos não somente sobre a obra de Burle Marx[20], mas sobre o questão da produção do paisagismo moderno – principalmente no Brasil - evidencia que esse assunto parece não ocupar o seu devido lugar de destaque. Resquício ainda de um olhar crítico à cidade moderna, se mantém uma visão hegemônica de que o movimento moderno não deu a devida importância ao espaço livre na cidade, ou ainda que, a partir daquele momento, o jardim teria encontrado dificuldade de encontrar e definir sua correspondência com a arquitetura. De forma a justificar esse controverso processo, o paisagista catalão Enric Batlle (BATTLE, 2011) ressalta duas tendências antagônicas de se entender a própria relação do homem com a natureza ao longo do século XX: se por um lado, se coloca uma forte preocupação pela paisagem por parte dos movimentos ecologistas, por outro, ocorre a crescente perda de interesse das diversas correntes artísticas pela paisagem devido ao desenvolvimento tecnológico e à arte abstrata que parecia querer distanciar-se de algo tão real como ela.[21] Potencializando ainda mais essa problemática, haveria ainda, segundo Vladimir Bartalini, uma substituição da dimensão estética da paisagem pela sua dimensão social e ambiental, principalmente com a renovação do pensamento geográfico na década de 1970 no Brasil sob a influência de Milton Santos em trabalhos de pesquisa vinculados à área de paisagem nas Faculdades de Arquitetura nessa época (BARTALINI, 2013a, p.78).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[18] Essa hipótese já havia sido levantada por OLIVEIRA, A.R. (2001b).

[19] Esse tema foi abordado em minha dissertação de mestrado. POLIZZO, Ana Paula. Roberto Burle Marx e a estética moderna da paisagem. Rio de Janeiro, Departamento de História, PUC, 2010.

[20] Vale a pena ressaltar que se até o ano de 2009 essa personalidade foi esquecida pelos críticos, a partir daí houve uma retomada de interesse por sua obra, por conta do centenário de seu nascimento. A Exposição realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna em São Paulo intitulada *Roberto Burle Marx 100 anos - A permanência do instável*, sob curadoria de Lauro Cavalcanti, foi um primeiro passo dado na direção de uma possível revisão do trabalho desse artista, e motivou ainda algumas novas publicações sobre a obra e a vida de Burle Marx.

[21] Isso faria, no entanto, que durante o último quartel do século XX a arte recuperasse a possibilidade de vincular os paradigmas modernos com uma volta à paisagem, uma intervenção direta na natureza com a *Land Art*. (BATLLE, 2011, p.102).

No entanto, de fato, generalizações historiográficas não são válidas. No caso específico da produção de paisagismo no Brasil, o protagonismo[22] de Burle Marx já demonstraria uma exceção; não só pelo grande número[23] de projetos elaborados durante a sua vida, mas pelo domínio das mais diversas escalas, desde projetos públicos a particulares, incorporando o espírito da pesquisa plástica nesse campo, fazendo com que suas produções superassem a tendência funcionalista e a paisagem surgisse como projeto renovador da vivência moderna. Através de muitas obras, inclusive, institui uma ação que extrapola o tratamento estético e atinge o nível de intervenção social, visando as transformações do espaço público como instaurador e marco simbólico de um novo tempo. Além disso, ao desenvolver vários projetos pelo Brasil e em outros países[24], colaborou com vários arquitetos firmando algumas parcerias frequentes e outras esporádicas[25] demonstrando um entendimento do projeto com atividade multidisciplinar para o qual converge o espírito de colaboração, gerando respostas não sistemáticas às numerosas situações com as quais se integrou – ora através de uma dialética de mútua influência[26] entre arquitetura e paisagem, ora se impondo como gesto de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[22] Não se pretende aqui ignorar a presença de outros nomes na reflexão acerca da paisagem durante o século XX, mas comparando à produção de Roberto Burle Marx, a produção restante se torna irrelevante. Pode-se citar a partir da década de 1930 o trabalho de Mina Klabin, Attilio Correa Lima, Francisco Bolonha, Bernard Rudofsky, Lina Bo Bardi e Rino Levi. A partir dos anos 1950 se destacam também Carlos Perry, o único citado por MINDLIN (1956 In: MINDLIN 1999, p.260) em *Arquitetura Moderna no Brasil* além de Burle Marx: "simplicidade de seus jardins, nos quais utiliza, de uma forma quase direta, os elementos naturais, sem quaisquer ideias pré-concebidas - a menos que seja aquilo que ele chama de 'amorfismo' da natureza". Waldemar Cordeiro, Roberto Coelho Cardozo e sua esposa Susan Osborn Coelho Cardozo. Todos esses paisagistas são pouco ou quase nunca citados nas bibliografias específicas, sendo que apenas recentemente estes vêm recebendo estudos mais detalhados. Roberto Coelho Cardozo, que trabalha em São Paulo nos anos 1950, 1960 e 1970 sob influência dos paisagistas modernos da costa oeste americana, influenciaria uma segunda geração de paisagistas, como Rosa Kliass, Luciano Fiaschi, Jamil Kfouri, Madalena Ré, Ayako Nishikawa, Augusto Antunes Neto, Miranda Magnoli e Francisco Segnini. (MACEDO, S. S. In: VACCARINO, 2000. p.15).

[23] Burle Marx executou mais de dois mil projetos de paisagismo. (ADAMS In: VACCARINO, 2000, p.5).

[24] Venezuela, Chile, Argentina, Uruguai, Equador, Paraguai, Porto Rico, além de Estados Unidos e França.

[25] Podemos listar Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi, os irmãos Marcelo e Milton Roberto, Jorge Machado Moreira, Olavo Redig de Campos, César Melo Cunha, Jorge Ferreira, Wladimir Alves de Souza, Roberto de Cerqueira Cezar e Luiz Roberto Carvalho Franco, Ary Garcia Roza, Paulo Antunes Ribeiro, Diógenes Rebouças, Henrique Mindlin, Helio Uchoa, Carlos Leão, além de arquitetos internacionais como Richard Neutra (em Los Angeles e Havana), Marcel Breuer, Píer Luigi Nervi, Karl Mang, Bernard Zehrfuss, Hans Scharoun. Além disso, conhece Le Corbusier em 1938.

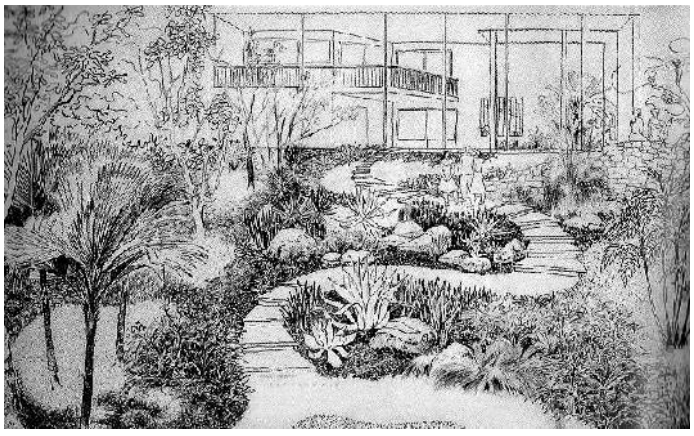
[26] Franco Zagari ressalta que algumas vezes impões mesmo "atos de uma disputa com grandes arquitetos". (ZAGARI In: OLIVEIRA A. R., 2015, p.13).

maior autonomia - , e assim, atenuando ou reforçando o confronto entre natureza e cultura.

O jardim, para Burle Marx, era o lugar onde efetivamente se estabeleceria uma relação de aproximação entre o homem e a natureza, indivíduo e seu meio; por ser completamente fundamentado no artifício, necessitava do intermédio da cultura, uma vez que ele deveria refletir os ideais da sua época. Assim, para o paisagista: "Não há exagero em se afirmar que a história do jardim (isto é, da paisagem construída) corresponde à história dos ideais éticos e estéticos da época correspondente" (MARX, 1954 In: MARX, 1987, p.12).

Parece necessário, dessa forma, analisar e provavelmente reconhecer que a reflexão acerca de uma *espacialidade moderna* - tomando um sentido mais amplo do que somente *arquitetura moderna* - na produção brasileira, em grande parte é definida por questões que extrapolam as construtivas (como o uso de determinados elementos arquitetônicos, como brises, cobogós, aliados ainda ao apelo formal de Niemeyer), podendo ser problematizada contemplando, primeiramente, seus vínculos compositivos, espaciais e formais com o espaço livre e com a paisagem (construída e natural), sendo fundamental para esse embate a própria percepção sobre a apropriação cultural dessas relações pelo sujeito moderno.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F258] Roberto Burle Marx, Projeto paisagístico para a residência de Francisco Inácio Peixoto, Cataguases, Minas Gerais, 1941. Fonte: DOURADO, 2009.



[F259] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Residência de Francisco Inácio Peixoto, Cataguases, MG, 1941. Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

As maneiras de diálogo e interação entre arquitetura e paisagem na produção brasileira foram diversas. Muitas vezes a arquitetura assume nitidamente a postura de liberar e conduzir o olhar em direção à paisagem; outras vezes, num gesto mais solícito, os espaços se abrem em direção a ela possibilitando a vivência dos mesmos; outras vezes ainda, percebe-se uma arquitetura que assimila racionalmente aspectos da própria paisagem onde se insere e constrói assim, uma nova leitura sensível do conjunto. Já em outros casos, a paisagem é, em si, o próprio suporte para a realização de uma intervenção que busca a contextualização e a constituição de uma unidade. Enfim, independente da postura tomada, natureza e constructo humano não se confundem, muito pelo contrário, se evidenciam ao propor a criação de uma natureza reinterpretada, transformada em lugar do homem, seja em contexto urbano ou fora dele. Retomando os argumentos de Simmel para a pintura de paisagem, aqui também essas articulações podem ser entendidas como um recorte humano realizado na totalidade globalizante da natureza. Afinal, como ressalta Mario Pedrosa:

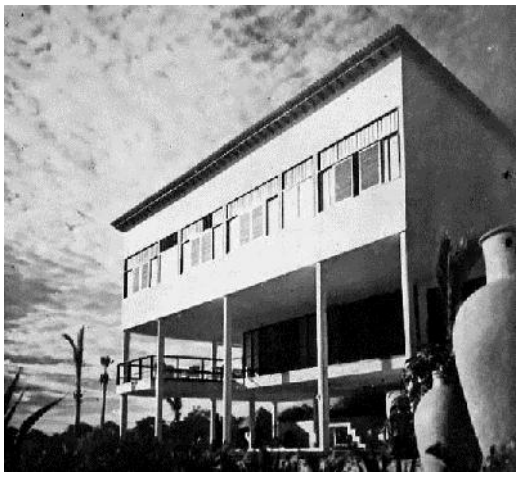
> Pela seiva das plantas e o vigor das cores os jardins de Burle Marx são ainda um pedaço de natureza, embora já participem da vida da casa e sirvam como que de cadência ao seu ritmo espacial. A função deles é agora ampliá-la, fazê-la extravasar pelos espaços abertos. (PEDROSA, 1958 In: PEDROSA, 2015, p.108).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

5.2.
A paisagem afetiva: o *apaziguamento* necessário

> 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 arquitetura luso-brasileira.[27]

A assimilação do conceito de edifício moderno - a ideia corbusiana de um bloco solto no terreno, elevado sobre *pilotis*, cercado por vasta vegetação, grandes espaços livres, de onde se tem amplas visadas, em uma relação plena com o céu e o meio circundante - na arquitetura moderna brasileira, acabou possibilitando uma relação dinâmica com os espaços exteriores e com a própria paisagem tropical, gerando a conquista e apropriação do espaço livre (ALVAREZ, 2007). Para estabelecer essa relação, se constituía um repertório de espaços e elementos de transição - pátios, terraços, pórticos, jardins, varandas abertas e varandas semiabertas, balcões, pérgulas, além de rampas, passagens cobertas, escadas, marquises, planos vazados ou porosos – que seriam capazes de modular aspectos como permeabilidade e intimidade nesses espaços.



[F260] Oscar Niemeyer, Residência Herbert Johnson, 1945, Fortaleza, Ceará. Varanda intermediária entre o térreo e o corpo do edifício. Acervo Fundação Oscar Niemeyer.



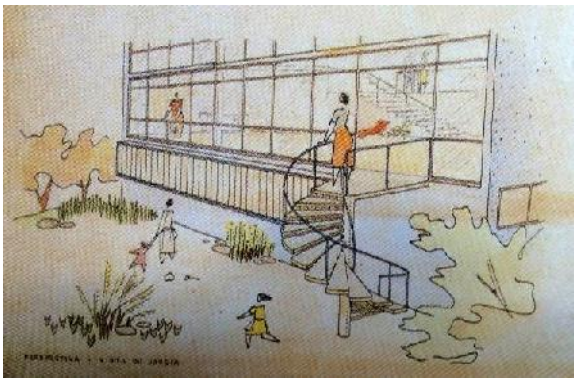
[F261] Oscar Niemeyer, Residência Herbert Johnson, 1945, Fortaleza, Ceará. Varanda intermediária entre o térreo e o corpo do edifício. Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

[27] Álbum do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939. Apud COMAS, 2010b, p.77.

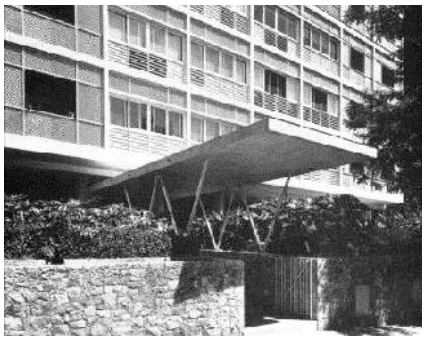
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



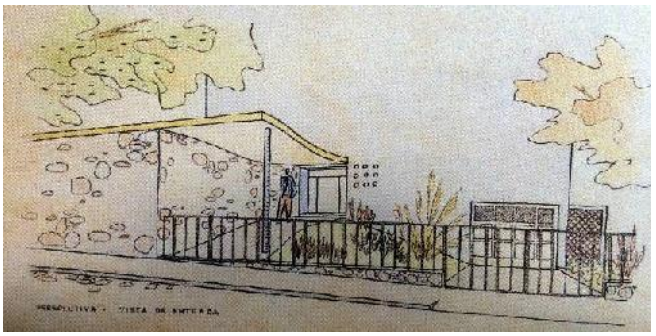
[F262] Jorge Machado Moreira, vista externa com jardim, escada e pérgola na residência Sérgio Correa Costa, Laranjeiras, Rio de Janeiro, 1951-57. Foto de Juvêncio Souza. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.



[F263] Jorge Machado Moreira, anteprojeto e estudo da escada com vista do jardim, residência Sérgio Correa Costa, Laranjeiras, Rio de Janeiro, 1951-57. Foto de Juvêncio Souza. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.



[F264] Jorge Machado Moreira, marquise da entrada do Edifício Antônio Ceppas, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, 1946. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.

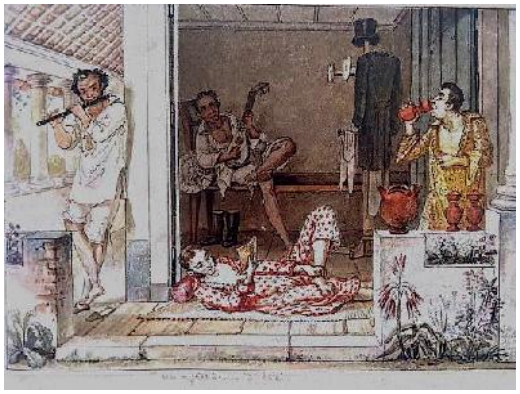


[F265] Jorge Machado Moreira, anteprojeto e vista da marquise da residência Sérgio Correa Costa, Laranjeiras, Rio de Janeiro, 1951-57. Foto de Juvêncio Souza. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.

Se por um lado, esses elementos ao servirem de *intermediadores de espaços* se revelavam como a tentativa de estabelecer uma espacialidade moderna *para além* da arquitetura em direção ao meio, por outro lado, acabavam por trazer à memória elementos característicos de uma espacialidade doméstica tradicional como varandas e alpendres, materiais locais, *cobogós* cerâmicos, venezianas, azulejos, muxarabis... Assim, as marquises e varandas presentes na casa moderna, por exemplo, acabavam por remeter aos amplos beirais dos telhados, típicos da arquitetura colonial, “uma linha mais frouxa e estirada que muito contribuiu para a impressão de sonolência que eles dão” (COSTA, 1938 In: COSTA, 1995, p.459), ou ainda ao alpendre das casas bandeiristas dos séculos XVII (LEMOS, 1999), que funcionavam como limite de acesso para os visitantes - capela e quarto de hóspedes - e também como uma proteção climática. Essa constante relação entre modernidade e as singularidades da tradição - que teve como peça fundamental o pensamento de Lucio Costa - como abordado, se dava pelo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

intermédio do intimismo, da introversão, buscando na paisagem bucólica e agreste, a referência da "coisa legítima da terra". (TELLES, 1989, p.87).



[F266] Jean-Baptiste Debret, *Uma tarde de verão*, 1826, aquarela sobre papel, 15 x 21,3 cm. Acervo dos Museus Castro Maya, IPHAN/MinC, RJ.



[F267] Varanda da Fazenda Colubandê, foto de Marcel Gautherot, 1956, acervo do Iphan. Fonte: COSTA, 1995.



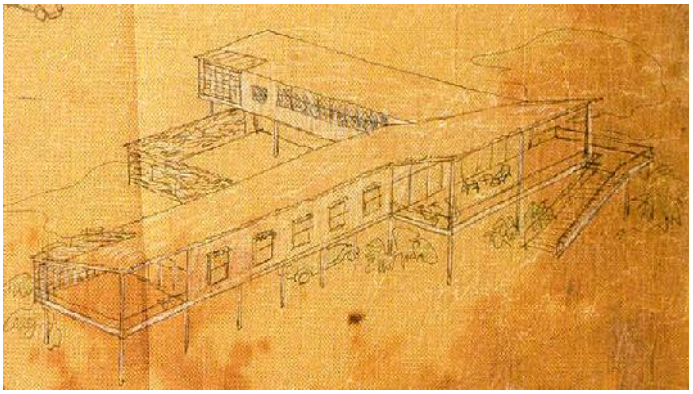
[F268] Lucio Costa, Park Hotel de Friburgo, 1944. Varanda. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.



[F269] Lucio Costa, Park Hotel de Friburgo, 1944, Arquivo SPHAN. Fonte: WISNIK, 2001.



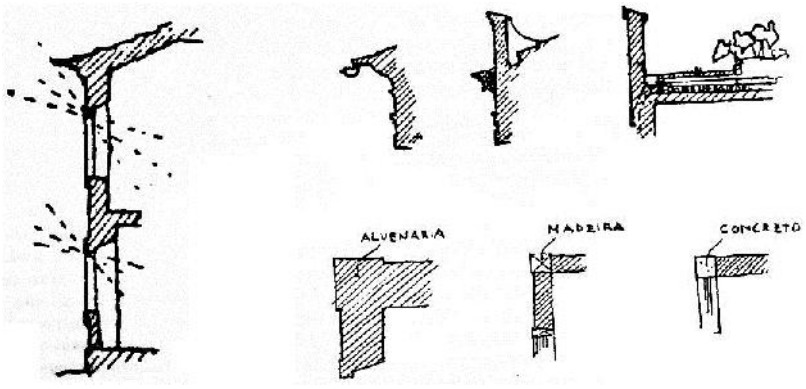
[F270] Lucio Costa, Casa Barão de Saavedra, varanda. Fonte: WISNIK, 2001.



[F271] Lucio Costa, Casa Barão de Saavedra em Correias, anos 1940. Varanda de acesso. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

A afirmação da técnica como pressuposto necessário para o desenvolvimento das possibilidades formais – através de uma formulação praticamente doutrinária – foi uma estratégia chave para Le Corbusier. Os resultados dessas enunciações acabaram por ser amplamente difundidos no Brasil, como os *cinco pontos da nova arquitetura*[28] enquanto condição para a existência da experiência efetivamente moderna do edifício. Em *Razões da nova arquitetura* (1934) Lucio Costa explora articuladamente as possibilidades de conciliação entre modernidade e tradição, entre aspectos universais – fundamentados no projeto corbusiano[29] - e aspectos locais, para os quais história, clima, paisagem, contexto, seriam amplamente levados em consideração. Alguns anos depois, no primeiro número da *Revista do SPHAN*, publica um desdobramento dos seus argumentos em *Documentação Necessária* (1938), relacionando os novos procedimentos técnicos modernos à tradição construtiva brasileira, ao demarcar a evolução presente na extinção dos beirais, na predominância crescente dos vazios sobre os cheios nas fachadas e na diminuição da espessura das vedações a um gesto eminentemente moderno, mas que nascia de uma transformação interna, e não de uma imposição externa.



[F272] Desenho de Lúcio Costa. Evolução dos beirais e dos métodos construtivos a partir do século XVII. Fonte: COSTA, 1938 In: COSTA, 1995.

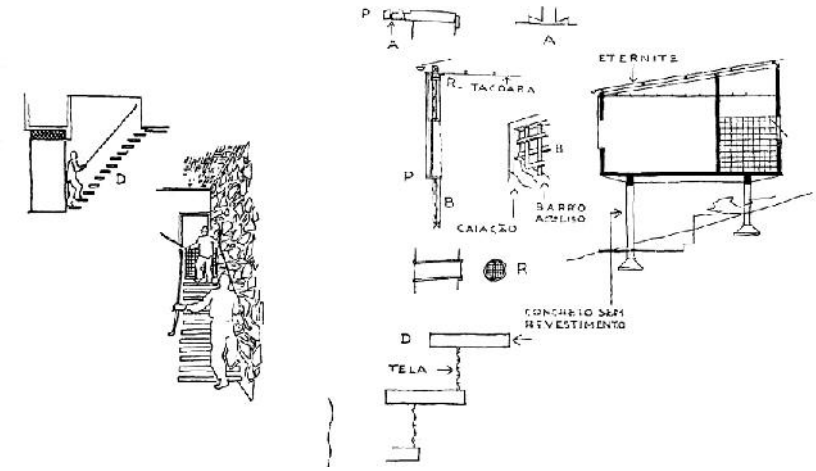
[28] Os Cinco Pontos da Nova Arquitetura são: planta livre (através de uma estrutura independente permite a livre locação das paredes, já que estas não mais precisam exercer a função estrutural); fachada livre (resulta igualmente da independência da estrutura, assim, a fachada pode ser projetada sem 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 (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'Espirit Nouveau*, porém implícitos no esquema *Dom-ino* de 1914 no qual se separava funcionalmente o suporte da vedação.

[29] Apontar na ossatura independente a grande responsabilidade pela nova técnica, podendo gerar consequentemente a liberdade da planta, fachada livre, panos de vidro, janela corrida, liberdade no jogo de cheios e vazios. (COSTA, 1934a In: COSTA, 1995, p.113).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Era fundamental que essa síntese conceitual se traduzisse também em uma equivalente construção espacial: seus projetos da década de 1930 e 1940 - como as *casas sem dono*, versão moderna para a casa Ernesto Fontes (1930), a chácara Coelho Duarte (1933) as habitações operárias para Monlevade (1934), a residência Hungria Machado (1942), a casa do Barão de Saavedra (1941) e muitos outros -, realizaram constantes conexões entre as renovações formais em voga através da "técnica contemporânea, e sua própria natureza eminentemente internacional" juntamente com a assimilação de um "caráter local inconfundível de simplicidade derramada e despretensiosa" (COSTA, 1937 In: COSTA, 1995, p.186). Se estabelecia muitas vezes em seus projetos, uma tensão constante de elementos supostamente antagônicos: "concreto e barro, telha de amianto e venezianas de madeira, *pilotis* e muxarabis, festança na roça e móveis *standard*, estradas rurais e preceitos da urbanização moderna" (GUERRA, 2010, p.25).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F273] Lucio Costa, habitações operárias para Monlevade, 1934. Fonte: COSTA, 1934b In: COSTA, 1995.



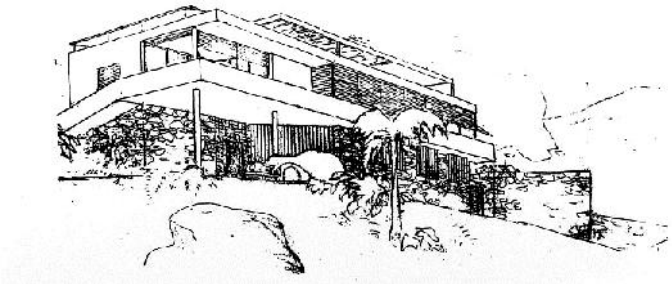
[F274] [F275] Lucio Costa, Casa Barão de Saavedra, varanda e detalhe da treliça. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.

Além disso, a certeza da arquitetura racionalista – assimilada a partir de Le Corbusier – aos poucos cede espaço à casualidade da natureza e das próprias ações humanas, uma vez que estas, carregadas de sentido, davam caráter ao homem brasileiro e suas tradições. Tomando como referência alguns desenhos de

Lucio Costa para suas casas da década de 1930, observa-se que a precisa fronteira entre arquitetura e natureza - preconizada pelo mestre franco-suíço nas suas casas da década de 1920 - se atenua. A própria vegetação desordenada[30], que não se submete ao gesto humano, abranda a regularidade da arquitetura[31] mostrando-se como um elemento essencial de intermediação entre a vivência ordenada da modernidade e a íntima domesticidade da casa tradicional, importante referência para o arquiteto brasileiro. Ou ainda, em outra interpretação, é tomada como alusão a uma natureza intocada, remetendo à contrastante relação que se estabelecia entre a arquitetura colonial e a dificuldade de controle da vegetação tropical pelos europeus.



[F276] Lúcio Costa, primeira proposição de sentido contemporâneo para a casa Ernesto G. Fontes, 1930. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.



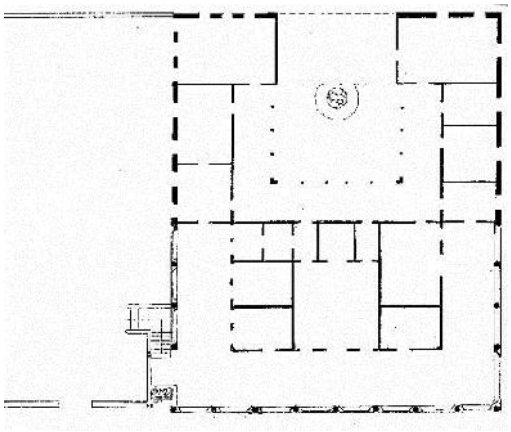
[F277] Lucio Costa, perspectiva da Chácara Coelho Duarte, Leblon, Rio de Janeiro, c.1930. Fonte: COSTA, 1995.

[30] Conforme percebe NOBRE (2004, p.124) nos desenhos para a casa Ernesto Fontes (1930) e também para as Casas sem dono (1932-36): "(...) na coluna que se insinua através do vidro da sala de jantar. Nela, um episódio aparentemente banal, a princípio quase imperceptível, figura algo impensável dentro do registro mais estrito da modernidade arquitetônica: a coluna – ícone da moderna arquitetura racionalista por excelência – é tomada por uma trepadeira. Mais precisamente, por uma jibóia, conhecida serpente vegetal sempre ameaçando asfixiar mansamente as árvores em que se arrima. Ali a natureza primitiva e desregrada dos trópicos entrelaça-se com a métrica da arquitetura. E ao insinuar-se pouco a pouco em movimento contínuo e ascendente pela coluna, transforma-se em convite a um acordo a tensão fundante entre o primitivo - selvagem e o cultural - civilizado. Como se a força selvática se recusasse ao aprisionamento dentro dos limites severos de uma racionalidade, afinal, externa e excêntrica ao nosso meio. E, ao brotar assim com vigor incontrolável, onde menos seria de se esperar, anunciasse o que Lucio Costa mais adiante definiria como 'milagre' da própria arquitetura moderna brasileira a emergir *'là-bas'*, contraditoriamente a todas as expectativas, alheia aos escombros da guerra e num país em permanente defasagem social e tecnológica".

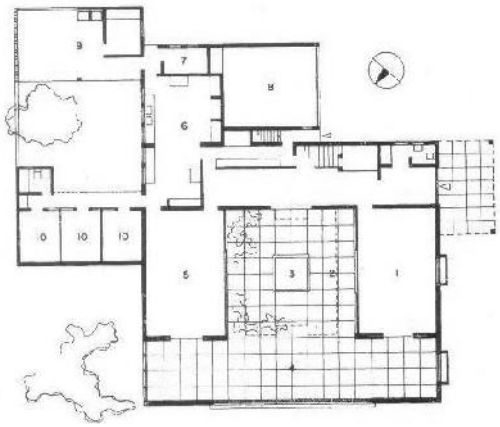
[31] Aparece em seus projetos também na forma de terraços-jardim, jardins-cobertos e jardins de inverno.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

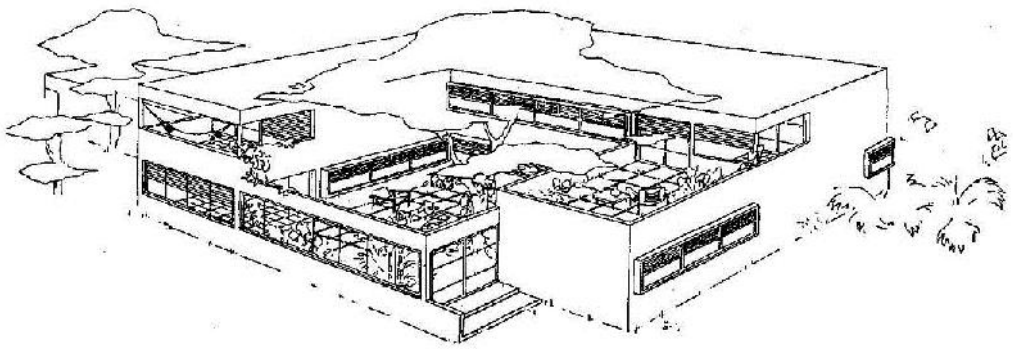
A utilização de *pátios*[32] - muito explorada por Lucio Costa em suas casas da década de 1930 - materializava essas constantes necessidades de abrandamentos. Ao mesmo tempo em que esse elemento possibilita abrir o interior das casas com visadas para uma área externa sem perder o sentido de intimidade do ambiente doméstico – praticamente um jardim introspectivo e contemplativo, resguardado das turbulências da vida cotidiana -, se configura também como espaço de convívio, onde é possibilitada uma outra vivência, agora ao ar livre. Além disso, o *pátio* – elemento presente nas casas rurais ou de engenhos – ao proporcionar uma maior permeabilidade entre os espaços íntimos e sociais e, consequentemente, uma transição sensorial mais lenta, acabava por instaurar uma espacialidade mais livre, uma intermediação entre a compartimentação absoluta da planta tradicional e a liberação completa da planta livre corbusiana.



[F278] Fazenda Colubandê, século XVII, planta baixa da Casa Grande com pátio. São Gonçalo, RJ. Fonte: COSTA, 1995.



[F279] Lucio Costa, planta baixa do térreo com pátio central, Casa Hungria Machado, Leblon, 1942. Fonte: COSTA, 1995.

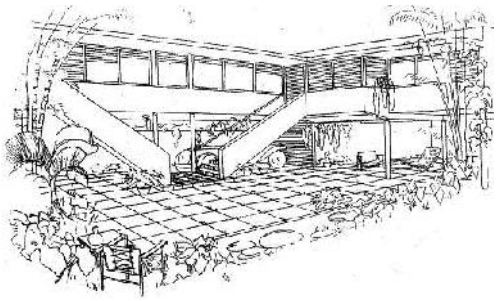


[F280] Lúcio Costa, pátio envidraçado na Casa Álvaro Osorio de Almeida, Ipanema, anos 1930. Fonte: COSTA, 1995.

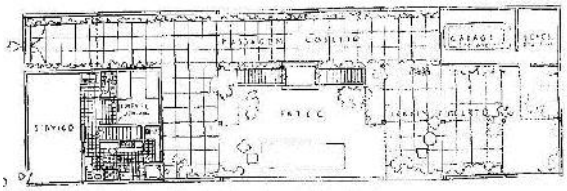
[32] Pátio central na residência Hungria Machado (1942) e na Casa sem dono 3 (1930), pátio excêntrico na Residência Heloisa Marinho (1942), pátio permeável para o exterior com a presença de fechamento em barras verticais de madeira na Residência Paes de Carvalho em Araruama (1944); além de varandas e alpendres na Casa Saavedra em Correias em Petrópolis (1942). Ou ainda, "pátio envidraçado para proteger do vento" na Casa Álvaro Osorio de Almeida, Ipanema (anos 1930) In: COSTA, 1995, p.103.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

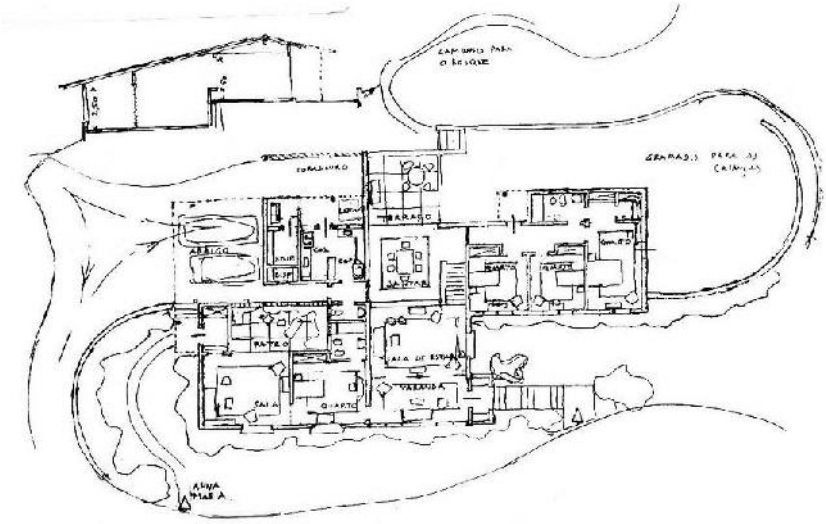
Assim, o pátio, na articulação de Lucio Costa, funcionava como um estabilizador de opostos, um dispositivo capaz de gerar os *amolecimentos* necessários: não possibilitava nem a completa exteriorização, e nem mesmo a completa introversão; nem a completa intimidade, nem a absoluta sociabilização. Ele acabava por propiciar um entreato, uma transição, uma vivência reservada e porosa, que usava também a natureza, no seu aspecto mais afetivo. Logo, "a paisagem cativa, através dos pátios verdes, recolhidos no interior da residência" (SILVA, M. A., 1991 Apud WISNIK, 2001, p.41) podia se relacionar com os próprios ambientes da casa através de *janelas conversadeiras*[33] que, ao contrário das grandes e absolutas transparências, garantiam uma relação mais íntima.



[F281] Lúcio Costa, Casa sem dono 3, vista do pátio, anos 1930. Fonte: COSTA, 1995.



[F282] Lúcio Costa, Casa sem dono 3 com pátio central, escada, passagem coberta e jardim coberto. Planta baixa do térreo, anos 1930. Fonte: COSTA, 1995.



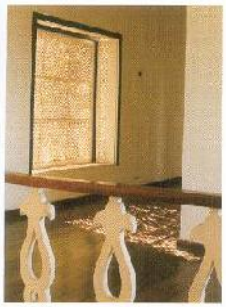
[F283] Lúcio Costa, Residência de Heloisa Marinho, Correias, anos 1940. Planta baixa mostrando o caminho para o bosque, gramado para crianças, pátio, terraço e varanda. Fonte: COSTA, 1995.

[33] Casa Saavedra em Correias em Petrópolis (1942), na residência Hungria Machado (1942), na Casa Pedro Paes de Carvalho em Araruama (1944) e também na residência Helena Costa (1980-82).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F284] Lúcio Costa, Casa Pedro Paes de Carvalho em Araruama, planta baixa do térreo, 1944. Fonte: COSTA, 1995.





[F285] [F286] Lucio Costa, Casa Pedro Paes de Carvalho em Araruama, janela conversadeira e vista do pátio. Fonte: WISNIK, 2001.



[F287] Lúcio Costa, Casa de veraneio projetada para o Barão de Saavedra e sua esposa, Carmem Proença em Correias, anos 1940. Janelas voltadas para o jardim. Foto de Vosylius, c. 1940-1949. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.



[F288] Lucio Costa, janela conversadeira voltada para o pátio de serviço na casa Saavedra. Fonte: WISNIK, 2001.

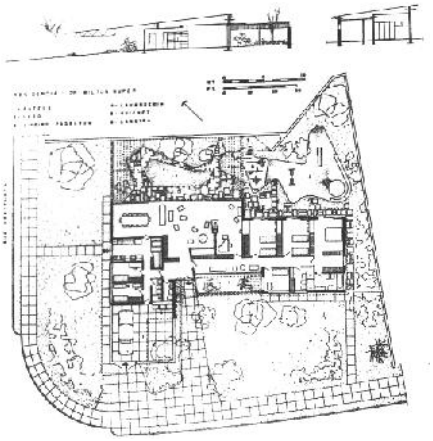
A utilização do elemento *pátio* estaria presente também na produção de Rino Levi (1901-1965) durante a década de 1940[34], e suscitaria uma semelhança, segundo Renato Anelli e Abílio Guerra, com a arquitetura desenvolvida na Itália na mesma época de seu retorno ao Brasil (em 1926), com base na *mediterraneidade.*[35] Sua estratégia pressupunha dispor volumes funcionais ao redor de um espaço descoberto, e este funcionaria como um estruturador da espacialidade, dando à casa um aspecto mais introvertido, além de possibilitar aos espaços descobertos a mesma privacidade dos ambientes internos da casa. O isolamento e a opacidade da vida em relação à rua geravam uma atmosfera completamente íntima, uma eventual releitura da interioridade do pátio da *domus* romana.[36]

[34] Instituto Sedes Sapientiae (1941) e na série de casas introvertidas: Casa Rino Levi (1944), Casa Milton Guper (1951), na Casa Paulo Hess (1953) e Casa Castor Delgado Perez (1958).

[35] Influenciado por Bernard Rudofsky (1905-1988) e Daniele Calabi (1906-1964). (ANELLI & GUERRA, 2001, p.89-101).

[36] O pátio cria um ambiente aberto, ventilado e ensolarado, mas ao mesmo tempo protegido, remetendo à interioridade da *domus* romana, através de uma visão voltada para o interior, para uma de natureza controlada, na escala do homem, e se fechando para o exterior. Sobre “La Casa

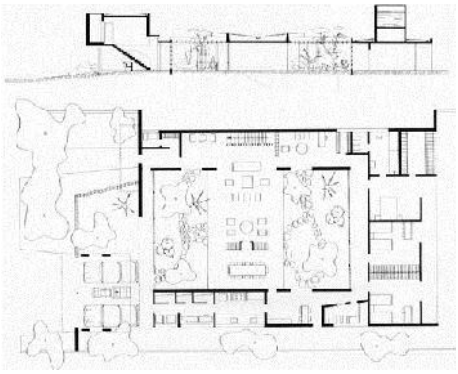
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F289] Rino Levi, Casa Milton Guper, planta baixa e cortes, 1951. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001.



[F290] Rino Levi, Casa Milton Guper, vista da sala em direção ao pátio pergolado, 1951. Foto de Peter Scheier. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001.



[F291] Rino Levi, Casa Castor Delgado Perez, planta baixa e corte, 1958. Fonte: Acervo Digital FAU PUC Campinas.



[F292] Rino Levi, Casa Castor Delgado Perez, pátio central dividido em dois, 1958. Foto de Peter Scheier. Fonte: Acervo Digital Rino Levi FAU PUC Campinas.

O que possibilitaria a ruptura desse aspecto, na articulação de Rino Levi, seria a impregnação do jardim no pátio e a incorporação da vegetação tropical – que algumas vezes foram feitas em parceria com o paisagista Roberto Burle Marx -, o que propiciaria ao morador a convivência cotidiana com a paisagem, mas de forma introspectiva e descontínua em relação ao exterior. Além de áreas livres de

---

Mediterránea" (ALVAREZ, 2007, p.292). Na casa urbana (*domus*) romana surge a tradição do jardim doméstico, o *hortus*, terreno de pequenas dimensões para cultivo de hortaliças e plantas frutíferas, que estava presente na moradia, e se constituía como um espaço aprazível, dedicado ao repouso, estar e convívio social. Em Pompéia, os espaços de jardim de pequenas dimensões eram visualmente ampliados por meio de pinturas murais no peristilo, que tinham o intuito de gerar a ilusão de uma janela para o campo, uma abertura para fora. Já o claustro deriva do latim *claustrum* que quer dizer fechado, sugerindo a derivação direta do jardim com peristilo, presente também nas casas romanas, com as mesmas características do espaço protegido e segregado dos olhares externos. *Hortus* derivou do grego *orthós*, "reto", e pode ser entendido também como delimitado por uma sebe ou muro. A esse termo, reuniu-se *viridarium*, espaço verdejante. Na época medieval acrescentou-se também o termo *gardinum* (latinização do germânico *gart*, do qual deriva *giardino* em italiano). O termo *herbarium* fazia referência às pequenas hortas de mosteiros e castelos onde eram cultivadas as ervas para uso farmacêutico ou culinário. *Pomarium* definia um pomar que podia exercer a função de lugar de lazer. A palavra *vinea* indicava a presença de um vinhedo. (PANZINI, 2013, p. 88-89; 184).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

contemplação, esses pátios ocasionariam também uma maior informalidade na casa, refletida na leveza e na abertura da arquitetura suscitada pelo clima dos trópicos, repercutindo em uma sociabilidade serena e feliz (assim como os valores dos modos de vida cotidiano romano) e em uma completa harmonia entre homem e natureza (ANELLI & GUERRA, 2001, p.96). Como afirmaria seu amigo e parceiro alguns projetos, Burle Marx:

> A casa mais aberta torna-se mais alegre e mais humana. Maior convivência com a natureza e o hábito da vida ao ar livre, em contato com as plantas, dignificam e elevam espiritualmente os homens. (MARX, 1972, p.18).

Esse olhar atento para a vegetação, mas também para o clima, para a natureza e para os costumes, aparecia em seu texto *Arquitetura e a estética das cidades* (1925), onde traçava através desses elementos, um caminho para se conferir especificidade à modernidade brasileira:

> É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre a estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa. Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original, dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores única no mundo. (LEVI, 1925 In: XAVIER, 2003. p.39)

Apesar de Mies van der Rohe (1886-1969) ter realizado muitas experiências na década de 1930 com o pátio em suas casas - gerando as famosas *casas-pátio* (ÁBALOS, 2003, p.20) -, é importante ressaltar que a própria interpretação conceitual desse elemento feita pelo arquiteto alemão é diametralmente oposta às apropriações realizadas por Lucio Costa e Rino Levi. Para Mies, a utilização do pátio refletia a oportunidade de renunciar a aspectos convencionais como intimidade e representatividade da casa – tão presente nas experiências brasileiras -, assumindo-o agora como portador de condições funcionais e universais. Assim, a casa, enquanto um espaço contínuo e fluido que se movimenta[37] sob a ordem das coordenadas cartesianas[38], era fechada por muros que propiciavam a

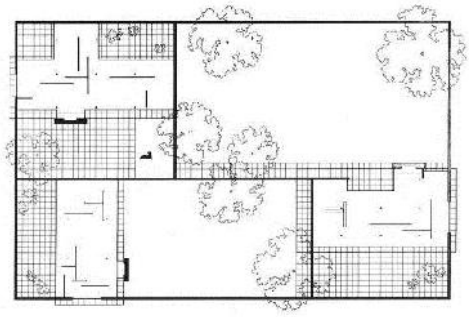
[37] Importante ressaltar que o trabalho posterior de Mies – principalmente após 1940 – tenderá à uma redução da assimetria e das formas espacialmente fluidas e uma concentração no edifício como estrutura ideal e uma expressão de ordem humanista. (SCULLY JR., 2002, p.71).

[38] Segundo ÁBALOS (2003, p.20) o sistema estabelecido por Mies possibilita "operar com poucas variáveis, ligadas entre si, para obter resultados completos e diversos, tanto construtivos quanto espaciais e estruturais."

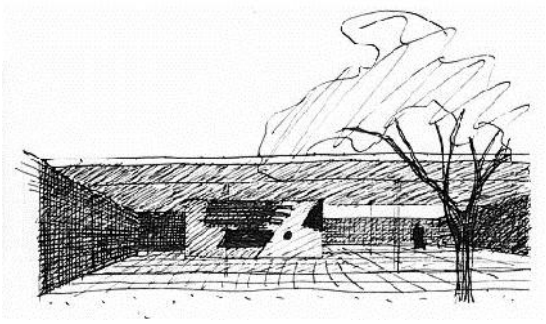
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

privacidade necessária para que em seu interior o plano aberto pudesse permanecer livre e, como consequência, a vida pudesse transcorrer de forma desprendida.

> Os pátios de Mies não eram recintos delimitados por muros que se projetavam sobre a natureza, mas o marco na natureza por trás do vidro; é dizer: a natureza ficava reduzida a um objeto artificial, o signo da natureza. Nos encontramos assim diante de outra ausência: a da natureza artificial, feita pelo homem. A casa pátio de Mies simula a natureza ao fechá-la.[39]



[F293] Mies van der Rohe, grupo de *casas-pátio*, planta baixa, 1938. Fonte: ÁBALOS, 2003.



[F294] Mies van der Rohe, *casa-pátio*, 1938. Fonte: ÁBALOS, 2003.

Para Mies, a própria natureza instala um espaço dominado e definido pela presença incólume da malha, e é traduzida no pátio pavimentado ou ajardinado - a própria extensão da casa, um espaço doméstico apto a receber atividades ao ar livre -, expondo uma representação artificial e extremamente abstrata da natureza[40], onde os elementos verdes pontuais e pulverizados exercem uma função meramente contemplativa para aquele que habita a casa.

Já na interpretação brasileira do pátio, a natureza, impossível de ser reduzida a um caráter abstrato por ser portadora subjetividade, é transformada em paisagem como elemento compositivo especificamente tropical – para Rino Levi - e como elemento dotado de uma domesticidade bucólica – para Lucio Costa. Ainda que, em ambos os casos, possa se reconhecer um aspecto de interioridade - e possam decorrer disso alguns limites em suas articulações espaciais -, o importante é

[39] EISENMAN, Peter. miMISes READING: dos not mean A THING. In: Mies Reconsidered: His Career, legacy and disciples. Chicago: The Art Institute. New York: Rizzoli, 1986. p.86-98. Apud ALVAREZ, 2007, p.299, tradução nossa.

[40] O próprio isolamento da casa por muros altos ressalta essa tentativa de gerar uma representação do mundo e criar ali uma nova realidade. (ÁBALOS, 2003, p.26).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

apontar que a manipulação do pátio se estabelece como uma tentativa de introjeção de aspectos naturais - ora mais exacerbados, ora menos explícitos - dento da arquitetura, além de uma busca pelo estabelecimento de novas transições espaciais.

No projeto para o Parque Guinle (1948)[41], especificamente nos edifícios multifamiliares que incorporam a forma de morar essencialmente moderna (ou seja, o apartamento), Lucio Costa não abandona os elementos essenciais da casa tradicional brasileira, mantendo inclusive suas diferenciações: a varanda social e a varanda caseira[42]. A *varanda social* – ou jardim de inverno -, mais voltada para uma área que recebe pessoas externas ao convívio da casa, remontaria à varanda da frente das habitações rurais, um espaço de transição entre o espaço público e o espaço privado, ou ainda a sala de recepção das casas urbanas do século XVII até fins do século XIX, onde ocorria um convívio social mais formal. Já a *varanda caseira*, ou varanda íntima, remeteria à varanda dos fundos, destinada ao convívio privado da família, ao repouso e ao estar, próxima aos cômodos de serviços como a cozinha, salas de moenda, depósitos. A partir dessa lógica, as sociabilidades geradas pelo estar e pela cozinha se misturariam no centro da casa (WISNIK, 2001, p.32).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[41] Originalmente seis, dos quais somente três foram construídos, sendo Nova Cintra (1949), Bristol (1950) e Caledônia (1954) e recebendo na década de 1950 mais um do escritório MMM Roberto – são dispostos de forma radial tendo o Parque Público (originalmente os jardins do palacete de Eduardo Guinle) como o centro, na parte mais baixa.

[42] "Embora seja um edifício de apartamento fechados, eu tinha imaginado que teriam sempre, junto da entrada, uma espécie de sala, um ambiente aberto – uma espécie de jardim de inverno que seria um ambiente de receber, uma coisa independente da sala. E um outro espaço, entre a cozinha e os quartos, que corresponderia a uma 'varanda caseira'. Então os apartamentos teriam duas varandas, digamos, embora meio fechadas – porque incorporadas ao prédio – respeitando assim, as proposições originais do século XVII das casas paulistas, chamadas 'bandeiristas'. (...) A origem da casa brasileira é, nesse sentido, o que a experiência paulista mostrou. E eu, então, no caso do Parque Guinle, quis amarrar um pouco e ter essas duas varandas: a social e a caseira. (...) minha filha falou que em Sergipe e em vários outros lugares – o marido dela era de lá – as pessoas recebem mais na varanda. Só pessoa mais íntima é que entra. (...), Mas isso sumiu por que nenhum proprietário, comprador ou corretor assimilou a ideia para, de fato, criar esses dois cômodos, as duas varandas (...) de modo que ficaram transformadas em quarto mesmo, ou sala, ou jardim de inverno, e o espírito da coisa se perdeu. Não houve nenhum comprador que se instalasse com esse espírito que caracterizasse as duas varandas". Entrevista de Lucio Costa a SEGAWA, Hugo, Revista Projeto, outubro de 1987 Apud CARLUCCI, 2005, p.61.



[F295] Lúcio Costa, Edifício Nova Cintra, Parque Guinle, planta baixa com a *varanda social* ou jardim de inverno (5) e a *varanda caseira* (7), 1948. Fonte: COSTA, 1995.



[F296] Lúcio Costa, Edifício Nova Cintra, Parque Guinle, 1948. Fachada de *brises* e cobogós funcionam como elementos *moduladores*. Fotos de Nelson Kon. Fonte: nelsonkon.com.br.



[F297] [F298] Lúcio Costa, Edifício Nova Cintra, Parque Guinle, 1948. Elementos moduladores e a *varanda caseira*. Fotos de Nelson Kon. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Parque Eduardo Guinle.

Conforme ressalta Guilherme Wisnik, a estratégia projetual de Lucio Costa estaria exatamente em estabelecer esses *elementos moduladores* - a *varanda* e também o *pátio*[43] - como núcleo gerador das espacialidades do edifício[44], ou seja, a partir deles, as atividades da casa poderiam se distribuir. Haveria, nesse sentido, um processo de ressignificação da varanda da casa tradicional brasileira, ao faze-la assumir uma articulação espacial moderna através de uma sala mais aberta e extrovertida que se liberava da rigidez tradicional, e assumia novas possibilidades na relação com o restante da casa, afinal:

> (...) compreende-se que, com este nosso clima, tenha sido mesmo assim, pois, embora se fale tanto na luminosidade do nosso céu, na claridade excessiva dos nossos dias, etc., o fato é que as varandas, quando bem orientadas, são o melhor

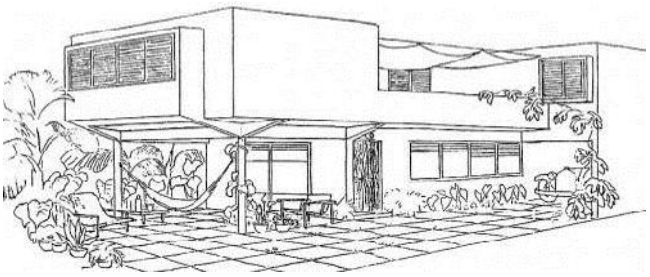
[43] Pátio se refere à parte descoberta e cercada, de dimensões variadas, de um edifício coletivo, de uma casa ou prédio. Pode ser ocupado por jardins, hortas, arrecadações, estacionamentos. (CORDEIRO, Graça Indias. Pátio. In: TOPALOV et al., 2014, p.469-480).

[44] WISNIK (2001, p.37) ressalta ainda semelhança com as estratégias utilizadas por Francisco Bolonha e Oswaldo Bratke. No entanto, para este último, o zelo pela privacidade dos ambientes estaria ligado à segmentação funcional dos setores domésticos e os pátios resultariam abertos, contínuos, em relação ao espaço externo, desempenhando uma função contemplativa e aludindo à capacidade da arquitetura de conter e escalonar a natureza.

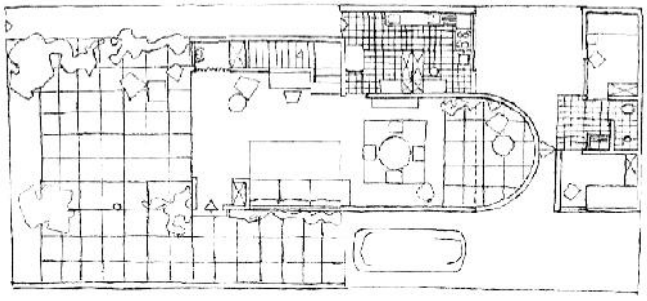
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> lugar que as nossas casas têm para se ficar; e que é a varanda, afinal, senão uma sala completamente aberta? (COSTA, 1938 In: COSTA, 1995, p.460)

Equivalente processo de reinterpretação ocorreria também a partir da leitura do espaço liberado pelos *pilotis* – elemento essencial da articulação espacial moderna - no que tange à sua livre e relaxada apropriação, liberta da estrita funcionalidade corbusiana. A própria presença da vida - explicitada pela recorrente representação da figura humana - e o incentivo ao convívio – implícito no mobiliário destinado ao bem-estar do homem nesses espaços (mesas, cadeiras, espreguiçadeiras), apontariam para a criação de uma ambiência agradável e confortável, um espaço notadamente doméstico, afastado tanto do funcionalismo estandardizado bauhausiano e da abstração tipificadora corbusiana. Analogamente, a presença das redes[45] presas nos *pilotis* apontariam para o próprio rompimento com o paradigma técnico-cientifico daquele elemento arquitetônico e sua consequente ressignificação: não mais puramente o elemento estrutural esbelto que sustenta o edifício, mas também o suporte para um objeto doméstico destinado ao repouso, que trazia a memória de um bucólico Brasil colonial.



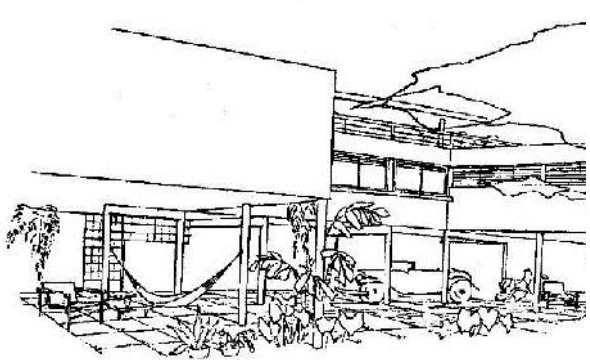
[F299] Lucio Costa, Casa sem dono 1, anos 1930. Perspectiva. Fonte: COSTA, 1995.



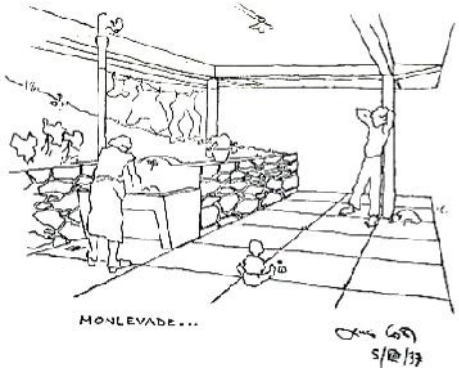
[F300] Lucio Costa, Casa sem dono 1, anos 1930. Planta baixa do térreo (*pilotis*). Fonte: COSTA, 1995.

[45] Essa relação será ainda mais explorada por Lucio Costa três décadas mais tarde no Pavilhão do Brasil na 13ª Trienal de Milão, em 1964, cujo tema geral era *Tempo Livre*. Para este, faz a instalação *RIPOSATEVI: um convite ao descanso*, onde trabalha de forma irônica a ideia de um estigma de Brasil, buscando caracterizar o ócio no contexto da realidade brasileira. (PESSOA, J. & SUZUKI, M., 2014).

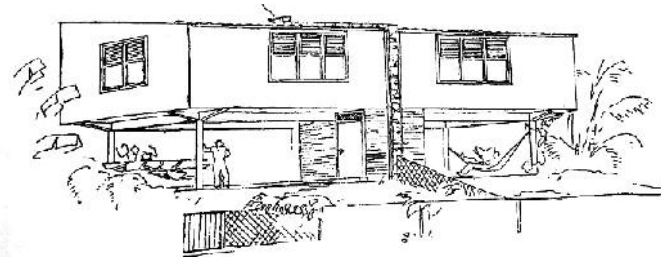
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



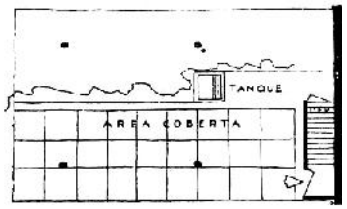
[F301] Lucio Costa, Casas sem dono 2, anos 1930. O *pilotis* recebe o carro, mas também serve de suporte para a rede. Fonte: COSTA, 1995.



[F302] Lucio Costa, Vila Operária Monlevade, espaço do *pilotis* para as atividades caseiras, 1934. Fonte: COSTA, 1995.



[F303] Lucio Costa, habitações operárias para Monlevade, 1934. Perspectiva externa. Fonte: COSTA, 1934b In: COSTA, 1995.



[F304] Lucio Costa, habitações operárias para Monlevade, 1934. Planta baixa *pilotis*. Fonte: COSTA, 1995.

Nessa manobra, os componentes do sistema da linguagem corbusiana, que explicitavam a vontade de modernização, eram constantemente ressemantizados por Lucio Costa, abandonando seu vínculo extremamente abstrato - que remetia a um juízo exclusivamente intelectual -, e passavam a assumir um valor cultural local e afetivo, fruto do seu vínculo com a tradição, capaz de realizar o encadeamento necessário entre o homem e aquele modo de vida. Assim, a cultura erudita – aqui, a modernidade corbusiana - não se sobrepunha à tradição local, trazendo sempre à mente, por seu sistema de relações, uma ideia diversa de sua existência abstrata material, mas remetendo continuamente, ao vernacular, à cultura local.

Essa complexa articulação estabelecida tantas vezes por Lucio Costa pode ser interpretada como a tentativa de gerar certa empatia (*Einfühlung*) – retomando as acepções de Vischer e Lipps – entre homem e meio. Ou seja, o arquiteto, ao ressignificar esses elementos e esses espaços, estaria agregando a eles valores

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

simbólicos e expressivos[46], instituindo-os de conteúdo emocional, transformando-os em signos que, interpretados pela imaginação, remeteriam à percepção de elementos similares conhecidos[47] - que no pensamento de Vischer era necessário ou intrínseco à estética do comportamento humano -, a partir dos quais o homem definiria sua própria relação com o mundo. Condicionaria assim, a própria percepção da forma e do espaço através da subjetividade, induzindo a um estado de satisfação decorrente da consciência do pertencimento mútuo entre o homem e aquela forma ou aquele espaço[48] possibilitando, por conseguinte, uma continuidade harmônica entre homem, natureza e cultura.

Logo, o espaço decorrente do uso dos *pilotis* por exemplo - assim como o *pátio*, ou a *varanda* -, ao ser ressignificado, se estabelece como o lugar ideal para uma vivência ao ar livre, um espaço arejado e ventilado, mesmo que dentro do fluxo das cidades - trazendo à memória as varandas, os terreiros, os alpendres da arquitetura tradicional brasileira - sem perder a intimidade e a serenidade. Como ressaltará Ronaldo Brito, esse procedimento demonstra a compatibilização entre o tempo lógico da construção do objeto arquitetônico com o próprio tempo da vida, refletindo o fundamento do pensamento estético de Lucio Costa, que acredita na relação entre natureza e cultura como continuidade, como um fluxo, e não como antagonismo rígido (BRITO In: NOBRE et al., 2004, p.250-51).

A relação de Lucio Costa com a teoria *empatia* fica ainda mais evidente ao reconhecer em seus escritos um vínculo (CONDURU In: NOBRE et al., 2004,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[46] Essa articulação pode estar relacionada também à noção de forma de arte em termos expressivos, através da manipulação e da criação da forma de maneira a provocar uma *emoção estética*, que o crítico de arte inglês Clive Bell (1881-1964), - um dos primeiros estudiosos situados fora das fronteiras da cultura germânica a tomar conhecimento da teoria formalista – vai conceituar como *significant form* (1914). Clive Bell e sua definição de *"forma significante"* está presente na epígrafe "Do desenho" de 1940, onde afirma: "Clive Bell define arte como significant form. O 'rabisco' não é nada, o risco – o traço – é tudo(...)" (COSTA, 1940 In: COSTA, 1995, p.242-243). Essa referência estaria presente também em seu depoimento *Iniciação Arquitetônica*, realizado para os estudantes da FAU/UFRJ, de 1972: "Quando a arte está presente, a forma significa — tem carga latente (lembrança de Clive Bell)".
Disponível em: <http://www.arq.ufmg.br/rcesar/pmdvw/piaup1/luciocosta.html>. Acesso em: 10 jan. 2016.

[47] Seriam "signos visíveis" ou "signos que interpretados pela imaginação (...) são preenchidos com uma nova aparência com as impressões que acompanhavam a percepção de objetos similares no passado". (MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.37).

[48] (MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.20). Ou ainda: "(…) our mental-sensory ego is projected inside the object" (MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.23).

p.273) com as teorias de Wilhelm Worringer[49] (1881-1965), em que, para o autor, a *empatia* (*Einfülung*) – já trabalhada anteriormente por Lipps e Vischer[50] - se opunha à *abstração* (*Abstraktion*). Assim, partindo-se da experiência estética, se por um lado a *empatia* seria essa espécie de deleite do homem ao se deparar com a beleza que é organicamente vital, ou que advém do que é *orgânico*, por outro, a *abstração* seria a satisfação do homem obtida a partir do encontro com a beleza que surge a partir da negação do aspecto vital, ou ainda, do *inorgânico* ou *cristalino* (WORRINGER, 1908 In: HARRISON; WOOD, 1995, p.68). A tendência a cada uma dessas experiências estéticas (*Einfülung* ou *Abstraktion*) seria decorrente das relações que o homem estabelece com o mundo, em sua atitude psíquica com o cosmos: a inclinação à *empatia* seria decorrente de uma identificação da vitalidade interna do homem como a vitalidade do mundo exterior, ou ainda uma relação de confiança entre eles, enquanto a inclinação à *abstração* resultaria de uma agitação interna decorrente de um imenso pavor espiritual do espaço ou mundo dos fenômenos, ou ainda um desconforto do homem frente à aparente desordem e instabilidade do mundo, assim sua tranquilidade seria atingida num afastamento das aparências.[51]

Assim, poderíamos continuar desdobrando o entendimento acerca da construção estética de Lucio Costa via *empatia* ao afirmar que as próprias manipulações acima citadas – a apropriação relaxada, as redes dos *pilotis*, o abrandamento pela vegetação, e outras buscas de referências na tradição – poderiam remeter, segundo os termos de Worringer, à inserção de signos que ao suscitar memória, familiaridade e afetividade, pudessem gerar relações mais confiantes e seguras –

[49] Analisando a arte egípcia, grega, românica, gótica e renascentista, reconhece a arte como um fenômeno independente da natureza, compreensível somente nos termos de suas leis, valorizando assim, o aspecto da abstração. (WORRINGER, 1908 In: HARRISON; WOOD, 1995).

[50] Esse conceito foi primeiramente explicitado por Hermann Lotze (1817-1881) em 1856, sendo que Robert Vischer (1847-1933) será o responsável por relacionar a empatia ao espaço arquitetônico. Theodor Lipps (1851-1947), Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Adolf Hildebrand (1847-1921) avançam nessas teorias.

[51] Daí, quanto menos a humanidade conseguiu, em virtude de sua cognição espiritual, entrar numa relação de confiança com a aparência exterior do mundo, e, portanto, alienar-se, mais forte é a dinâmica que leva ao esforço do mais alto grau de abstração. Posteriormente essa polaridade receberia um enfoque étnico geográfico, estabelecendo-se como "mundo do mediterrâneo" (clássico vinculado à empatia, onde a relação do homem com a natureza seria clara e positiva) e o "mundo nórdico", (romântico vinculado à abstração, onde a natureza seria uma força misteriosa frequentemente hostil). (WORRINGER, 1908 In: HARRISON; WOOD, 1995, p.70).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

empáticas – frente à *abstrata*[52] linguagem corbusiana. Isso refletiria ainda certa desconfiança ou desconforto na completa assimilação das possibilidades construtivas da própria era industrial, tendo consciência dos limites da implantação da modernidade naquele momento no Brasil. Assim, na articulação de Lucio Costa, a memória – não como citação, mas como ressignificação - seria um meio de estabelecer uma continuidade entre o passado e um possível futuro, reconhecendo no presente uma conexão rompida, resultante de seus problemas e limites (TELLES, 1998, p.38).

Essa tensão entre modernidade e tradição, entre intimidade e extroversão não se apresentaria somente através da incorporação de elementos arquitetônicos à arquitetura moderna, mas se tornaria evidente também a partir da problematização dos próprios limites exteriores da construção, de seu invólucro, que através das pressões constantemente recebidas tanto pelo meio, quanto pela própria espacialidade interna que busca se expandir, externaria essas relações dinâmicas. Seja através das tensões entre superfície e profundidade, assimiladas das práticas corbusianas, ou mesmo através da presença rígida do plano que precisa se romper com aberturas ou perfurações por conta do clima, mas ao mesmo tempo busca se fechar em busca de maior privacidade, começam a surgir superfícies ambíguas, compostas por dinâmicas tramas, o que levaria em alguns casos à completa dissolução dos limites.

A necessidade de flexibilizar as relações entre o interior e o exterior resultariam na ampla pesquisa de dispositivos de controle visual e climático, como o *brise-soleil* e os *cobogós*. O *brise soleil*[53] surgiria a partir de uma demanda climática clara, segundo as orientações corbusianas:[54] de forma a possibilitar um maior

[52] Com a ressalva de que, posteriormente, em suas teorias, WORRINGER (1908 In: HARRISON; WOOD, 1995) vai vincular a cultura mediterrânea *à empatia* e não à abstração, que seria fruto do mundo *nórdico*.

[53] Tomando como referência a publicação de *Brazil Builds*, GOODWIN (1943, p.84) cita ainda: Sede da Associação Brasileira de Imprensa - ABI (1936), Ministério de Educação e Saúde (1936), Laboratório de Anatomia de Recife (1937), Estação das Barcas de Correa Lima (1937), Yatch Club da Pampulha de Oscar Niemeyer (1942), Obra do Berço de Oscar Niemeyer (1937), Instituto Vital Brasil de Alvaro Vital Brazil e Ademar Marinho (1942), Pavilhão do Brasil em Nova York (1939), Hotel Ouro Preto (1940).

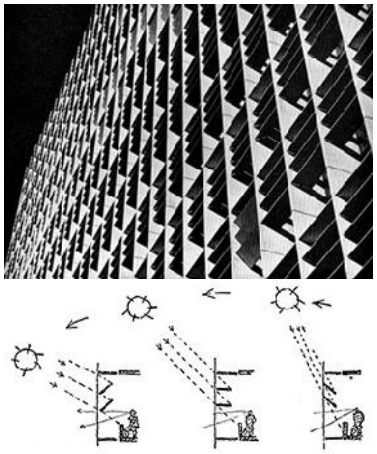
[54] A utilização do *brise-soleil* nas primeiras obras de Corbusier data de 1928, como a *Villa Baizeau* em Cartago, as casas populares em Argélia e em Barcelona e vai ser utilizados em vários outros

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

contato visual do homem com a paisagem externa é necessário que se protejam as fachadas envidraçadas sob forte irradiação solar. Porém, cabe ressaltar seu duplo caráter, como afirma Mário Pedrosa, uma vez que aquele poderia também "captar a brisa que nas cidades litorâneas no Brasil sopra, com efeito, com morna doçura, atenuando os excessos do sol tropical" (PEDROSA, 1953 In: PEDROSA, 2015 p.68-69). De qualquer forma, tratava-se de um elemento que, ao acentuar a permeabilidade do edifício, reforçava seu aspecto de exterioridade.



[F305] Irmãos Roberto, *brises* da Associação Brasileira de Imprensa, 1936. Foto de Kidder Smith. Fonte: GOODWIN, 1943.



[F306] Lúcio Costa e equipe, fachada com *brises* do Ministério da Educação e Saúde, 1936. Foto de Kidder Smith. Fonte: GOODWIN, 1943.



[F307] Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, *brises* do Pavilhão Brasileiro em Nova York, 1939. Foto de Kidder Smith. Fonte: GOODWIN, 1943.

Já o *cobogó*[55], como um elemento vazado - que traz à memória os *muxarabis* e *gelosias* ou *rótulas*[56] das edificações coloniais, e nesse sentido poderia ser interpretado também como uma manipulação da natureza da *empatia* - possibilitaria a vedação parcial da construção, ou seja, seu efeito do rendilhado

projetos como nos arranha-céus de Argel (1938), na Unidade de Habitação de Marselha (1945) até as experiências em Chandigarh (década de 1950). (SEGRE et al., 2009)

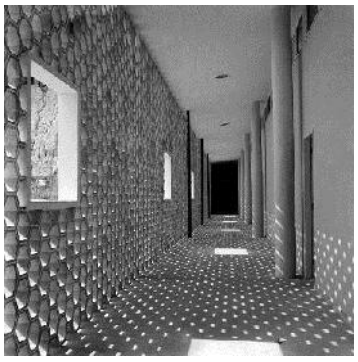
[55] *Cobogó* ou *Combogó*, nome tirado nas iniciais de seus idealizadores Amadeu Coimbra, Ernst August Boeckmann e Antonio Góis. Foi um elemento, recorrente nas construções de Pernambuco, principalmente do arquiteto Luís Nunes (1909-1937). (MARQUES; NASLAVSKY, 2011)

[56] Eram chamados de rótulas ou gelosias quando cobriam apenas janelas ou de muxarabis quando cobriam sacadas e varandas. De tradição moura, painéis formados por treliças de madeira para vedar vãos de janelas, muitas vezes convertendo-se em verdadeiras gaiolas, fechadas de madeira por todos os lados, cujo objetivo era proteger as mulheres da casa. Além de permitirem a passagem de ar fresco, também possibilitavam que as mulheres observassem a rua sem serem observadas pelos de fora. Foi muito difundido em Portugal nos séculos XVI a XIX. O decreto de 1809, com a chegada da Corte suprime esse elemento arquitetônico pois eram um símbolo concreto de tudo o que havia de mais retrógrado e bárbaro na cultura ibérica, ao que fazia de cada casa uma fortaleza e uma prisão. Tinha-se aí uma tentativa estatal de promover o espaço público em detrimento do privado. (PESSOA, J. & COSTA, M. E., 2012).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

por fora adquiria um valor de superfície e de vedação, enquanto por dentro difundia 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 cidade (TELLES, 1989, p.85-86). Ainda que ambos elementos aos poucos se afirmassem como símbolos de modernidade, a natureza do *cobogó* difere da do *brise*: o primeiro remete à proteção visual, à intimidade e à privacidade. Goodwin já percebia em 1943 a utilização desse elemento como uma resposta histórica, uma vez que:

> Um isolamento exclusivista foi sempre o traço acentuado das famílias latinas (...) Talvez uma das razões para a aceitação franca e entusiástica dos quebra-luzes desde as simples rótulas até o tipo mais complicado, seja justamente esse isolamento retraído da casa que os brasileiros mantiveram durante séculos. (GOODWIN, 1943, p.98-99)



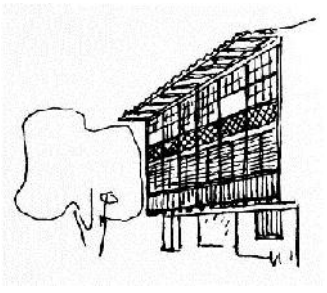
[F308] Affonso Eduardo Reidy, *cobogós* no Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, Rio de Janeiro, 1947. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

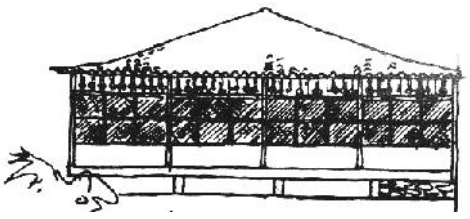


[F309] Olavo Redig de Campos, *cobogós* na residência Walter Moreira Salles, 1948. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.



[F310] Oswaldo Bratke, *cobogós* na residência do Arquiteto, Morumbi, 1951. Foto de Chico Albuquerque. Fonte: Acervo Bratke.





[F311] [F312] Desenhos de Lúcio Costa, *venezianas* e *treliç*as em São Luis do Maranhão. Fonte: COSTA, 1995.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F313] Lúcio Costa, *brises* e *cobogós* da fachada oeste do Edifício Bristol, Parque Guinle, 1948. Foto de Cristiano Mascaro. Fonte: CAVALCANTI, 2013.



[F314] Lúcio Costa, vista a partir da abetura no painel de *cobogó*, Parque Guinle, 1948. Foto de Nelson Kon. Fonte: nelsonkon.com.br

Esse artifício, utilizado por Lucio Costa nas vedações das galerias de seus edifícios no Parque Guinle, com "elegantíssimos painéis de textura diversa, grelhas de peças de cerâmica avermelhada ou placas de madeira pintadas de branco" (COMAS, 2001) através de sua porosidade e uma eminência à dissolução do plano, acabava por refletir uma dupla tensão: por um lado a necessidade de abrigo e intimidade individual - um resquício de memória de uma vida interiorizada – e por outro a assimilação dos ritos de convivência coletiva moderna - uma aspiração ao contato exterior, nesse caso, o parque.[57]

Se por um lado, a articulação de superfícies fronteiriças moduladoras no edifício moderno refletia o aspecto interiorizado da vivência doméstica, por outro, a própria paisagem deveria se estabelecer, para Lucio Costa, como possibilitadora desse mesmo caráter de intimidade necessária para uma vida amena, onde uma horizontalidade tranquila e continua na cidade moderna pudesse remeter continuamente às cidades coloniais brasileiras. Por isso era essencial a manutenção de uma natureza intocada em seus projetos, valorizando a integridade da paisagem natural, preservando ao máximo as características originais das áreas livres, que se opunham às atitudes predadoras adotadas nos moldes usuais de ocupação urbana. Assim como na articulação dos elementos arquitetônicos, tanto a vegetação quanto o solo em seu estado originário, eram transformados em

[57] Os edifícios Caledônia e Bristol são voltados para o poente, e utilizam o painel de proteção em suas galerias sem prejuízo da visão do parque. No edifício Nova Cintra os painéis escondem os serviços e funções íntimas também voltados para o parque.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

signos confiantes, capazes de determinar as especificidades do lugar e vincular o homem à terra.

Distintamente de Le Corbusier, que dá ao urbanismo moderno um caráter fundamentado em pressupostos abstratamente pictóricos explicitados na maneira de lidar com a concepção espacial próxima à visualidade do *pitoresco*[58], Lucio Costa explicita que:

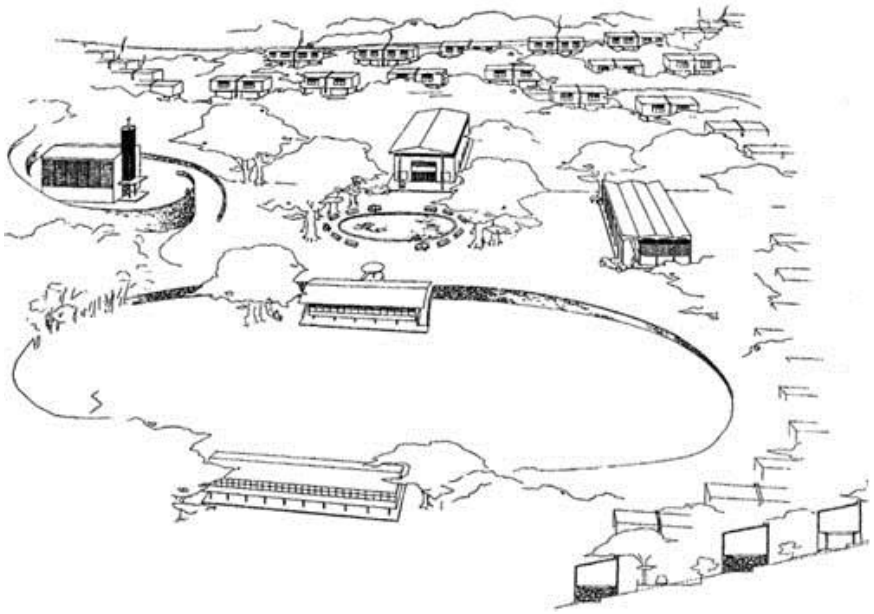
> (...) o que caracteriza o conceito moderno do urbanismo, que se estende da cidade aos arredores e à própria zona rural, é, precisamente, a abolição do 'pitoresco', graças à incorporação efetiva do bucólico ao monumental. (COSTA, 1952a In: COSTA, 1995, p.257)

Na visão de Le Corbusier, a incorporação do contraste necessário entre os elementos geométricos dos edifícios racionalistas e os elementos *pitorescos* da vegetação (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.218-222) - e nesse sentido, *pitoresco* era entendido por Lucio Costa como uma manipulação da cultura sobre a natureza - eram substituídos pelo arquiteto brasileiro por um caráter mais rústico, agreste, que caracterizasse a especificidade local. Afinal, para Lucio Costa, a cultura não poderia se sobrepor à natureza transformando sua essência. Por isso, na Vila Operária de Monlevade (1934), por mais que a ocupação humana seguisse uma determinada racionalidade através da implantação de um plano, o arquiteto deixa clara a pretendida restrição acerca da relação com a natureza:

> 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. (COSTA, 1934b In: COSTA, 1995, p.99)

[58] Ver *Capítulo 4.2 A abstração da cidade purista*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F315] Lucio Costa, habitações operárias para Monlevade, 1934. Fonte: COSTA, 1934b In: COSTA, 1995.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Dessa forma, o tratamento rústico da paisagem, através da manutenção do solo natural agreste, buscaria dissolver o caráter marcadamente urbano e artificial dos espaços estabelecendo uma presença rarefeita de urbanização, e restaurar a integridade da paisagem enquanto uma superfície contínua. Logo, a natureza, poupada pela técnica, estabeleceria a intimidade contemplativa necessária para o refúgio do homem (TELLES, 1989, p.92). Conforme já apontado através da análise do Memorial para a Cidade Universitária da Quinta da Boa Vista[59], se para Lucio, construir sempre significou "obstruir a paisagem", a relação entre cultura e natureza se tornava uma questão sempre a ser problematizada em seus projetos.

A tensão latente entre a necessidade de ocupação do solo *versus* a manutenção de um aspecto agreste da paisagem se colocaria também nos projetos urbanísticos posteriores e de maior escala, como o projeto de urbanização da Barra da Tijuca[60] (1962), parcialmente implantado, e também do Plano Piloto de Brasília (1957). Se no Rio de Janeiro, - como mostra o Memorial para a Cidade Universitária - a

[59] Ver *Capítulo 5.1 Uma afinidade com a paisagem.*

[60] "...o que atraía irresistivelmente ali, e ainda agora até certo ponto atrai, é o ar lavado e agreste; o tamanho - as praias e dunas parecem não ter fim; e aquela sensação inusitada de se estar num mundo intocado, primevo. Assim, o primeiro impulso, instintivo, há de ser sempre o de impedir que se faça lá o que for (...) o problema consiste então em encontrar a fórmula que permita conciliar a urbanização (...) com a salvaguarda (...) dessas peculiaridades que importa preservar" (COSTA, 1969 In: COSTA, 1995, p.344-354)

natureza evocava a um estado originário por seu caráter “atormentado”, já em Brasília o fazia pela imensidão da terra avermelhada, quase sem vegetação, contra um horizonte limpo e um céu azul:

> Eu encontrei o planalto, aquele horizonte sem limite, excessivamente vasto. É fora de escala - como um oceano com imensas nuvens movendo-se sobre ele. Colocando a cidade no meio dele, nós poderíamos estar criando uma paisagem. No Brasil, o que faz a paisagem são as massas arquitetônicas, porque a maior parte do país é deserta.[61]



[F316] A paisagem de Brasília. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal, In: KIM & WESELY, 2010.



[F317] O Eixo Monumental. Fonte: Arquivo Gabriel Gondim, In: KIM & WESELY, 2010.

Logo, se por um lado, “horizonte circular” (TELLES, 1989, p.94) do planalto central se apresentava para Lucio Costa como uma verdadeira “folha em branco” - o que possibilitaria a construção da paisagem humanizada pelos estáveis, regulares e vigorosos volumes brancos de Oscar Niemeyer que se colocavam como figuras recortadas contra a paisagem – por outro lado, era fundamental que se mantivesse o caráter da dimensão originária e inaugural da natureza encontrada em Brasília antes de sua ocupação: a imagem da imensidão avermelhada e a sua vegetação nativa. Juscelino Kubitschek (1902-1976) ressalta essa sensibilidade:

> O cerrado está ali a dois passos de cada janela. Não houve o propósito de hostilizá-lo, de extingui-lo, mas de incorporá-lo ao contexto urbano. As árvores retorcidas que caracterizam a paisagem foram conservadas na sua própria feição caricatural, sem que se tivesse a preocupação de modificá-las para lhes comunicar a opulência da floresta tropical. E as edificações que se ergueram em torno delas não as afugentaram, mas copiaram-lhes as linhas definidoras, de forma que umas e outras constituíssem um todo uniforme. (KUBITSCHEK, 2000, p.183)

[61] Lúcio Costa em entrevista a Alex Schoumatoff. SCHOUMATOFF, Alex. Profiles (Brasilia) publicada em *The New Yorker*, Nova York, nov. 1980 p.94. Apud SILVA, M. A., 1998.

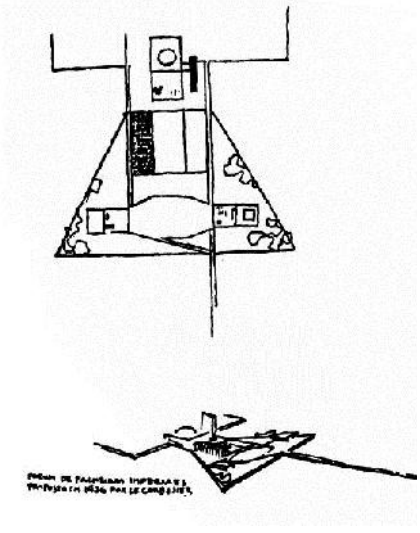
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Em Brasília, assim, o próprio modelo da *Ville-Verte* corbusiana - onde a vegetação era inserida de forma *pitoresca* para abrandar a geometria dos edifícios – passava por ajustes, já que era essencial a introdução da vegetação do cerrado na vivência da cidade, dando a ela, a conotação de uma paisagem própria, local, remetendo à natureza virgem e intocada daquele lugar – um contraponto com a lógica formal e incisiva da arquitetura. Logo, aqui também se estabelece o mesmo jogo semântico realizado nos projetos de escala doméstica da década de 1930 e 1940, reforçado ainda mais pela própria conotação marcadamente simbólica e representativa que subjazia à própria utilização daquela vegetação capaz de vincular homem e a natureza, que num sentido mais amplo, deveria legitimar aquele processo de criação de uma imagem para um país em desenvolvimento. Assim, ressalta sobre a representatividade da Praça dos Três Poderes:

> No meu espírito, quando tive essa intenção de marcar a posição da Praça era, em parte, com o objetivo de acentuar o contraste da parte civilizada, de comando do país, com a natureza agreste do cerrado. (...) No contacto direto desse triângulo com a vegetação, no meu espírito um tanto romântico, imaginava que teria um sentido: o cerrado representaria o povo, a massa de gente sofrida, que estaria ali junto do poder da democracia que lhe é oferecido.[62]



[F318] Vista aérea da Praça dos Três Poderes, Brasília. Foto de Marcel Gautherot, c. 1960. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.



[F319] [F320] Lúcio Costa, Praça dos Três Poderes. Fonte: COSTA, 1957 In: COSTA, 1995.

De fato, esse olhar de Lucio Costa carregado de simbolismo e sentimentalismo, aliado ao desejo de manter uma paisagem bucólica e originária, teria se

[62] COSTA, Lúcio. Primeiro Seminário dos Problemas urbanísticos de Brasília, Brasília, Centro Gráfico do Senado Federal, Brasília, 1974, p.23-24 Apud SILVA, 1998.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

desdobrado em uma participação pouco efetiva e extremamente fragmentária do paisagista Burle Marx em Brasília[63], afinal, a manipulação intencional da natureza, através da gestualidade construtiva e artificiosa sobre a superfície do território da capital, ao buscar o estabelecimento de uma espacialidade unitária que dissolvesse as fronteiras entre arquitetura, paisagismo e urbanismo, acabaria por anular todo componente telúrico essencial para aquele arquiteto.

Se a Memória Descritiva Plano Piloto inicia enfaticamente defendendo o "gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse" (COSTA, 1957 In: COSTA, 1995, p.284), demarcando assim uma intervenção artificial no território através da imposição do controle e da clareza formal por meio da ordem e axialidade[64] (princípios urbanísticos vinculados à técnica *rodoviária*), nitidamente "um gesto desbravador, nos moldes da tradição colonial" (COSTA, 1957 In: COSTA, 199, p.283) - que remonta à lógica de implementação das cidades brasileiras, inclusive próprio o Rio de Janeiro -, finaliza a mesma a Memória

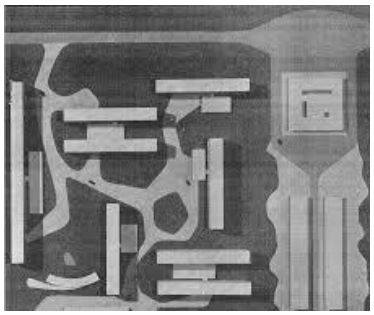
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[63] Realizou os Jardins do Ministério das Relações Exteriores ou Palácio do Itamaraty (1965), do Ministério da Justiça (1970), do Tribunal de Contas da União (1973), do Ministério das Forças Armadas ou Praça dos Cristais (1970), da Residência da Vice-presidência da República ou Palácio Jaburu (1975), da Superquadra 308 Sul (1972), Jardins do Teatro Nacional Claudio Santoro (1976) e o Parque Pithon Farias, hoje Parque da Cidade Dona Sarah Kubitschek (1976). Além dos projetos não executados como o Parque Zoobotanico (1960-61) e um o Parque no Eixo Monumental (1961). (DISTRITO FEDERAL Decreto n.º 33.040, de 14 de julho 2011. Dispõe sobre o Tombamento dos Jardins de Burle Marx em Brasília. Diário Oficial do Distrito Federal (DODF), Seção 01, Página 70, 15/07/2011).
Sobre o último, o *Parque da Esplanada*, trata-se de um parque ocuparia a área onde hoje é o Eixo Monumental, com dezesseis quilômetros de extensão, desde as proximidades da Rodoviária até a Praça dos Três Poderes. Sobre esse projeto, só se encontram poucas informações, onde constam algumas aquarelas de Ilda Fuchshuber supostamente baseadas nos desenhos que de Burle Marx, já que não há publicação desse projeto. Segundo KAMP (2005, p.155-157), o parque seria "dividido em cinco grandes segmentos, representando a flora das regiões do Brasil com suas plantas mais características. Um grande lago cortaria todo o conjunto e este, em função da diferença de nível, seria dividido em pequenas barragens de onde a água desceria, para formar um verdadeiro véu e contribuir para melhorar sensivelmente o microclima de seu entorno. No último segmento, toda a água excedente seria filtrada e aproveitada nas instalações do Congresso Nacional". Ver também: BURLE, 2008, p.50-57.
É importante ainda ressaltar que está em fase de implementação atualmente um projeto desenvolvido pelo Escritório Burle Marx em 2013 nessa mesma área, mas que contempla uma área menor – de 300 mil metros quadrados que vai desde a Torre de TV até a Rodoviária - mas que traz o mesmo traçado incisivo carregado de contrastes cromáticos, que marcou a produção do paisagista. "Foi assinada na última terça-feira (23) a ordem de serviço para execução do projeto paisagístico de Burle Marx, no canteiro do Eixo Monumental, entre a Torre de TV e a Rodoviária do Plano Piloto, área central de Brasília. De acordo com a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), responsável da obra, o projeto prevê a instalação de espelhos d'água, vegetação, ciclovias e espaços de convivência". (LOUZAS, 2013).

[64] Essa filiação intelectual francesa estaria presente na já citada influência direta de Grandjean de Montigny e Donat-Alfred Agache e indireta de Haussmann concretizada por Francisco Pereira Passos.

propondo um outro tipo de relação com esse território, agora *amenizado* por uma articulação que buscasse variedade e tratamento das partes (princípios urbanísticos vinculados à técnica *paisagística*), rememorando inclusive "os gramados da sua meninice".[65] E essa ambiência pretendida remetia àquela almejada para Vila Monlevade (1934), praticamente duas décadas antes, onde:

> As quadras seriam apenas niveladas e paisagisticamente definidas, com as respectivas cintas plantadas de grama e desde logo arborizadas, mas sem calçamento de qualquer espécie, nem meios-fios. (COSTA, 1957 In: COSTA, 1995, p.295)



[F321] Maquete de superquadra, foto de Humberto Franceschi. Fonte: Revista Brasília nº13, Jan./1958.



[F322] Superquadras em implantação. Fonte: Arquivo Gabriel Gondim, In: KIM & WESELY, 2010.

Demarca-se assim, em Brasília, a necessidade de fazer coexistir pacificamente a representatividade, a monumentalidade, a funcionalidade e a eficiência da capital administrativa do país – de acordo com os princípios da Carta de Atenas (1933) – com o acolhimento, a domesticidade, o lirismo, o bucolismo típico das cidades de interior, possibilitando uma aproximação à escala íntima da residência do homem, articulada por intermédio da *Superquadra*[66] e das *Unidades de Vizinhança*.[67] Nesse sentido, assim como uma casa, a cidade deveria encadear uma modulação de atmosferas e ambiências[68], feita por uma ordenação por escalas, onde a paisagem seria um elemento chave de articulação, pois possibilitaria a

[65] Sua infância na Inglaterra. (COSTA, Lucio. "Ingredientes" da concepção urbanística de Brasília. In: COSTA, 1995, p.282).

[66] Quadras de 280 metros de lado, que recebe um conjunto de edifícios residenciais soltos do chão através de *pilotis* circundada por uma cinta de árvores de copa densa com 20 metros de largura que possibilita um filtro vegetal fluido e permeável ao meio urbano

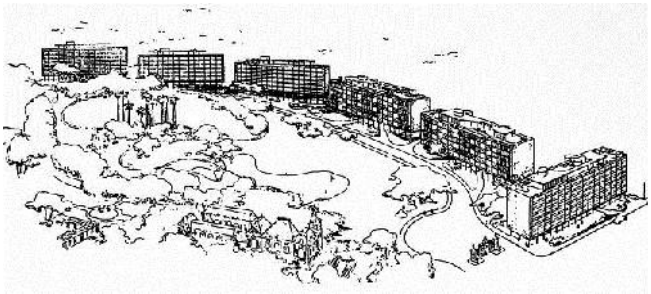
[67] Possibilidade de agrupamento permeável das Superquadras, de forma a servi-las de infraestrutura de serviços e comércios locais para a comunidade, além de um programa institucional.

[68] Ressalta o caráter *monumental* (centro cívico), a feição recolhida e *intima* (residencial) e a atmosfera acolhedora e *gregária* (centro da cidade) e o caráter *bucólico* (áreas livres). (COSTA, 1987 In: FERREIRA; GOROVITZ, 2009, p.79).

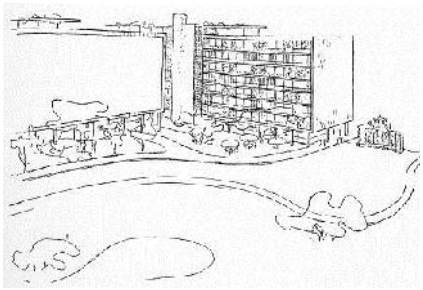
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

intermediação entre a cidade moderna - onde seriam comuns o anonimato e o estranhamento - e a nostálgica comunidade tradicional, possibilitadora de trocas e experiências sociais. Uma construção de relações de sociabilidade pelo gesto moderno, mas feito através de apaziguamentos. Assim, os edifícios residenciais soltos do chão através do uso de *pilotis,* faziam com que a presença urbana fosse contínua e ininterrupta possibilitando um livre ir e vir, algo já ensaiado nos seus edifícios do Parque Guinle no Rio de Janeiro (1948-52):

> A primeira experiência de um conjunto residencial de apartamentos destinados à alta burguesia, e também onde primeiro se aplicou, de forma sistemática, depois de tantas tentativas frustradas, o partido de deixar o térreo vazado, o *pilotis* de Le Corbusier. (COSTA, anos 1940 In: COSTA, 1995, p.212)



[F323] Lúcio Costa, Parque Guinle, anos 1940. Fonte: COSTA, 1995.

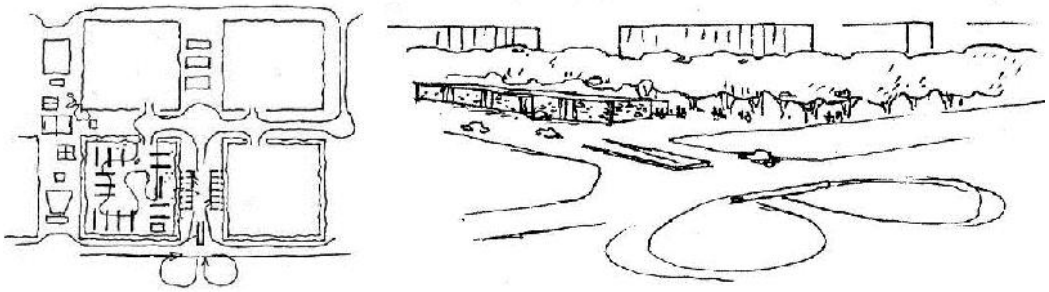


[F324] Lúcio Costa, Parque Guinle, anos 1940. Fonte: COSTA, 1995.

Se os *pilotis* soltavam os blocos do chão e possibilitavam a distensão das áreas do térreo – em ambos os casos – essa relação deveria ser abrandada pela própria vegetação. Na Superquadra de Brasília, um filtro vegetal fluido e permeável enquadrava e resguardava parcialmente o interior da quadra - como um pacato *pátio*, porém na escala da cidade -, com gramados generosos onde era possível ter "crianças brincando a vontade ao alcance do chamado da mãe" (COSTA, Eixo Rodoviário Residencial In: COSTA, 1995, p.308). Logo, ainda que o térreo moderno trouxesse na sua essência a ideia de coletivização do espaço - implícito no modelo da habitação multifamiliar corbusiano - não abandonava a ideia tradicional da domesticidade e da própria individualidade, como numa casa unifamiliar. Tanto na escala da grande capital quanto na escala da pequena Vila Operária, se mantinham as preocupações: "touceiras contínuas de bambus, formando-se assim, artificialmente e sem maiores despesas, um verdadeiro túnel

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

que atenuaria o ruído, eliminaria a poeira e melhoraria o aspecto" (COSTA, 1934b In: COSTA, 1995, p.99).



[F325] [F326] Lúcio Costa, Superquadras e unidades de vizinhança. Fonte: COSTA, 1995.



[F327] Entre-quadras da Asa Sul. Foto de Joana França Fotografia. Fonte: joanafranca.com.

Cabe ressaltar, no entanto, que em Brasília a vegetação não tem somente um aspecto funcional, ela cria a ambiência. São gerados planos fluidos e interpenetráveis entre a criteriosa arquitetura e a naturalidade da vegetação, reforçados ainda pela implantação dos blocos de seis pavimentos dispostos na quadra de maneira variada, segundo certa "dispersão periférica" (ROWE, 1947 In: ROWE 1982, p.12) - porém contida pela faixa vegetal permeável - o que geraria uma totalidade dentro da quadra com partes completamente articuladas e "assimetricamente equilibradas" (COLQUHOUN, 2004, p.150). Logo, somente no setor residencial de Brasília, a utilização do verde assumiria o caráter *pitoresco* e se permitiria a manipulação da própria natureza através da técnica paisagística em busca dos "imensos gramados ingleses, os *lawns* da meninice" (COSTA, 1995, p.282), uma referência direta aos jardins privados das grandes propriedades aristocratas e dos primeiros parques públicos ingleses do século XVII.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Nesse sentido, a exploração do *pitoresco* por Lucio Costa pode ser entendida para além de seu potencial paisagístico, e pode reverberar no próprio conteúdo social intrínseco a ele, afinal, retomando Argan, o *pitoresco*:

> (...) opera diretamente sobre a natureza modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades da vida social, isto é, colocando-a como ambiente da vida. (...) favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos sociais. (ARGAN, 1992, p.12)



[F328] Crianças brincando na SQS 108, c.1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal, In: KIM & WESELY, 2010.



[F329] Crianças correndo em uma superquadra no dia da inauguração. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.

Assim, a manipulação da vegetação através dos generosos gramados e das massas de vegetação significaria intervir sim, na paisagem original do cerrado, mas com o objetivo de dispor à população a utilização do chão livre e acessível a todos, através da geração de amplas áreas sombreadas, transformadas agora no lugar da vida do lugar. E nesse sentido, haveria uma manutenção do caráter lírico e afetivo nessa relação entre homem e natureza, e não uma ruptura.

Todas essas complexas manipulações onde Lucio Costa faz permear constantemente modernidade e tradição, sociabilidade e introspecção, erudição e vernáculo, demonstram o inevitável processo de invenção de uma identidade para não só para uma cidade, como também para o país – *pays* enquanto território que se habita – um projeto de modernidade que se delineava desde os anos 1930. Todas essas intrincadas relações foram amplamente absorvidas e exploradas pelos arquitetos brasileiros, possibilitando diversas interpretações e articulações, sempre problematizadas pelas moventes tensões estabelecidas entre natureza e cultura na

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

modernidade brasileira. E estas acabariam por se desdobrar em diversas formas de contrapor interioridade e exterioridade, público e privado, e, por conseguinte, gerar experiências que estabeleceriam diversas maneiras de relacionar arquitetura, natureza e cidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

5.3.
Os *Cinco Pontos* e a paisagem brasileira

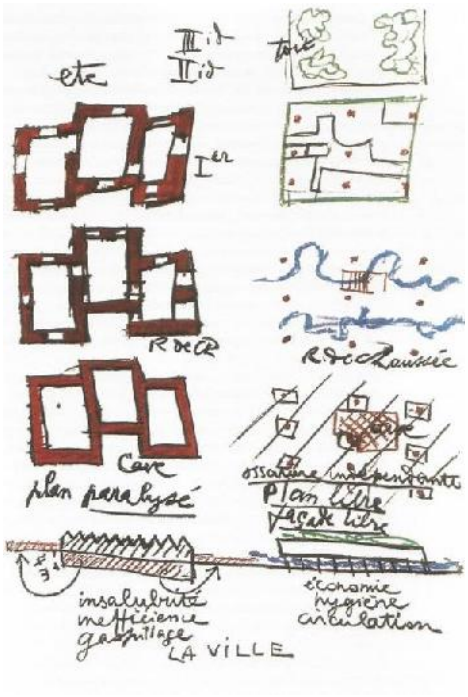
> A nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que caracteriza e, de certo modo, comanda a transformação radical de todos os antigos processos de construção – é a ossatura independente. (...) [Ela] conferiu a esse jogo imprevista elasticidade, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada: a linha melódica das janelas corridas, a cadência uniforme dos pequenos vãos isolados, a densidade dos espaços fechados, a leveza dos panos de vidro, tudo voluntariamente excluindo qualquer ideia de esforço, que todo se concentra, em intervalos iguais, nos pilotis – solto no espaço – o edifício readquiriu, graças à nitidez das suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria – aquela disciplina e retenue próprias da grande arquitetura; conseguindo mesmo, um valor plástico nunca dantes alcançado, e que a aproxima – apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário – da arte pura. (COSTA, 1934a In: COSTA, 1995, p.113)

Conforme já ressaltado, os *cinco pontos da arquitetura moderna* difundidos por Le Corbusier a partir de 1926 seriam referenciados por Lucio Costa em *Razões da nova arquitetura* (1934) e teriam ampla difusão no Brasil.

Na sua essência, pode-se afirmar que os cinco pontos da doutrina corbusiana, além de indicar parâmetros técnico-funcionais para a nova arquitetura, acabavam por estabelecer também dispositivos formais que, ao refletir a própria visão de mundo de Le Corbusier, possibilitavam a sua direta articulação com a questão da paisagem. A *planta livre* (*le plan libre)* e consequentemente a *fachada livre* (*la façade libre)*, estão diretamente vinculadas ao estabelecimento de interiores mais amplos, com a minimização das divisões internas fazendo com que as paredes periféricas se tornassem mais leves, o que gerava uma maior abertura em direção ao exterior e a construção de uma espacialidade mais relaxada e dilatada, em consonância com o meio. Os *pilotis*, da mesma forma, ao elevar o edifício do solo, geravam uma relação de continuidade espacial ou visual entre espaços no nível do térreo, aumentando a sensação da existência de uma superfície de base ininterrupta, natural ou construída. O *terraço jardim (le toit-terrasse)*, por sua vez, ao transformar as coberturas em espaços habitáveis, abria a possibilidade para o estabelecimento de uma relação espacial física entre interior e exterior, em um nível elevado do solo, enquanto a *janela em fita (le fenêtre en longueur)*, possibilitava essa mesma relação, no entanto de forma visual.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

De maneira clara e precisa, Le Corbusier resume esses elementos da *Nova Arquitetura*: "o terreno sob a casa, ficou desimpedido; o teto, foi reconquistado; a fachada está inteiramente livre e, assim, não estou mais paralisado" (LE CORBUSIER, 1929b In: LE CORBUSIER, 2004b, p.52).



[F330] Le Corbusier, *croquis* explicativos dos Cinco Pontos da Nova Arquitetura. *Plan Paralusé x Plan libre*. Fonte: LE CORBUSIER, 1929b In: LE CORBUSIER, 2004b.

De fato, pode-se afirmar que todos esses conceitos foram amplamente absorvidos pelos arquitetos brasileiros. No entanto, sua assimilação no Brasil seria problematizada a partir de um determinado olhar sobre a natureza, o que gerou não só uma experimentação desses elementos como repertório plástico em si[69], como possibilitou o estabelecimento de novas articulações e cooperações entre arquitetura e sítio, impulsionando uma reinterpretação e uma incorporação positiva da paisagem à nova espacialidade em construção. Além disso, se estabelecia um complexo leque de influências a partir da produção internacional, para além da referência corbusiana – Frank Lloyd Wright (1867-1959), Walter

[69] Nesse caso, pode-se citar a criticada inventividade formal de Oscar Niemeyer nas formas dos apoios dos pilares, como ressalta Max Bill ao enxergar na utilização desses elementos "de formas estapafúrdias, desprovidos de qualquer ritmo ou razão estrutural" onde percebia-se "o uso mais abusivo possível da liberdade formal e o mais fantasioso emprego dos pilotis. Estamos diante do suprassumo da anarquia na construção, da floresta virgem no pior sentido." (BILL, 1953 In: XAVIER, 2003, p.160-161).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Gropius (1883-1869), Mies van der Rohe, Alvar Aalto (1898-1976) – além de um acolhimento positivo acerca da atualização da própria tradição tipológica brasileira, muitas vezes utilizado como meio de justificar a legitimação de um projeto cultural mais amplo.

Se instaura assim, a partir dessa complexa trama de relações, um *modus operandi* próprio, fruto de uma visão conciliatória capaz de harmonizar parâmetros aparente irreconciliáveis e antagônicos. Logo, a produção intelectual brasileira se estabeleceria como o campo possibilitador dos necessários *apaziguamentos*; e o processo de acomodação desses pensamentos acaba por gerar uma maneira própria de desenvolvimento, uma possibilidade de modernidade.

Essa disposição natural à conciliação foi ressaltada pelo filósofo alemão Max Bense (1910-1990), ao visitar o Brasil na década de 1960 (portanto, já com a capital Brasília inaugurada). Para ele, o espírito tropical que lhe era intrínseco (orgânico, vital, movente) e o espírito cartesiano herdado (analítico, lógico, claro) não se encontravam em contraposição, mas em dialética; e aí estaria uma esperança de renovação, a construção de uma "essência em progresso" do homem (NOBRE In: BENSE, 2009, p.102). Como consequência, a própria noção de "forma moderna racional" proposta no Brasil estaria calcada nesses constantes contrastes percebidos por Max Bense: alegria e melancolia, natureza e inteligência, improvisação e projeto, inércia e mobilidade (NOBRE, 2012). Contrastes estes presentes, inclusive, em todo processo histórico de incorporação do olhar do homem - o nativo, o colonizador, o transplantado, o moderno - em direção à natureza, que influenciarão a própria construção do seu meio.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

5.3.1.
Planta livre e *fachada livre*: a hibridização de um método

> 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. Sua estrutura esquelética e sua planta aberta lhe dão afinidades como a árvore e o avião. (...) 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 do avesso do espaço, da sua existência física. (PEDROSA, 1952 In: PEDROSA, 2015, p.33-34).

Já nas décadas de 1940 e 1950, a tendência à exteriorização e à extroversão da espacialidade da arquitetura brasileira se torna notável tanto na crítica nacional quanto na crítica internacional. Philip Goodwin em *Brazil Builds* (1943) percebeu, além das expressivas formas da arquitetura brasileira, certa tendência dos edifícios em buscar um contato com a natureza - mar, montanha, mata -, gerando uma visibilidade desimpedida e aberta. Goodwin ressaltou, como uma das qualidades mais interessantes das construções brasileiras, o seu caráter aberto para o exterior, sua aceitação franca e entusiástica em relação aos espaços externos e uma relação direta com a paisagem[70] – que havia impressionado o autor por sua exuberância -, vinculando essas peculiaridades, principalmente ao fator clima:

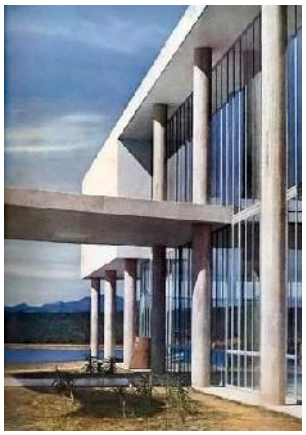
> As telas de arame às janelas e portas, indispensáveis na maior parte dos Estados Unidos, são desnecessárias nas cidades do litoral brasileiro, varridas por vento contínuo e forte. Isso incentiva um contato agradável e direto entre interior e exterior das habitações. (GOODWIN, 1943, p.98)



[F331] Attilio Correia Lima, Estação de Hidroaviões, 1937. Foto de Kidder Smith. Fonte: GOODWIN, 1943.



[F332] [F333] Oscar Niemeyer, Cassino da Pampulha, 1942. Foto de Kidder Smith. Fonte: GOODWIN, 1943.



[70] De forma a ressaltar o argumento, as imagens selecionadas pelo autor para compor a sobrecapa e a página de rosto da publicação expressavam este princípio *exteriorizado* eminentemente original, como a Estação de Hidroaviões (1937) de Attilio Correia Lima (1901-1943) e o Cassino da Pampulha (1942) de Oscar Niemeyer (1907-2012). (TINEM, 2006).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

De maneira análoga, Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) em 1958[71] apontou para a existência de "certa arquitetura aberta" no Brasil, que extrapola os limites imediatos do edifício; uma característica americana por excelência, diretamente vinculada a uma influência de Frank Lloyd Wright – que atingiria também os arquitetos austríacos Richard Neutra[72] (1892-1970) e Rudolf Schindler (1887-1953) radicados na América desde a década de 1920 - e aos amplos territórios ocupados do novo mundo. O autor ressalta que:

> Muitas casas Latino Americanas mantiveram os ideais semi-orientais de reclusão da tradição ibérica; no entanto, por trás dos muros que cercavam seus lotes para recortá-los do mundo, elas eram geralmente mais abertas que as casas nos Estados Unidos, visto que o clima quente faz do pátio ou jardim o espaço principal de convivência.[73]

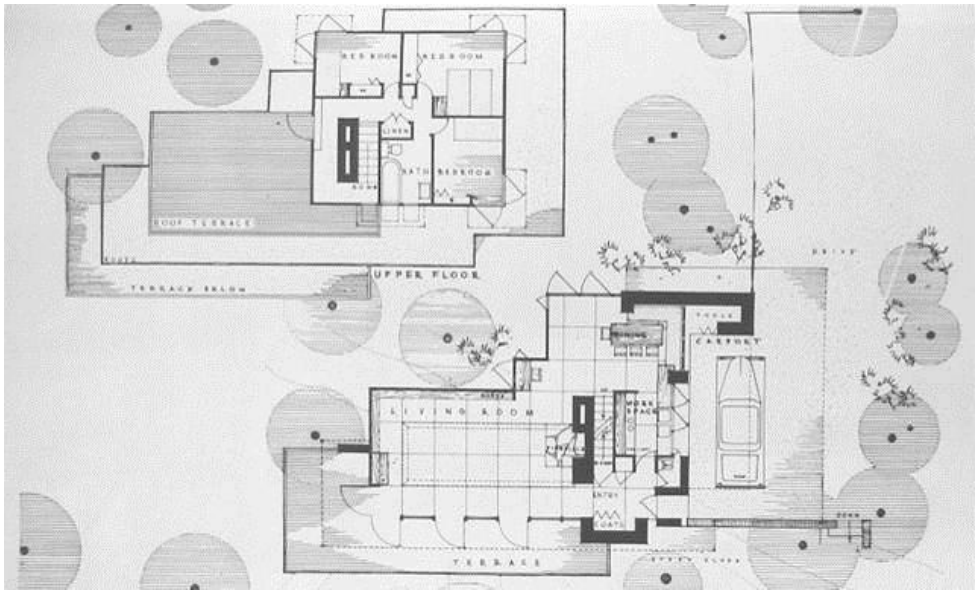
Vale lembrar que a *arquitetura aberta* ou *extrovertida* de Frank Lloyd Wright – que podia ser observada em geral em suas casas - tinha um vínculo com a tradição que se estabelece desde os tempos da colonização. Pressupunha a eliminação ou restrição das compartimentações internas, tendo como resultado o *open interior space* (a planta aberta), uma planta que podia ser ampliada em alas gerando uma configuração informal, assimétrica e flexível (GIEDION, 2004, p.384), em contraposição à planta sólida e cúbica fundamentada no princípio da estabilidade formal (de acordo com a tradição europeia). Logo, a casa americana seria construída de dentro para fora, a partir não mais de formas *a priori*, mas de *espaços*[74], sem subdivisões interiores, de maneira a se adaptar organicamente às necessidades. Para o arquiteto, o vidro e o aço teriam permitido criar um sentido de *espaço contínuo*[75], o que favoreceria a completa liberdade de deslocamento do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[71] (HITCHCOCK, 1958). O interesse de Hitchcock já havia sido demonstrado no catálogo da exposição *Latin American Architecture since 1945* de 1955. (HITCHCOCK, 1955).
[72] HITCHCOCK (1958, p.425) ressalta a similaridade entre a casa Oswaldo Bratke no Morumbi (1951) projeto do próprio Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997) e a concepção das plantas das casas americanas, acrescida ainda de vários tipos de proteção solar feitas por grelhas e venezianas móveis.
[73] "Most Latin American houses, for example, retained the semi-oriental ideals of seclusion of the Iberian tradition; yet behind the walls surrounding their plots to cut out the world, they were often opener than houses in the United States, since a warm climate makes of the patio or garden the principal living area." (HITCHCOCK, 1958, p.425).
[74] "The reality of the building consists not in the walls and roof but in the space within to be lived in". (TAGLIARI, 2011, p.40).
[75] "Aqui (...) o principio (...) penetrou nos edifícios como a nova estética, continuidade". WRIGHT, Frank Lloyd. Autobiography, 1943, Apud SCULLY JR., 2002, p.38.

indivíduo[76]. Teriam permitido também a criação de balanços, coberturas, fechamentos de vidro, cantos liberados de apoio, possibilitando a *destruição da caixa* (TAGLIARI, 2011, p.49). Dessa forma, o edifício irrompe o antigo invólucro que o continha e a forma se lança ao espaço em várias direções[77]. Wright reforçava inclusive o aspecto dinâmico dessa articulação:

> Os objetos físicos não estão no espaço, mas sim espacialmente estendidos. O espaço–tempo não é a abstração, mas uma realidade espacialmente extensa, vivida pelo homem em movimento. E tudo é movimento: o homem, o espaço interior e o ambiente a que pertencem. Uma arquitetura que nasce do constante movimento entre espaço vivido e ambiente. (ZEVI, 1947 In: ZEVI, 1995, p.19-20)



[F334] Frank Lloyd Wright, *John C. Pew House*, Wisconsin, 1940. Fonte: WRIGHT, 1959.



[F335] Sala de estar da *Pew House*, 1940, com vista para o lago Mandota, Wisconsin. Fonte: WRIGHT, 1959.



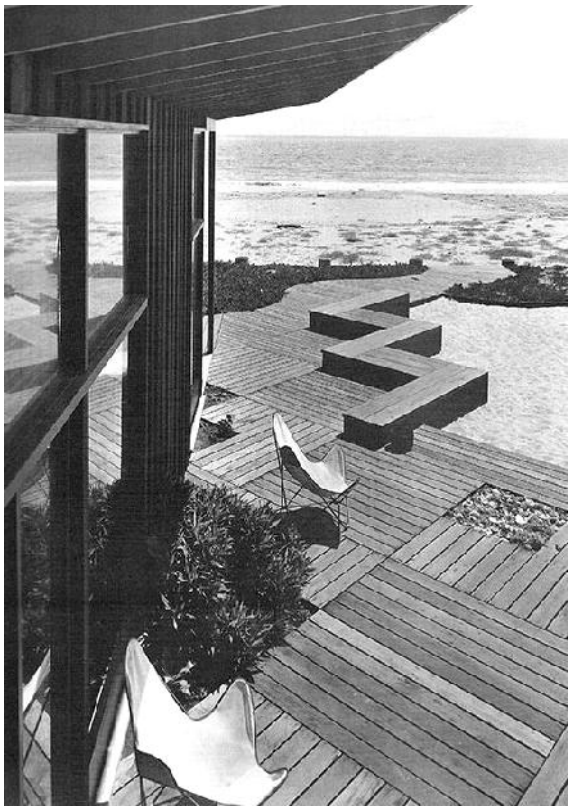
[F336] Espaços fluem ininterruptamente sob a *Pew House,* 1940. Fonte: WRIGHT, 1959.

[76] A construção deveria crescer de modo natural e formar um sistema único com partes indivisíveis. Esse princípio já era preconizado por Richardson já no século anterior, proporcionando liberdade ao indivíduo moderno.

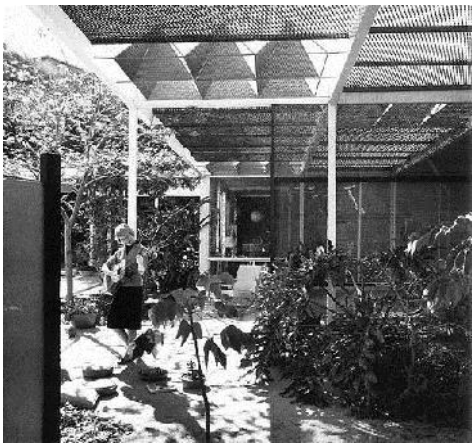
[77] COLLINS (1970, p.151-152) ressalta que a vida orgânica, para os teóricos da arquitetura, se refere à assimetria das plantas e vísceras e não à simetria do corpo humano.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

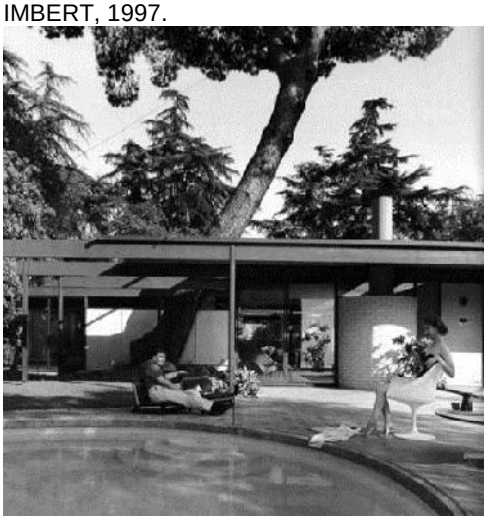
Essa dinamicidade propiciava também um sentido de continuidade espacial, na medida em que possibilitava a incorporação contínua dos espaços adjacentes. Assim, afirmava que "não temos mais um exterior e um interior como duas coisas separadas. Agora o exterior pode entrar e o interior pode sair. Eles pertencem um ao outro...".[78] Esse princípio teria grande influência na arquitetura da costa oeste dos Estados Unidos, principalmente na Califórnia[79], - que recebia também influxos de Walter Gropius e Christopher Tunnard (1910-1979) -, ao ressaltar a própria paisagem local, que geraria uma nova forma de habitar: uma casa pequena e aberta para o jardim que se beneficia do clima seco e da luz natural.



[F337] Thomas Church, Aptos California, 1948. Arquiteto Hervey Parke Clarke. Fonte: IMBERT, In: TREIB, 1992.



[F338] Garrett Eckbo, ALCOA Forecast Garden, Laurel Canyon, Los Angeles, 1959. Foto de Julius Shulman. Fonte: TREIB & IMBERT, 1997.



[F339] Garrett Eckbo, *Case Study House #20 (Bass House)*, Altadena, 1958. Arquitetos Buff, Straub and Hensman. Foto de Julius Shulman. Fonte: TREIB & IMBERT, 1997.

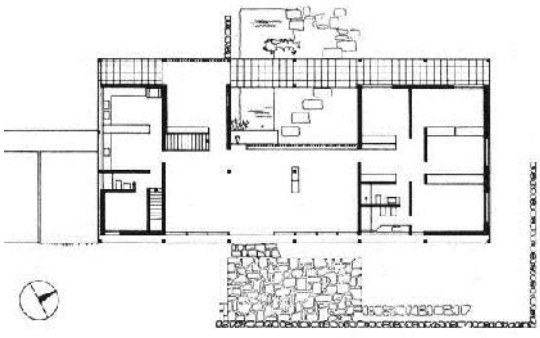
[78] WRIGHT, Frank Lloyd. "The natural house", 1959 Apud HOWETT In: TREIB, 1992, p.25.

[79] O paisagismo americano da Califórnia se delimita a partir do final dos anos 1930 ao redor do programa de Arquitetura Paisagística de Harvard - *Harvard's Graduate School of Design* - quando Walter Gropius chega aos Estados Unidos. Se destacaram nomes como Fletcher Steele (1885-1971), Thomas Church (1902-1978), Garrett Eckbo (1910-2000), Dan Kiley (1912-2004), James Rose (1913-1991), Cristopher Tunnard (1910-1979), e posteriormente Lawrence Halprin (1916-2009) e Ian McHarg (1920-2001).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

A *planta aberta* de raiz americana, ressaltada tanto por Hitchcock quanto por Goodwin, sem dúvida dialoga com os mecanismos da *planta livre* (*le plan libre)* e, por conseguinte da *fachada livre* (*la façade libre)* preconizados por Le Corbusier em seus *Cinco Pontos*. Em termos tectônicos, a liberdade da planta e da fachada corbusiana seria diretamente relacionada ao princípio estrutural de independência funcional em relação às vedações - que tem como raiz conceitual o *Sistema Dom-ino*[80] – e isso geraria interiores mais amplos e abertos com a minimização das divisões internas, fazendo com que se passasse do plano estático da casa antiga para o espaço livre e elástico do edifício moderno (ZEVI, 1948 In: ZEVI, 1996, p.123).

Pelas mesmas razões estruturais, as paredes periféricas perderiam a corporalidade e se transformariam em planos mais leves, passíveis de receber grandes vãos de abertura, gerando uma maior relação entre dentro e fora. A liberdade alcançada possibilitaria que esses fechamentos atingissem a força de uma composição cubista, em vibração constante, resultando na interpenetração de espaços internos e externos através da articulação entre superfície e profundidade, sem, no entanto, dissolver o volume, uma vez que ele conferia ao objeto a necessária autossuficiência, "conseguindo mesmo um valor plástico nunca dantes alcançado e que o aproxima (...) da arte pura" (COSTA, 1934a In: COSTA, 1995, p.113).





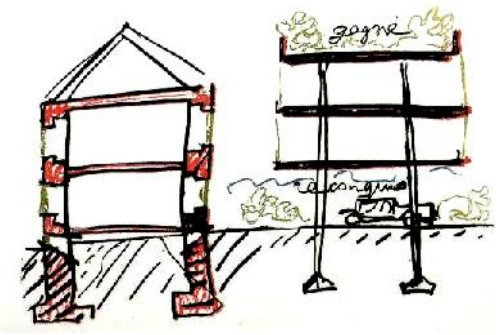
[F340] [F341] Oswaldo Bratke, Residência do arquiteto, Morumbi, São Paulo, 1951. Casa utilizada por Hitchcock para exemplificar a similaridade à planta aberta da casa americana, acrescida ainda de vários tipos de proteção solar feitas por grelhas e venezianas móveis. Planta baixa do pavimento principal e vista externa, foto de Chico Albuquerque. Fonte: SEGAWA & DOURADO, 1997.

[80] Elaborado entre 1914-1917, esqueleto de três planos horizontais, interconectados por uma escada, sustentados por seis pilares com espaçamento modulado, tudo em concreto armado. Converteu a ossatura de concreto em um meio de expressão arquitetônica. (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p.23).

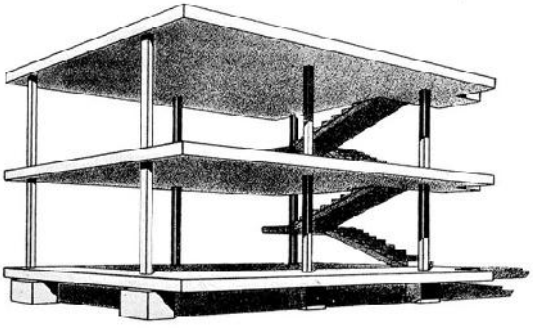
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Ainda que a *planta livre* corbusiana fosse o desdobramento de um princípio estrutural, ela se estabeleceria - assim como a *planta aberta* - como um mecanismo gerador de uma ininterrupção espacial, possibilitando a concepção de um espaço contínuo *ad infinitum.* Esse, por sua vez, poderia se desdobrar na multiplicação das visadas e dos percursos – *a promenade architecturale* - incorporando a própria experiência corporal na fruição não só da arquitetura, mas também daquilo que constitui seu entorno.

Sem dúvida, ambos os casos apontam para uma ruptura com o estilo de vida do século anterior, calcado no princípio da privacidade[81], em que o edifício, concebido segundo uma estrita ideia de conformidade clássica, se constituía a partir de ambientes fechados, agrupamentos de recintos regulares e estanques, desconectados por *passages*[82] (corredores) e portas, minimizando a necessidade de relação entre as pessoas. Assim, se estabeleceria uma possibilidade de transformação do modo de vida, nas palavras de Robert Evans, passando-se de uma "arquitetura para esconder", fundamentada em um propósito opressor, para uma "arquitetura para olhar através" (EVANS, 1997, p.74-75). Rompe-se também com o espaço clássico compositivo necessariamente simétrico, rígido, inteligível de um só ponto de vista, valorizando-se ao contrário, a dinamicidade e o movimento através da arquitetura, onde a apreensão só é possível a partir de uma visão peripatética.



[F342] Le Corbusier, *croquis* explicativos dos Cinco Pontos da Nova Arquitetura. (Detalhe). Fonte: LE CORBUSIER, 1929b In: LE CORBUSIER, 2004b.



[F343] Le Corbusier, Estrutura *Dom-ino*, 1914. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

[81] Essa sociedade acha a carnalidade desagradável, e vê o corpo somente como o recipiente da mente e do espirito, onde a privacidade é usual. (EVANS, 1997, p.65-65).
[82] O corredor teria surgido segundo o autor na Inglaterra por volta de 1597 tornado mais evidente depois de 1630. (EVANS, 1997, p.70).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

É fundamental ressaltar também que esses mecanismos - a *planta livre* e a *planta aberta* – apesar das semelhanças, apresentam marcantes diferenças conceituais. Pode-se entender a *planta livre* como o resultado de uma esquematização abstrata, estabelecida a partir de uma imposição referencial absoluta que ditaria sistemas estabelecidos *a priori* - uma malha ou um traçado regulador, ambos calcados na geometria elementar (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a) – com o objetivo de se atingir uma forma regular ideal, que expressasse a totalização do gesto. Por outro lado, a *planta aberta* é entendida por Frank Lloyd Wright como resultado de um pulsante campo de forças espaciais, a partir de uma "palpitante realidade do espaço interior" capaz de "exprimir a própria ação da vida" (ZEVI, 1948 In: ZEVI, 1996, p.124-127). Logo, ao assumir que o espaço interior, a partir de um núcleo central, se expandiria em todas as direções refletindo a qualidade elástica e expansiva do espaço[83], Wright acabava por negar a imposição de uma *força externa*, como uma determinação apriorística, assim como a submissão do espaço a formas geométricas elementares, essencial para o sistema corbusiano. Como o próprio arquiteto americano afirmaria:

> Por arquitetura orgânica entendo a arquitetura que se desenvolve de dentro para fora em harmonia com as necessidades, diferenciando-se da que se aplica desde o exterior.[84]

Assim, o princípio da *arquitetura orgânica* de Wright estaria fundamentado na compreensão da arquitetura como um organismo vivente, onde as formas inúteis eram descartadas e toda composição, todo elemento, todo detalhe tinha a forma própria do trabalho que deveriam realizar (COLLINS, 1970, p.158) expressando sua estrutura interior[85] e incorporando suas possíveis transformações.[86]

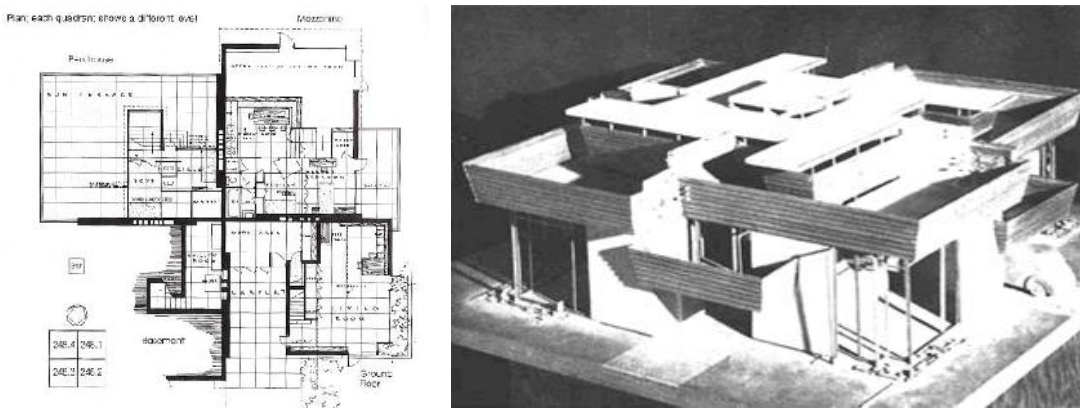
[83] ZEVI (1948, In: ZEVI, 1996, p.125 nota17) ressalta ainda que para Gropius, a planta livre é composta a partir de volumes maciços, assim como para Le Corbusier, no entanto, para Gropius estes são livremente articulados sobre o terreno, desvinculando ainda as aberturas de uma dependência proporcional em relação as fachadas. Já para Mies van der Rohe, o espaço contínuo é cortado por planos verticais que nunca configuram formas fechadas, estáticas, mas criam um espaço fluente e ininterrupto.

[84] Frank Lloyd Wright, *In the Cause of Architecture*, 1914. Apud COLLINS, 1970, p.154.

[85] Esse entendimento reflete sua própria concepção de natureza, calcada no pensamento de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). (FORTY, 2000, p.155-157).

[86] Haveria nesse sentido, uma intuição de metamorfose e sob o vocábulo de *Bildung*, Goethe tenta, assim, relacionar a experiência da modificação das formas e a exigência da continuidade da vida. Ainda, a partir da vivencia dos jardins de Palermo em sua viagem à Itália, Goethe sugere a existência de uma "planta primitiva" (*Urpflanze*) da qual todas as formas vegetais seriam modificações ao infinito. (BESSE, 2014, p.50-51).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F344] [F345] Frank Lloyd Wright, Casas *Suntop*, Ardmore, Pensilvania, 1939. Conjunto para quarto famílias. Planta baixa e vista superior. Fonte: ZEVI, 1995.

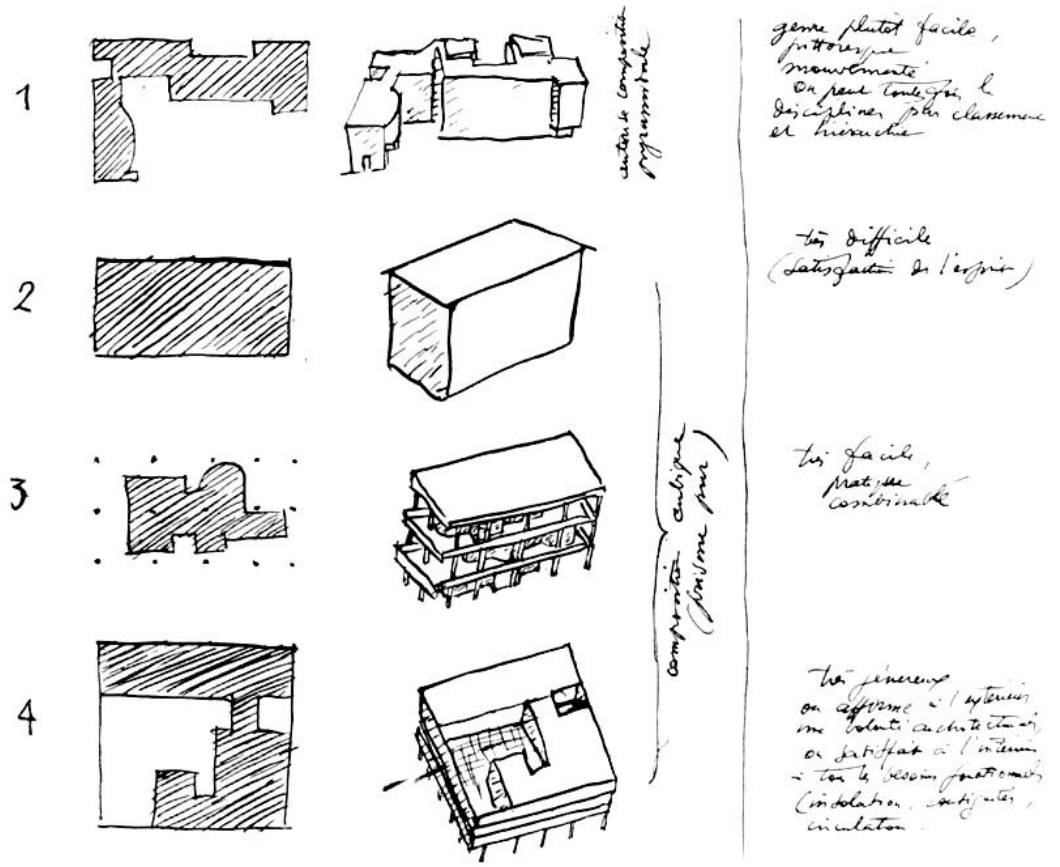
Haveria dessa maneira, na leitura wrightiana, uma continuidade orgânica intrínseca entre o homem civilizado e a natureza – que se refletia na experiência metafisica da vida. A própria *forma orgânica*, dentro da leitura de Friedrich Schlegel (1772-1829), seria a forma inata, aquela que se desdobra a partir de si mesma enquanto um um princípio genético, assim como o desenvolvimento de um germe, como o crescimento das plantas, do corpo humano, como a cristalização dos sais, dos minerais; um princípio generativo inerente à matéria orgânica.[87] Essa seria oposta à *forma mecânica* ditada por princípios básicos *a priori*, como a forma corbusiana. Importante ressaltar, como já explorado, que o esquema idealista corbusiano se fundamenta na analogia entre a máquina e a natureza: ambas seriam dotadas de uma lógica interna própria, embasada nas leis da geometria. Por isso, a imposição da ordem (entendida como ordem exterior para Wright) seria para Corbusier, uma continuação do plano ideal da natureza.[88] Portanto, enquanto para Wright, é o *espaço* que se torna a realidade do edifício ao se construir materialmente (ARGAN, 1973, p.162, tradução nossa)[89], na arquitetura corbusiana as *formas* puras ordenadas sob normas acadêmicas de composição são essenciais.

Por isso, a partir da lógica corbusiana, torna-se da maior importância metodológica a análise das variações na sintaxe dos *cinco pontos* realizada por Le

[87] SCHLEGEL, *Schlegel Lectures on Dramatic Art*, 1808-09 Apud FORTY, 2000, p.156.
[88] Ver *Capítulo 4.1 A compreensão da natureza.*
[89] Ou ainda: "Se o espaço é produto da construtividade interna da consciência, uma estrutura da mente humana que quer entrar em relação com a realidade externa, o espaço permanecerá de fato mera hipótese ou postulado abstrato enquanto esta atividade construtiva concreta que é a arquitetura não o determinar como forma". (ARGAN, 2000, p.143)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Corbusier, as *Quatro Composições* de 1929 (LE CORBUSIER, 1929e, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.1937-1938).



[F346] Le Corbusier, Variações da sintaxe dos "Cinco Pontos da Nova Arquitetura". 1 *Maison La Roche*; 2 *Maison em Garches*, 3 *Maison em Stuttgart*, 4 *Villa Savoye*, 1929. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

Trata-se da exemplificação das quatro possibilidades de interação entre a ordem pragmática (funcional) com a ordem ideal (a forma pura) realizada através de um olhar retrospectivo para as suas própias casas construídas na década de 1920.[90] Seria assim, a sistematização de uma "composição modernista de viés clássico" (SILVA, C. A., In: CANEZ & SILVA, 2010, p.52-53), pois:

> Examinando nossa própria produção, chego a discernir a intenção geral que determinou a atitude da obra. Recorrendo a métodos semelhantes de classificação, dimensionamento, circulação, composição e proporcionamento, trabalhamos até agora com quatro tipos de plantas e cada uma delas exprime preocupações intelectuais características. (LE CORBUSIER, 1929e, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.138).

[90] Apresenta a *Villa* La Roche-Jeanneret em Auteil de 1923, a *Villa* Stein / de Monzie em Garches de 1926-28, a *Villa* Baizeau em Cartago na Tunísia de 1928-30 e a *Villa* Savoye em Poissy de 1929-31.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

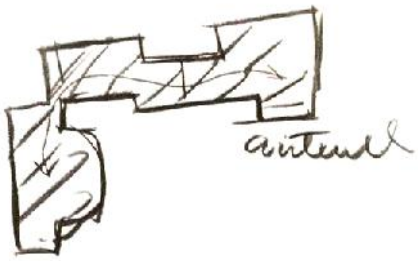
A composição 1 recebe destaque dentre as outras exatamente por não se enquadrar na idealidade da forma pura. Esta, a *Maison* La Roche-Jeanneret (1923), seria um "gênero mais fácil, pitoresco e movimentado", equivalente a uma "composição piramidal"[91]. Se o *pitoresco* era o gênero idealizado por Le Corbusier para a irregularidade da vegetação em contraposição à regularidade da arquitetura[92], deduz-se que o conceito é dotado aqui de carga pejorativa. Ou seja, demonstraria nitidamente que o espaço – irregular e impreciso – não teria se submetido à forma pura elementar – regular e precisa. Logo adverte que "esta pode tornar-se complicada se não tomarmos cuidado". Já as composições 2, 3 e 4 - *Villa* Stein de Monzie (1927), *Villa* Baizeau em Cartago (1928) e *Villa* Savoye em Poissy (1929) – seriam concebidas num único volume, através de uma "composição cúbica". No entanto, *Villa* Stein (2), através de seu "envoltório rígido", apesar de se apresentar como um "deleite do espírito", era ainda um problema "muito difícil", pois resultava pouco movimentada (a mobilidade espacial estaria restrita ao seu interior), não apresentando ainda, inclusive, os *pilotis*, responsáveis por liberar a composição do solo. Esse impasse seria parcialmente vencido em *Villa* Baizeau (3), por ser mais "fácil, prático e combinável", uma articulação conseguida através da incompleta decomposição do volume em planos, o que manteria visualmente o envoltório e daria uma maior liberdade pela exteriorização da estrutura, sendo, inclusive, "apropriado a certos climas" pela possibilidade de ventilação constante. *Villa* Savoye (4) seria a síntese das composições anteriores: a forma pura de *Villa* Stein (2), além das vantagens funcionais e dinâmicas de *Maison* La Roche-Jeanneret (1) e de *Villa* Baizeau (3). Além disso, através da completa aplicação dos cinco pontos, seria seu próprio manifesto construído, se apresentando assim "muito generosa" e afirmando pela sua forma "uma vontade arquitetural".

A partir da análise dessa sistematização, que tinha por objetivo demonstrar didaticamente todas as potencialidades técnicas e expressivas da *Casa Moderna*[93], aliada ainda ao fato de que as proposições corbusianas tiveram ampla repercussão

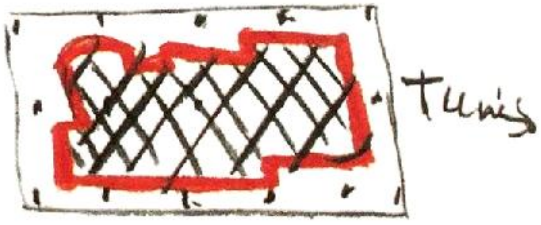
[91] Forma "piramidal" significaria irregular, sendo a mesma palavra utilizada por Choisy para descrever o Erecteu. (COLQUHOUN, 2004, p.125).
[92] "Podemos admitir que, em termos estéticos, o encontro dos elementos geométricos das construções com os elementos pitorescos das vegetações constitui uma conjugação necessária e suficiente à paisagem urbana". (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.218-222)
[93] Ver sua conferência de 1929 *O Plano da Casa Moderna*. (LE CORBUSIER, 1929e, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.127-142)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

no Brasil, pode-se supor que muitos projetos brasileiros tiveram como base essas composições, combinadas entre si ou mesmo agregando influências. Podemos supor, a partir do estabelecimento de uma relação mais aberta entre os interiores e exteriores, que as composições 1 (*Maison* La Roche-Jeanneret) e 3 (*Villa* Baizeau em Cartago na Tunísia, ou até mesmo ou até mesmo a *Maison* Stuttgart de 1927 ou *Villa* Shodhan em Ahmedabad de 1952, todas pertencentes a esse mesmo tipo de composição) podem ter tido ampla absorção em território brasileiro.



[F347] Le Corbusier, Composição 1, *Maison La Roche*, 1923. Fonte: LE CORBUSIER, 1929e, In: LE CORBUSIER, 2004b.



[F348] Le Corbusier, Composição 3, *Villa Baizeau* em Cartago, 1928. Fonte: LE CORBUSIER, 1929e, In: LE CORBUSIER, 2004b.

A partir da adição de volumes múltiplos e diferenciados em função de articulações espaciais que respondiam a demandas internas, a *Maison* La Roche-Jeanneret (1) acabava por gerar certa irregularidade - uma estratégia retomada em seus *Grands Travaux* (COLQUHOUN, 2004, p.125-157) - onde “o interior alarga seu espaço e empurra o exterior, que forma diversas saliências” produzindo, ainda, um aumento de superfícies de contato do volume, através das fachadas, com o meio exterior. Essa casa seria caracterizada pelo próprio arquiteto, pelo agrupamento de elementos de acordo com um “motivo orgânico”, o que geraria uma planta extrovertida e movimentada e trazendo em sua natureza um desenvolvimento expansivo (ainda que a mesma pudesse ser inscrita em uma forma retangular). Assim, a articulação espacial dessa composição poderia se aproximar às relações espaciais defendidas por Wright, principalmente pelo fato de gerar uma forma final assimétrica que se afasta da idealidade Corbusiana. No entanto, La Roche-Jeanneret (1) ainda mantém intacta a ideia de volume, ao contrário da completa dissolução atingida por Wright.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

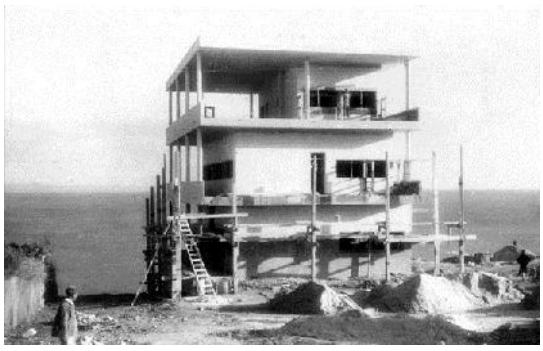


[F349] Le Corbusier, *Maison La Roche*, 1923. Foto de Olivier Martin-Gambier, 2004. Fonte: FLC-ADAGP.

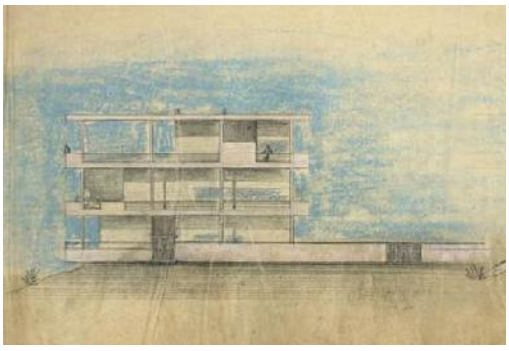


[F350] Le Corbusier, *Maison Jeanneret*. 1923. Foto de Olivier Martin-Gambier, 2004. Fonte: FLC-ADAGP.

Já os tipos da composição 3, a partir da incompleta decomposição planar e consequente parcial independência da estrutura em relação à superfície envoltória, insinuam a criação de espacialidades intermediárias – assim como as percebidas na arquitetura moderna brasileira -, exemplificadas pelos terraços sombreados nas lajes em balanço que se abrem livremente à brisa e à vista. Assim, a forma pura era apenas sugerida pela estrutura exposta do tipo *Dom-ino* e os volumes interiores – que recebiam algumas funções internas – assumiam formas variadas e se distribuíam de maneira mais dinâmica, sendo empurrados em direção ao exterior. Tratava-se da explicitação de uma constante dialética da obra corbusiana: a unidade geométrica do desenho concomitante ao rompimento da forma estanque (COLQUHOUN In: LUCAN, 1987, p.379).

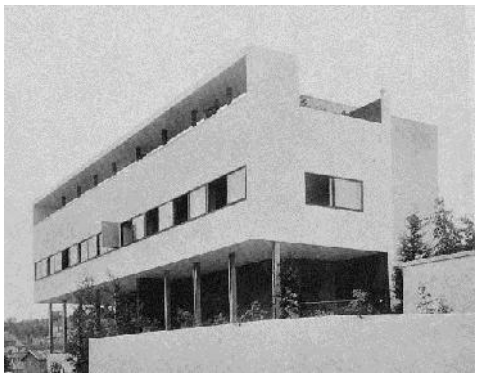


[F351] Le Corbusier, *Villa Baizeau*, Cartago, Tunisia, 1928. Fonte: FLC-ADAGP.

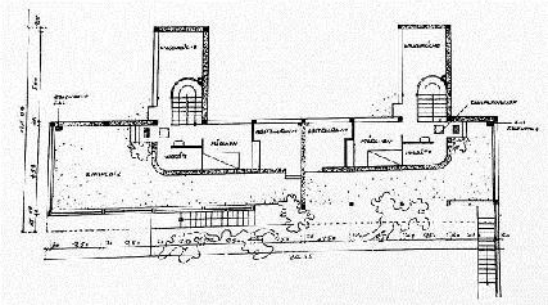


[F352] Le Corbusier, *Villa Baizeau*, Cartago, Tunisia, 1928. Fonte: FLC-ADAGP.

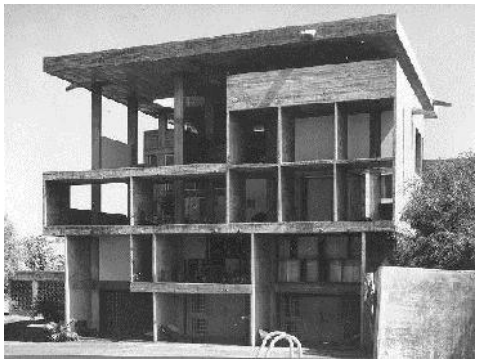
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F353] Le Corbusier, *Maison Weissenhof-Siedlung,* Stuttgart, 1927. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F354] Le Corbusier, *Maison Weissenhof-Siedlung,* Stuttgart, 1927. Planta baixa do térreo. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F355] Le Corbusier, *Villa Shodhan*, Ahmedabad, 1951. Foto de Arvind J. Talati, 1958. Fonte: FLC-ADAGP.



[F356] Le Corbusier, *Villa Shodhan*, Ahmedabad, 1951. Perspectiva externa. Fonte: LE CORBUSIER & BOESIGER, OC5, 1953.

Em ambas as composições - a primeira e a terceira -, o que se observa é o já citado sistema de "dispersão periférica" (ROWE, 1947 In: ROWE 1982, p.12): no lugar de uma concentração espacial que se dá através de um movimento em direção ao interior, acontecem extensões espaciais em direção ao exterior, tensionando as extremidades dos espaços, num movimento "explosivamente centrifugo e assimetricamente equilibrado"[94], que favorece a integração com o entorno: limitado volumetricamente pelo invólucro imaginário em Baizeau, Stuttgart ou Shodhan (3) e assumindo uma relação mais livre em La Roche (1) ainda que sem romper a caixa volumétrica. Potencializando essa relação, ainda, a arquitetura poderia dar à paisagem a ordem de um espaço interno, ou seja, a ação da obra desencadearia diretamente numa reação no meio. Vale lembrar a analogia corbusiana à *bolha de sabão* (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.127), ao defender que o espaço procedia de tensões internas, do interior para o exterior, como uma obra ativa, como um organismo semelhante ao de todo

[94] Semelhante à articulação que realiza no Palácio dos Sovietes. (COLQUHOUN, 2004, p.150).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

ser vivo (PEREIRA In: NOBRE et al., 2004, p.233). Assim, a relação entre dentro e fora não se resume exclusivamente a uma questão de transparência, mas a certa *capacidade* da arquitetura de fazer do exterior um interior, afinal, *"le dehors est toujours un dedans"*.

Para a defesa desse argumento, vai buscar na Antiguidade[95] a justificativa:

> Na Acrópole de Atenas, os templos que se inclinam uns para os outros para construir um ambiente que o olho abraça facilmente. O mar que compõe com as arquitraves. Compor com os infinitos recursos de uma arte cheia de riquezas perigosas que somente criam belezas quando estão na ordem. (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.140).

Mesmo com a posterior liberação da forma de uma rígida axialidade e uma ordenação simétrica no *edifício-viaduto* do Rio de Janeiro, Le Corbusier não se afasta desse pressuposto, mas ao contrário, o potencializa: estabelece uma forma dinâmica de responder ao meio e estabelecer uma relação intrínseca com a topografia, reativando a própria física do lugar. Nesse sentido, a arquitetura brasileira, seguindo as lições corbusianas, encontraria seu lugar próprio se posicionando e interagindo com o meio - fosse através da ordenação geométrica ortogonal ou através da forma livre -, e o que estaria em jogo seria a superação de uma rigidez funcionalista, gerando, por conseguinte uma maior liberdade de articulação espacial, e uma maior integração entre interior e exterior. Como desdobramento lógico, espaços externos não responderiam meramente à demanda de um espaço interior, mas ao contrário, as configurações (dentro e fora) se auto ativariam por suas funções e por suas dinâmicas (assim como numa colagem cubista), tensionando e renovando não só a percepção, mas também a vivência desses espaços. Por se tratar de uma manipulação de raiz abstrata, não buscava a mera evocação das formas da paisagem natural brasileira, mas, ao contrário, uma articulação muito mais complexa, capaz de proporcionar uma relação contínua e instável entre o gesto construtivo – arquitetônico ou paisagístico - e a natureza tropical.

[95] Ver *Capítulo 4.1 A Compreensão da Natureza.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Esse *continuum* espacial seria potencializando ainda pela interação fenomenológica proporcionada pela *promenade architeturale*, uma vez que a indução ao movimento, além de incentivar a participação ativa do fruidor, valoriza a experiência e a multiplicidade de interações, "sensibiliza o corpo, desencadeia relações táteis" (KAMITA, 2009) assumindo assim, uma ordem espacial que se fundamenta no caráter topológico[96]. Mais uma vez, Le Corbusier vai buscar na aparente liberdade do arranjo espacial da Acrópole de Atenas[97], uma a estruturação que é na verdade produto de uma cuidadosa articulação de eixos de visadas, incluindo variações, inflexões e rupturas na axialidade para a melhor apreensão distante da paisagem, do Pireu ao Monte Pentélico.[98] Haveria, paralelamente a esse processo, a assimilação da teoria do *pitoresco* de Auguste Choisy[99] (1841-1909), que, a partir da exploração do princípio espacial da *paralaxe*[100], estabeleceria novas possíveis relações entre os objetos. A estruturação do espaço pelo movimento refletia a quebra da perspectiva monocular (que visava a totalidade) ao romper com o sistema estático e tradicional da espacialidade *beaux-arts* e explorar o desdobramento das visadas induzidas por um percurso variado, estabelecendo ainda relações sempre variáveis com o espaço e dotando a experiência de maior complexidade:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[96] A invenção do termo topologia - *logos* (estudo), *topos* (lugar) - é atribuída ao matemático alemão Johann Benedict Listing (1808-1882), para o qual ele deu a seguinte definição: "Por topologia nós entendemos a teoria das características modais dos objetos, ou das leis de conexão, de posições relativas e de sucessão de pontos, linhas, superfícies, corpos e suas partes, ou agregados no espaço, sempre sem considerar os problemas de medidas ou quantidade" (SPERLING, 2003).

[97] Como já explicitado, na arquitetura grega, a definição da implantação era feita considerando as visuais, os acessos, estabelecendo uma relação entre arquitetura e paisagem natural (montanhas, colinas, ilhas). O templo se assentava na parte mais alta das colinas ou montanhas circundantes com as quais continuava mantendo uma total harmonia. A implantação era resposta ao entorno natural e respondia diretamente a ele. O templo se converte em uma referência da paisagem, dominando a composição paisagística.

[98] "A desordem aparente da planta só engana o profano. O equilíbrio não é mesquinho. É determinado pela paisagem famosa que se estende do Pireu ao Monte Pentélico. O conjunto é concebido para ser visto de longe: os eixos seguem o vale e os ângulos falsos são habilidades do grande cenarista. A Acrópole sobre seu rochedo e seus muros de sustentação é vista de longe, como um bloco. Seus edifícios se concentram na incidência de seus planos múltiplos". (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.30). Por trás das palavras de *Por uma arquitetura* (1923) sobre a Acrópole, antecipa seu conceito posterior de um *Espaço Indizível* (1946), onde haveria entre forma e espaço circundante um campo gravitacional de atração. Essa mútua atração entre forma e espaço ocorreria na *promenade*, através da percepção de planos consecutivos, a constituição de uma visão pictórica que engloba uma experiência cinética.

[99] Auguste Choisy publica o livro *Histoire d'Architecture* em 1899. (COLQUHOUN, 2004, p.131).

[100] Ver *Capítulo 3.2 O Conceito de Pitoresco.*

> A arquitetura se caminha, se percorre e não é, como preconizam certos princípios, uma ilusão inteiramente gráfica organizada em torno de um ponto central abstrato onde o homem pretende estar - um homem quimérico - munido de um olho de mosca, cuja visão seria circular. Esse homem não existe, e foi por conta dessa confusão que o período clássico deu início ao naufrágio da arquitetura. (LE CORBUSIER, 1943, In: LE CORBUSIER, 2005, p.41)

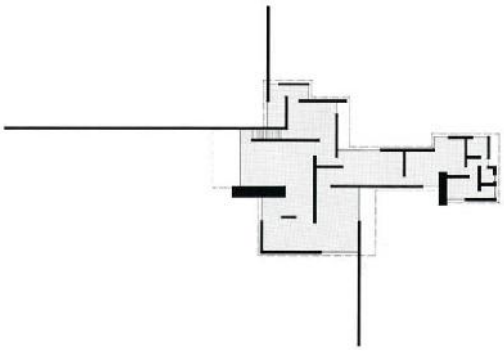
Assim, ao apontar que a visão do homem é direcional - diferente da visão da mosca que é circular e simultânea - Le Corbusier se libera da ilusão de um ponto de vista único e de sua imobilidade. E essa dinâmica espacial seria potencializada principalmente a partir da unidade-arquitetural obtida no *edifício-viaduto* do Rio de Janeiro, no sentido em que essa experiência extrapolava o objeto e abria a possibilidade para um prolongamento em direção à paisagem, inaugurando uma *promenade* de dimensão *paisagística.* E, se na experiência corbusiana, essa dinâmica possibilitava a conquista da paisagem ainda segundo um caráter contemplativo, meramente visual[101], a experimentação brasileira vai possibilitar a conquista e a apropriação da paisagem enquanto espaço do homem. Um espaço resultante da fusão de organismos ainda estanques e individualizados dentro da lógica corbusiana - a arquitetura e a paisagem – e que atingiriam um sistema espacial único, refletindo a união entre meio e indivíduo.

Nesse sentido, a concepção espacial da arquitetura e a construção da paisagem brasileira se estabelecem a partir de relações e articulações múltiplas. Se por um lado, partem do entendimento do espaço livre e contínuo, ao mesmo tempo não negam a sua concepção formal plástica de raiz corbusiana, agregando a ela ainda elementos ressignificados da tradição construtiva brasileira. Pode-se complexificar ainda mais essa gênese, ao apontar ainda em alguns exemplos, como estratégia para gerar espaços expansíveis, uma tendência à decomposição do volume estereotômico corbusiano através da parcial da *destruição da caixa* wrightiana: o possível reflexo de um *dentro* que busca irromper o invólucro do volume geométrico aprisionador à procura dos espaços exteriores, e de um *fora* que, com igual potência, busca invadir o espaço interior. Através dessa articulação que propõe uma autonomia do plano, se atingiria também certa condução e

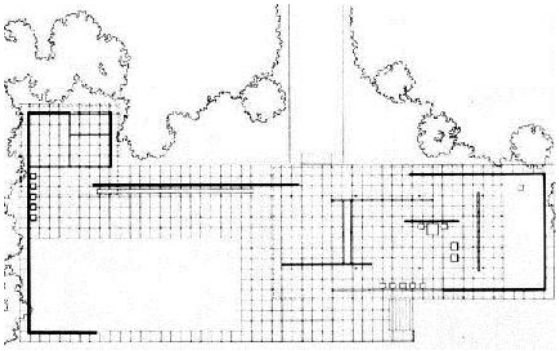
[101] Ver capítulo *4.3.2 Rio de Janeiro*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

impulsão do espaço para dentro e para fora; estratégia recorrente no trabalho de Mies van der Rohe.[102]



[F357] Mies van der Rohe, Planta baixa da Casa de campo em tijolos, não construída, 1923.



[F358] Mies van der Rohe, Planta baixa do Pavilhão de Barcelona, 1929.

No entanto, enquanto Mies, claramente ligado à poética neoplástica, buscava não mais delimitar os espaços, mas sistematizar elementos abstratos (planos delgados, malhas, lâminas opacas ou transparentes) gerando uma espacialidade fluida e contínua tendendo ao infinito, a proposta brasileira eliminava qualquer resquício de idealidade geométrica e buscava um artifício prático nessa articulação: utilizar os planos como maneira de arrastar o espaço para fora, perifericamente, em direção a paisagem. A sistematização planar seria assim, uma manipulação que não se completa por inteiro, mas se apresenta como um *processo*, uma intersecção entre as duas formas de concepção - volumétrica e planar[103] - em busca de um maior diálogo entre espaços internos e espaços externos.

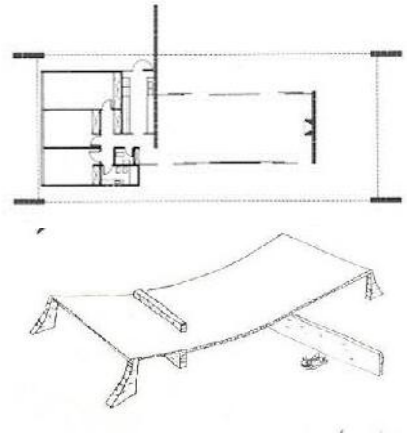
Esse artifício pode ser exemplificado através do plano expansivo que separa as áreas íntimas e sociais na Casa Edmundo Cavanellas (1954) ou que serve de fundo para a escultura externa na Residência Burton Tremaine (1948) ambas de Oscar Niemeyer, através da parede estrutural que avança em direção ao jardim da Casa de Campo George Hime (1949) de Henrique Mindlin, assim como do mural de azulejos junto ao espelho d'água que serve de anteparo para o setor de serviços

[102] No Pavilhão alemão na Feira Universal de Barcelona (1929); na casa montada em 1931 para a Exposição Alemã da Edificação (*Deutsche Bauausstellung*) dentro de um pavilhão de exposições no *Messehallen am Funkturm* em Berlim, cujo tema era *Die Wohnung in unserer Zeit* (A habitação do nosso tempo); Casa de campo em tijolos, não construída (1923). Para SCULLY JR. (2002, p.54), as casas de Mies da década de 1920 demonstram a tentativa de conciliar a compulsão americana em direção ao movimento com o instinto europeu de formas fechadas.

[103] Segundo ARGAN (1973, p.178-179) Mies van der Rohe rechaça qualquer ideia de forma.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

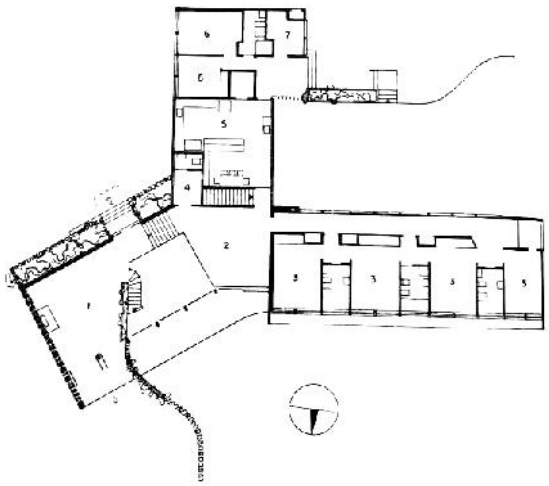
Casa Walther Moreira Salles (1948) de Olavo Redig de Campos. Pode ser ainda ilustrado através dos planos horizontais que se articulam paralelamente ao solo (algumas vezes em busca de vistas) como na varanda da Casa Olivo Gomes (1954) de Rino Levi, ou mesmo das marquises da Casa do Baile (1942), da Casa das Canoas (1954), ou do Ibirapuera (1955) todas de Oscar Niemeyer; ou ainda dos inúmeros planos inclinados dos telhados borboleta que se expandem para os exteriores, como da Casa Carmem Portinho (1952) de Affonso Eduardo Reidy.



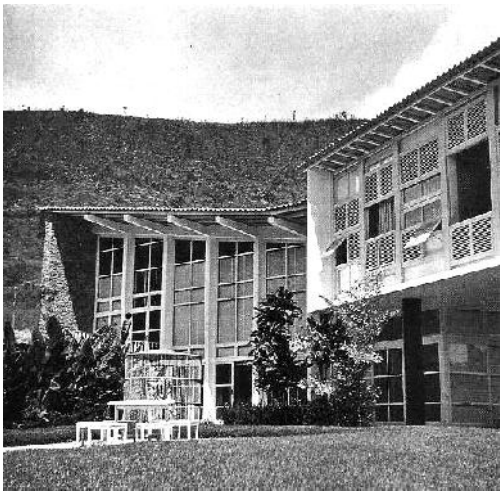
[F359] [F360] Oscar Niemeyer, Planta baixa e isométrica da Casa de Campo de Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, 1954. Fonte: Revista Módulo 3, 1955.



[F361] Oscar Niemeyer, vista da sala em direção ao exterior, Casa de Campo de Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, 1954. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.

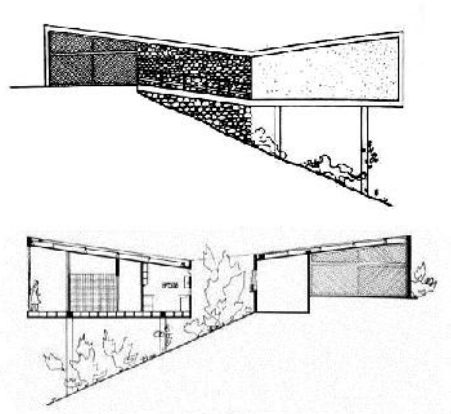


[F362] Henrique Mindlin, Casa de Campo George Hime, Bom Clima, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1949. Planta do pavimento superior. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999.



[F363] Henrique Mindlin, Casa de Campo George Hime, Bom Clima, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1949. Vista externa parede estrutural em pedra. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999.

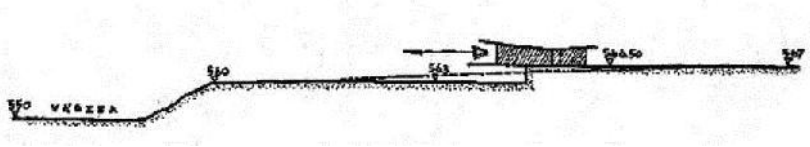
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



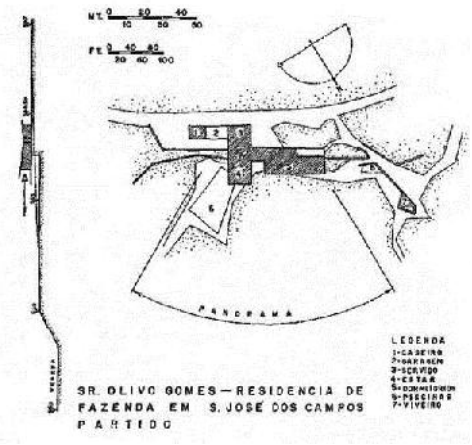
[F364] [F365] Affonso Eduardo Reidy, Elevação e Corte da Residência Carmem Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950. Fonte: BONDUKI, 2000.



[F366] Affonso Eduardo Reidy, Residência Carmem Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950. Vista a partir do solo. Fonte: BONDUKI, 2000.



[F367] Rino Levi, Casa Olivo Gomes e a relação com o panorama (detalhe), São José dos Campos, São Paulo, 1954. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001



[F368] Rino Levi, Casa Olivo Gomes e a relação com o panorama, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001.



[F369] Rino Levi, Casa Olivo Gomes, beiral e varanda se projetam em direção à paisagem, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Foto de Nelson Kon. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Residência Olivo Gomes.

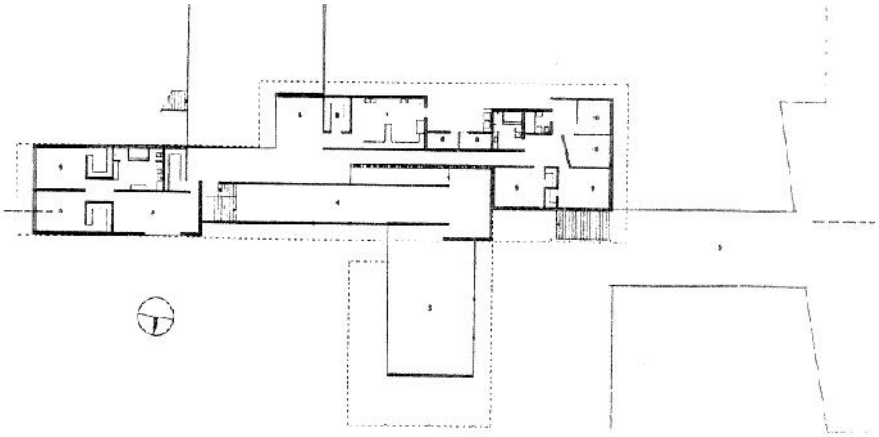
O mesmo equilíbrio assimétrico atingido nessas composições poderia ser transposto também para outras configurações, ocasionalmente livres da rigidez vertical e horizontal miesiana, mas gerando igualmente uma articulação de formas que se movem livremente no espaço e se conectam com as condições específicas do sítio (estabelecendo-se nele e transformando-o completamente), conduzindo inclusive o observador a um movimento constante e fluido. É o exemplo da Casa de campo Lota Macedo Soares (1953) de Sérgio Bernardes, a Casa de Campo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

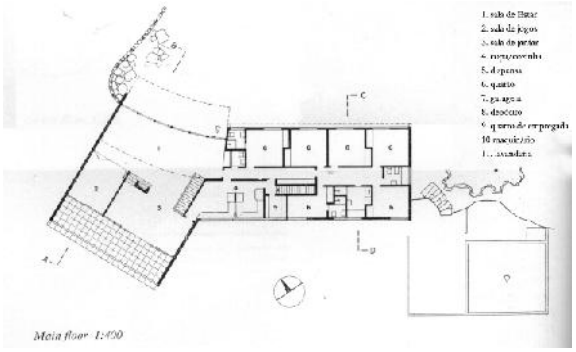
Lauro de Souza Carvalho (1955) de Henrique Mindlin, e o próprio Edifício Residencial Júlio Barreto em Botafogo (1947) dos irmãos Roberto.



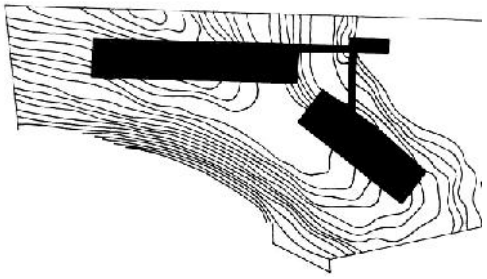
[F370] Sérgio Bernardes, Casa de campo Lota Macedo Soares, Fazenda Samambaia, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1953. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.



[F371] Sérgio Bernardes, Casa de campo Lota Macedo Soares, Fazenda Samambaia, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1953. Planta baixa. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999.



[F372] Henrique Mindlin, Casa de Campo Lauro de Souza Carvalho, Samambaia, Petrópolis, 1955. Planta baixa andar principal. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999.



[F373] M. M. M. Roberto, Edifício Residencial Júlio Barreto, Botafogo, Rio de Janeiro, 1947. Planta de situação. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Assim, concepções formais e espaciais que a princípio seriam antagônicas - *orgânico* e o *geométrico*, *volumétrico* e *planar* -, na produção brasileira encontrariam um modo de *apaziguamento*. A partir dos argumentos apresentados, pode-se pensar em uma gênese espacial arquitetônica no Brasil que assimila e compatibiliza várias influências: poderia partir de uma planta organizada de dentro para fora, como se a solução plástica desabrochasse (como nos vegetais) ou ainda partir de um jogo de formas livremente delineadas que se derramassem sobre o solo e possibilitassem uma abertura para seu entorno, gerando particularidades espaciais nessas soluções.

Essa discussão vem de encontro ao modelo teórico[104] que Lucio Costa desenvolveu com o objetivo de sustentar uma abordagem culturalista acerca da evolução da arquitetura (que possibilitaria chegar na arquitetura moderna) enquanto um processo intrínseco, onde as forças do espírito humano seriam "condicionadas sempre por fatores de natureza variável de tempo e lugar, tais como a época, o meio físico e social", e conjugadas com a visão de mundo (de caráter mais abstrato), que incluiriam "os materiais empregados e a técnica decorrente do emprego desses materiais" (COSTA, 2007, p.113). Essa problematização era reflexo das suas tentativas de legitimar a produção arquitetônica brasileira a partir de uma característica nacional, para a qual o determinismo geográfico e o componente telúrico[105] seriam essenciais, possibilitando a assimilação do modelo *vernacular* e a ideia de *gênio nacional* (COSTA, 1951 In: COSTA, 1995, p.170). Para tal, estabelece um modelo dicotômico - provavelmente vinculado à estética de Heinrich Wölfflin[106] (1864-1945) e de Wilhelm Worringer[107] (1881-1965) - em que as concepções de forma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[104] Lúcio Costa inicia em *Considerações sobre o ensino da arquitetura* de 1945 (In: COSTA, 2007, p.111-117) e desenvolve em *Considerações sobre arte contemporânea* publicado em 1952 (COSTA, 1952a In: COSTA, 1995, p.245-258).

[105] "Uma cultura se explica, em sua essência, ou é condicionada por sua relação com a terra" (WISNIK, 2001, p.16).

[106] A partir da análise das transformações ocorridas na transição do renascimento para o barroco, cria cinco pares de conceitos ou categorias de visão para explorar a arte do século XVI e do século XVII: linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, unidade múltipla e unidade indivisível, clareza absoluta e clareza relativa. (WÖLFFLIN 1915 In: WÖLFFLIN, 2006, p.314).

[107] A partir da polaridade *empatia* e *abstração* (*Abstraktion und Einfühlung* 1908), avançaria para um enfoque étnico geográfico, determinando o "mundo do mediterrâneo" (clássico vinculado à empatia, onde a relação do homem com a natureza seria clara e positiva) e o "mundo nórdico",

seriam decorrentes de uma determinada "intenção plástica"[108] - "vontade de arte" ou "intenção artística" (*Kunstwollen*)[109] conceito tomado do segundo teórico - que refletia a postura do homem frente ao mundo. Se de Worringer parece tomar a polarização conceitual a partir de um enfoque étnico-geográfico - "mundo do mediterrâneo" e o "mundo nórdico" -, de Wölfflin, a contraposição entre "forma aberta" e "forma fechada" com base no Renascimento e no Barroco parece ter disso uma chaves conceitual importante para aproximar a construção teórica de um espírito luso-brasileiro, caracterizado pela contaminação entre a dinâmica espacial barroca e a estaticidade do espaço jesuítico.

Para tal, Lucio Costa desenvolve os conceitos "plástico-ideal" (baseado do modelo clássico, definido pelo *eixo mesopotamo-mediterrâneo*) e "orgânico-funcional" (baseados na arte gótica, barroca, hindu, eslava, árabe, iraniana, sino-japonesa, definido pelo *eixo nórdico-oriental*) que seriam ordens distintas da problemática arquitetônica, fazendo com que a obra pudesse tender a um *cristal* ou a uma *flor*, ou ainda fazer com que essas concepções se integrassem.

Para Lucio Costa, o conceito "plástico-ideal" prescinde do "estabelecimento de normas plásticas a piori, às quais se viriam ajustar, de modo sábio ou engenhoso, às necessidades funcionais (...) visando a obtenção de formas livres ou geométricas ideais, ou seja, plasticamente puras" calcadas fundamentalmente no modelo clássico, onde a beleza "se domina e contém, como um cristal lapidado" (COSTA, 1995, p.246-247; COSTA, 2007, p.114), totalmente sob controle. Já o conceito "orgânico-funcional" pressupõe "a satisfação das determinações de natureza funcional, desenvolvendo-se a obra como um organismo vivo onde a expressão arquitetônica do todo depende de um rigoroso processo de seleção plástica das partes que o constituem e do modo como são entrosadas", onde,

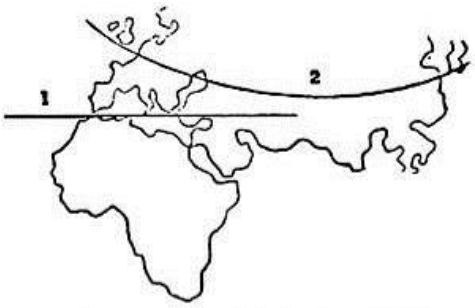
(romântico vinculado à abstração, onde a natureza seria uma força misteriosa frequentemente hostil). (ARGAN, 1992, p.11).

[108] Para COSTA (2007, p.112), é a intenção plástica que vai distinguir a arquitetura da simples construção.

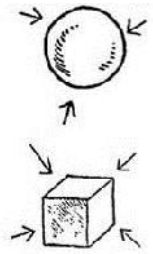
[109] Também traduzido para *"artistic volition"*. Alois Riegl (1858-1905) historiador da arte austríaco desenvolve a teoria do *Kunstwollen* em 1901 em *Die Spätromische Kunstíndustrie, nach den Funden in Österreich-Ungarn* (A indústria artística tardo-romana a partir das coleções austro-húngaras) e essa será retomada por WORRINGER (1908 In: HARRISON; WOOD, 1995). Seria a afirmação de uma força (força interna, subjetiva, própria) do espírito humano sobre a produção artística, condicionada pela visão de mundo (*Weltanschauung*) que é fruto da religião, da sociedade, da ciência, da técnica (forças externas, materiais, objetivas).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

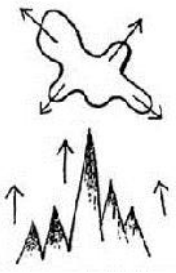
calcado no modelo histórico da arquitetura gótica, a “beleza desabrocha, como numa flor”, naturalmente derramada.



[F374] Lucio Costa. Eixos culturais: 1 – Eixo mesopotamo-mediterrâneo; 2 – Eixo Nórdico Oiental. Fonte: COSTA, 1945 In: Costa, 2007.



[F375] Lucio Costa. Formas em contensão (*modelo plástico-ideal*). Fonte: COSTA, 1945 In: Costa, 2007.



[F376] Lucio Costa. Formas em expansão (*modelo orgânico-funcional*). Fonte: COSTA, 1945 In: Costa, 2007.

Assim, caberia o entendimento da arquitetura moderna desenvolvida no Brasil como fruto da conjugação entre a técnica moderna e as condições intrínsecas da paisagem, o que possibilitaria a fusão dos conceitos plásticos (*orgânico-funcional* e *plástico-ideal*) antes considerados antagônicos. Lucio via na produção brasileira uma capacidade de apaziguamento entre uma “forma fechada”, estática, geometricamente definida - e a consequente sensação de densidade, equilíbrio, contenção - e uma “forma aberta”, dinâmica, expansiva, livre - dotada de certa arbitrariedade, irregularidade, movimento, espontaneidade, exuberância, graciosidade, diversidade, extravasamento, dinamismo e dispersão (COSTA, 1952a In: COSTA, 1995, p.246-251). A partir da “superação desse dualismo antagônico” (COSTA, 1953 In: XAVIER, 2003, p.182) e a impregnação mútua desses conceitos, Lucio Costa encontraria uma forma de fundamentar a *intenção plástica*[110] legitimando a maior liberdade espacial da arquitetura moderna que se estabelecia no Brasil:

> A obra, encarada desde o início como um organismo “vivo”, é, de fato, concebida no todo e realizada no pormenor de modo estritamente funcional, quer dizer, em obediência escrupulosa às exigências do cálculo, da técnica, do meio e do programa, mas visando sempre igualmente alcançar um apuro plástico “ideal”,

[110] “Embora a composição arquitetônica seja concebida agora de forma estritamente funcional, germinando a obra na mente do arquiteto como um organismo fisiologicamente vivo, a intenção plástica é desde o início orientada no sentido da procura ideal de formas geométricas ou orgânicas definidas e plasticamente puras”. (COSTA, 2007, p.115).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> graças à unidade orgânica que a autonomia estrutural faculta e à relativa liberdade no planejar e compor que ela enseja. (COSTA, 1952a In: COSTA, 1995, p.247)

Vale a pena ressaltar que as ambiguidades e imprecisões implícitas nas formulações teóricas de Lucio Costa, ao fundir diversos conceitos e referências antagônicos na busca de uma complexa articulação para respaldar a modernidade brasileira, acabavam por colocar ainda tal produção (apesar de suas hibridações) dentro de uma concepção extremamente idealista (ainda como Le Corbusier), já que a intermediação conceitual seria realizada pelo caráter subjetivo, materializada através da "paixão" e do "sentimento", intrínsecos à "intenção plástica".[111] Ou seja, na tentativa de sistematização de um processo, o arquiteto parte de parâmetros plásticos mas eles não são suficientes para a sua afirmação e legitimação, pois, "o sentimento é seguidamente chamado a intervir, a fim de escolher livremente (...) a forma plástica adequada" (COSTA, 2007, p.111).

Essa abertura, vinculada a uma necessidade de afirmação de um caráter genuinamente brasileiro, confirmava a condição limite de incorporação da modernidade. Uma conjuntura que vai além da obra de Lucio Costa e coloca como uma constante na produção brasileira: a fluida assimilação da modernidade (BRITO In: NOBRE et al., 2004) estaria evidente nas constantes oscilações e tensões entre opostos (estático e dinâmico, moderno e tradicional, erudito e popular, público e privado, monumental e íntimo, abstração e figuração, atualidade e atemporalidade). Um processo que explicita a incapacidade de enquadramento rígido em métodos e parâmetros que exigem parcialidade, e só se sustenta a partir de hibridizações.

[111] Para COSTA (2007, p.112), é a intenção plástica que vai distinguir a arquitetura da simples construção.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

5.3.2.
A janela em fita, os *pilotis* e o terraço-jardim: a ressignificação de um repertório plástico

> (...) daí a tentação de não fechá-la com alvenaria, mas de simplesmente empregar nessa vedação chapas de vidro plano, dramatizando-se assim o contraste: no exterior, a intempérie; internamente, o ambiente climatizado, ou a sensação de frescor e bem-estar com o sol escaldante do lado de fora; a límpida visão do sol nascente, o crepúsculo; a natureza inclemente domada, contida de encontro a tênues placas duplas ou singelas, translúcidas ou transparentes. (COSTA, 1995. p.237)[112]

Se Lúcio Costa, com o objetivo de fundamentar a modernidade brasileira, aponta para a inevitável necessidade de fundir conceitos e métodos aparentemente antagônicos na construção do seu modelo teórico – a forma fechada e contida com a forma aberta e expansiva –, como consequência desse entendimento, acaba por colocar a própria *superfície* do volume arquitetônico como um elemento essencial, apaziguador das forças contrárias – para o interior e para o exterior. Dessa forma, pode-se afirmar que as *superfícies delimitadoras do espaço* na arquitetura moderna brasileira denunciam essa tensão à qual estão constantemente submetidas, seja por suas variações de permeabilidade (transparentes, opacas, vazadas), seja pela forma como reagem ao exterior através de aberturas (grandes janelas, pequenas perfurações), ou mesmo por sua própria expressividade.

Os desenhos[113] e reflexões apresentados por Le Corbusier em sua visita ao Rio de Janeiro - essenciais para a construção de uma espacialidade moderna na arquitetura brasileira e igualmente importantes para o constructo teórico de Lúcio Costa - revelam emblematicamente a relação que o arquiteto buscou tecer entre a arquitetura e aquele meio específico com o qual se deparou: grandes aberturas transparentes deveriam ser responsáveis por permitir a completa relação entre o espaço moderno habitável e a exuberante paisagem exterior. Assim, a arquitetura não deveria distanciar o homem das referências naturais – o Pão de Açúcar, a Enseada de Botafogo -, permitindo ainda que sua vida pudesse estar diretamente instalada naquele lugar – a poltrona sobre a paisagem.

[112] Trata-se do texto *Arquitetura Bioclimática* sem data. (COSTA, 1995, p. 237-239).
[113] Especificamente o apresentado em sua conferência *A moradia como prolongamento dos serviços públicos* de 10 de agosto de 1936.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F377] Le Corbusier, *croquis* realizados em 1929, durante a sua visita ao Rio de Janeiro. O Pão de Açúcar, a Enseada de Botafogo, a poltrona na paisagem e a paisagem enquadrada pela arquitetura moderna. Fonte: PIERREFEU & LE CORBUSIER, 1942.

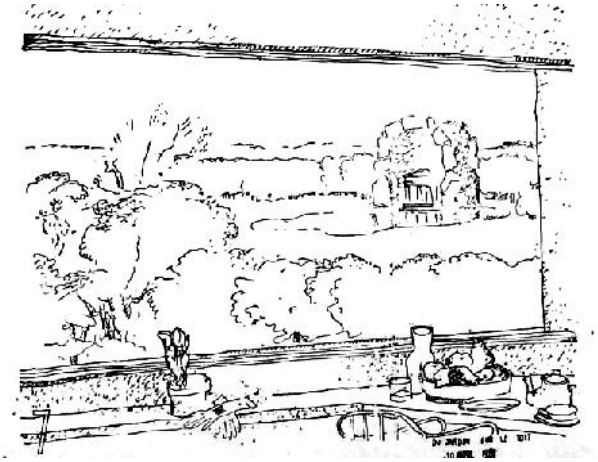
Se, por um lado, a proximidade que o arquiteto franco-suíço estabelece entre homem e paisagem parece evidente, por outro, deve-se apontar para o paradoxal distanciamento implícito nessa articulação. A própria janela, com sua geometria definida, reforçada ainda pelas linhas de fuga da perspectiva do ambiente, ao se contrapor às curvas da paisagem, definiria uma vista pictórica bidimensional, restringindo os elementos naturais a um esquema composicional. Assim, a vista, amarrada através de uma nítida moldura, denunciaria resquícios da tradição e de um posicionamento ainda estático do homem frente à potência da paisagem: ele simplesmente contempla o espetáculo oferecido pela natureza. Além disso, a geometria imposta pela janela demonstraria também certa tentativa de dominar aquela potência visível, mantê-la sob o controle, contida pela moldura, regulada pelo olhar.

Para Le Corbusier, as *janelas em fita* - as *fenêtres em longueur* -, obtidas pelo rasgo horizontal na parede opaca (em contraposição à postura vertical do corpo do observador), liberaria o olhar do aprisionamento gerado pela janela vertical, convidando-o a buscar a linha do horizonte (paralela ao chão e ao teto), e trazendo para a vivência interna uma imagem de paisagem capturada no exterior. Assim, através do artifício do enquadramento, a paisagem - que é um patrimônio coletivo -, assume a propriedade estética particular, através do cultivo do *prazer da vista*, impedindo a dispersão do olhar sobre um território muito amplo e aproximando a natureza da convivência doméstica. Um tipo de apropriação contemplativa da paisagem - possivelmente inspirada nas pinturas de paisagem realizadas sobre os muros de fechamento dos jardins da *domus* romana[114] - que refletia o ideal *pitoresco* da pintura, ao recortar a paisagem pela moldura e trazê-la para a tranquila vivencia doméstica, como em *Villa* Meyer (1925) em Neuilly-sur-Seine:

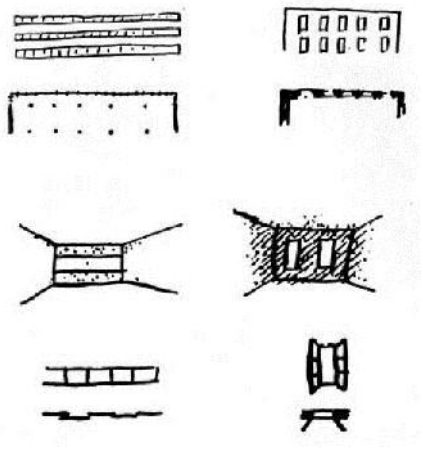
[114] Segundo CURTIS (2003, p.80) Le Corbusier havia se inspirado nas pinturas de paisagem verificadas em Pompéia, em sua viagem em 1911.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

> (...) à noite nós vemos as estrelas e a massa escura das árvores da Folie de St-James[115]. Com as janelas deslizantes, nos isolamos completamente. (...) Como em Robinson[116], um pouco semelhante as pinturas de Carpaccio[117]. Entretenimento.... Este jardim não é um jardim à francesa, mas é um bosque selvagem onde se pode creditar às florestas do Parque St-James a sensação de estar longe de Paris...[118]



[F378] Le Corbusier, *Villa Meyer* em Neuilly-sur-Seine, 1925. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F379] Le Corbusier, *croquis* explicativos dos *Cinco Pontos da Nova Arquitetura*. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956. (Detalhe)

Em *Petit Villa au Bord du Lac* (1925)[119], Le Corbusier ensaia duas maneiras diferentes de cuidadosamente selecionar e articular visadas exteriores em direção ao lago Léman e às montanhas: primeiro o enquadramento restrito a partir de uma perfuração do muro do jardim, e depois através da horizontalidade contínua de uma extensa janela na sala de estar.[120] Mesmo que no segundo caso, a abundante entrada de luz tendesse a dissolver a rígida moldura anterior rumo à incorporação do entorno à arquitetura de forma mais franca, pode-se afirmar que a natureza, para Le Corbusier, mantém, ainda assim, seu caráter contemplativo idealizado, afinal, o objetivo final continuava sendo a fruição e deleite do espírito.

[115] Jardim pitoresco situado em Neuilly-sur-Seine, uma paisagem artificial, repleta de *fabrique de jardin*, construções ornamentais que evocam elementos arquitetônicos inspirados na antiguidade, em terras exóticas ou na natureza, como o *Grand Rocher*, representado por Le Corbusier.

[116] Theodore Robinson (1852–1896), pintor impressionista americano.

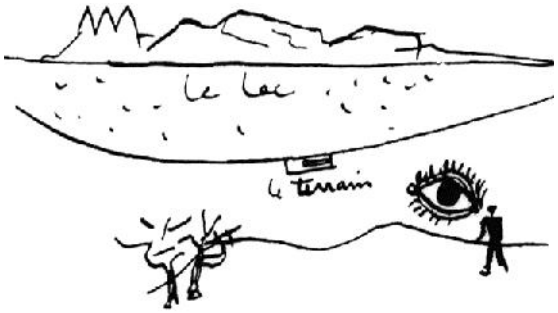
[117] Vittore Carpaccio (1465-1525/1526) pintor renascentista veneziano.

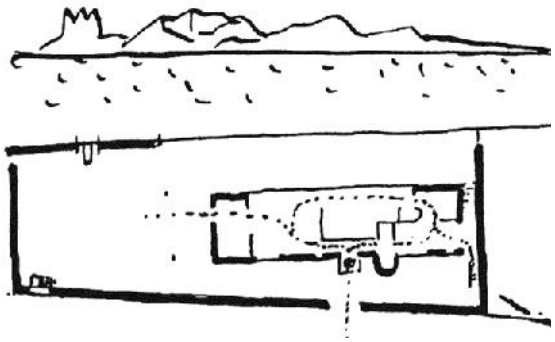
[118] Carta de Le Corbusier a Mme Meyer com *croquis*, 1925, apresentando o projeto para Villa Meyer Neuilly-sur-Seine. (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p. 89-90).

[119] Essa relação com a paisagem já havia sido explorada também em seus *immeuble-villas* em 1922 através do *jardin suspendu*.

[120] "Uma janela com onze metros de comprimento traz a imensidão do mundo exterior para dentro da sala, a autêntica totalidade da cena do lago com sua disposição tempestuosa ou sua calma reluzente (...) a paisagem está tão próxima que é como se você estivesse no seu jardim". LE CORBUSIER, sobre a janela da Villa Le Lac (1923), construída para sua mãe. (Apud WINDOW, 2014, p.51, tradução nossa).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA





[F380] [F381] Le Corbusier, *Villa Le Lac*, Corseaux, 1925. A descoberta do terreno e a implantação do projeto em função da paisagem. Fonte: LE CORBUSIER, Une petite maison, 1945.



[F382] Le Corbusier, *Villa Le Lac*, Corseaux, Suíça. Janela com 11 metros de comprimento. Fonte: FLC/ADAGP.

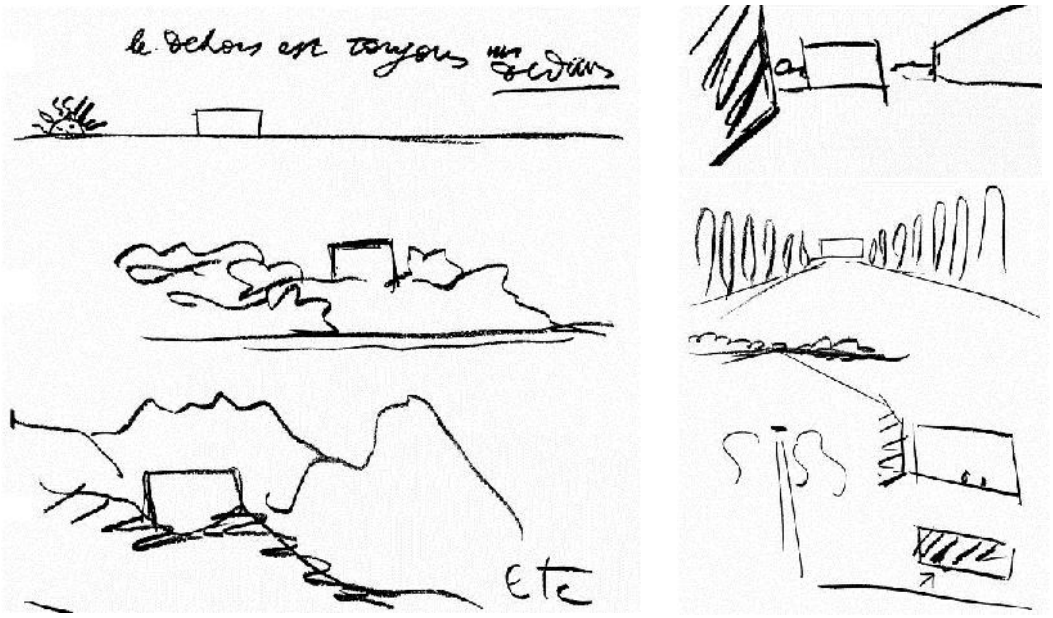


[F383] Le Corbusier, *Villa Le Lac*, Corseaux, Suíça. Janela no muro do jardim. Fonte: © Storp Weber Architecture, 2013.

Se é o quadro ou a janela que recorta a paisagem (como uma cena) e a traz para o interior, pode-se pensar que a própria casa passa a ser construída juntamente com a vista (DAMISCH In: LUCAN, 1987, p.256). Tanto em *Villa Savoye* (1929), quanto em *Petit Villa* (1925) os elementos exteriores e suas potencialidades enquanto paisagem são fatores determinantes na concepção do projeto. Seus espaços interiores são pensados a partir das aberturas para as vistas, o que possibilita a conversão da arquitetura em uma sucessão de acontecimentos concatenados. Aqui a lição de Atenas, mais uma vez parece ser completamente aplicável, uma vez que a arquitetura assume novas qualidades em função de sua inserção no sítio, demonstrando a percepção de que o *exterior é sempre um interior*, assim:

> A obra que construímos não é nem só nem isolada; que a atmosfera em torno dela constitui outras paredes, outros solos, outros tetos (...). O que está fora me encerra em seu todo, que é como um aposento. A harmonia busca suas fontes longe, em todos os lugares, em tudo. (LE CORBUSIER, 1929c, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.86)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

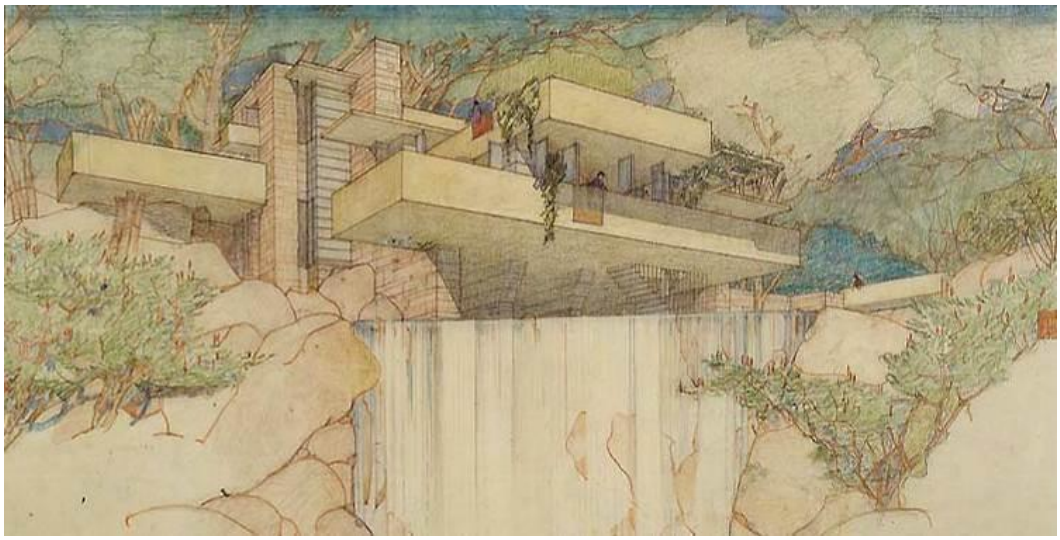


[F384] Le Corbusier, sequência de croquis mostrando a mesma casa (prisma retangular simples) em paisagens diversas: uma planície rasa, uma colina arborizada, nos perfis dos Alpes, em um entorno construído, em uma alameda com álamos, em uma estrada nua margeada por um arvoredo, e no fim de uma rua relacionada com a escala humana. Fonte: LE CORBUSIER, 1929c, In: LE CORBUSIER, 2004b.

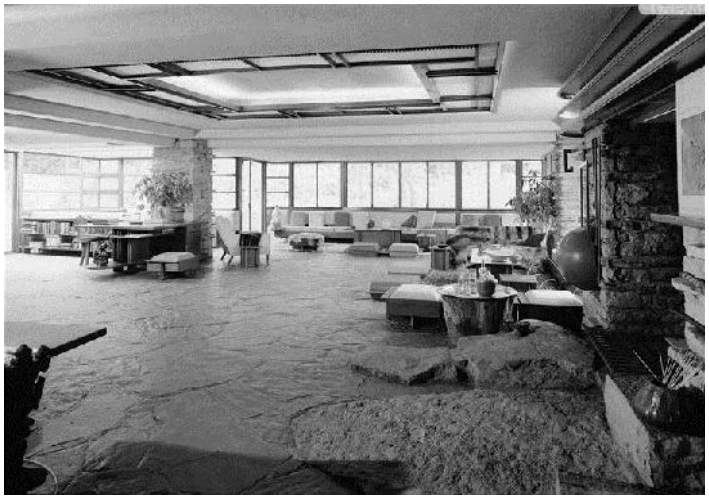
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Ainda que tomando o exterior como essencial para a concepção arquitetônica, essas soluções não possibilitavam uma relação íntima com a natureza. Pelo contrário, o posicionamento contemplativo estabelecia uma relação apartada: não há abdicação da separação física entre o interior e o exterior, na medida em que a materialidade da parede - essencial para a manutenção do ideal da forma pura - era mantida e a potente arquitetura deveria se impor ao ambiente natural.

A dissolução hierárquica só poderia se estabelecer a partir da fragmentação da tradicional ordem sólida e estática da arquitetura afim de possibilitar a apropriação do meio. Para Frank Lloyd Wright, por exemplo, essa articulação era essencial para que as superfícies planas decorrentes dessa operação fossem reorganizadas em um movimento de extensão espacial claramente direcional (ARGAN, 1973, p.158) de dentro para fora, gerando relações de penetrabilidade e profundidade. Reforçando ainda a exteriorização, os baixos pés-direitos, determinados pela escala humana – e não mais por definições *a-priori* - impulsionariam o espaço para fora através de uma força horizontal, criando uma conexão contínua entre a construção e o local - evocando a terra, o lugar à qual pertence -, não mais uma intermediação feita pelo recorte geométrico – o que evocaria uma contemplação harmônica.



[F385] Frank Lloyd Wright, *Fallingwater House*, Mill Run, Pennsylvania, 1935. Desenho do arquiteto. Fonte: The Frank Lloyd Wright Foundation.



[F386] Frank Lloyd Wright, *Fallingwater House*, sala de estar. Fonte: National Park Service.



[F387] Frank Lloyd Wright, quarto da *Fallingwater House*. Fonte: National Park Service.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Outro caminho seria a utilização de amplas áreas absolutamente transparentes – os panos de vidro, *curtain-wall* ou *mur-rideau*[121] preconizados por Mies van der Rohe, nos anos 1920[122] - que conduziria a um enfraquecimento da delimitação espacial, diluindo de fronteiras e expandindo o espaço para além se seus limites físicos. Segundo Mies, "somente agora nós podemos articular o espaço, abri-lo e conecta-lo a paisagem".[123] Sobre a Casa Farnsworth (1951), o arquiteto pontua:

[121] "(...) não obstante os prenúncios da Escola de Chicago, não é criação americana, como o público supõem, mas europeia de Behrens, de Gropius, de Le Corbusier e, principalmente de Mies van der Rohe (...)". COSTA, Lúcio. "Arquitetura Bioclimática" In: COSTA, 1995, p.238.

[122] Consolidado nos anos 1950 quando radicado nos Estados Unidos.

[123] "Only now we can articulate space, open it and connect it to the landscape." Mies van der Rohe, sobre as possibilidades do vidro espelhado, 1933. Apud FORTY, 2000, p. 267-268.

> A natureza deveria também ter uma vida própria. Nós deveríamos evitar perturbá-la com as cores excessivas das nossas casas e dos nossos móveis. De fato, deveríamos esforçar-nos em congregar Natureza, casas, e pessoas em uma unidade maior. Quando uma pessoa olha para a natureza através do vidro da Casa Farnsworth, isso assume um significado mais profundo do que quando alguém simplesmente fica de pé do lado de fora da casa. Mais da natureza é então expressada - ela se torna parte de um todo maior.[124]



[F388] Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, Illinois, 1945. Foto de Greg Robbins. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Casa Farnsworth.

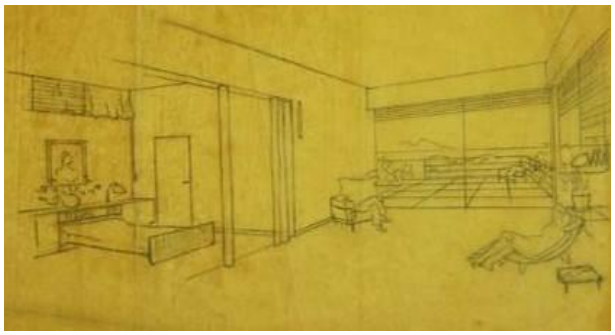


[F389] Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, Illinois, Fachada, 1945. Aquarela, 33 x 63.5 cm. Mies van der Rohe Archive © 2013 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.

Logicamente que a transparência, para Mies, refletia a busca de uma integração que transcendia os aspectos técnicos: a eliminação completa das superfícies opacas - que gera uma arquitetura insubstancial construída basicamente de "pele e esqueleto"[125] – refletia a possibilidade de assumir a paisagem, afinal ela estaria presente em todos os momentos, por todos os lados. Porém, cabe ressaltar, que a natureza é tratada nessa articulação de forma completamente abstrata: é uma ampla superfície sobre a qual o sistema racional miesiano poderá ser construído, composta simplesmente por solo, céu, unidade e infinito. Logo, mesmo que a transparência absoluta tenha se colocado para os arquitetos brasileiros como uma possibilidade de articular interior e exterior, a paisagem não elimina nessa produção seu caráter simbólico e representativo nem seu vínculo com a história, pelo contrário, através da leitura de Lucio Costa, é um elemento essencial para demarcar especificidades locais e manter o aspecto de domesticidade. E isso deve ser considerado ao se aproximar essas produções.

[124] Mies van der Rohe em entrevista para Christian Norberg-Schulz, Apud HOWETT In: TREIB, 1992, p.27, tradução nossa.
[125] ROHE, Mies van der. *Ludwig Mies van der Rohe: Working Thesis* (1923) In: CONRADS, 1997, p.74, tradução nossa.

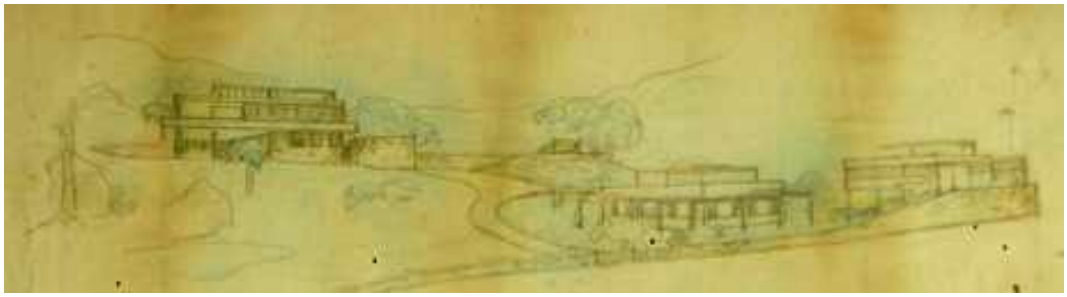
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F390] Lucio Costa, vista da janela na casa Genival Londres, Rio de Janeiro, c.1930. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.

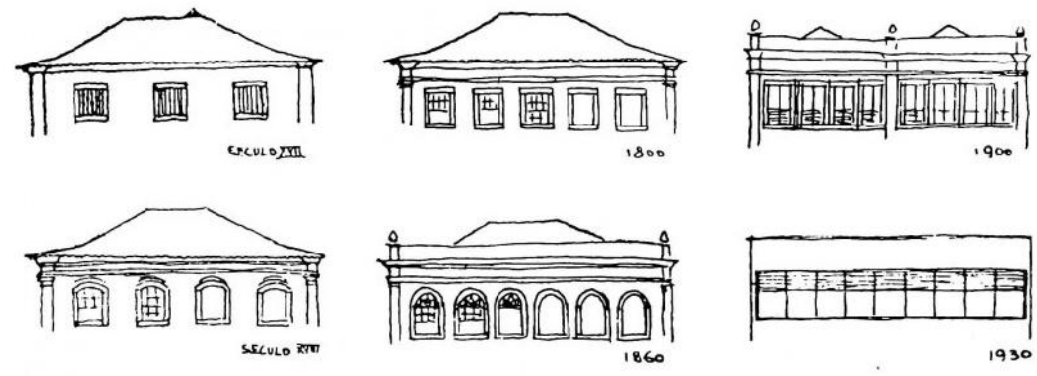


[F391] Lucio Costa, estudo de implantação Casa Hamann, Copacabana, Rio de Janeiro, c.1930. Nota-se o Pão de Açúcar à direita. Fonte: Acervo Lucio Costa.



[F392] Lucio Costa, perspectiva do conjunto da Chácara Coelho Duarte, Leblon, Rio de Janeiro, c.1930. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.

Como tentativa de criar uma relação de continuidade entre tradição e modernidade, Lucio Costa aponta em *Documentação Necessária* (1938) que, ao longo da história, ocorre uma mudança gradual na relação proporcional entre vãos e fechamentos - vazios *versus* cheios – na arquitetura brasileira, onde os cheios deixam de predominar, e as janelas se ampliam, ficando mais francas, até que a fachada poderia se abrir completamente, uma natural "tendência para a casa moderna se abrir sempre e cada vez mais" (COSTA, 1938 In: COSTA, 1995, p.460).

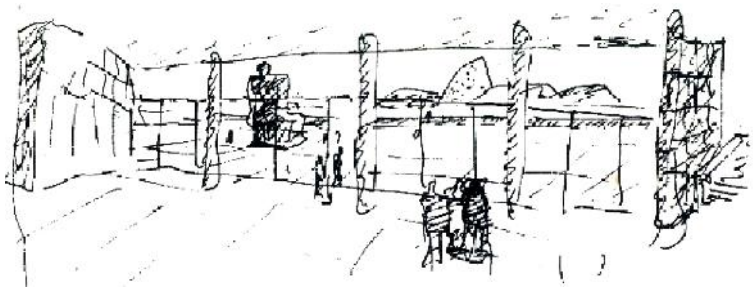


[F393] Desenho de Lúcio Costa. Evolução dos vãos, cheios e vazios, na arquitetura a partir do século XVII. Fonte: COSTA, 1938 In: COSTA, 1995.

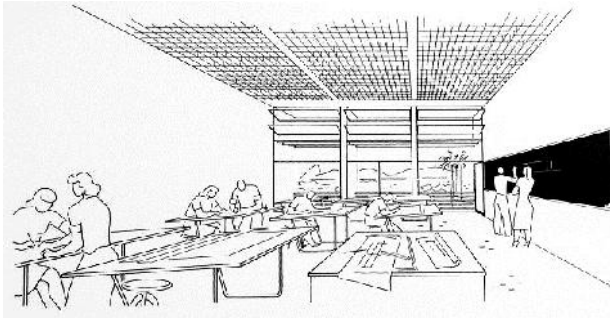
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Sob influência de Le Corbusier - mas também demonstrando inegáveis vínculos com a arquitetura de Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe - a produção arquitetônica brasileira estabeleceria diversas interpretações dessa "busca por exterioridade" gerando variadas gestualidades: uma captura da paisagem pelo enquadramento arquitetônico realçado pela própria arquitetura, o espaço absolutamente liberado com o objetivo de conduzir o olhar em direção à paisagem, ou ainda, a utilização da própria força expressiva da paisagem como possibilidade de ativar um gesto construtivo em território brasileiro. Todas essas posturas transitariam entre uma aspiração por transformar espacialmente a própria cidade e a necessidade de conviver com a paisagem local, fazendo-a ser algo presente no dia-a-dia do habitante; diversas maneiras de fazer coexistir natureza e artifício.

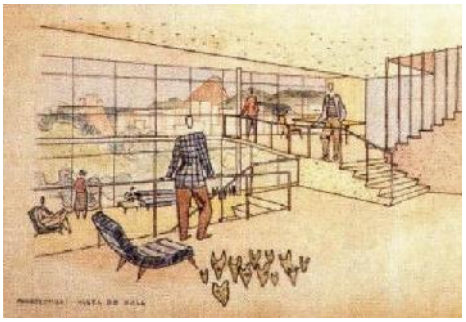
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



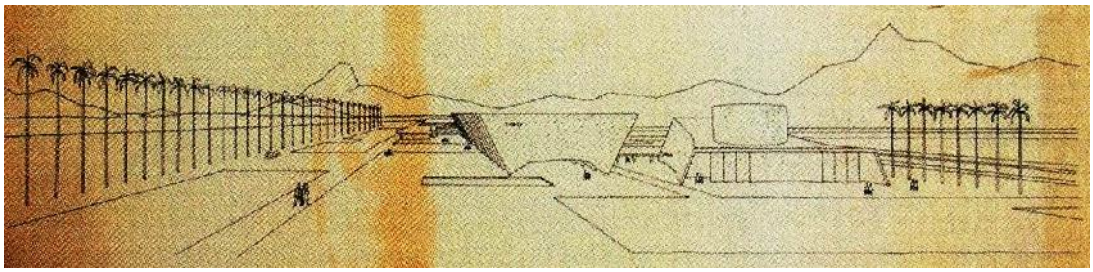
[F394] Le Corbusier, *croquis* realizados em 1936, durante a sua segunda visita ao Rio de Janeiro oferecido por Le Corbusier a Leleta (*Souvenir de Rio 936*). Projeto para o Ministério de Educação e Saúde para outro terreno. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.



[F395] Jorge Machado Moreira, paisagem a partir da janela do ateliê da Faculdade Nacional de Arquitetura, Rio de Janeiro, 1957. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.



[F396] Jorge Machado Moreira, vista da janela residência Sérgio Correa da Costa, Laranjeiras, Rio de Janeiro, 1951-57. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.



[F397] Affonso Eduardo Reidy, *Croquis* da lateral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com teatro em primeiro plano. Perfil da paisagem ao fundo. Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1953. Fonte: BONDUKI, 2000.

O projeto para o Aeroporto Santos Dumont (1937-44)[126] dos irmãos Marcelo (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953), implantado às margens da Baia de Guanabara, se mostrou bastante sensível[127] à própria paisagem do Rio de Janeiro – sensibilidade também apresentada por Attilio Correia Lima para o projeto da Estação de Hidroaviões (1938) praticamente na mesma localidade. Se por um lado, o planejamento compacto do aeroporto dos Roberto demonstra racionalidade na articulação do programa, a utilização de amplas áreas transparentes, ao possibilitar um atravessamento do olhar e uma relação direta entre paisagem e pista de pouso,[128] acabava por refletir uma assimilação positiva do entorno. Assim, o térreo funciona como uma espécie de praça coberta, se integrando ainda à Praça Senador Salgado Filho (1947), projeto de Burle Marx, e articulando a cidade, o mar e os aviões. Além da demonstração de um vínculo com o repertório da produção racionalista internacional, estava implícito nesse gesto, ainda, a própria vontade de expor aos visitantes da cidade maravilhosa, fossem americanos ou europeus, a imagem da mítica cidade tropical localizada à beira-mar. Uma cidade que aliava uma natureza potente e variada - explícita no paisagismo da Praça Salgado Filho que expunha uma coletânea de espécies nativas de várias regiões do Brasil (DOURADO, 2009, p.300-307) - com a imagem de uma capital administrativa cada vez mais moderna. Como ressaltaria Lucio Costa:

[126] Em 1937 foi organizado um concurso para escolha do projeto do novo Aeroporto. Os irmãos Marcelo e Milton foram os ganhadores, havendo a obra começado em 1938, sofrido uma interrupção, e só terminado em 1944.

[127] No Edifício Residencial Júlio Barreto em Botafogo (1947-52) as varandas com pé direito duplo dão vista para a baía de Guanabara; na Colônia de Férias do IRB (1943-1944) há um diálogo entre arquitetura e paisagem natural da Floresta da Tijuca; nos edifícios comerciais do Instituto de Resseguros do Brasil – IRB (1939-42) e Associação Brasileira de Imprensa – ABI (1940) se estabelece uma relação com a paisagem principalmente através do terraço-jardim.

[128] HITCHCOCK (1955, p.31) refere-se a ele como sendo o mais belo aeroporto do mundo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Esta característica urbana do Rio atual, o definitivo confronto, essa permanente tensão, que vista do alto do Pão de Açúcar ou do Corcovado tem, por vezes, uma dramática beleza: a superposição de dois perfis, o construído e o natural. (COSTA, 1989 In: COSTA, 1995, p.373)



[F398] M. M. Roberto e Burle Marx, Aeroporto Santos Dumont e Praça Salgado Filho, Rio de Janeiro, 1937/1947. Vista década de 1950. Fonte: DOURADO, 2009.



[F399] M. M. Roberto, perspectiva do hall do Aeroporto Santos Dumont, aberta em direção a paisagem, Rio de Janeiro, 1937. Fonte: Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, IAB-DF, nov/dez de 1937.



[F400] M. M. Roberto e Burle Marx, Aeroporto Santos Dumont e Praça Salgado Filho, Rio de Janeiro, 1937/1947. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999.



[F401] Attilio Correia Lima, projeto para a Estação de Hidroaviões, abertura em direção a paisagem, Rio de Janeiro, 1938. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Estação de Hidroaviões.



[F402] Attilio Correia Lima, Estação de Hidroaviões, e a relação com a paisagem, Rio de Janeiro, 1938. Empresa das Artes, 1996. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Estação de Hidroaviões.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

A partir do entendimento da intrínseca relação entre natureza e artifício, outro elemento do repertório corbusiano tornava-se essencial: o *pilotis.* Elemento de transição entre o objeto arquitetônico e a superfície do solo, o *pilotis*, além de garantir a integridade formal da arquitetura acentuando o domínio desta sobre o entorno - hierarquia essencial para le Corbusier - tornava possível a sua adequação a terrenos com características diversas[129], deixando o solo praticamente virgem e a paisagem intacta. Ainda, segundo Lucio Costa:

> (...) o emprego dos *pilotis* se recomenda, ou melhor, se impõe, por vários motivos: (...) restitui ao morador – protegido do sol e da chuva – toda a área ocupada pela construção, assim transformada em espaço útil, o mais agradável talvez para trabalhos caseiros, recreio, repouso, etc. (COSTA, 1934b In: COSTA, 1995, p. 92)

Na visão do ensaísta moderno Miran Latif - desconfiado que a disseminação indiscriminada dos elementos da arquitetura moderna fizesse com que esta se afastasse da tradição - a construção em *pilotis* (chamada pejorativamente de *Cidade em Jirau*[130]) era uma forma de enfrentar a agressão do meio, "alçando-se sobre um suporte", fazendo com que arquitetura e natureza se mantivessem íntegras em suas especificidades, na continuação de uma tradição já esboçada com as casas de porão alto do século XIX (LATIF, 1959, p.92-93). Por outro, esse suposto *afastamento* percebido por Latif, poderia ser interpretado também como um desdobramento natural da própria relação que as mais antigas construções luso-brasileiras tiveram com o lugar, ou seja, fazer frente ao meio, dissociar-se de seu entorno e contrapor-se a uma natureza de contornos sinuosos, assim como o obelisco que marca a presença humana na paisagem (CZAJKOWSKI, 1993, p. 23-35). Sob esse aspecto, arquitetura racionalista e arquitetura tradicional estariam conectadas.

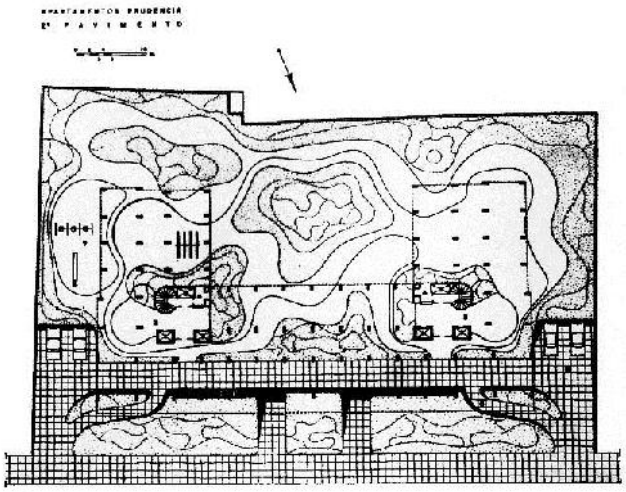
Porém, tomando-se a produção da arquitetura moderna brasileira, pode-se afirmar que os *pilotis* não afastam a arquitetura do meio. Ao contrário, as diversas interpretações feitas acerca da estratégia corbusiana de pousar objetos no plano do solo - possibilitada pelo uso desse sistema - segundo William Howard Adams,

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

[130] "A nova cidade em jirau não se expande à orla do velho casario e vai surgindo sobre os escombros dos antigos sobradões sem respeitar ou restaurar qualquer tradição." (LATIF, 1959, p.170)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

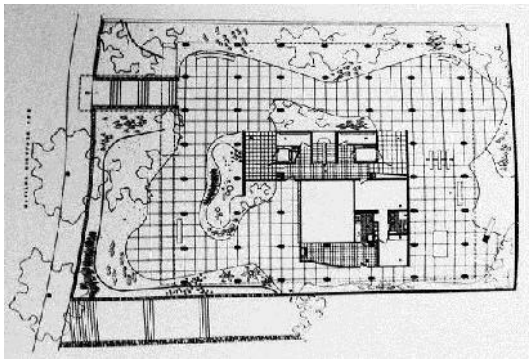
quando conjugadas a uma articulação paisagística - recorrentes com a incorporação dos projetos de Burle Marx -, possibilita que se estabeleça uma dinâmica inversa (ADAMS, 1991, p.28) à preconizada por Le Corbusier. Não a pura valorização do objeto em si, mas a expressividade e a potência do plano de base, que, tensionadas pelo uso de padronagens e plantas, demonstrariam o domínio da natureza através da imposição do gesto. Então nesse sentido, a manipulação brasileira possibilitaria praticamente uma subversão ao procedimento corbusiano.



[F403] Rino Levi e Burle Marx, Edifício Prudência, planta baixa do *pilotis*, São Paulo, 1944/48. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001.



[F404] Rino Levi e Burle Marx, rampa de acesso Edifício Prudência, São Paulo, 1944/48. Foto de Peter Scheier. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001.



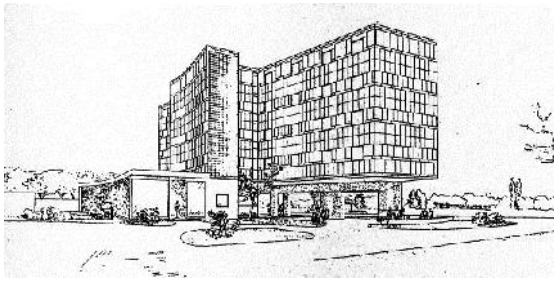
[F405] Jorge Machado Moreira e Burle Marx, Edifício Antônio Ceppas, planta baixa do *pilotis*, Rio de Janeiro, 1946. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.



[F406] Jorge Machado Moreira e Burle Marx, Edifício Antônio Ceppas, vista do *pilotis*, Rio de Janeiro, 1946. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

De fato, como apontava Le Corbusier, os *pilotis* reforçavam a própria autonomia do edifício; este, liberado do terreno e assentado frente à imensidão da paisagem e do tempo, podia ser percebido por inteiro, fazendo com que se ressaltassem a linha superior, que delimita o edifício e o céu, e a linha inferior paralela ao solo que delimita precisamente o volume. Logo, era um "meio maravilhoso de sustentar no ar, na vista total de seus quatro contornos, o 'lugar das relações', o 'lugar de todas as medidas'" (LE CORBUSIER, 1929c In: LE CORBUSIER, 2004b, p.89). Ao mesmo tempo, o observador, ao se descolar do chão, abarcava toda a vista do entorno e estabelecia uma nítida relação contemplativa, descartando, de certa maneira, uma maior intimidade e familiaridade com o espaço circundante.



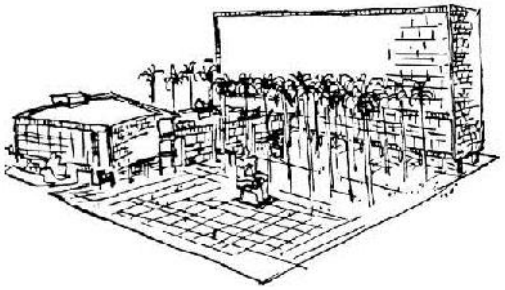
[F407] Le Corbusier, Pavilhão Suíço na Cidade Universitária, Paris, 1930. Desenho de Le Corbusier. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957.



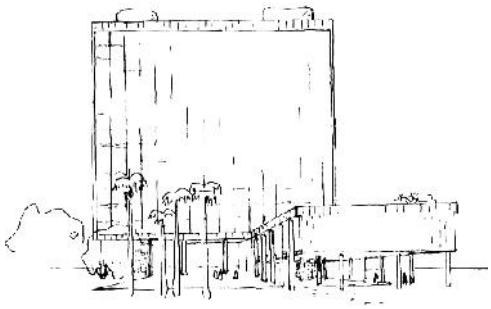
[F408] Le Corbusier, Pavilhão Suíço na Cidade Universitária, Paris, 1930. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957.

No Brasil, Lucio Costa defenderia a utilização desse princípio segundo os argumentos da "incorporação da nova técnica", e ao mesmo tempo, estabeleceria uma visão bastante singular dos *pilotis* corbusianos. Se construir era o equivalente a "obstruir a paisagem" (COSTA, 1937 In: COSTA, 1995, p.177), logo os *pilotis* seriam o meio possível de liberar o solo, resolvendo a incompatibilidade apontada por ele entre arquitetura e paisagem, fazendo com que o horizonte continuasse desimpedido. No entanto, diferente do que para Le Corbusier, esse solo era dotado de um caráter lírico e emocional, era uma espécie de possibilidade de contato direto com o que fosse local, se afastando do caráter idealista e universal que Le Corbusier atribuía à natureza.

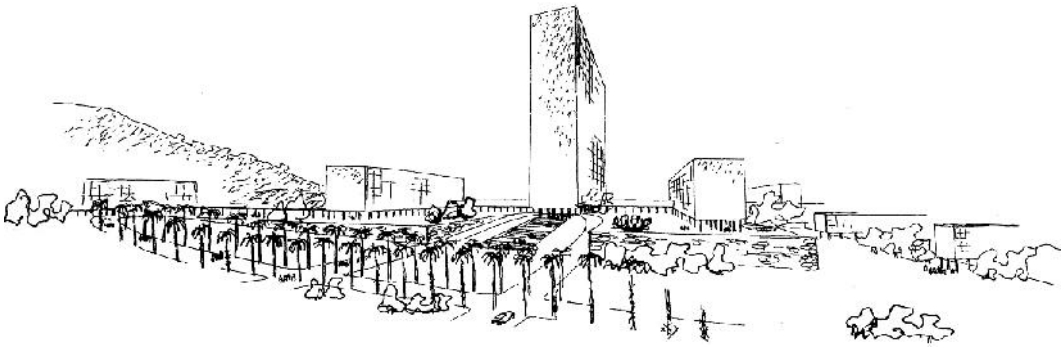
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F409] Proposta de Le Corbusier para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1936. Fonte: SANTOS, C. R. et al., 1987.



[F410] Lúcio Costa e equipe, projeto para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1936. Desenho década de 1980. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.



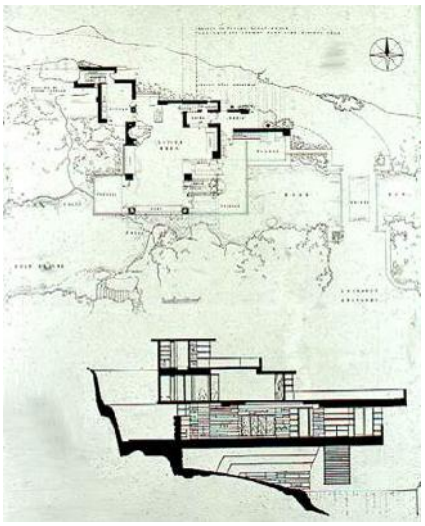
[F411] Lúcio Costa, Cidade Universitária, Quinta da Boa Vista, 1936-37. Ampliação realizada por Oscar Niemeyer, vista do Hospital. Edifícios sobre pilotis. Fonte: COSTA, 1937 In: COSTA, 1995.

Tomando os argumentos de Frank Lloyd Wright - um edifício que fosse uma nobre expressão orgânica da experiência direta da paisagem americana[131] - e por mais que pudéssemos perceber afinidades com o pensamento de Le Corbusier ou Lucio Costa ao buscar relações harmoniosas entre o mundo moderno e a natureza, pode-se afirmar que, por suas diferenças conceituais, a articulação possibilitada pelos *pilotis* para o pensamento do arquiteto americano, não se legitimava. Afinal, para Wright o edifício deveria "nascer do seu sítio, sair do chão em direção à luz – o chão por si só sempre foi um uma parte essencial do edifício... Um edifício dignificado como uma árvore no meio da natureza..." [132] Logo, ao invés de liberar o solo, o edifício deveria se aderir a ele, fazendo com que o corpo da casa se transformasse na extensão do próprio corpo do território.

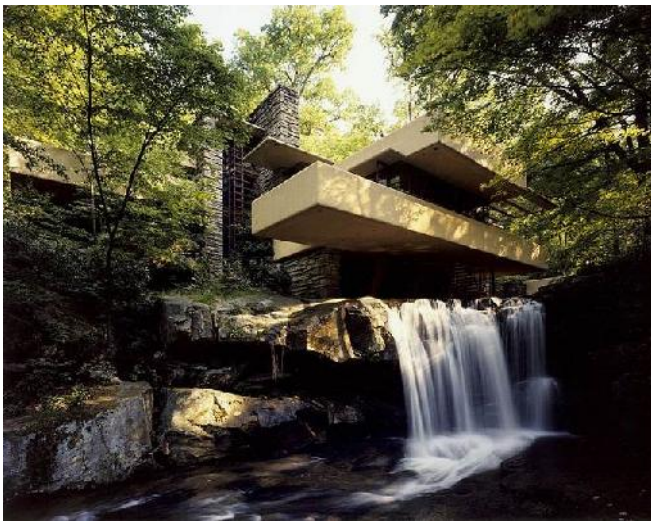
[131] A ênfase de Wright na natureza é fruto da tradição americana estabelecida pelo filosofo Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e pelos arquitetos Henry Hobson Richardson (1838-1886) e Louis Sullivan (1856-1924), para os quais a natureza era tida como qualidade das coisas reveladas pelo poder da mente do homem e através de um encontro com a experiência direta da natureza americana.

[132] WRIGHT, Frank Lloyd. "The natural house", 1959. Apud HOWETT In: TREIB, 1992, p.25.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F412] Frank Lloyd Wright, *Fallingwater House*, Mill Run, Pennsylvania, 1935. Planta baixa e corte. Fonte: The Frank Lloyd Wright Foundation.



[F413] Frank Lloyd Wright, *Fallingwater House*, Mill Run, Pennsylvania, 1935. A casa vinculada ao terreno. Fonte: The Frank Lloyd Wright Foundation.

Se para Le Corbusier a liberação do edifício em relação ao terreno fortalecia a almejada autonomia do objeto arquitetônico, resolvia também um problema técnico-funcional: possibilitava a livre circulação de pessoas e veículos sob casa, gerando a noção de térreo livre sem a interrupção do movimento contínuo da ambiência.[133] Por outro lado, através de seus pontos de apoio, oferecia plena adaptação às condições topográficas do terreno:

> (...) 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. (LE CORBUSIER, 1929b In: LE CORBUSIER, 2004b, p.61)

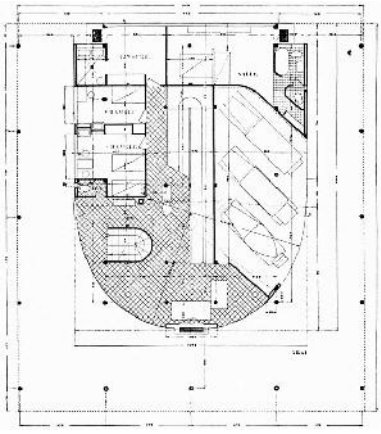
Os *pilotis*, ao gerar áreas cobertas sob o edifício, proporcionavam espaços livres de convivência, estar e circulação, além de estabelecer novas relações entre espaços públicos e espaços privados. Em *Por uma arquitetura* (1923), Le Corbusier já defendia a utilização do espaço coletivo através de uma "cidade-*pilotis*", onde as torres elevadas do solo "empurram para longe delas as ruas cheias de ruído" e aos seus pés "se desenrolam os parques; o verde se estende por toda a cidade" (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.33). Como

[133] Maison *Citrohan*, exposta no *Salon d'Automne* de 1922 e depois construída em Stuttgart em 1927.

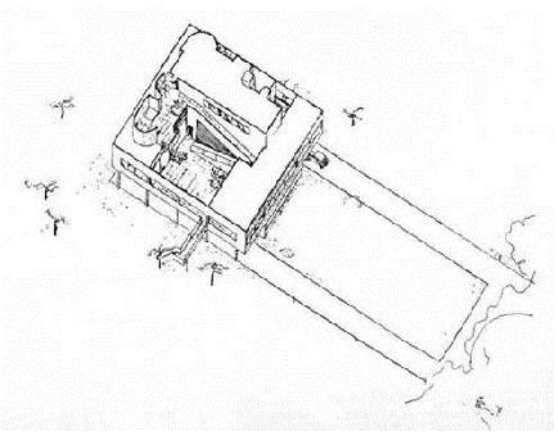
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

já abordado, o próprio *pilotis* ganha importância no desenvolvimento do pensamento corbusiano sobre cidade – principalmente com a eliminação dos pátios internos em *Ville Radieuse*[134] – passando a desempenhar um papel fundamental na concentração da circulação dos pedestres e na tranquilidade do espaço.

Porém, a área abrigada na projeção da edificação, fruto da articulação dos *pilotis*, não pode ser entendida - na convenção corbusiana - como um espaço *humanizado* ou mesmo *humanizável*. Ao contrário. Para o arquiteto, esse era o espaço resultante de uma operação técnico-funcional, completamente determinado e delimitado por uma pavimentação, como se percebe nitidamente em *Villa Savoye* (1928): o *pilotis* formaliza um sistema de conexão entre o acesso (em automóvel) e a casa, através do início do ritual de ascensão da *promenade architecturale.* Ou seja, trata-se do estabelecimento do último vínculo urbano antes que a casa fosse completamente lançada sobre a paisagem (ALVAREZ, 2007, p.156); uma gestualidade abstrata que afastava qualquer possibilidade de relação – que não fosse funcional ou contemplativa - entre arquitetura e natureza.



[F414] Le Corbusier, Planta baixa do térreo: circulação de automóveis sob *pilotis*. *Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F415] Le Corbusier, Vista aérea *Villa Savoye*: acesso de carros 1928, Poissy. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

[134] Ver *Capítulo 4.3.1 Ville Radieuse.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F416] Le Corbusier, *Villa Savoye*: o edifício sobre *pilotis*, 1928, Poissy. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.



[F417] Le Corbusier, *pilotis* da *Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

Conforme já abordado, esta seria uma relação oposta à interpretação dos *pilotis* realizada por Lucio Costa, na medida em que esses elementos, ao passarem por um processo de ressignificação, possibilitariam uma vivência apaziguada entre a espacialidade racionalista moderna e uma memória de elementos da arquitetura tradicional brasileira, evocando a intimidade e a serenidade necessárias para a vida doméstica.[135]

Voltando ainda aos argumentos de Howard Adams, a partir da ativação visual, expressiva e volumétrica do plano de base impulsionada por uma articulação paisagística, a própria noção do *térreo livre* - subjacente à utilização dos *pilotis* – assume ainda outras interpretações, extravasando o caráter técnico-funcional de Le Corbusier ou mesmo o caráter-lírico afetivo de Lucio Costa. Essas novas interpretações se aliariam a uma nova demanda, de caráter mais construtivo do espaço: a necessidade de solucionar a superfície do solo que era liberada, não somente como base ou apoio ao edifício moderno, mas como componente integrante de um projeto mais amplo, que extravasasse os limites impostos pela arquitetura, e agregasse topografia, pavimentação, ajardinamento, urbanismo, paisagem como um todo. Um desenho para a própria superfície do território, que englobasse o próprio sujeito moderno. Logo, as formas livres dos jardins de Burle Marx – que começam a surgir no projeto para o Ministério de Educação e Saúde[136] (1938) -, mais do que simplesmente abrandar a "geometria dos traçados reguladores e a dureza dos perfis arquitetônicos" conforme apontado por Bruno

[135] Ver *Capítulo 5.2 A Paisagem Afetiva: a apaziguamento necessário*.
[136] Projeto de Lúcio Costa, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Ernani Vasconcellos, com consultoria de Le Corbusier.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Zevi (ZEVI, 1957 In: QUEIROZ, P. et al., 1979) afirmavam uma síntese formal poderosa entre a estrutura cartesiana da arquitetura e a sinuosidade expressiva da vegetação. Por conseguinte, a obra se mantém sob uma tensão constante de maneira a conservar a integridade da forma, ainda que submetida a operações espaciais capazes de expandir o objeto organicamente para o ambiente através de seus arranjos ameboides que funcionam como vetores de movimento e de dilatação espacial. Assim, o jardim praticamente redefine a arquitetura segundo uma intenção artística, realizando uma complementação orgânica entre os espaços, incorporando ainda o conceito de variabilidade - de cores, formas e texturas - a uma arquitetura racional que aparentemente é inalterável à passagem do tempo.



[F418] Lúcio Costa e equipe. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Nelson Kon. Fonte: SEGRE, 2013.



[F419] Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto: © Flickr jcoarq, 2012. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Ministério de Educação e Saúde.



[F420] Lúcio Costa e equipe. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto: © RPFigueiredo. Fonte: skyscrapercity.com



[F421] Lúcio Costa e equipe. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto: © Flickr Gleidison Souza. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Ministério de Educação e Saúde.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F422] Lúcio Costa e equipe. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Frederico Holanda. Fonte: vitruvius.com.br

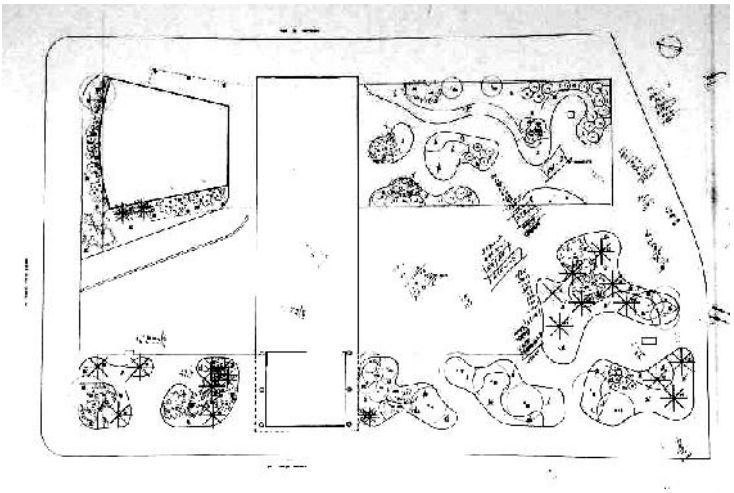


[F423] Lúcio Costa e equipe. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Jorge Villavisencio, 2011. Fonte: jvillavisencio.blogspot.com.br

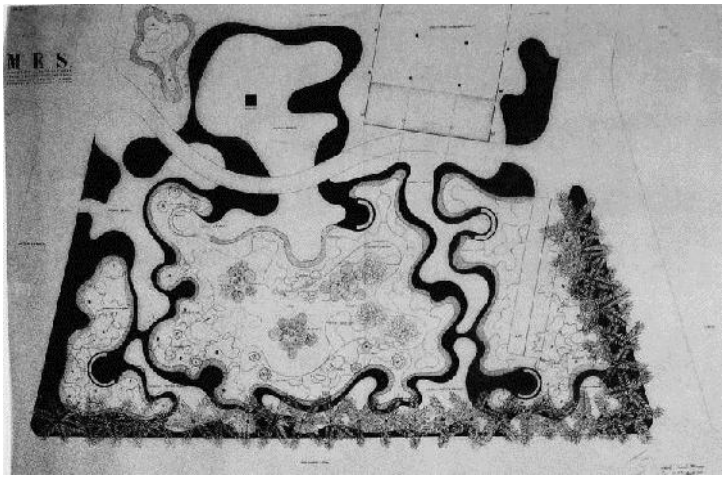
O edifício do Ministério pousa levemente na quadra[137] - em oposição à densidade construída da malha urbana da esplanada do Castelo planejada por Alfred Agache (1875-1959) - sem obstrução das visadas, e os núcleos de vegetação controlada e humanizada, encaminham o transeunte e indicam silenciosamente os percursos. Segundo Carlos Eduardo Comas, a vegetação gera no pedestre a anulação da primazia de uma sobre outra via em favor da renúncia do princípio da frontalidade, enfatizando ainda uma rota preferencial oblíqua e o impacto das visões diagonais de esquina, capazes de desvendar o prédio como um todo (COMAS, 1987a, p.140). Dessa forma, a espacialidade do edifício se expande pela grande esplanada, gerando uma solene área aberta e articulada, que cria também uma relação ativa com o meio construído. O conjunto adquire assim a escala da cidade, gerando um amplo espaço coletivo, numa manobra de reversão do espaço aberto com domínio privado em espaço público. Caso fosse implantado o jardim público projetado por Burle Marx entre as Ruas Santa Luzia e Pedro Lessa em 1944 (DOURADO, 2009, p.241), sem dúvida essas percepções seriam ainda mais potencializadas.

[137] Quadra formada pela Avenida Graça Aranha, Rua Pedro Lessa, Avenida Araújo Porto Alegre e Rua da Imprensa.

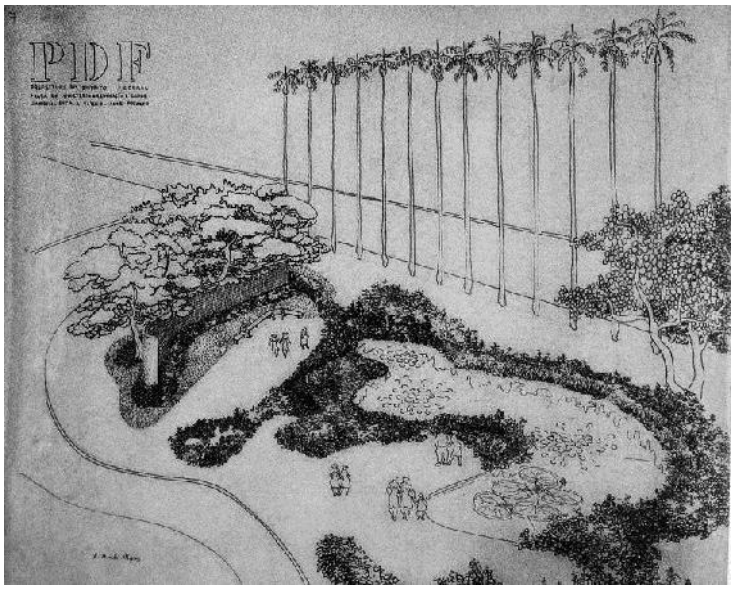
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F424] Burle Marx, Plano geral do projeto paisagístico para o Ministério de Educação e Saúde, 1938. Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: CAVALCANTI & EL DAHDAH, 2009.



[F425] Burle Marx, Plano geral do jardim público entre as ruas Santa Luzia e Pedro Lessa, que não chegou a ser implantado, 1944. Fonte: DOURADO, 2009.



[F426] Burle Marx, Perspectiva de estudo do jardim público entre as ruas Santa Luzia e Pedro Lessa, que não chegou a ser implantado, 1944. Fonte: DOURADO, 2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Esse tipo de ativação espacial pode ser observado ainda em inúmeros outros edifícios, de caráter público ou privado, implantados dentro de uma malha urbana pré-estabelecida ou não. Os projetos desenvolvidos para o Campus da Universidade do Brasil na Ilha do Fundão (Plano Geral de 1949-62) – principalmente o Instituto de Puericultura e Pediatria (1949-53) e a Faculdade Nacional de Arquitetura (1957) (CZAJKOWSKI, 1999, p.132; p.148) - como o Ministério, acabavam por figurar-se como marcos simbólicos da modernidade, porém, diferentes daquele, eram implantados em um território completamente artificial,[138] fora do tecido consolidado da cidade. Apesar disso, o gesto de Burle Marx será similar: uma explosão plástica e visual de canteiros sinuosos sobre a superfície do solo que adentram pelos *pilotis*, desdobrando-se expansivamente e determinando espaços livres e abertos que imprimem diversos ritmos em contraposição à regularidade dos edifícios, ao mesmo tempo que se conectam com o deslocamento das linhas que constituem a paisagem ao fundo.

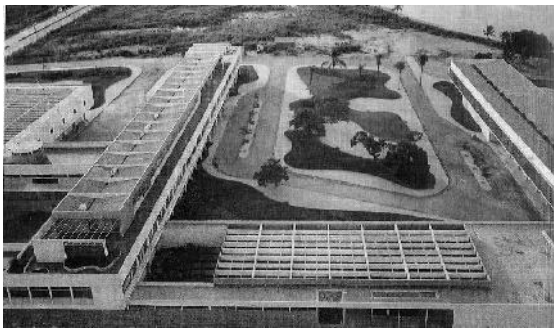
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F427] Vista aérea da Cidade Universitária, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.



[F428] Jorge Machado Moreira e Burle Marx, Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade do Brasil, 1949-53. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.





[F429] [F430] Jorge Machado Moreira e Burle Marx, Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade do Brasil, 1949-53. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.

[138] A Ilha do Fundão é resultado da unificação por meio de aterro de nove ilhas, com 5.596.000m², planejado de acordo com os princípios do urbanismo moderno, para uma população de 40 mil pessoas. (CZAJKOWSKI, 1999, p.130)

O teórico alemão August Schmarsow, já no século XIX, ressalta a importância da articulação do plano de base, o plano horizontal. Não só entendido como a base funcional para as atividades humanas, mas principalmente como referência absolutamente necessária para a vista dos seres humanos, onde se estabelecem relações proporcionais com o próprio corpo e o seu deslocamento no espaço:

> O chão abaixo de nossos pés (...) é tido como essencial, precondição para a sensação do nosso corpo e para nossa orientação para a arena geral do mundo. Ele é, contudo, também uma pré-condição para nosso natural desenvolvimento de senso de espaço, o qual é cultivado em seres que ficam de pé e que caminham em posturas eretas.[139]

Essa referência à horizontalidade e continuidade espacial da base é reforçada pela dominante vertical que define o corpo ereto do homem, na medida em que "carregamos a coordenada dominante do sistema axial através da linha vertical que corre dentro de nós, da cabeça aos pés" (SCHMARSOW, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.65-66, tradução nossa). Dessa forma, o homem dá ao espaço uma direcionalidade, seja ela pela medida do movimento corporal ou mesmo pelo ritmo impresso (a respiração ou mesmo o batimento cardíaco). Indubitavelmente para o teórico do século XIX, é o corpo que está na experiência espacial,[140] não só a visão. Assim, a mais importante dimensão para a percepção do espaço seria a terceira dimensão, a *profundidade* (MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.61) reforçando ainda o fato de que "(...) a mais importante direção para a atual construção espacial é do livre movimento" (SCHMARSOW, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.289, tradução nossa).

Partindo desses princípios, pode-se afirmar que a experiência estética induzida pelo deslocamento horizontal sobre a base, possibilitaria a soma das percepções visuais (pelo movimento dos olhos) e cinestética (pelo movimento do corpo), sugerindo ainda que o observador em movimento dividisse a aparência total em

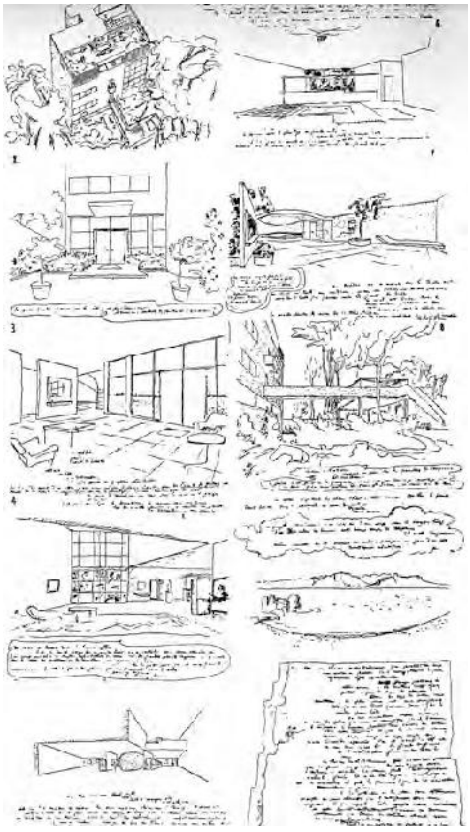
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

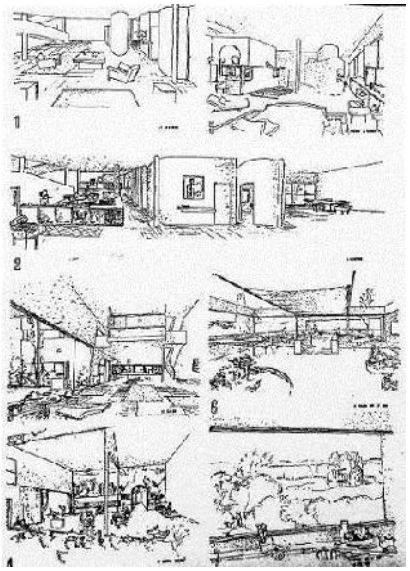
---

[139] SCHMARSOW, August. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, 1905 Apud MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.65.

[140] Schmarsow avança assim na teoria de Riegl (que era fundamentada nas categorias tátil e ótica, ambas qualidades visuais que envolviam o olho e seu movimento, negligenciando a constituição completa do corpo e a psique do homem) e incorpora o movimento do observador. Isso aproximava da teoria de Husserl *kinestesis* como fator constituinte do espaço. (MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.64-65).

muitas impressões. Essas, construídas a partir do que Hildebrand chamou de *formas efetivas* (*wirkungsform*)[141], - ou seja formas visuais que são percebidas de forma relacional, uma vez que são dependentes do seu próprio contexto (MALLGRAVE, & IKONOMOU, 1994, p.37) como luz, sombra, cor e outros elementos - seriam conectadas, transformando a percepção em uma sequência temporal de imagens (HILDEBRAND, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.229), ou de *frames*[142]. Um método que se relaciona diretamente com a maneira de lidar com o espaço na experiência do *pitoresco*, e que será retomada por Le Corbusier[143] através da *promenade.* Dessa forma, essa constante construção perceptiva levaria a interações fenomenológicas diversas, que se fundamentam principalmente na relação sujeito-obra-lugar, incluindo a temporalidade na experiência.





[F431] [F432] Le Corbusier, croquis do projeto para *Villa Meyer Neuilly-sur-Seine* apresentados juntamente com a Carta à Mme Meyer, 1925. 1º projeto em ordem: (2) porta de entrada, (3) vestíbulo, (4) salão, (5) grande sala, (6) boudoir, (7) serviços, (8) jardim. 2º projeto: (1) vestíbulo, (2) recepção e sala, (3) living-room e galeria, (4) jardim coberto, (5) quarto, (6-7) teto-jardim. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.

[141] Para Adolf Hildebrand os modos de experiência conceituais e perceptivos seriam divididos na antinomia forma inerente e forma efetiva. Forma inerente (*Daseinform*) é forma matematicamente quantificável da natureza, corpórea; em contraposição a forma efetiva (*wirkungsform*) é a forma visual, que é percebida em determinado contexto, sempre relativa e dependente da luz, sombra, cor e outros objetos. (HILDEBRAND, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994).

[142] Esse pensamento incorporava positivamente uma associação à tecnologia, vinculado ao funcionamento das máquinas, ao movimento mecânico e à montagem a partir de visões fragmentadas operada pelo cinema, indicando que há sempre mais a ver.

[143] Articula uma sucessão de pontos de vista para sistematizar uma relação visual dentro / fora, como por exemplo, nos desenhos para Villa Meyer. (LE CORBUSIER et al, OC1, 1956, p. 89).

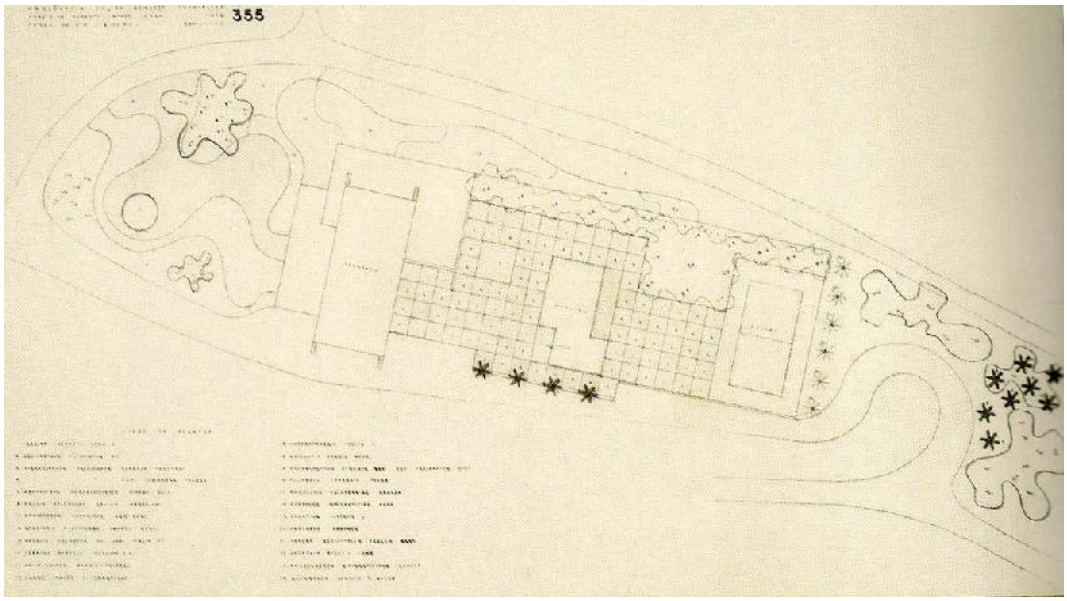
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Como forma de potencializar ainda mais o desencadeamento dessas experiências sensoriais, pode-se aliar a própria manipulação artificiosa do terreno natural – o plano de base do território – onde o solo, além de suporte à obra e destituído de caráter afetivo, passa a ser matéria-prima, o que geraria uma ativação do espaço para além do tratamento de superfícies, assimilando a mobilidade e incorporando a noção de participação fenomenológica a partir da construção de um espaço auto-envolvente que se estrutura pelo entorno. Assim, nessa espacialidade unitária, que inclui arquitetura, paisagismo e meio envolvente, o valor do todo vai se tornando mais aparente e também mais problemático: consiste nas relações existentes entre os componentes do sistema, e não se baseia na individualidade dos elementos; considera conceitos de equivalência e oposição, mantendo sempre as partes em tensão. Afinal, retomando a leitura de Hildebrand sobre espaço como um *continuum* tridimensional[144], a articulação dos elementos arquitetônicos influenciaria toda a região onde estão inseridos, pois o olho humano e o próprio homem não estão fixos no espaço, assim, o entorno imediato, a paisagem longínqua ou próxima, o horizonte baixo ou alto age como potencializador da própria arquitetura.

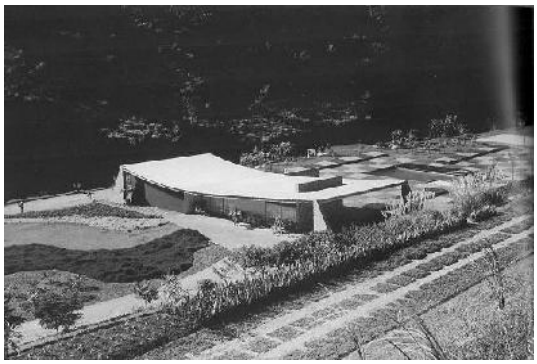
De forma a exemplificar a questão, é importante ressaltar a unidade espacial obtida na articulação espacial da residência Edmundo Cavanellas[145] (1954), em Pedro do Rio, na região serrana do Rio de Janeiro, projeto de Oscar Niemeyer, conjuntamente com o paisagista Burle Marx. Neste, o pavilhão de Niemeyer, de planta retangular, é implantado transversalmente ao vale onde se localiza o terreno, na Serra dos Órgãos, possibilitando a criação de duas áreas formalmente distintas: a parte oeste com canteiros sinuosos com traçados fluidos de cor e a parte leste com uma ordenação rígida, geométrica,[146] como uma estrutura de tabuleiro em tons de verde onde se inscreve uma piscina igualmente regular.

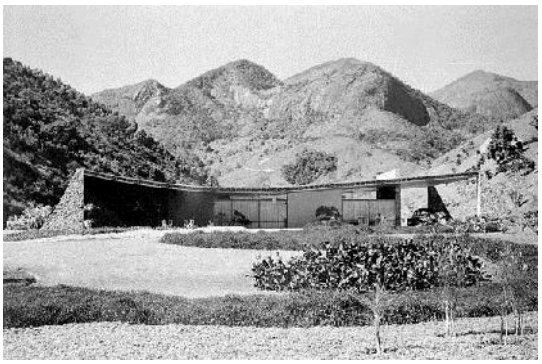
[144] Ainda que esse estudo estivesse voltado para a forma da escultura seus argumentos nessa teoria podem ser reapropriados para o espaço na arquitetura. (HILDEBRAND, 1893 In: MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p. 240).
[145] Atual residência Gilberto Strunk.
[146] Diferentes estudiosos procuraram caracterizar sistematicamente os jardins de Burle Marx a partir de suas diversas etapas de produção. Por exemplo, Clarival Valladares os classificou em expressionistas, naturalistas e arquitetônicos; Mário Pedrosa como jardins pictóricos e arquitetônicos; Marta Iris Monteiro como biomórficos, geométricos e líricos; César Floriano dos Santos os distingue como jardins tropicais (até os anos 30), jardins biomórficos (anos 30-40), jardins construtivos (anos 50-60) e jardins abstrato-líricos (anos 60-80). No entanto, o trabalho de Burle Marx não é linear e nem segue uma coerência dogmática e cartesiana, mas trilha um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F433] Burle Marx, projeto para a Residência Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, Rio de Janeiro (1954). Fonte: SIQUEIRA, 2001.





[F434] [F435] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Residência Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, Rio de Janeiro (1954). Foto de Marcel Gautherot. Vista geral do jardim e vista dos canteiros sinuosos com a serra ao fundo. Fonte: SIQUEIRA, 2001.





[F436] [F437] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Residência Edmundo Cavanellas, Pedro do Rio, Petrópolis, Rio de Janeiro (1954). Vista dos dois lados opostos, a partir da parte orgânica e da parte geometrizada do jardim. Foto de Ana Paula Polizzo, 2009.

---

caminho mais ambíguo, transversal, em busca de reformulações e reinterpretações, atestando a complexidade na transformação contínua do seu processo criativo. Especificamente no projeto para o jardim da residência Edmundo Cavanellas em Pedro do Rio pode-se perceber que este pressuposto percurso abstrato-geométrico não é linear e direto; a adoção de um caráter não pressupõe o abandono do outro. (POLIZZO, 2010, p.128).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

A estrutura do edifício, clara e precisa, é formada basicamente por quatro robustas colunas de pedra e duas paredes estruturais, resultando em um corpo único completamente vedado em vidro, o que reforça seu caráter aberto. A rigidez do conjunto, no entanto, é atenuada pela suave curvatura da cobertura, como se esta flutuasse no ar, apoiada fragilmente pelos vértices dos quatro pilares triangulares. A incisividade do desenho de Niemeyer faz com que o olhar deslize pela arquitetura de um ponto a outro, possibilitando a conformação de uma superfície contínua que engloba o edifício e o terreno onde se apoia. Dessa forma, a mesma concomitância de procedimentos divergentes presente no partido formal do jardim – orgânico e geométrico - se apresenta na espacialidade dialética da arquitetura: trata-se de um pavilhão ao mesmo tempo rigoroso e flexível, transparente e material; se por um lado divide as duas diferentes áreas, as une através de sua absoluta transparência e amplitude interna. E é a construção desse campo de forças opostas que será impulsionadora para a potente *promenade* que se desenvolve na descoberta desses espaços. Essa pressupõe não só o rompimento com a implantação e setorização tradicional do jardim – frente e fundos -, como também possibilita sua inversão através da criação de um circuito contínuo que coloca em relação arquitetura, jardim e meio, onde o movimento é essencial para a percepção e construção da totalidade.

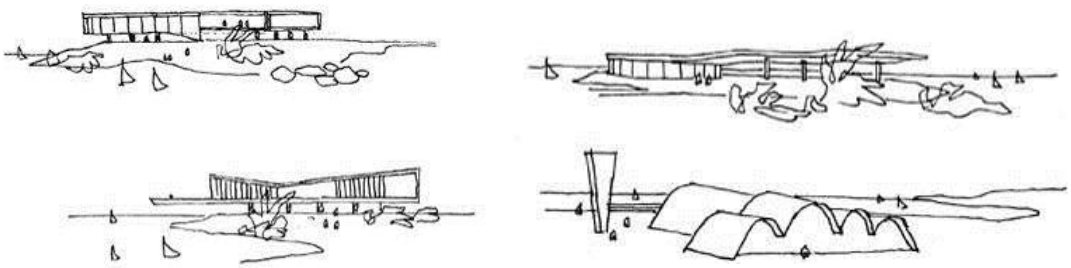
De fato, Burle Marx demonstrava compreender a importância da incorporação da lógica do movimento na elaboração dos seus projetos. Para ele, “as associações nos levam, pela curiosidade que despertam, a nos movimentar e ver o jardim, ao mesmo tempo, como escultura e como arquitetura, descobrindo os seus diversos perfis, interna e externamente” (MARX, 1968 In: MARX, 2004, p.103). Essa leitura parece estar conectada também às teorias defendidas pelo paisagista americano James C. Rose (1913-1991) em fins da década de 1930[147] ao posicionar o desenho de paisagem entre arquitetura e escultura: “na realidade, ele [o paisagismo] é uma escultura ao ar livre, não para ser vista como um objeto, mas pensado para nos cercar em uma agradável percepção de relações espaciais”

[147] Até 1937 estava vinculado ao programa de *Arquitetura Paisagística de Harvard* (Harvard’s Graduate School of Design) juntamente com Garrett Eckbo (1910-2000) e Dan Kiley (1912-2004) que tiveram importância para a renovação do paisagismo na Califórnia.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

(ROSE, 1938 In: TREIB, 1992, p.68-71, tradução nossa). Nitidamente um posicionamento crítico contra a estaticidade imposta pela forma do sistema *Beaux-Arts* e a busca pela valorização do espaço e da dinâmica intrínseca a ele, ao considerar "escultura não em um senso ordinário de um objeto para ser observado, mas o tipo construtivista de escultura, que é grande o suficiente e perfurado de maneira a admitir circulação" (ROSE, 1938 In: TREIB, 1992, p.71, tradução nossa).

Ainda que fruto da mesma parceria entre Niemeyer e Burle Marx, e como forma de realizar um contraponto à totalidade obtida em Cavanellas, pode-se afirmar que o resultado atingido no Conjunto Arquitetônico da Pampulha (1940-44), em Belo Horizonte - realizado praticamente uma década antes do projeto de Petrópolis –, apresenta uma problemática e instável relação entre arquitetura e a superfície do solo onde se implanta. Os edifícios que compõem o complexo[148], mesmo ambientados em um contexto único, ou seja, dispostos pontualmente às margens da lagoa[149] e implantados sobre os jardins de Burle Marx, cada um, através de sua individualidade, cria um tipo de relação com a paisagem: ora o edifício se destaca como objeto autônomo marcante no meio onde se implanta, ora a arquitetura – a partir de transparências, *pilotis* - busca certa dissolução no meio, criando assim, diversas e instáveis articulações.

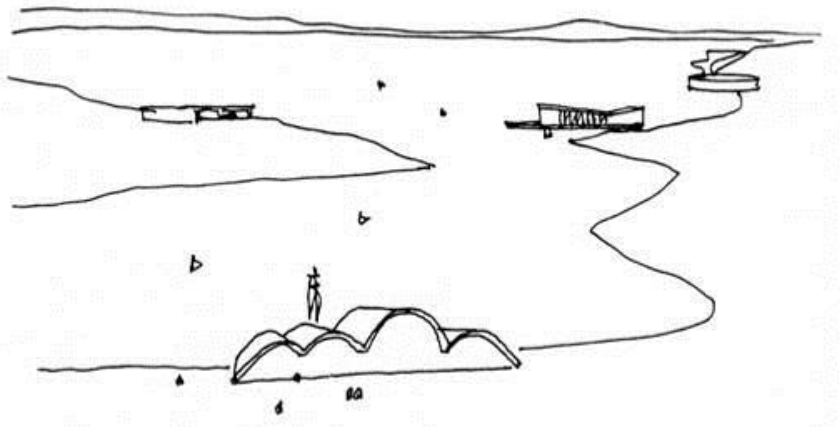


[F438] Oscar Niemeyer, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, Belo Horizonte, 1940-44. Cassino, Casa de Baile, Iate Clube, Igreja São Francisco de Assis. Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

[148] Os edifícios que compõem o complexo são Cassino, Casa de Baile, Iate Clube, Igreja São Francisco de Assis, Grande Hotel – o último não construído. Além destes, participam ainda a Residência Juscelino Kubitschek (1943), o Golfe Clube (atual Fundação Zoobotânica), o Clube Libanês, o Pampulha Iate Clube (1962) e a Residência Dalva Simão (1953), sendo os quatro últimos não localizados à beira da lagoa.

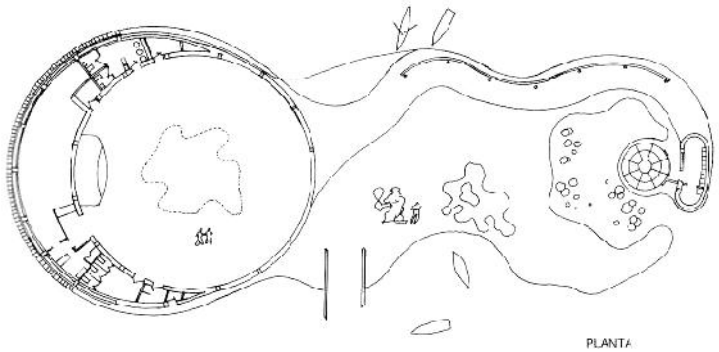
[149] A lagoa artificial da Pampulha é fruto de uma barragem concluída em 1938: "A Pampulha, considerada em conjunto, representou na época, uma verdadeira revolução artística. Construí uma represa que armazena vinte milhões de metros cúbicos de água e decorei suas margens erguendo as quatro unidades projetadas por Niemeyer, tudo moderno, novo, não concebido por qualquer arquiteto". (KUBITSCHEK, 2000, p.37)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F439] Oscar Niemeyer, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, Belo Horizonte, 1940-44. Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

A Casa de Baile[150], implantada em uma espécie de ilha artificial, estabelece com o entorno uma lógica espacial indivisível, fazendo com que arquitetura e paisagismo comunguem de uma extrema liberdade plástica. A partir de um corpo quase circular e parcialmente em vidro, se expande a laje de cobertura na forma de uma generosa marquise sinuosa sobre *pilotis* que delimita o ambiente aberto do jardim, interligando esse corpo principal a um secundário. Nesse caso, a marquise extrapola sua natureza funcional de passagem coberta e deflagra uma dilatação do espaço de convívio para além do interior do salão envidraçado em direção ao exterior, gerando áreas apropriáveis ao ar livre e potencializando a relação dentro-fora. Assim, ao mesmo tempo em que incita o movimento do caminhante, estimula a permanência, através da criação de espaços de sombra, potencializando ainda o desfrute da paisagem.



[F440] Oscar Niemeyer, Casa de Baile, 1942, Pampulha. Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

[150] Atual Centro de Referência de Urbanismo, Arquitetura e Design, ligado à Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F441] [F442] [F443] [F444] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Baile, Pampulha, 1942. Fotos de Pedro Kok. Fonte: flickr.com.



[F445] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Baile, Pampulha, 1942. Vista da lagoa. Foto de Pedro Kok. Fonte: flickr.com.

Na Casa de Baile, paisagem e arquitetura orquestram encaminhamentos e constroem, conjuntamente, a própria *promenade architecturale,* que nesse caso se exterioriza e se amplia para além dos seus domínios espaciais em busca do horizonte, gerando uma *promenade paisagística*. Nesse processo, nem a determinação do jardim molda o edifício, nem a construção define as passagens; há uma dissolução de hierarquias onde superfície do solo e o edifício são construídos juntos, estabelecendo constantes tensões, incluindo ainda nessa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

interação a superfície da lagoa. Essa gestualidade, impulsionada pela *promenade* se transforma em uma experiência praticamente coreográfica, que rompe o limite da caixa corbusiana e atinge agora a paisagem[151].

A unidade e a continuidade espacial obtidas na Casa de Baile, no entanto, não ocorrem na totalidade dos edifícios do Conjunto. Ao contrário daquele leve e flexível edifício, pode-se afirmar que a Igreja São Francisco de Assis se constitui como elemento completamente autônomo na paisagem. Formalmente imponente com abóbadas sequenciais, este age como um objeto cego completamente fechado, que não se relaciona com o exterior. Dessa forma, para sustentar a sua potência formal, necessitaria de um espaço livre contínuo, uma natureza imutável como fundo – equivalente a uma folha em branco – para que a superfície do traço contínuo do desenho de Niemeyer se estabelecesse (TELLES, 1998, p.88). Logo, pode-se afirmar que o jardim de Burle Marx ao redor da igreja se constrói como um elemento que não participa efetivamente da sua estruturação formal e impede, inclusive, a criação de um fundo apaziguador para que o edifício se libere.



[F446] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, 1940-1942. Vista da lagoa. Foto de Pedro Kok. Fonte: flickr.com.



[F447] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, 1940-1942. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.

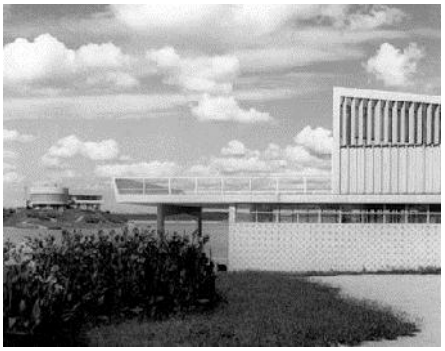


[F448] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, 1940-1942. Vista da lagoa. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.

[151] Articulação semelhante seria realizada por Francisco Bolonha (1923-2006) e Burle Marx para a Fonte Termal Andrade Júnior (1944) no Conjunto do Parque do Barreiro em Araxá (1942-1945), Minas Gerais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Enquanto isso, a espacialidade do Iate Clube e do Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha) transitaria entre estes dois extremos: nem a completa extroversão da Casa de Baile, nem a completa introversão da Igreja. O primeiro, além de apresentar parcial permeabilidade em função da presença de amplas áreas envidraçadas, *brises* verticais e *pilotis*, assume leveza e dinamicidade também pelo uso do telhado borboleta e das amplas varandas, que se constituem como planos flutuantes sobre a paisagem. Já o segundo, ao romper com a caixa reguladora de matriz corbusiana (mantido no primeiro) possibilita que a arquitetura se insinue em direção à paisagem, na forma de um volume ovoide e transparente que extrapola o volume ortogonal.

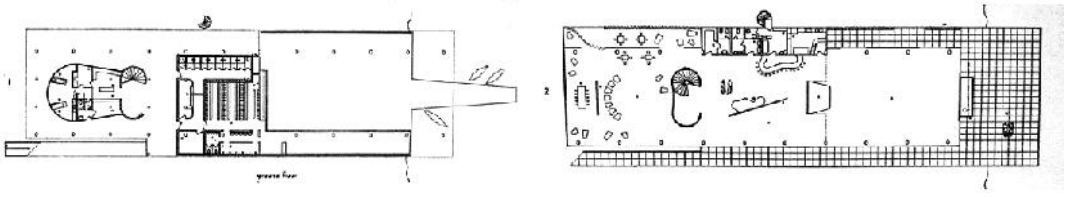




[F449] [F450] [F451] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Iate Clube da Pampulha, 1940-1942. Fachada oeste com amplo terraço / fachada oeste voltada para a piscina / fachada leste envidraçada com acesso ao terraço pela rampa. Fotos de Marcel Gautherot e Kidder Smith c.1940. Fonte: Architectural Press Archive RIBA Collections / Fundação Oscar Niemeyer / GOODWIN, 1943.



[F452] Oscar Niemeyer, Iate Clube da Pampulha, 1940-1942. Corte Longitudinal. Fonte: PAPADAKI, 1950.



[F453] [F454] Oscar Niemeyer, Iate Clube da Pampulha, 1940-1942. Planta baixa do térreo e do terraço. Fonte: PAPADAKI, 1950.



[F455] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Iate Clube da Pampulha, 1940-1942. Vista da lagoa. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com

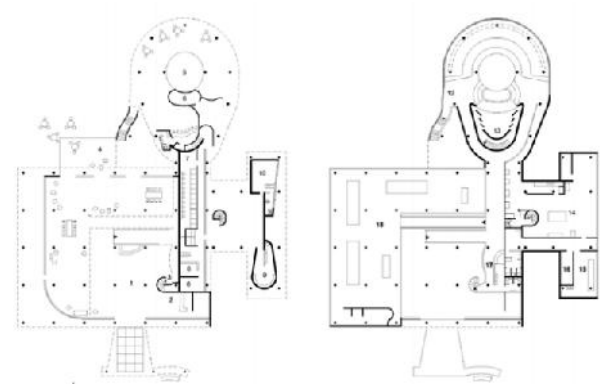
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F456] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Cassino da Pampulha, 1940-1942. Vista da entrada. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: TRELCAT, 2012.



[F457] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Cassino da Pampulha, 1940-1942. Vista em direção ao volume da pista de dança e restaurante circular. Foto de Pedro Kok. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Cassino da Pampulha.



[F458] [F459] Oscar Niemeyer, Cassino da Pampulha, 1940-1942. Planta baixa do térreo (*pilotis*), planta baixa do Segundo pavimento. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Cassino da Pampulha.



[F460] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Cassino da Pampulha, 1940-1942. Vista aérea. Fonte: Google Maps.

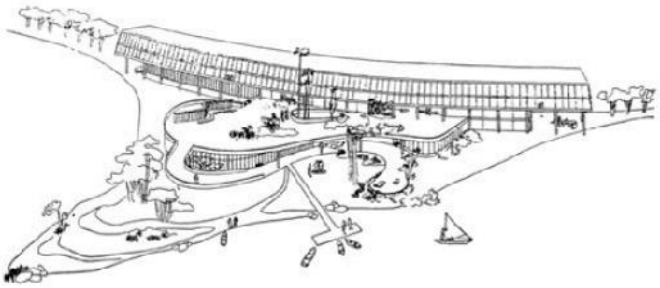


[F461] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Cassino da Pampulha, 1940-1942. Vista a partir da lagoa. Foto de Pedro Kok. Fonte: Archdaily Conjunto Moderno da Pampulha é declarado Patrimônio Mundial pela Unesco, 2016.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Por fim, tomando ainda como contraponto o projeto não construído para o Hotel da Pampulha[152] (1943), - e nesse sentido, tendo como base para análise os desenhos produzidos tanto por Niemeyer quanto por Burle Marx - pode-se apontar ainda para um outro tipo de relação entre edifício, paisagismo e meio: pode-se supor uma construção espacial tomada a partir da própria assimilação das atividades desenvolvidas no espaço. Nele, o grande corpo convexo dos quartos se abre através de superfícies transparentes para a lagoa, ao mesmo tempo em que o térreo se insinua através de suas formas mais livres em direção a ela, em completa relação com os coloridos jardins[153] propostos por Burle Marx. Reforçando o diálogo, passeios circundariam esse volume possibilitando vivências ao ar livre, como ampliações das áreas de estar, e possibilitando o término dessa *promenade* no terraço, de onde se poderiam desfrutar de belas vistas, como um *belvedere*. Assim, o paisagismo se torna essencial na medida em que reforça ainda mais essa ambiência, criando passagens e caminhos por entre a vegetação, possibilitando vistas não só em direção à lagoa, mas também em direção à própria arquitetura.

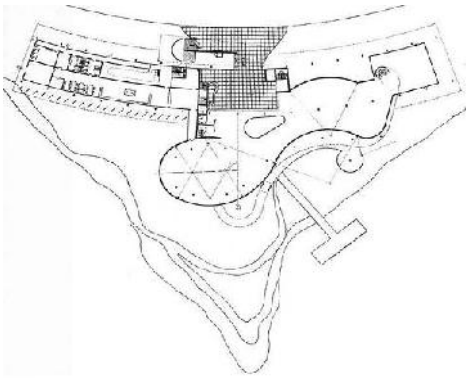
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F462] Oscar Niemeyer, Hotel Resort da Pampulha, 1943. Vista aérea do conjunto. Fonte: PAPADAKI, 1950.

[152] "Situado pouco depois do Cassino o hotel seria a quinta construção idealizada por Niemeyer para o Conjunto da Pampulha. Ele se juntaria, dessa forma, à Igreja de São Francisco de Assis, ao Cassino, à Casa do Baile e ao Iate Tênis Clube, inaugurados em 1943. No mesmo ano, porém, a construção do hotel seria interrompida. Em 1995, a Prefeitura destruiu suas colunas, restando as marcas dos alicerces." BH vai ganhar um novo projeto de Oscar Niemeyer. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 18 set. 1995. Caderno 2, p.13. Apud www.niemeyer.org.br/obra/pro079.

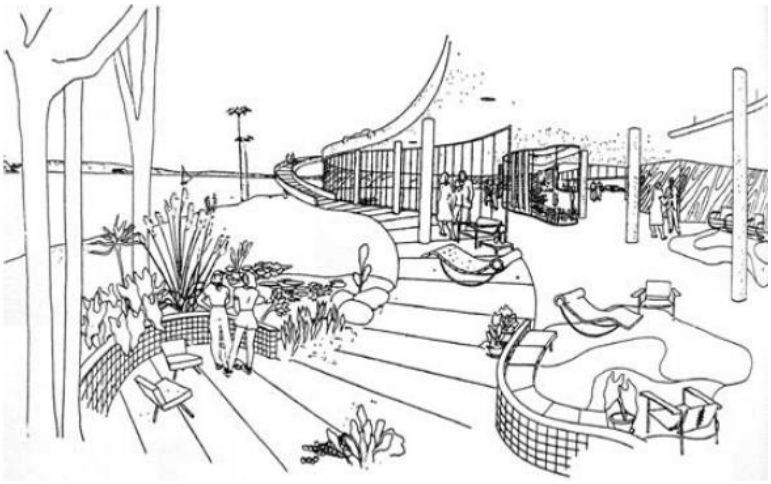
[153] Segundo DOURADO (2009, p.125) esses jardins configurariam uma luxuriante paisagem, com "56 espécies distintas, predominando as herbáceas e os arbustos nativos do país".



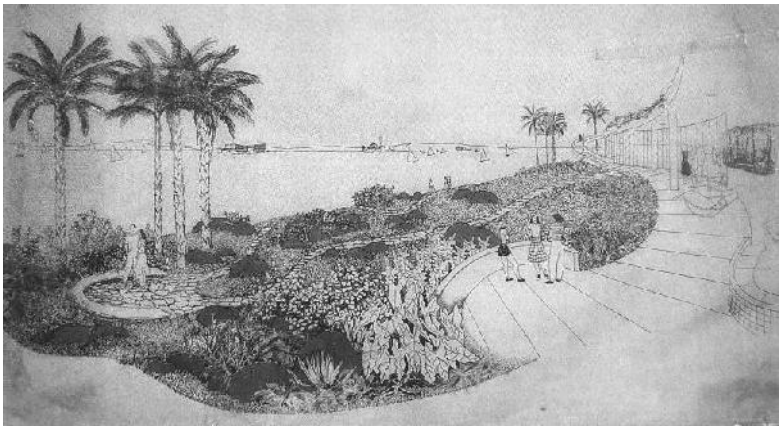
[F463] Oscar Niemeyer, Hotel Resort da Pampulha, 1943. Planta baixa do térreo com marcação das vistas. Fonte: GOODWIN, 1944.



[F464] Burle Marx, Hotel Resort da Pampulha, 1942. Planta de paisagismo com demarcação dos canteiros e caminhos. Guache 100 x 132.5 cm, Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: CAVALCANTI et al., 2011.



[F465] Oscar Niemeyer, Hotel Resort da Pampulha, 1943. Vista aérea do conjunto e vista dos espaços comuns. Fonte: PAPADAKI, 1950.



[F466] Burle Marx, Projeto paisagístico para o Hotel Resort da Pampulha, 1943. Perspectiva da área externa com demarcação dos canteiros e caminhos. Fonte: DOURADO, 2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Relação análoga se estabeleceria na igualmente não construída Residência Burton Tremaine[154] em Santa Barbara na Califórnia (1948) – mais uma colaboração entre Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx. Através de sua ostensiva plasticidade, o desenho da casa remete a um movimento contínuo expansivo, que evoca a extroversão e a descontração, o lugar para "dançar em torno do bar e da piscina, durante as festas".[155]

Assim, ao contrário do espaço dos *pilotis* das casas de Lucio Costa, que através do processo de reassimilação dos signos arquitetônicos remetia a uma atmosfera bucólica e intimista sendo o espaço adequado para o repouso e para a introversão, o pavilhão térreo sinuoso e praticamente vazado de Niemeyer, disposto paralelo à linha do Oceano Pacifico, possibilitava o esparramamento das atividades[156] pelos espaços abertos ou semiabertos liberados pelos *pilotis*[157] (responsável por sustentar o pavimento superior íntimo[158]) gerando a completa liberação das visadas e possibilitando a explicitação - através da implantação do projeto paisagístico -, da vocação das atividades que ocorreriam diretamente sobre o solo. Logo, o próprio jardim de Burle Marx, ao atravessar a casa, anulava qualquer fronteira espacial, dirigindo coreograficamente os convidados convidando-os a usufruir de todos os espaços igualmente: aproveitar o sol ao redor da piscina, se reunir no bar, dançar, ou admirar algumas obras de arte no interior do pavilhão.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

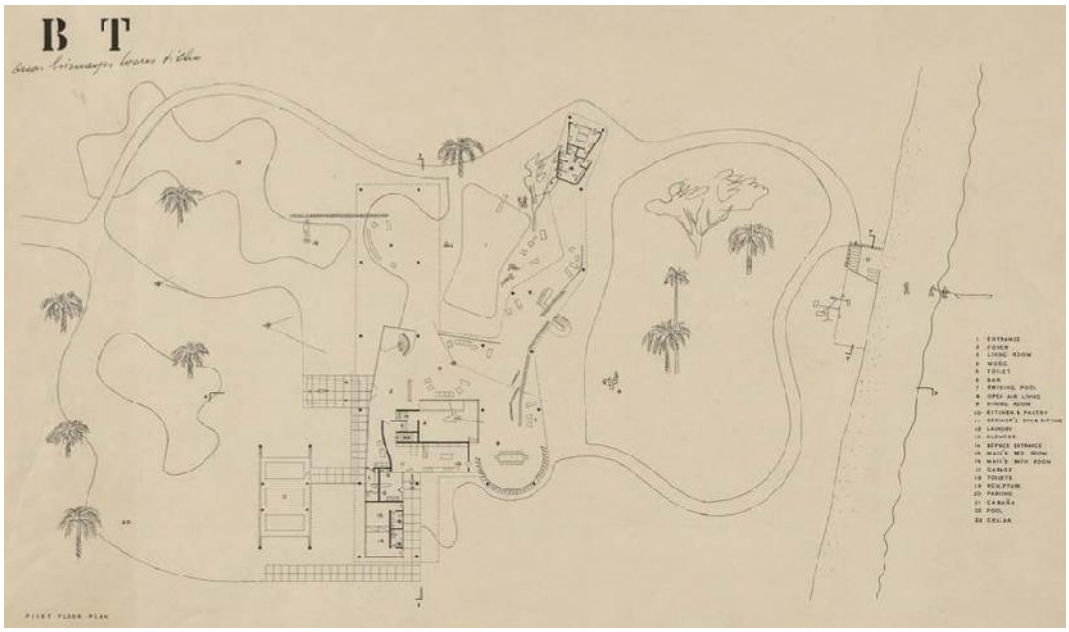
[154] Residência para o Sr. Burton G. Tremaine e sua esposa, Emily Tremaine, não executado. Importantes colecionadores de arte moderna, também foram muito interessados na arquitetura contemporânea. Durante os anos de 1940, contratou Frank Lloyd Wright, Buckminster Fuller e Philip Johnson para uma variedade de projetos, das quais apenas alguns chegaram a ser concretizados. A casa é publicada no Catálogo da exposição *Painting Toward Architecture* de Henry-Russell Hitchcock em 1948 e em 1949 os desenhos foram incluídos no MOMA de Nova York de Arte Moderna na exposição *From Le Corbusier to Niemeyer 1929–49* com curadoria de Philip Johnson.

[155] Projeto para a residência do Snr. Tremaine Junior: Califórnia, Estados Unidos. Revista Municipal de Engenharia, Rio de Janeiro, v.15, n.2, p.52-5, abr.-jun. 1948 Apud <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro029>

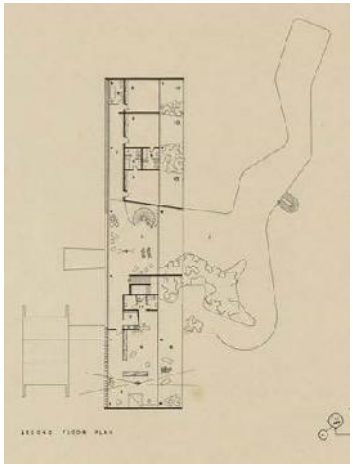
[156] Atividades de estar, jantar, sala de música e bar, integrando-as com as áreas de lazer ao ar livre, ao redor da piscina e pelos jardins.

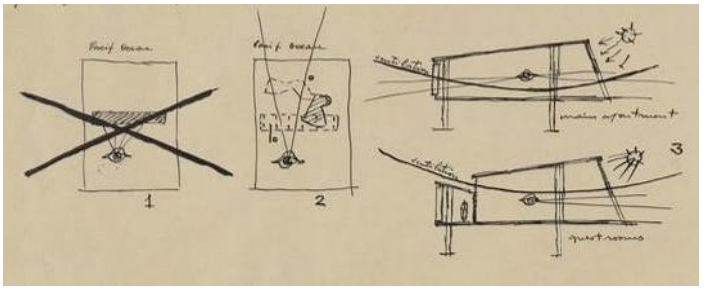
[157] "Assim pois evitamos qualquer solução que dividisse a propriedade em duas partes, com os "pilotis" e a situação de pavimento superior em posição diferente da do terreno, a solução permitirá ao *'living-room'* ser orientado para este, protegido quando necessário, por varandas e 'brise-soleils'". Projeto para a residência do Sr. Tremaine Junior: Califórnia, Estados Unidos. Revista Municipal de Engenharia, Rio de Janeiro, v.15, n.2, p.52-5, abr.-jun. 1948 Apud <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro029>

[158] Essa justaposição havia sido ensaiada no projeto para o Hotel da Pampulha (1943), mas com o corpo dos quartos acompanhando a sutil curvatura da avenida de acesso.

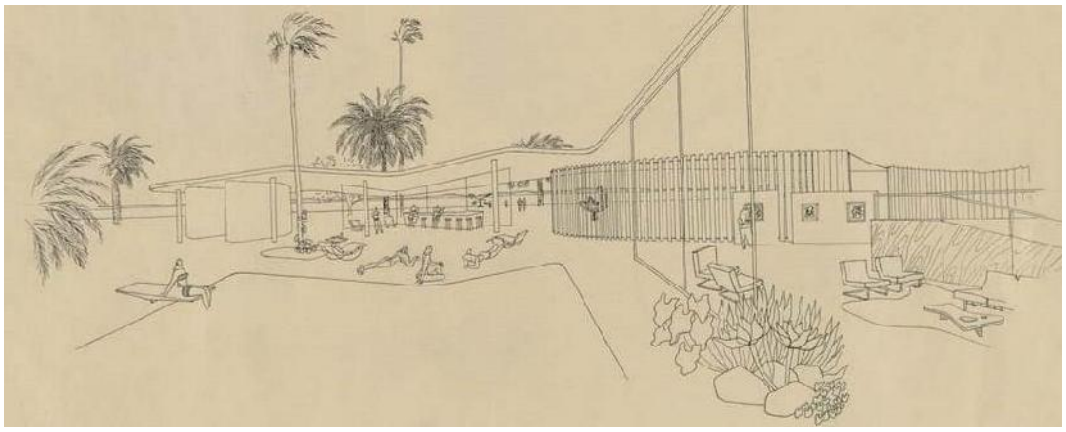


[F467] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, 1948. Planta baixa do térreo e jardim. Marcação das atividades que podem acontecer nos espaços e das visadas liberadas. Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.





[F468] [F469] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, 1948. Planta baixa do pavimento superior com marcação das vistas e croquis explicativos sobre a implantação e orientação, presentes no memorial justificativo do projeto (detalhe). Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.



[F470] Oscar Niemeyer, Casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, 1948. Perspectiva do exterior sobre a piscina com a sala de estar à direita. Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Além do edifício praticamente desaparecer na planta do jardim pelo fato de estar completamente envolvido por ele, essa articulação gerava ainda um processo de retroalimentação constante entre arquitetura e paisagismo: uma artificiosa manipulação que possibilitava uma fusão completa entre casa e meio, gerando uma superfície única e contínua, que rompia com qualquer possibilidade de hierarquia.



[F471] Oscar Niemeyer e Burle Marx, Projeto para a casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, 1948. Maquete. Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York Fonte: ADAMS, 1991.

Demonstrava assim, a possibilidade de extrapolar o caráter meramente visual, pictórico e contemplativo do espaço, rumo à criação de um plano artificial que pousa sobre o terreno, estabelecendo uma base para que ocorram as cenas – mais domésticas ou mais recreativas – refletindo a interação entre as pessoas e o lugar. Assim, a parceria entre Oscar Niemeyer e Burle Marx – algumas vezes problemática, como percebido no caso da Pampulha - mostrava-se efetivamente potente quando o edifício pressupunha a sua desmaterialização e integração com o meio, de maneira a potencializar menos a forma e mais o espaço, o que levaria à sua própria experimentação em detrimento de uma contemplação estática. Por conseguinte, marquises e elementos paralelos ao solo (presentes na Casa de Baile, Burton Tremaine, Ibirapuera e vários outros) - além das amplas transparências e liberação das visadas pelos *pilotis* - deflagrariam maiores relações espaciais ao instigarem constantemente o dentro e o fora anulando seus limites e induzindo ao movimento contínuo (TELLES, 1998, p.89).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

De certa forma, os exemplos apresentados – Cavanellas, Casa do Baile, Hotel da Pampulha e Burton Tremaine – por seu caráter leve e transparente, praticamente flutuante sobre a paisagem, poderiam ser comparados à *Farnsworth House* (1945) de Mies van der Rohe - ou mesmo à *Glass House* de New Canaan (1949) de Philip Johnson (1906-2005). Logicamente, suas diferenças residiriam no aspecto formal (lajes de borda irregulares e serpenteantes de Niemeyer *versus* os planos de base e cobertura extremamente regulares de Mies), assim como devidamente abordado por Henry-Russell Hitchcock ao comparar a citada casa americana à Casa das Canoas (1954) de Oscar Niemeyer (HITCHCOCK, 1958, p.425).

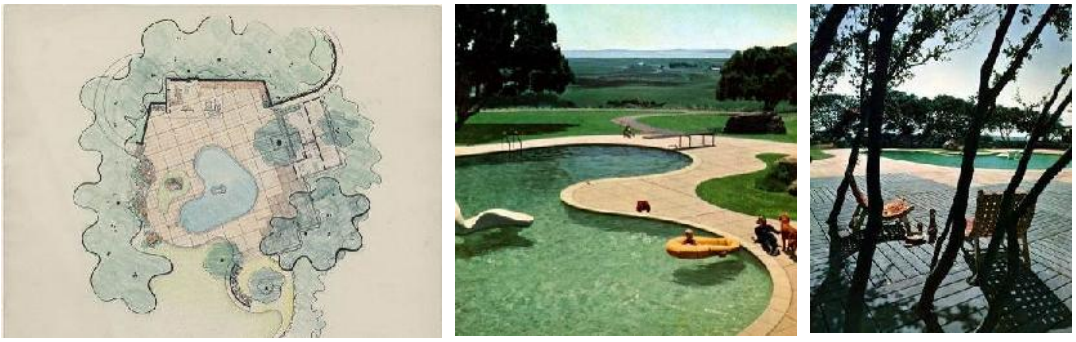
Caberia aqui, porém, ressaltar uma diferença essencial não apontada pelo autor, que reflete suas diferentes formas de interagir com o meio: enquanto a casa de Mies não toca o solo natural mantendo em relação a ele um distanciamento intermediado ainda por uma plataforma de transição aberta, praticamente um "rito preparatório"[159] para se ter acesso ao corpo da casa, os exemplos apresentados - principalmente a Casa do Baile, Hotel da Pampulha e Burton Tremaine - se estabelecem diretamente sobre o solo, incorporando a própria superfície do terreno e espalhando sobre ela as mais diversas atividades sociais. Logo, se para Mies, deve haver uma separação entre homem e natureza que busca uma unidade cósmica, para Niemeyer e Burle Marx deve haver uma assimilação do meio como forma possível de se inserir nele. E nesse sentido, assimilar o meio não significa agir sobre ele através da *mímesis*, ou seja, representar através da forma serpenteante a arbitrariedade da natureza, mas ao contrário, desenhar contra ela sua *antítese*: um desenho extremamente humano e artificial[160].

Como já abordado, o gesto niemeyeriano, sempre incisivo e contundente, só consegue se integrar ao meio quando busca dissolver as relações dicotômicas entre interior e exterior, através de lajes e marquises, impulsionando experiências sensoriais mais envolventes e menos estáticas. Logo, a articulação de aproximação se daria em termos espaciais, e não exclusivamente formais.

[159] Para ALVAREZ (2007, p.247), essa intermediação poderia ser interpretada como uma redução à essencialidade da ideia de um jardim, que realiza a transição da casa até a paisagem circundante.
[160] Retomando mais uma vez os argumentos de HITCHCOCK (1958, p.425) a laje serpenteante de Niemeyer seria, segundo o autor, uma maneira de realizar uma intermediação entre a completa rigidez e abstração da caixa de vidro miesiana e a absoluta expansividade e arbitrariedade do meio natural do Rio de Janeiro, onde se insere a Casa das Canoas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Assim, a criação de um espaço exterior ativo, que não se estabelecesse como um espaço universal, mas ao contrário, um ambiente da casa, adaptado a um modo de vida definindo usos e atividades específicas, parece ir de encontro mais uma vez às ideias do paisagismo americano californiano[161] de Thomas Church (1902-1978) e Garrett Eckbo[162] (1910-2000), para o qual o paisagismo deveria "juntar todos os complexos e desconectados elementos do espaço exterior em unidades reconhecíveis de uma paisagem útil e agradável."[163]



[F472] [F473] [F474] Thomas Church, Lawrence Halprin e George Rockrise. Piscina da Residência Donnell (Dewey), Sonoma, Califórnia, 1947-1954. Planta baixa e vistas da piscina. Fonte: moderndesign.org.

O reconhecimento da natureza do jardim como deflagrador da vivência do espaço exterior desconstrói uma tendência reducionista – e bastante recorrente na crítica - que identifica no trabalho de Burle Marx uma capacidade de "pintar com a natureza" (ADAMS In: VACARINO, 2000, p.5, tradução nossa).

Seus planos de jardins geralmente eram apresentados através de expressivas telas em *guache*,[164] verdadeiras pinturas abstratas caracterizadas pela forma orgânica adotada, onde seu antinaturalismo era evidenciado também pelo uso das cores priorizando o vermelho, o laranja e o amarelo, em detrimento das tonalidades de verde; fato que provavelmente ocasionou essa recorrente leitura *clichê* sobre o trabalho do paisagista.

[161] Ver *Capítulo 5.3.1. Planta livre e fachada livre: a hibridização de um método.*
[162] Professor do departamento de Landscape Architecture da Universidade de Berkley da Califórnia entre 1963 e 1969.
[163] ECKBO, Garrett. The art of home landscaping. New York: McGrow Hill, 1956, s/n. Apud BARTALINI, 2013a, p.75.
[164] Destacam-se os guaches do Ministério de Educação e Saúde de 1936, da Residência Burton Tremaine de 1948 (hoje pertencente ao MoMA de Nova York), da Residência Odette Monteiro de 1948, da Residência Olivo Gomes de 1965, do Parque do Ibirapuera de 1953 (hoje pertencente ao MoMA de Nova York) entre outros.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F475] Burle Marx, Projeto para a casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, 1948. Guache sobre papel, 127.7 x 70.5 cm, Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Fonte: ADAMS, 1991.



[F476] Burle Marx, Projeto para o Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1953. Guache sobre papel, 93 x 109.5 cm, Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Fonte: ADAMS, 1991.



[F477] Burle Marx, Projeto para a Praça Salgado Filho, Aeroporto Santos Dumont, 1938. Pintura automotiva sobre eucatex 122 x 150 cm, Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: SIQUEIRA, 2001.



[F478] Burle Marx, Projeto para os jardins da residência Odette Monteiro em Correias, 1948. Guache 90 x 120 cm, Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: SIQUEIRA, 2001.



[F479] Burle Marx, Projeto para os jardins da residência Walter Moreira Salles, 1951. Guache 95 x 123 cm, Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: CAVALCANTI & EL DAHDAH, 2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Giedion parece pactuar com essa caracterização:

> É um pintor abstrato. É um artista sensível que compreende a linguagem das plantas. (...). As flores são plantadas em cores e massas uniformes. Essas moitas de cor forte, de formas livres, são como que extraídas de um pano de padrão moderno e colocadas sobre a grama. Essa afinidade com a arte contemporânea constitui o segredo dos jardins de Burle Marx. (GIEDION, 1592 In: QUEIROZ, P. et al., 1979, p.39)

Sob esse aspecto, o plano para o *terraço-jardim* realizado por Burle Marx para o Ministério de Educação e Saúde[165] (1938) inaugura esse processo. Esse jardim, voltado para a sala do Ministro Gustavo Capanema (1900-1985), foi representado através de uma pintura em guache com formas orgânicas que sem dúvida se tornou uma das imagens mais veiculadas internacionalmente, quando se fala do trabalho do paisagista, e de fato, demarca seus primeiros experimentos desse tipo em paisagismo.



[F480] Burle Marx, Projeto para o *terraço-jardim* do Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1938. Guache sobre papel 52 x 105.5 cm. Acervo Burle Marx & Cia Ltda. Fonte: ADAMS, 1991.

Se esse projeto tem de início um caráter extremamente visual – para ser apreciado, como uma pintura, por aqueles que ocupam os andares superiores – deve-se ressaltar que ele serve como ponto de partida para a articulação do restante do projeto, sendo essencial para a composição como um todo. Essas formas, delimitadas, definidas e emolduradas em um espaço dentro da arquitetura - o *terraço-jardim* – ganham potência ao transbordar os limites físicos do terraço e atingir uma área infinitamente maior, ou seja, todo o terreno, gerando uma nova relação entre o edifício e a cidade. Assim, esse edifício inaugura não só a

[165] Projeto de Lúcio Costa, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Ernani Vasconcellos, com consultoria de Le Corbusier.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

aplicação de preceitos da arquitetura moderna no Brasil, mas instaura uma condição de interlocução constante entre arquitetura, paisagismo e cidade.



[F481] Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Marcel Gautherot, c.1946. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.



[F482] Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



[F483] Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.



[F484] Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Nelson Kon. Fonte: SEGRE, 2013.

Quase dez anos após a implementação do jardim do terraço do Ministério (em 1947), Claude Vincent salienta seu aspecto:

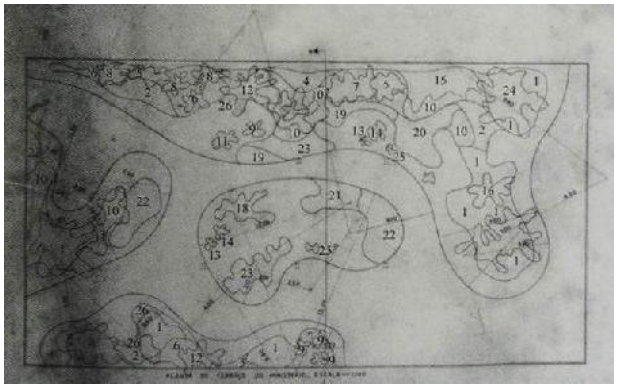
> (...) ele agora está tão crescido que, olhando o prédio de baixo para cima, tem-se a misteriosa sensação de uma selva erguendo-se fantasticamente para o céu e trazendo as nuvens de chuva para o nível dos dois tubos exaustores azuis que encerram os poços de elevador e as cisternas de água do que ainda é o mais belo arranha céu do Rio.[166]

[166] VINCENT, Claude. The modern garden in Brazil. Architectural Review, may/1947, p.172 Apud FRASER, 2000 In: CAVALCANTI & EL DAHDAH, 2009, p. 224.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

De forma distinta à leitura "romantizada" de Claude Vicent, pode-se afirmar que esse jardim não se estabelece como uma floresta natural na cidade; ao contrário, é a implantação de uma natureza extremante artificiosa pelas mãos de Burle Marx. Ainda que apresentasse, inclusive, linhas mais livres, orgânicas, amorfas e irregulares[167] - o que poderia se aproximar a uma "suposta" sinuosidade da natureza -, não buscava de forma alguma simular romanticamente o ambiente natural; ao contrário, se estabelecia como puro artifício, composto por curvas geometrizadas, construídas e estruturadas, fruto de um exercício plástico abstrato próprio da ação do homem moderno no mundo. Nessa determinação geométrica biomorfa – que se afasta do *pitoresco* naturalista de Olmsted - se expressa, inclusive, um resquício gestual do *parterre* do jardim francês, que se propõe a *forcer la nature,* resultando em uma espécie de *broderie* de inspiração orgânica ou abstrata. Se por um lado, a organicidade da forma reflete a liberação da gestualidade, por outro demonstra o completo controle racional de uma estrutura aberta, capaz de direcionar a forma livre.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F485] Burle Marx, Projeto para o *terraço-jardim* sobre o bloco de exposições do Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1942-44. Construção do traçado. Fonte: DOURADO, 2009.

Nesse sentido, a obra de Burle Marx dialoga diretamente com a vertente francesa determinista e *impositora de forma* do jardim *pitoresco*[168], protagonizada no Brasil pelo paisagista de Glaziou, que, inclusive, foi o responsável pelo processo de readmissão da flora local e da natureza tropical no cenário das cidades brasileiras. A admiração pela obra do paisagista francês é citada pelo próprio

[167] Jardins de Burle Marx das décadas de 30 a 60.
[168] Ver *Capítulo 2.7 A necessidade de forma.*

Burle Marx,[169] e reflete, igualmente, uma *necessidade de forma*, em que, em ambos os casos, nos diferentes momentos históricos, a racionalidade da ação e a imposição do gesto poderiam ser traduzidas como uma vontade intrínseca de superar a caótica realidade. No caso de Burle Marx, sua obra refletia a conexão com o pensamento da modernidade, e pode ser entendida como uma maneira de dar forma ao ambiente da sociedade moderna:

> A minha conceituação filosófica de paisagem construída, seja o jardim, o parque ou o desenvolvimento de áreas urbanas, baseia-se na direção histórica de todas as épocas, reconhecendo-se, em cada período, a expressão do pensamento estético que se manifesta nas demais artes. Nesse sentido, minha obra reflete a modernidade, a data em que se processa, porém jamais perde de vista as razões da própria tradição que são válidas e solicitadas. (MARX, 1954 In: MARX, 1987, p.12).

A articulação com a modernidade, nesse caso, não se tratava de uma assimilação meramente formal de tendências constatadas na pintura e na escultura. Burle Marx vai além das experiências "cubistas"[170] dos jardins que se desenvolveram em Viena e na França no início do século XX,[171] em que, apesar do forte impacto visual, restringiam-se a adaptar o projeto de jardim ao novo vocabulário formal do cubismo, mas mantendo-se ainda nos limites do estilo, ao se apoderar do aspecto mais sensível deste[172] e não investigando o seu próprio potencial espacial. Já a paisagem construída de Burle Marx, ao se afastar do caráter meramente contemplativo desconectada do entorno[173] e demasiadamente estático[174] daquelas, inevitavelmente entra num embate mais enfático com a espacialidade moderna,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

[169] "Quando, em 1934, eu comecei a desenhar jardins, era possível encontrar, em alguns jardins de Glaziou, a influência da mão do mestre, de um homem que conhecia as plantas e sabia a maneira como elas ficariam no jardim". (ADAMS, 1991, p.21, tradução nossa).

[170] Vale a pena ressaltar que para Yves-Alain Bois, a definição de cubismo pouco tem a ver com o estilo geometrizante. Ele trata dessa questão em seu artigo *Cubistic, Cubic and Cubist* (BOIS, 1997) tradução *Cubístico, Cúbico, Cubista* (BOIS, 2006). No conceito de Bois, esses jardins seriam então "cubísticos".

[171] Onde destacaram-se André Vera e Paul Vera, Robert Mallet-Stevens (1886-1945), Pierre Legrain (1889-1929) e Gabriel Guevrékian (1892-1970)

[172] Os jardins de Guevrékian, *Jardin d'eau et Lumiere*, apresentados na Exposição de Artes Decorativas - *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* - de 1925, eram "uma espécie de pintura cubista em relevo, uma tela de terra, flores e água que o artista havia aplainado, geometrizado e transformado em mais luminoso possível". (WESLEY, 1981, tradução livre)

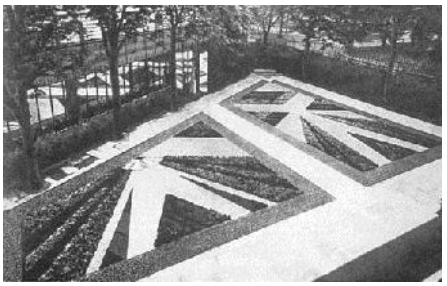
[173] Apresentavam-se como pinturas para serem vistas a partir de uma janela, de um ponto de vista único. É o caso do jardim para *Villa Noailles* em Hyères (1927) de Gabriel Guevrékian e o jardim para os *Viscondes de Noilles* em Paris (1924) de Andre e Paul Vera.

[174] Essas experiências tratavam a natureza como material inerte, ignorando seu estado vivo e contingente, entendendo a vegetação como mera matéria doadora de cor e textura à composição. Para entender as limitações dos jardins chamados "cubistas", (IMBERT In: BLAU & TROY, 1997, p.167-186; BOIS, 1997; BOIS, 2006).

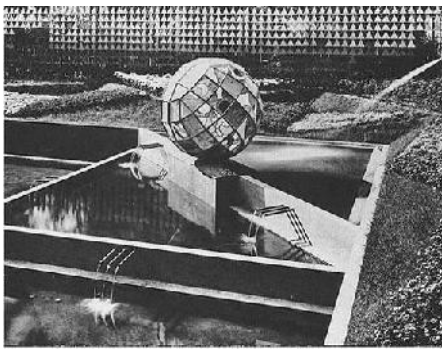
assumindo o movimento intrínseco à matéria viva, explorando a complexidade da tridimensionalidade e a experiência fenomenológica. Entende que a experiência do jardim só se constrói a partir da conjunção de percepções provenientes de trajetos múltiplos, unindo jardins, arquitetura e paisagem circundante.



[F486] Gabriel Guevrékian, Jardim para a *Villa Noailles*, em Hyéres, 1928. Foto de Thérèse Bonney, Collection Villa Noailles. Fonte: villanoailles-hyeres.com.



[F487] Andre e Paul Vera, Jardim para o *Hotel des Noailles*, Paris, 1926. Foto de Man Ray. Fonte: TREIB, 1992.



[F488] Gabriel Guevrékian, *Jardin d'eau et de lumière*, *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Fonte: TREIB, 1992.

Nesse sentido, voltando ao paradigmático *terraço-jardim* do Ministério de Educação do Rio de Janeiro, pode-se afirmar que Burle Marx utiliza esse elemento do vocabulário plástico corbusiano como um campo experimental para a inserção de uma natureza extremamente estetizada e artificializada sobre a arquitetura, explorando-o enquanto potência expressiva, reflexo de um gesto construtivo, vigoroso e incisivo, onde a atividade do desenho constrói uma nova realidade, marco da presença consciente do pensamento do ser humano, sem deixar de ser a própria extensão do edifício, de sua estrutura espacial, formando com ele e com o próprio entorno, um todo indissociável. E nesse sentido, mais uma vez, ocorre uma reinvenção do próprio método do arquiteto franco-suíço.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F489] Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. *Terraço-jardim* sobre área de exposições. Foto de Nelson Kon. Fonte: SEGRE, 2013.



[F490] Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. *Terraço-jardim* na cobertura do edifício. Foto de Nelson Kon. Fonte: SEGRE, 2013.

Cabe ressaltar que para Le Corbusier, o *terraço-jardim* - o *toit-jardin* - era uma declaração formal sobre um novo tipo proposto como condição normativa para a cidade moderna, em que a última laje plana, como um tabuleiro, gerava uma "linha aguda e pura, recortada contra o azul do céu" (LE CORBUSIER, 1929c, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.89). Resultado da articulação técnico-cientifica do esquema *Dom-ino*, 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.[175]

Ainda que previamente experimentado na França[176], Le Corbusier investiga a utilização do terraço, justificando-o por razões não só construtivas, mas também urbanísticas, culturais e higienistas. Esse espaço possibilitaria ao homem uma existência saudável, através do usufruto de espaços ensolarados, higiênicos, ideais para o banho de sol ao céu aberto, "a fórmula moderna e prática de usufruirmos do ar e estar ao alcance imediato do centro da vida" (LE CORBUSIER, 1929d, In:

[175] LE CORBUSIER. Una pequeña casa. Buenos Aires, Infinito, 2005, p.28 Apud MASCARÓ, 2008.

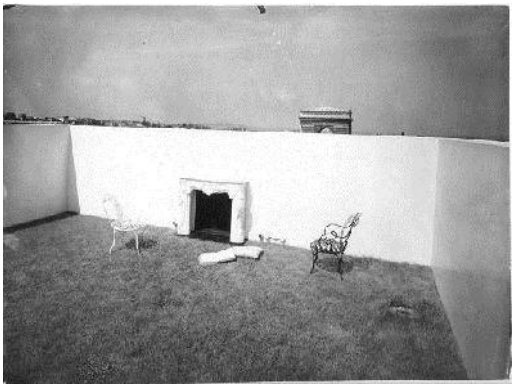
[176] O precursor do ideal de Le Corbusier seria François Hennebique (1842-1921), que experimenta a construção do teto jardim - onde foram plantadas árvores - e utiliza o concreto armado já nos primeiros anos do século XX, em sua casa de Bourg-la-Reine (1902-1904). Mais ou menos no mesmo período, o teto jardim foi utilizado também por Auguste Perret (1874-1854) na cobertura do Edifício da Rua Franklin (1903) em Paris.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

LE CORBUSIER, 2004b, p.105). Era assim, uma área de jardim entendida como extensão direta do interior, em *osmose* com o céu - *chambre d'été* em *Petit Villa au Bord du Lac Léman* (1925), ou *chambre à ciel ouvert* (TAFURI In: LUCAN, 1987, p.461) no apartamento de Charles Beistegui (1930-31) – uma maneira de reforçar ainda mais que *le dehors est toujours un dedans* (COURTIAU, 1989, p. 36).



[F491] Le Corbusier, *chambre d'été* em *Petit Villa au Bord du Lac Léman*, Corseaux, Suíça, 1925. Fonte: villalelac.ch.



[F492] Le Corbusier, *Chambre a ciel ouvert*, no apartamento de Charles Beistegui, Paris, 1930-31. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

Por outro lado, era um espaço de estar e contemplação da paisagem – as vezes reforçado por um recorte[177] no próprio muro do terraço - que oferecia uma intensa experiência da natureza por promover uma relação com o céu, com o sol, com as copas das árvores do entorno, onde se podia flutuar acima da linha do horizonte, evocando calma e reflexão. Era assim, reflexo da própria visão intelectualizada acerca da ordem e da harmonia implícitas natureza, como uma atualização moderna do *xystus*[178] da *villa* romana; um elemento quase místico da arquitetura moderna para o sonho utópico de uma cidade do futuro:

> Poeticamente, os jardins de Semíramis chegaram a nós; são realizáveis e realizados; assombram e maravilham, são úteis e são belos. A linha que perfila a cidade contra o céu é pura e através dela nos é possível ordenar com amplidão a

[177] Antes de Le Corbusier, esse artifício foi realizado em *Villa* em Hyères para Charles de Noilles (1924), realizada por Mallet Stevens (1886-1945). Essa casa aparece no filme *Les Mystères du Château du Dé* (1929) de Man Ray (1880-1976). Segundo ALVAREZ (2007, p.107), estão presentes no jardim claustral da Abadia de Mont Saint-Michel, na Normandia de onde possibilita a visão da paisagem marinha, e também no Palácio Ducal de Urbino na Itália, além de remeter às pinturas das *domus* romanas.

[178] *Xystus* é uma espécie de terraço-jardim sombreado por pérgula de onde se podia apreciar a vista da paisagem ou do jardim inferior. (PANZINI, 2013, p.218)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

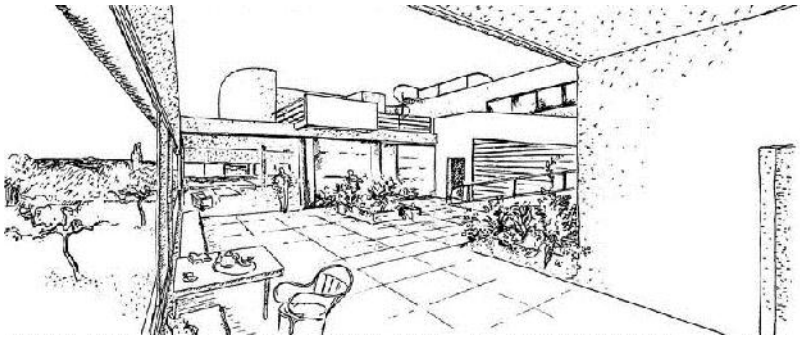
> paisagem urbana. E isso é capital. Repito que essa linha contra o céu é determinante da sensação; é a mesma coisa que, em estatuária, o perfil, o contorno. (LE CORBUSIER, 1924 In: LE CORBUSIER, 1992, p.218)



[F493] Le Corbusier, *terraço-jardim* da *Maison La Roche-Jeanneret* em Auteil, 1923. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F494] Le Corbusier, *terraço-jardim Maison Weissenhof-Siedlung*, Stuttgart, 1927. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



[F495] Le Corbusier, *terraço-jardim Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC1, 1956.



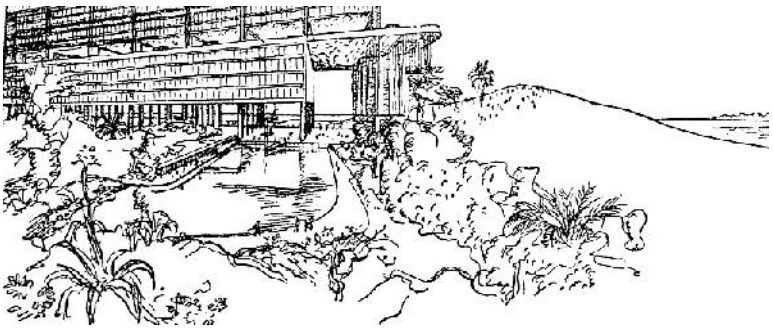


[F496] [F497] Le Corbusier, *terraço-jardim Villa Savoye*, 1928, Poissy. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC-ADAGP.

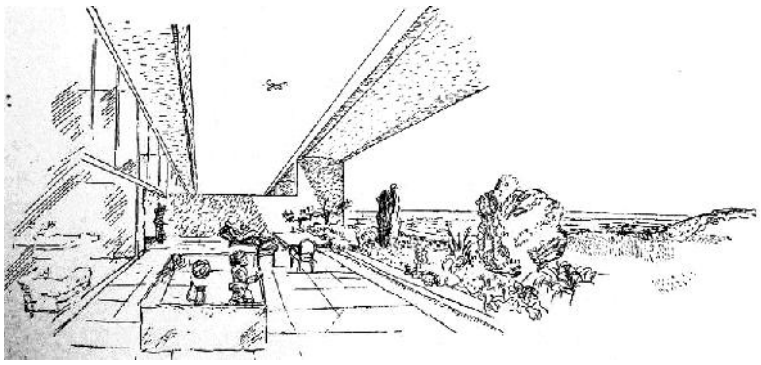
Para o arquiteto, o terraço da cobertura, transformado em jardim, era diferente do jardim do solo. Este último, deveria ser utilizado para práticas esportivas, circulação de automóveis, e poderia também ser contemplado a partir dos terraços superiores. Enquanto isso, o terraço-jardim era o mais nobre, algumas vezes

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

sagrado[179] pois se elevava aos céus; trazia implícita a fascinação da ideia de uma *terra nullius*, um lugar intocado pela mão humana e deixado à natureza (BENTON In: GARGIANI, 2012), além de ser o mais saudável e íntimo. Já o jardim do nível solo, poderia ser compreendido como o lugar mundano, das trocas sociais. Ao mesmo tempo que o terraço é um lugar de onde se pode contemplar a paisagem natural ou urbana[180], passa a se configurar também como uma nova fachada a ser vista do céu, a partir do domínio da visão aérea das cidades proporcionada pelo avião.



[F498] Le Corbusier, vista do térreo do *Lotissement Durand*, Oued, Ouchaia, Algeria, 1933. *Esportes completos aos pés da casa: futebol, tennis, piscinas, basquete, etc*. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957.



[F499] Le Corbusier, terraço-jardim do *Lotissement Durand*, Oued, Ouchaia, Algeria, 1933. *Um terraço plantado com arbustos, abriga o olhar em direção ao jardim inferior*. Fonte: LE CORBUSIER et al, OC2, 1957.

Como contraponto à ordem imposta pela técnica, a vegetação devia ser plantada de maneira irregular, assim, as plantas poderiam crescer livremente assumindo sua

[179] Para GIEDION, (2004, p.612), no terraço jardim de *La Tourette*, haveria certa orientação cósmica: com paredes de dois metros de altura, somente possibilita ver o céu, e não a paisagem ao redor.

[180] Com relação às vistas urbanas, vale a pena citar o paradoxal projeto de três terraços jardins no apartamento de Charles Beistegui de 1930-31, onde constrói altos muros e deixa perceber somente fragmentos da paisagem urbana, como o topo da Torre Eiffel, a Colina do *Sacre Coeur* e o Arco do Triunfo. Uma introjeção na poética surrealista, estabelecendo um cômodo a céu aberto, *a chambre à ciel ouvert*. (TAFURI In: LUCAN, 1987, p.461).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

arbitrariedade aparente, mas que era na verdade, um reflexo de sua lógica intrínseca. Em seu texto *Reportage sur um toit-jardin* (LE CORBUSIER, 1945 In: LE CORBUSIER & BOESIGER, OC4, 1955, p.140-141) reforça essa visão de mundo, ao apresentar fotos de seu próprio terraço jardim – "um lugar cheio de poesia" - estabelecido em 1932, no 8º andar de um prédio de apartamentos em Paris, deixado desde então em estado selvagem, salientando que "as plantas e os arbustos se orientam e se instalam a seu gosto, segundo suas necessidades. A natureza cobrou seus diretos. Desde este momento, o jardim está abandonado ao seu destino..." (LE CORBUSIER, 1945 In: LE CORBUSIER & BOESIGER, OC4, 1955, p.140, tradução nossa).



[F500] [F501] Foto tirada por Le Corbusier do seu *terraço-jardim* estabelecido em 1932, no 8º andar de um prédio de apartamentos em Paris, tirada nos anos 1950. Fonte: LE CORBUSIER, 1945 In: LE CORBUSIER & BOESIGER, OC4, 1955.

Logo, se na visão corbusiana, o jardim do terraço deveria ser entregue a seus próprios processos de sucessão biológica[181] como a conclusão lógica da restauração da natureza em seu estado puro (BENTON In: GARGIANI, 2012) – ou ainda uma verdadeira selva, conforme apontado por Claude Vincent na descrição do terraço do Ministério nos anos 1940 -, pode-se afirmar que na arquitetura moderna brasileira, ao contrário, o *terraço-jardim* nada tinha de espontâneo ou natural. Tomando como referência a descrição da paisagista Dorothée Imbert do *terraço-jardim* de Burle Marx para o Instituto de Resseguros do Brasil (IRB) – projeto de Marcelo e Milton Roberto - realizado entre 1941 e

[181] "Não se preocupe, deixe, a natureza vai fornecer. Secura ou umidade, os ventos, os pássaros, os insetos trarão para seu terraço, onde você colocou a terra, inúmeras sementes. E aquelas que irão encontrar condições de viver, prosperarão. E a natureza possui de tudo, algo para cada um..." (LE CORBUSIER, 1945 In: LE CORBUSIER & BOESIGER, OC4, 1955, p.141, tradução nossa). Nesse sentido, ÁBALOS (2008, p.145) sugere que o procedimento corbusiano se aproximaria do interesse mostrado em alguns paisagistas contemporâneos, como o francês Gilles Clément e suas teorias sobre o *jardim em movimento*.

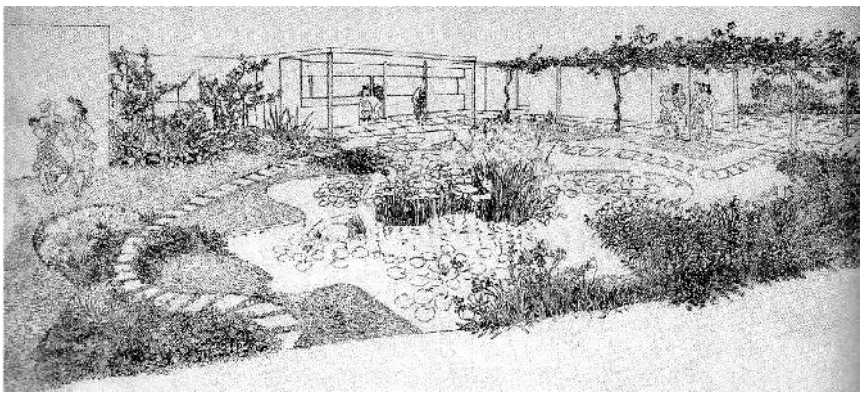
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

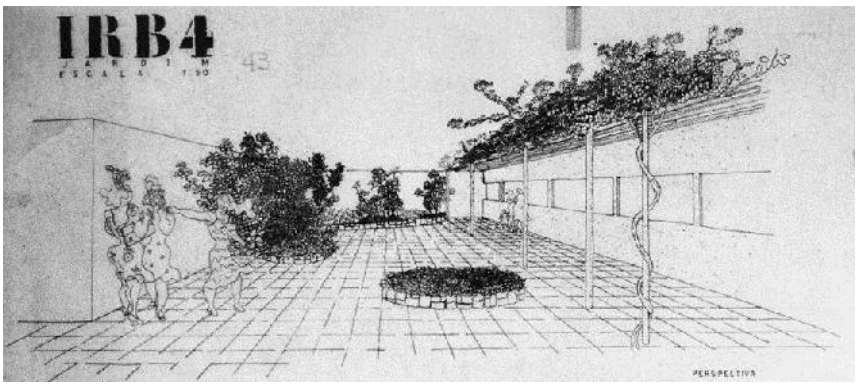
1944 (DOURADO, 2009, p.176) que infelizmente não existe mais, pode-se comprovar a artificiosidade de sua manipulação:

> 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, esse 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. (IMBERT In: CAVALCANTI & EL DAHDAH, 2009, p. 206)



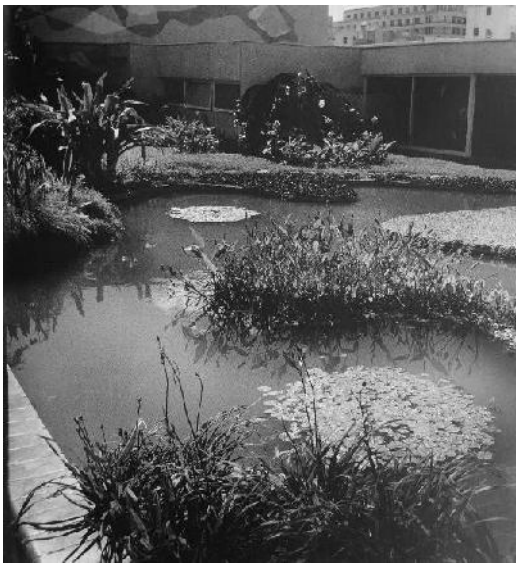
[F502] Burle Marx, projeto paisagístico para o *terraço-jardim* do Instituto de Resseguros do Brasil, de Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro, 1939. Fonte: ALVAREZ, 2007.



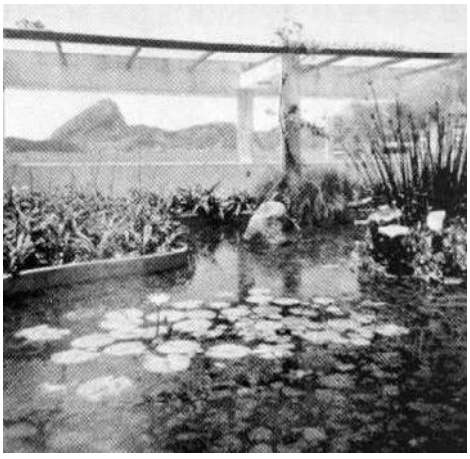


[F503] [F504] Roberto Burle Marx, Projeto para o *terraço-jardim* do Instituto de Resseguros do Brasil, de Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro, 1939 e 1942. Fonte: DOURADO, 2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA




[F505] [F506] Roberto Burle Marx, *Terraço-jardim* do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), de Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro, 1939 e 1942. Fotos de Marcel Gautherot, c.1940. Fonte: DOURADO, 2009.




[F507] [F508] Roberto Burle Marx, *Terraço-jardim* do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), de Marcelo e Milton Roberto, Rio de Janeiro, 1939 e 1942. Fotos de Marcel Gautherot, c.1940. Fonte: MINDLIN, 1956 In: MINDLIN, 1999 e ADAMS, 1991.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

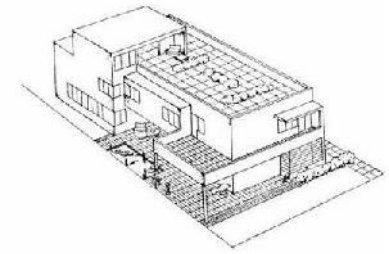
Pode-se notar que este, além de se configurar como um espaço contemplativo, de onde era possível avistar a exuberante paisagem do Rio de Janeiro, foi concebido como um jardim para se passear acima da linha do horizonte, pois incluía em sua estrutura acontecimentos plásticos (com vegetação exuberante, superfícies texturizadas, lago, caminhos sinuosos), e podia também receber eventos sociais ou recreativos. Um espaço que era puro artifício.

O primeiro projeto realizado por Burle Marx foi de fato um *terraço-jardim*. Tratava-se da pequena e austera residência Alfredo Schwartz em Copacabana, projetada por Lucio Costa juntamente com Gregori Warchavchik (1896-1972), no

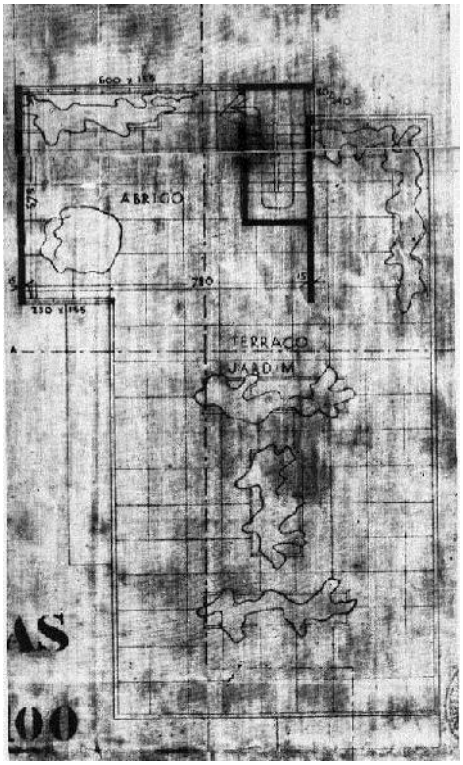
ano de 1932.[182] Ainda que esse projeto não aponte para as inovações formais que caracterizaram o trabalho do paisagista, ele se torna importante pois inaugura uma relação profissional com Lucio Costa[183], impulsionando seus futuros vínculos à produção arquitetônica da vanguarda, principalmente o projeto para o Ministério de Educação e Saúde em 1936 e inúmeros outros.[184]



[F509] Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Burle Marx. *Terraço-jardim* da residência Alfredo Schwartz, Copacabana, Rio de Janeiro, 1932. Fonte: COSTA, 1995.



[F510] Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Burle Marx. *Terraço-jardim* da residência Alfredo Schwartz, Copacabana, Rio de Janeiro, 1932. Fonte: FERRAZ, 1965.



[F511] Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Burle Marx. *Terraço-jardim* da residência Alfredo Schwartz, Copacabana, Rio de Janeiro, 1932. Planta baixa. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.

[182] Logo depois, em 1933, projeta Lúcio Costa, o terraço para a Casa Ronan Borges também em Copacabana.

[183] "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, 1977 In: XAVIER, 2003, p. 299)

"Começou – enquanto estudava pintura – cultivando e agenciando plantas em função da forma, da textura, do volume, da cor, na encosta do morro no quintal da casa de seus pais, à Rua Araújo Gondim, no Leme, onde, numa atmosfera de extrema comunhão familiar a música já imperava, por suas mãos, outra arte se instalou". (COSTA, 1995, p.429).

[184] Realizou o terraço da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) em 1940 com Maurício e Marcelo Roberto, para o qual não se tem referências, mas é citado por MINDLIN (1956 In: MINDLIN 1999, p.216). Além dos terraços dos edifícios do Conjunto Residencial no Parque Guinle com Lucio Costa em 1948, o terraço do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com Reidy em 1954, o projeto para o Ministério das Relações Exteriores (Palácio do Itamaraty) com Oscar Niemeyer em 1965, até interpretações mais recentes, como para o jardim mineral para o Edifício de Serviços do Banco Safra S.A. em São Paulo, para os arquitetos Roberto Loeb e Mayer Botkovsky em 1982.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



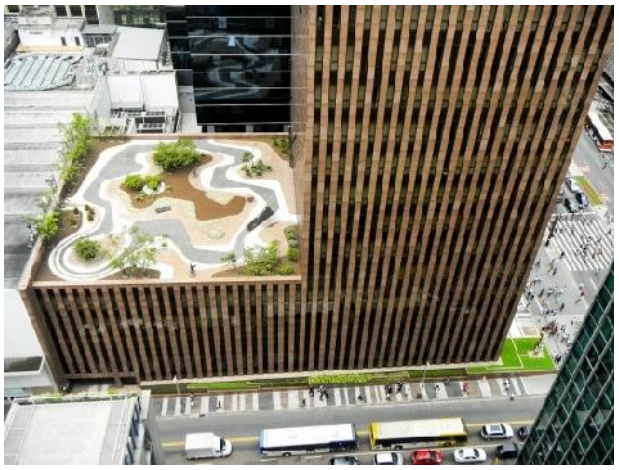
[F512] Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, *terraço-jardim* do restaurante na cobertura do bloco-Escola do MAM após restauração de 1999. Vista em direção ao gramado em ondas. Foto de Elaine Ramos, 1999. Fonte: SIQUEIRA, 2001.



[F513] Affonso Eduardo Reidy, *terraço-jardim* do restaurante na cobertura do bloco-Escola protegido por pergolado. Ao fundo, vista da Baía de Guanabara. Centro de Documentação e Pesquisa do MAM. Fonte: BONDUKI, 2000.



[F514] Burle Marx, Projeto para o *terraço-jardim* do Banco Safra, na Avenida Paulista, São Paulo, 1983. Gouache 81 x 99.5 cm. Acervo Burle Marx e Cia Ltda. Fonte: CAVALCANTI & EL DAHDAH, 2009.



[F515] Burle Marx, *terraço-jardim* do Banco Safra, na Avenida Paulista, São Paulo, 1983. Vista superior. Foto de Juliana Monferdini. Fonte: GUIMARÃES & GUERRA, 2014.

Partindo-se ainda da problematização do *jardin-suspendu,* antecedente do *terraço-jardim* - utilizado por Le Corbusier nos *Immeuble-Villa* da *Ville Contemporaine* de 1922 - pode-se citar a engenhosa articulação entre arquitetura, paisagismo e cidade trazida pelo projeto para o Ministério das Relações Exteriores (Palácio do Itamaraty ou ainda Palácio dos Arcos) de Oscar Niemeyer, de 1965 (ainda que inaugurado apenas em 1970), um representante da fragmentária participação de Burle Marx em Brasília.[185] Neste, pode-se dizer que, além da manipulação do

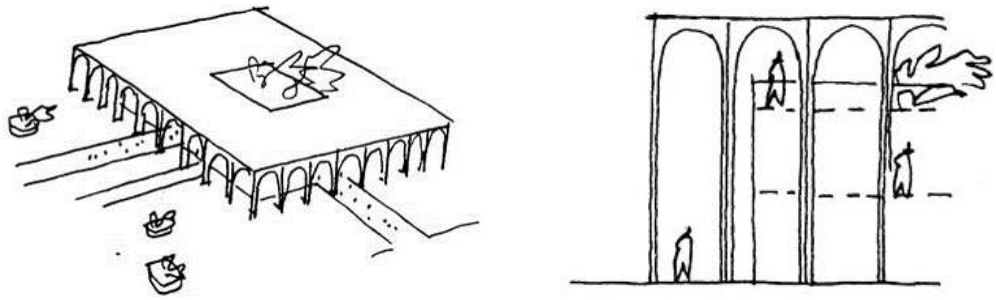
[185] Conforme abordado no *Capítulo 5.2 A paisagem afetiva: o apaziguamento necessário*, Burle Marx desenvolveu os seguintes projetos em Brasília (após a implementação do plano-piloto): os Jardins do Ministério das Relações Exteriores ou Palácio do Itamaraty (1965), do Ministério da Justiça (1970), do Tribunal de Contas da União (1973), do Ministério das Forças Armadas ou Praça dos Cristais (1970), da Residência da Vice-presidência da República ou Palácio Jaburu (1975), da Superquadra 308 Sul (1972), Jardins do Teatro Nacional Claudio Santoro (1976) e o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

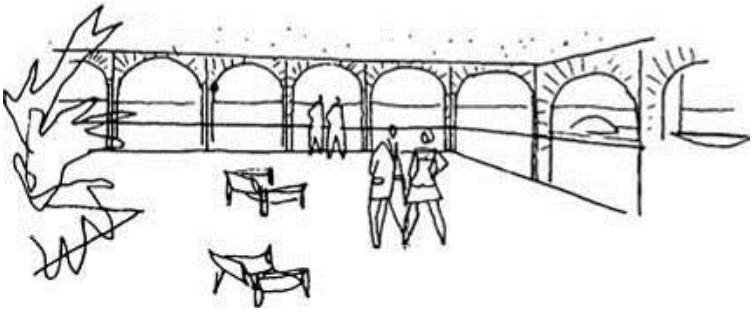
próprio repertório corbusiano (os *pilotis*, as aberturas, o terraço) ocorre também uma subversão em termos espaciais, onde, a partir das tensões tecidas entre o *dentro* - o espaço regulado e contido – e o *fora* – a horizontalidade contínua infinita do Planalto Central - são constantemente ativadas as transições espaciais fazendo com que sejam potencializados os *entre-espaços*, ou ainda, os espaços intersticiais. Como consequência, logicamente, são ativados igualmente as diversas categorias – arquitetura, paisagismo, cidade – rumo a uma síntese maior.

O edifício de Niemeyer é fruto da articulação de dois volumes arquitetônicos: no interior, uma caixa vítrea fechada - mais discreta e recuada - e no exterior uma caixa vazada composta por arcadas sequenciais que a circunda – mais solene e representativa. O espaço intersticial resultante dessa manipulação se transforma, pela cooperação de arquitetura e paisagismo, em um verdadeiro *jardim suspenso*, o *jardin suspendu* corbusiano, ou ainda, uma varanda elevada – assim como um balcão de uma casa assobradada - de onde pode-se contemplar a vista.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F516] [F517] Oscar Niemeyer, *Croquis* do Palácio do Itamaraty, Brasília, 1965. Vista geral e detalhe da articulação dos dois volumes com a criação de um jardim suspenso. Fonte: WISNIK, 2012.



[F518] Oscar Niemeyer, *Croquis* do Palácio do Itamaraty, 1965. Jardim suspenso. Fonte: WISNIK, 2012.

Parque Pithon Farias, hoje Parque da Cidade Dona Sarah Kubitschek (1976). Além dos projetos não executados como o Parque Zoobotanico (1960-61) e um o Parque no Eixo Monumental (1961).



[F519] Oscar Niemeyer, Palácio do Itamaraty, 1965. Jardim suspenso, pergolado. Arquivo Gabriel Gondim. Fonte: RETTO JUNIOR, 2014, vitruvius.com.br.



[F520] [F521] Oscar Niemeyer e Burle Marx. Palácio do Itamaraty, Brasília, 1965. Jardim suspenso, pergolado. Fotos de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.

Conforme já abordado, se em Niemeyer é problemática a relação entre interior e exterior uma vez que a forma se impõe a partir da superfície do desenho, nesse caso, a interposição dos volumes possibilita uma outra espacialidade, uma vez que potencializa o espaço relacional, o *entre* um bloco e outro. Nesse sentido, o *entre-espaço* ganha materialidade e se torna um espaço positivo a partir da própria implantação do jardim, transformando-se na área nobre do edifício. Além disso, essa se caracteriza por ser uma área *semi-aberta* e *semi-coberta* onde a pérgola possibilita a relação com o céu azul e as arcadas do volume externo possibilitam uma completa abertura para a paisagem envolvente, a imensidão da terra avermelhada.[186] Nesse espaço, ainda, espécies vegetais exuberantes se contrapõem plasticamente à paisagem agreste do cerrado, tensionando constantemente os opostos: o dentro e o fora, as áreas de contemplação e de trabalho, o relaxamento e a formalidade, a exuberância e a horizontalidade infinita, o domado e o incontrolável. Opostos que podem ser sintetizados, no caso de Brasília, no constante embate entre a natureza infinita e a cultura instaurada a partir da representatividade de um país moderno.

[186] Ver *Capítulo 5.2 A paisagem afetiva: o apaziguamento necessário*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F522] [F523] [F524] Oscar Niemeyer e Burle Marx. Palácio do Itamaraty, Brasília, 1965. Vistas externas e espelho d'água com jardins aquáticos. Foto de Leonardo Finotti. Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.

A tensão resultante do processo faz com que a potência expressiva não se circunscreva somente no jardim suspenso. Todo o conjunto é circundado por um jardim aquático[187] que, além de ter funções reguladoras de umidade local, faz com que o edifício de Niemeyer flutue sobre o espelho d'água, refletindo ainda as suas arcadas e o entorno imediato. Segundo Flávio Motta: "Aqui o reflexo desenha, sobre a superfície da água ondulada, pelas aragens do planalto do Brasil, raízes descobertas. É uma espécie de espelho mágico, com alusões aos desterrados" (MOTTA, 1983, p. 21). Sobre esses espelhos, passarelas planas possibilitam o acesso ao edifício a partir dos quatro lados da sua planta, onde o acesso principal, voltado para a Esplanada dos Ministérios, ganha destaque.

[187] Burle Marx utiliza nas áreas externas um renque de buritis, uma espécie típica do cerrado, cujas veredas indicam a presença de água, conforme apontam as passagens de *Grande sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. (ROSSETTI, 2009).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

O edifício assim, se configura como uma espécie de “oásis” no planalto, ao mesmo tempo isolado da continuidade do território pelos espelhos d’água que o circundam, e integrado ao entorno ao se abrir para a cidade através da sua ampla área avarandada, de onde se pode contemplar do alto a extensão da paisagem do cerrado. Assim, a experiência espacial do deslocamento do corpo no espaço adquire potência e se torna essencial para a apreensão da totalidade da obra, onde a partir da ativação constantemente das transições espaciais, as fronteiras entre arquitetura, paisagismo, desenho de cidade se abrandam, em busca de uma verdadeira síntese espacial.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

6.
Rumo a uma síntese espacial

> Excetuando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura e nem mesmo a decoração das paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura. Todas as alternativas feitas até agora no mesmo sentido, são ainda ao acaso, indecisas, pouco conclusivas. Pintores e escultores, com raras exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda preparados para a tarefa que a nova arquitetura lhes solicita. (PEDROSA, 1953 In: PEDROSA, 2015, p.72).

Segundo Mário Pedrosa em conferência proferida em Paris em 1953[1], mais do que em qualquer outra forma artística em relação à arquitetura, é com os jardins que a síntese das artes se manifesta. Assim, para o crítico, a figura de Burle Marx era essencial, pois realizava a completa relação entre edifício e meio, através da presença do jardim, ultrapassando o limite da mera ornamentação – como as outras artes ainda se portavam juntamente à arquitetura -, se tornando peça fundamental, estrutural, no mais amplo sentido da integração.

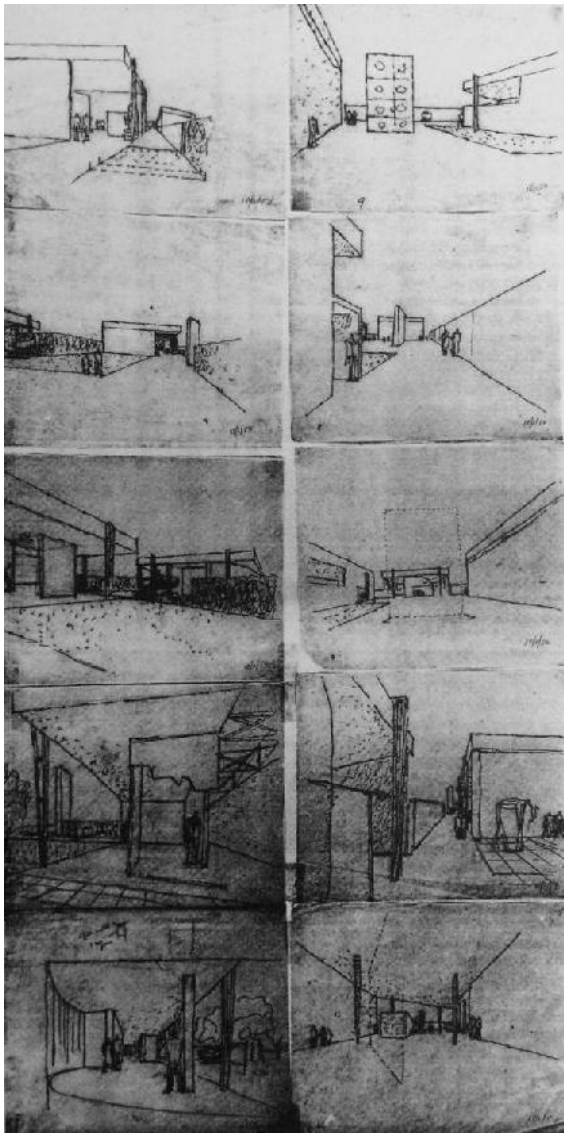
Na *Conferência Internacional de Artistas* realizada em 1952 em Veneza, Le Corbusier baseia seu manifesto[2] *Canteiro de Síntese das Artes Maiores* na colaboração entre paisagistas, pintores, escultores, arquitetos, urbanistas e artistas em geral com o objetivo de "fazer surgir de uma obra construída (arquitetura) 'presenças' provocadoras de emoção, fatores essenciais do fenômeno poético"[3]. A partir desse propósito, arquitetura, pintura, escultura e paisagismo deviam ser ligados por uma harmonia, "provocando encontros fecundos no terreno da realidade" e expressando a emoção humana. Le Corbusier reconhece que deve ser preservada a autonomia e a identidade de cada uma das artes, mas defende que elas entrem em convergência, a partir das condições arquitetônicas, sobre o plano da igualdade e dentro de um espírito de cooperação. Somente através do domínio de uma *emoção plástica* – expressão também articulada por Lucio Costa[4] - obtida através da experiência estética fundamentada num caráter praticamente

[1] Essa conferência foi publicada na Revista L'Architecture d'Aujourd'hui, n.50-51 em dezembro de 1953. PEDROSA (1953 In: PEDROSA, 2015).
[2] Assinado por Le Corbusier e vários outros participantes, dentre eles, Lúcio Costa. (ANELLI & GUERRA, 2001, p.140)
[3] Comunicação de Le Corbusier na Conferência Internacional de Artistas em Veneza, 25 de setembro de 1952, intitulada "Canteiro de Síntese das Artes" In: SANTOS, C. R. et al., 1987, p.239.
[4] Ver *Capítulo 5.3.1 Planta livre e fachada livre: a hibridização de um método*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

transcendente e indescritível do espaço - o *"espaço indizível"*[5] -, é que se atingiria a *Síntese das Artes:*[6]

> Arquitetura, escultura e pintura são especificamente dependentes do espaço, devido à necessidade de controlar o espaço, cada um por seus próprios meios. O essencial aqui é que a liberação de uma emoção estética é uma função especial do espaço. (...). Eu não estou certo sobre o milagre da fé, mas eu geralmente vivencio o milagre do espaço indizível, a consumação da emoção plástica.[7]



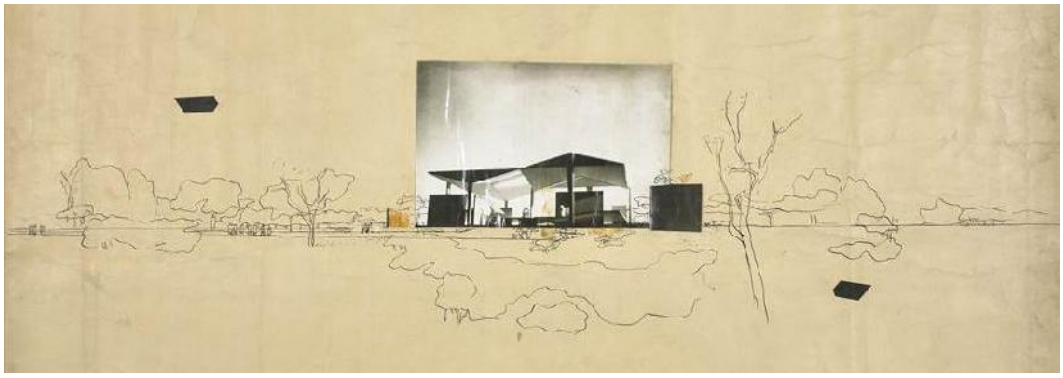
[F525] Le Corbusier, Pavilhão de Exposições Síntese das Artes Maiores - *Exposition Synthèse des arts majeurs* - Porte Maillot, Paris. Perspectivas interiores e exteriores, 1950. Fonte: RIVKIN In: LUCAN, 1987.

[5] Em 1946, em um artigo para a revista *Architecture d'aujourd'hui*, Le Corbusier ressalta a especificidade dessa experiência estética do *"espaço indizível"*. LE CORBUSIER, 1945b, In: OCKMAN; EIGEN, 1993, p.64-66

[6] Em 1950 Le Corbusier busca materializar esse pensamento no projeto para o *Pavilhão da Síntese das Artes Maiores - Exposition "Synthèse des arts majeurs"* - Porte Maillot, Paris.

[7] "Architecture, sculpture, and painting are especially dependent on space, bound to necessity of controlling space, each by its own means. The essential thing that will be said here is that the release of aesthetic emotion is a special function of space. (…) I am not conscious of the miracle of faith, but I often live that of ineffable space, the consummation of plastic emotion." (LE CORBUSIER, 1945b, In: OCKMAN; EIGEN, 1993, p.64-66, tradução nossa)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F526] Le Corbusier, Pavilhão de Exposições Síntese das Artes Maiores - *Exposition Synthèse des arts majeurs* - Porte Maillot, Paris, 1950. Fonte: Fondation Le Corbusier FLC/ADAGP.

A reflexão sobre *Síntese das Artes* para Le Corbusier não vem da renovação da ideia de obra de arte total a partir de uma "forma única bauhausiana"; a síntese corbusiana é um evento plástico total (motivação presente também no processo de desenvolvimento da sua própria pintura a partir de 1928) em busca da conquista de uma nova liberdade[8] que poderia gerar uma colaboração efetiva com outras artes.



[F527] Le Corbusier, *La cheminée*, 1918. Óleo sobre tela 60 x 73cm. Assinado como Jeanneret no verso: *"Ceci est mon premier tableau" / Octobre 1918 L.C.* Trata-se do anúncio da sua fase purista, dob o signo do prisma puro. Fonte: FLC/ADAGP.



[F528] Le Corbusier, *Ubu (Totem)*, 1944. Óleo sobre madeira. 40 x 27 cm. Assinado e datado L-C 29-44. Fonte: FLC/ADAGP.

[8] Essa liberdade estaria no alargamento de seu vocabulário trabalhando com *objetos à reação poética*, através de uma busca topológica mais livre e uma dinâmica direcional, que privilegia a própria intenção e tem como objetivo uma maior sensibilidade da forma. (RIVKIN In: LUCAN, 1987).

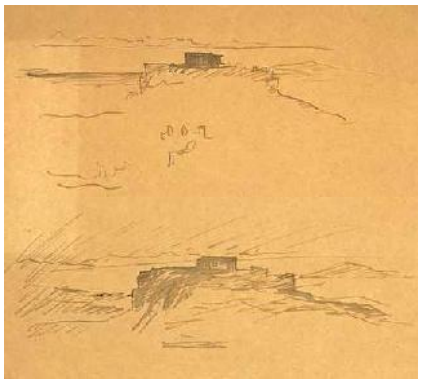
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Partia do princípio de que cada obra de arte, em seu agir local, poderia despertar as potencialidades espaciais adormecidas e gerar o a sensação de plenitude (RIVKIN In: LUCAN, 1987, p.388). Nesse sentido, o espaço seria praticamente o campo magnético responsável pelo mais alto grau de interação entre as obras - capaz inclusive de potencializá-las - e todo o poder reativo de um evento arquitetural se traduziria na intensidade da própria ação original - "ação da obra, reação do meio":

> A figura necessita do horizonte do solo ou de paredes arquiteturais. O horizonte infinito no qual as ondas radiantes irão mergulhar, as paredes da arquitetura fazem ecoar, dar vida a este fenômeno tempo-espacial evocado. (LE CORBUSIER, 1945b, In: OCKMAN; EIGEN, 1993, p.67, tradução nossa)

Uma vibração espacial fruto da mútua relação entre forma e espaço circundante que poderia ser exemplificada tomando mais uma vez, a unidade obtida na organização espacial da Acrópole[9], mas agora em relação amplificada, com a paisagem:

> Ação da obra sobre o entorno: as ondas de gritos ou clamores (o Parthenon sobre a Acrópole de Atenas) os recursos que surgem como raios, como que acionados por um explosivo, o lugar próximo ou longe é abalado, afetado, dominado ou acariciado pela obra de arte. Reação do meio: as paredes do objeto, suas dimensões, o lugar com os pesos diversos de suas fachadas, as expansões ou as encostas da paisagem, até os horizontes, toda a ambiência pesa sobre este lugar onde está a obra de arte. (LE CORBUSIER, 1945b, In: OCKMAN; EIGEN, 1993, p.66, tradução nossa).



[F529] Le Corbusier, Vista da Acrópole de Atenas em aspectos diferentes, 1911. Fonte: FLC/ADAGP.



[F530] Le Corbusier, Vista da Acrópole de Atenas, degraus e colunata, 1911. Fonte: FLC/ADAGP.

[9] Essa sensibilidade acerca da Acrópole, já se esboçara em *Por uma arquitetura* (1923) onde apontara certa "desordem aparente". (LE CORBUSIER, 1923 In: LE CORBUSIER, 2004a, p.30).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Le Corbusier reconhecia uma espécie de vibração que emanava da paisagem e contaminava o edifício, gerando uma reação contrária também do edifício em direção ao meio; uma emoção que nascia a partir de uma espécie de acordo entre a arquitetura e o espaço envolvente. Na argumentação corbusiana, essa experiência deveria ser resultado direto da vivência espacial, praticamente um amadurecimento da experiência fenomenológica propiciada pela *promenade*.

> A casa corresponde ao integral do ser humano: seu coração e seu corpo estão na casa e fizeram a casa. Interior e exterior não são mais que uma coisa, e se as circunstâncias são favoráveis, o espaço de dentro, o espaço de fora, o espaço circundante não são mais do que um todo. Toma posse do meio. E o meio é o espaço arrestado. (LE CORBUSIER, 1945b, In: DC, 1998, p.51, tradução nossa)

Tratava-se de assumir a falência de uma leitura puramente sistemática do espaço em busca de uma forma objetiva de prazer estético, ou seja, partia-se da possibilidade de perceber uma potência estimulante e dinâmica que tem origem na própria paisagem que anima os objetos e cria entre eles um vínculo indissolúvel, capaz de valorizar o todo e possibilitar uma unidade, além de sugerir uma constante interação com o sujeito a partir de tessituras afetivas e existenciais. Através dessa articulação, se daria um encontro entre campos distintos - criação humana e natureza - que toma como base a organização da experiência sensível da *promenade architecturale* tornando-a mais ampla e plena[10] e levando a uma sensação de totalidade, rumo a uma espécie de *síntese*.

A partir da questão colocada por Pedrosa, alimentada ainda pela constatação de certa afinidade com a paisagem que a arquitetura moderna brasileira vai estabelecendo, pode-se afirmar que o jardim desempenha, através de suas complexas articulações, um papel fundamental para a estruturação do espaço moderno. Os jardins não seriam obras realizadas sobrepostas a uma paisagem pré-existente, como camadas adicionadas, mas se configurariam como uma paisagem percebida enquanto obra, como algo vivo, dotados de uma lógica interna própria, que inaugurariam a partir de si mesmos um novo raciocínio de espacialidade. Nesse sentido, extrapola o próprio sentido "corretivo"[11] que Bruno Zevi dá aos

[10] (ÁBALOS, 2008, p.42, nota9; COLLINS, 1970, p.144-145).
[11] Ver Capítulo *5.3.2. A janela em fita, os pilotis e o terraço-jardim: a ressignificação de um repertório plástico.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

jardins de Burle Marx (ZEVI, 1957 In: QUEIROZ, P. et al., 1979), e esses passam a se constituir, ao contrário, a partir da intenção de produzir a presença de uma obra de arte moderna completa. Assim, a articulação mútua e a construção simultânea de arquitetura e jardim, objetivariam na produção brasileira, a conformação de um ambiente portador de um verdadeiro espírito moderno, possibilitando, inclusive, a geração de articulações de amplitude urbana.

A abordagem espacial de Burle Marx ao trabalhar um jardim ou um parque não parte de um sistema pré-concebido:

> Todos os jardins que a gente faz tem sempre alguma coisa que dá partida à composição. Às vezes é a grande paisagem, é você não querer conspurcar com elementos desnecessários, às vezes você quer ligar o jardim à paisagem, mas em certos casos você quer estruturar de uma maneira muito definida, fazer quase uma oposição à natureza, aparentemente desorganizada para nós. Então se procura uma ordem, se procura um ritmo, uma cor em relação a outra cor, uma associação de volumes, de volumes pequenos relacionados aos médios, aos grandes... tudo isso é uma estrutura. (CALS, 1995, p.89)

Havendo a prévia consideração das diversidades dos fatores que envolvem a obra, o gesto projetivo sobre a paisagem tem a capacidade de potencializar, integrar ou até mesmo desafiar tanto a arquitetura quanto o ambiente no qual está inserido. Segundo os termos corbusianos, a manipulação da paisagem seria capaz de gerar uma tensão constante entre esses elementos (paisagem natural, paisagem construída, arquitetura) ativando de alguma forma o "campo gravitacional" entre eles. A partir dessa ativação, se deflagraria uma atração pulsante e colaborativa, no sentido de valorizar e potencializar o conjunto, fazendo emanar dele uma espécie de "vibração" ou "emoção plástica". Assim, o trabalho como um todo caminharia no sentido de uma *unidade* ou ainda uma *síntese*.

Na Residência de Olivo Gomes (1949-51) em São José dos Campos - atual Parque da Municipal Roberto Burle Marx[12] - Burle Marx e Rino Levi[13] trabalharam

[12] Todo o conjunto foi tombado como patrimônio histórico pelo COMPHAC (Conselho de Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Paisagístico e Cultural do Município de São José dos Campos e transformado em Parque Municipal em 1996, ocupando uma área de 960.160,17m², que foi parte da antiga Fazenda da Tecelagem Parayba. A Secretaria Municipal de Meio Ambiente é responsável atualmente pelo Parque da Cidade.

[13] Roberto Burle Marx manteve entre as décadas de 1940 e 1960 estreita colaboração com Rino Levi, elaborando os jardins para a casa de Rino Levi (1944), Edifício Prudência (1944-48),

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

conjuntamente buscando uma *unidade projetual* entre jardim e arquitetura, conceito tão importante para Le Corbusier por ser "a etapa para a qual conduz o trabalho incessante e penetrante do espírito" (LE CORBUSIER, 1929i, In: LE CORBUSIER, 2004b, p.238). Segundo Renato Anelli e Abílio Guerra, com o projeto da Residência de Olivo Gomes se realizaria o melhor exemplo de *síntese das artes* - uma temática de interesse de Rino Levi desde os anos 1930 -, pois ali "nada é supérfluo: desde o paisagismo e os painéis de azulejo e mosaico (...), o mobiliário e a iluminação, tudo se articula organicamente, desempenhando alguma função na realização do partido do projeto" (ANELLI & GUERRA, 2001, p.144).

Nesse projeto, a *síntese* é construída a partir do próprio contato com o sítio.[14] O edifício principal se implanta em um ponto privilegiado, longitudinalmente sobre um talude; no nível mais alto se encontra a entrada da casa – isolada da via de acesso por um plano indevassável que recebe um painel[15] de Burle Marx – a partir de onde se descortina a vista dos jardins e de toda a várzea circundante, localizados no nível mais baixo. A volumetria única da casa é fruto da *dispersão periférica* de três corpos distintos - área íntima, área social e área de serviços - articulados pelo vestíbulo de entrada e pela garagem, possibilitando que a dinamicidade dessa conexão se expanda pelo espelho d'água trapezoidal, pela distribuição das árvores de grande porte, pelas linhas fluidas dos caminhos e canteiros, potencializando a paisagem construída como um todo. Assim, a arquitetura se debruça sobre jardim, demonstrando o anseio pela expansão dos espaços internos em direção aos espaços externos favorecendo a convivência cotidiana do morador com a vegetação ao ar livre e o desfrute do panorama. Esse

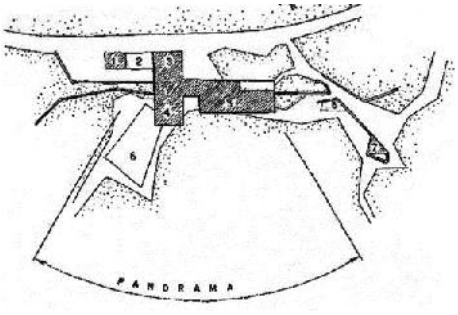
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Edifício Itaú (1963), Edifício Gravatá (1964), Edifício Araucária (1965) e Centro Cívico de Santo André (1965-68), além das obras para a própria família Gomes, como a casa Olivo Gomes (1949-52 e 1966), casa irmãos Gomes (1965), Casa Clemente Gomes (1963) e Usina de Leite Parahyba (1963). (OLIVEIRA A. R., 2015, p.91).

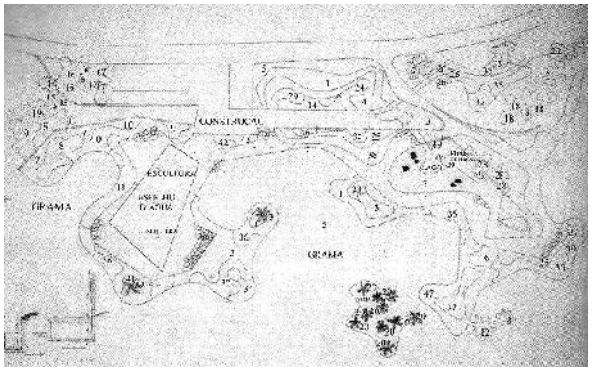
[14] Trata-se de uma vasta área na Fazenda Santana do Rio Abaixo, no limite da várzea do Rio Paraíba, e Sede do Complexo da Tecelagem Parahyba S/A, incluindo várias obras de Rino Levi: casa Olivo Gomes (1951), Mercado dos Operários (1951), Conjunto Residencial para Operários na Fazenda Monte Alegre (1952), Galpão de máquinas (1953), Hangar para aviões (1953), Mercado dos Operários (1953), Conjunto Residencial (1955), Centro de Saúde, Creche e Jardim de Infância (1955), Igreja (1955), Sede do Clube de Operários (1957), Usina de Leite Parahyba (1963), Nova Aliança (1965), Depósito de Produtos Acabados (1971). (OLIVEIRA A. R., 2015. p.102; 105).

[15] A casa possui dois painéis de Burle Marx. Um painel em azulejos azuis na parede ao lado da entrada principal usado para conferir privacidade aos dormitórios e um painel em pastilha de vidro em tom avermelhado que se expande em direção a paisagem na parte inferior, voltada para a várzea do Rio Paraíba.

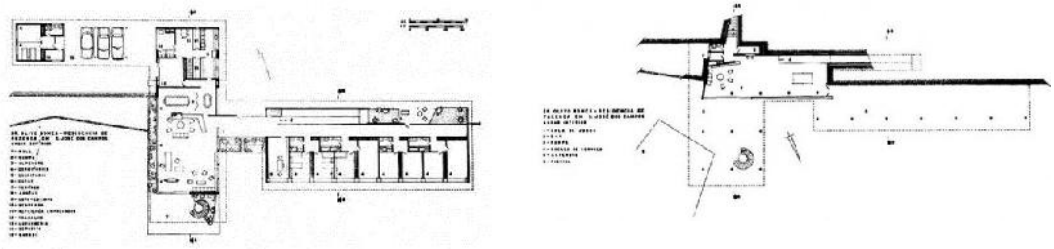
gesto é reforçado pelo movimento ascendente do telhado da área social, que cria um grande beiral sobre parte da varanda, transformando-a em um amplo *belvedere* para o complexo.



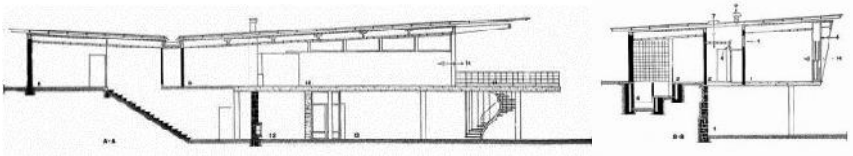
[F531] Rino Levi, Casa Olivo Gomes e a relação com o panorama, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001.



[F532] Burle Marx, Projeto Paisagístico para a Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Fonte: DOURADO, 2009.



[F533] [F534] Rino Levi, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Planta baixa do pavimento principal e planta baixa do nível dos *pilotis*. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001.



[F535] [F536] Rino Levi, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Corte do bloco da área social e do bloco da área íntima. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001.



[F537] [F538] Rino Levi, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vista do *belvedere* a partir do espelho d'água e vista em direção à paisagem. Fotos de Michel Moran, 1990. Fonte: ADAMS, 1991.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F539] [F540] [F541] Rino Levi e Burle Marx, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. A casa e o contato com o terreno. Foto de Nelson Kon. Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Residência Olivo Gomes.



[F542] [F543] Burle Marx, Projeto Paisagístico para Casa Olivo Gomes, incluindo Tecelagem Parahyba, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vista geral e entorno da casa (Detalhe). Fonte: ADAMS, 1991.



[F544] [F545] Rino Levi e Burle Marx, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vistas do jardim mais próximo à casa e mais longe da casa. Fotos: Ana Paula Polizzo, 2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

No nível mais baixo, o edifício se apoia suavemente no solo por meio de *pilotis*, liberando as visadas e fazendo com ele adquira leveza em contato com o terreno, ao ser assentado diretamente sobre o espelho d'água ou sobre o gramado, enfatizando o fato de que a casa estaria embasada literalmente dentro do ambiente natural. Alia-se a isso, o poder de reflexão do espelho d'água que agrega mais elementos na construção da unidade. Rino Levi resume a articulação plástica: "a casa ligar-se-á ao terreno como se dele brotasse. Jardins e espaços livres serão parte integrante dela e merecerão o mesmo cuidado no estudo do projeto. Interior e exterior se fundirão numa unidade".[16]

De forma a ressaltar ainda mais essa unidade, os jardins próximos à casa possuem uma delimitação mais precisa e uma definição mais concreta dos espaços - como se o princípio racional da casa se estendesse para as áreas imediatamente externas - e de acordo com o afastamento, a paisagem vai assumindo o caráter natural do entono[17], sem, no entanto, que se perca a ideia de integridade. Há assim uma articulação contínua de planos sequenciais de visadas: desde os mais sujeitos ao gesto humano - arquitetura, jardim, murais - até os mais naturais – o meio:

> A intenção foi de ligar o jardim não só à arquitetura como também à paisagem, pois esse jardim se estende ao Vale do Paraíba e às montanhas longínquas (...) quando o jardim é visto do terraço, a justaposição de plantas, isto é, das massas de plantas, aparece como se fosse um tapete.[18]

Apesar de uma tendência verificada na obra de Rino Levi ao desenvolvimento da tipologia de pátios[19], no projeto para a Residência Olivo Gomes, o arquiteto realiza o movimento inverso: ao invés de introjetar a natureza como jardim no interior da casa, ele franqueia a casa em direção à paisagem, gerando possibilidades de criação de ambientes exteriores, abandonando a relação intimista que possuía até então, e assumindo uma espacialidade dilatada. Através dessa articulação, estabelece uma grande cumplicidade entre arquitetura e

[16] ANELLI, Renato. Arquitetura e Cidade na Obra de Rino Levi. Tese (Doutorado). FAU/USP, São Paulo: 1995 Apud OLIVEIRA A. R., 2015, p.106.
[17] Segundo DOURADO (2009, p. 244), entre 1950 e 1953 foram implantados os jardins ao redor da edificação, enquanto a partir de 1965 foi dada a solução ao restante do terreno mais distante da residência, criando bosques para o desfrute de um parque privativo.
[18] MARX, Roberto Burle. "Residência em São José dos Campos" In: Habitat, São Paulo, nº2, jan/mar 1951 p.19-26. Apud OLIVEIRA A. R., 2015, p.106.
[19] Esse dado foi abordado no *Capítulo 5.2 A Paisagem afetiva: o apaziguamento necessário.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

paisagismo, colocando em equilíbrio o sistema composto pela realidade natural e a realidade humana. Como ressalta Burle Marx, "casa e jardim estão em pé de igualdade e recebem impulsos mútuos visando a integrá-los" (MARX, 1972, p.10) afinal, "ele [Rino Levi] interessava-se tanto pelos espaços exteriores como interiores, não para criar limites decorativos, mas buscando dar um sentido a cada um deles, ligando-os organicamente" (MARX, 1972, p.16).

A integração orgânica é atingida através da concepção de uma sucessão de eventos a serem percebidos num processo de movimento pelo espaço: ocorre um encadeamento incessante entre a intimidade dos espaços internos, passando pelos espaços cobertos, em direção à expansividade dos lugares descobertos e da paisagem. Caminhos, lagos, massas vegetais expandem ainda mais as perspectivas, onde árvores organizadas em grupos lineares[20] potencializam a experiência visual. Além disso, o valor relacional atingido através de associações e contrastes estabelecidos entre cores das plantas, revestimentos murais, texturas de materiais, reforçam a construção de uma diversidade na percepção espacial:

> Lembro-me do problema surgido com o painel de azulejos para a residência da família Gomes, em São José dos Campos. Tinha papel importante na arquitetura e Rino Levi alertou-me para o fato de que a cor dos azulejos forçosamente ligava-se à cor das folhas e das plantas escolhidas. A dominante azul do painel unia-se aos ocres da arquitetura. Foram então utilizadas plantas com folhas de cor violeta e flores amarelas e vermelhas. (MARX, 1972, p.10).



[F546] Rino Levi e Burle Marx, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vista do painel da entrada, voltado para a Tecelagem. Foto de Nelson Kon. Fonte: Fonte: Archdaily Clássicos da Arquitetura, Residência Olivo Gomes.



[F547] Rino Levi e Burle Marx, Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Vistas do painel da entrada. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009.

[20] A linha de guapuruvus (*Schizolobium parahyba)*, por exemplo, disposta na parte mais baixa do terreno - com sua verticalidade marcada pela tonalidade branca do caule – direciona o olhar para o alto, fazendo com que se abra ainda mais a possibilidade de apreensão da obra como um todo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

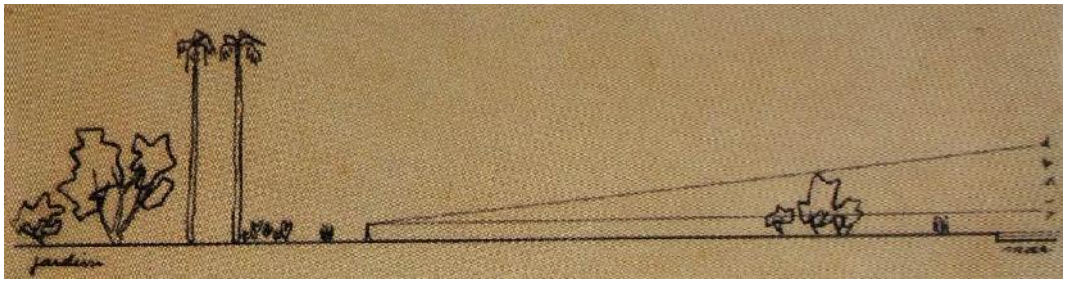
Segundo Ana Rosa de Oliveira, o jardim e a arquitetura foram concebidos simultaneamente, e essa característica é marcante no projeto. Como a autora coloca, esta é uma relação completamente diversa à que se dava, por exemplo, nas parcerias feitas com Oscar Niemeyer, que trabalhava inicialmente com o projeto de arquitetura e o paisagismo era concebido *a posteriori* em função de determinações estabelecidas pelo arquiteto - ainda que, mesmo assim, muitos dos resultados obtidos demonstrassem grande integração.[21] Com Rino Levi, o sentido de cooperação entre projeto de arquitetura e projeto paisagístico se dá de maneira plena, onde arquitetura e paisagem são elementos constituintes de um todo integrado fazendo com que cada parte seja valorizada individualmente, mantendo ainda uma relação baseada na interdependência com o todo (OLIVEIRA A. R., 1998, p.345-346). Roberto Burle Marx caracterizava seu trabalho conjunto com o arquiteto Rino Levi como uma operação onde se buscava "a solução de problemas de integração entre arquitetura e paisagismo, [predominando] o desejo de encontrar um resultado que não servisse apenas para valorizar apenas uma parte, mas sim a unidade do todo" (MARX, 1972, p.10).

No Museu de Arte Moderna (1954) do Rio de Janeiro, a conjugação entre o projeto paisagístico de Burle Marx, os edifícios de Affonso Eduardo Reidy e o próprio ambiente físico, possibilitam ao conjunto o mesmo *caráter unitário* atingido em Olivo Gomes. Deve-se ressaltar que, por um lado, o conjunto de São José dos Campos, originalmente planejado para uma residência rural - ainda que hoje tenha se tornado um parque público incorporado na malha urbana - reflete uma articulação espacial mais próxima à escala do edifício, remetendo a certa domesticidade; enquanto o Museu de Arte Moderna (MAM), ao pressupor um jardim público na sua origem, em um contexto urbano, assume a escala da cidade e sua natureza eminentemente coletiva. Esse gesto vai reverberar posteriormente em um projeto mais amplo para o Parque do Flamengo (1961).

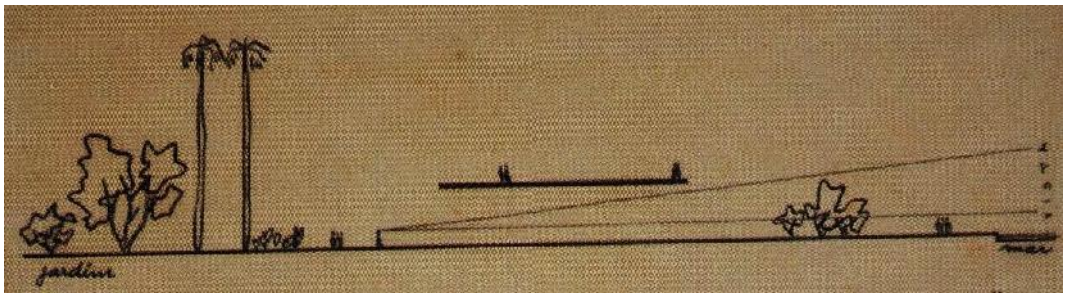
[21] Ver: *Capítulo 5.3.2. A janela em fita, os pilotis e o terraço-jardim: a ressignificação de um repertório plástico*. Além disso, vale a pena citar o caso do projeto não executado de Burle Marx para o Parque do Ibirapuera em São Paulo (1953) por ocasião das comemorações do 4º Centenário da Cidade. Pode-se supor que Niemeyer não desejasse a implantação de projetos paisagísticos de Burle Marx - coloridos e exuberantes - que pudessem gerar um foco de interesse concorrente aos seus edifícios. Assim, tem-se a adoção de um partido paisagístico mais uniforme - de autoria de Otávio Augusto Teixeira Mendes (1907-1988) - composto por fartas áreas arborizadas, amplos gramados e pouca utilização de flores e plantas coloridas, criando um fundo verde onde se sobressai a arquitetura. Sobre esse assunto, ver OLIVEIRA, F. L., 2003.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

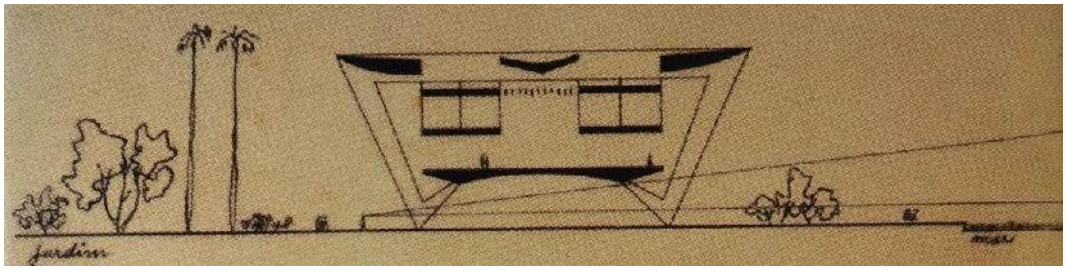
Assim como em Olivo Gomes, também no MAM a condição do sítio também foi determinante: edificação do museu[22], paralela à linha do mar, apresenta um predomínio da horizontalidade em contraposição à verticalidade da topografia, que marca a paisagem circundante. Por outro lado, essa horizontalidade - reforçada pela presença dos *pilotis* ao nível do térreo - possibilita a permeabilidade e a transparência, intensificando a relação imediata entre a área construída do centro do Rio de Janeiro e o mar, numa troca constante, não num isolamento.



[F548] Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo, 1953. “Fig. 1: numa extensa área conquistada ao mar, no coração da cidade, onde num futuro próximo surgirá um parque público, a beira-mar, rodeado por uma belíssima paisagem”. Fonte: BONDUKI, 2000.



[F549] Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo, 1953. “Fig. 2: conservando livre grande parte do pavimento térreo, os jardins prolongar-se-ão até o mar, através do edifício. A galeria de exposições ocupará uma plataforma elevada que proporcionará ao público, no pavimento térreo, uma ampla área coberta de dispersão”. Fonte: BONDUKI, 2000.



[F550] Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo, 1953. “Fig. 3: características da estrutura (...)” Fonte: BONDUKI, 2000.

[22] O complexo do Museu de Arte Moderna englobava edifícios independentes para o museu, para a escola de artes e restaurante e para o teatro (este bloco foi construído 50 anos depois para abrigar uma sala de espetáculos, e o projeto foi reformulado pelo arquiteto Luiz Antonio Rangel).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Assim, a paisagem envolve e perpassa a arquitetura, possibilitando a criação de espaços contínuos e flexíveis que oferecem múltiplas possibilidades na sua ordenação; princípio que se estende também para a linguagem do jardim gerando uma unidade visual. Trata-se de combinações ortogonais[23] - espelhos d'água, canteiros regulares e amplos gramados - em absoluta precisão, que refletem o caráter racional da arquitetura e buscam atingir um equilíbrio dinâmico na composição do todo. Segundo Vera Beatriz Siqueira, "toda aquela potência formalizadora funciona como maneira de recolocar a natureza e a arte na circulação da vida" (SIQUEIRA, 2001, p.23). Se a estruturação espacial do jardim parte da poética da arquitetura, por outro lado, gera uma interdependência e uma fluência entre ambos. Como consequência, impõe-se uma relação constante entre o objeto construído e racionalizado - cidade, jardins, museu - que se projeta sobre um fundo natural - a paisagem da Baía de Guanabara – constituindo uma *unidade*.

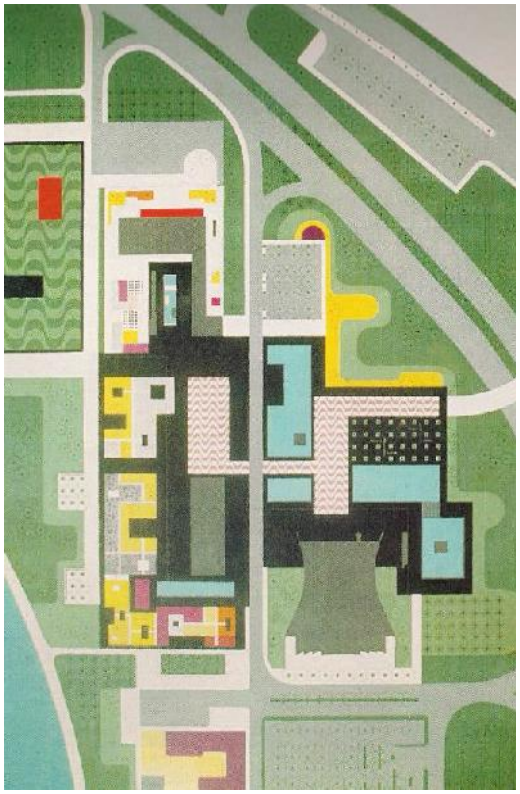
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



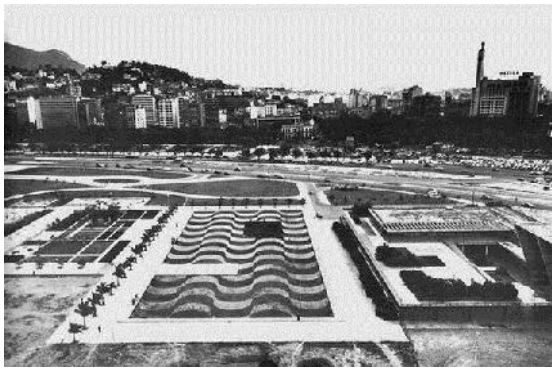
[F551] Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo. Foto de Marcel Gautherot, c.1960. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

[23] DOURADO (2000) ressalta que a geometrização das formas nas composições de Burle Marx se deu lentamente, com a adoção de elementos geométricos pontuais na Praça da Independência em João Pessoa (1952), no Parque do Ibirapuera (1953) e nos jardins da Residência Francisco Pignatari (1954-1956).

Nesse jardim urbano, a intencionalidade geometrizante se coloca como a afirmação clara da construção cultural, apresentando uma força de propagação de ordenamento do espaço circundante, como que numa tentativa de "superar a própria tendência caótica inerente ao clima tropical" (PEDROSA Apud BRITO, 2002, p.47). Assim, a potência ordenadora, se projeta para além dos limites do jardim, expandindo-se para todos os lados em busca de uma espacialidade moderna, contínua e infinita, configurando-se num amplo Parque, que reafirma a sua dimensão urbanística ao assumir, ainda, um aspecto civilizatório e estrutural.

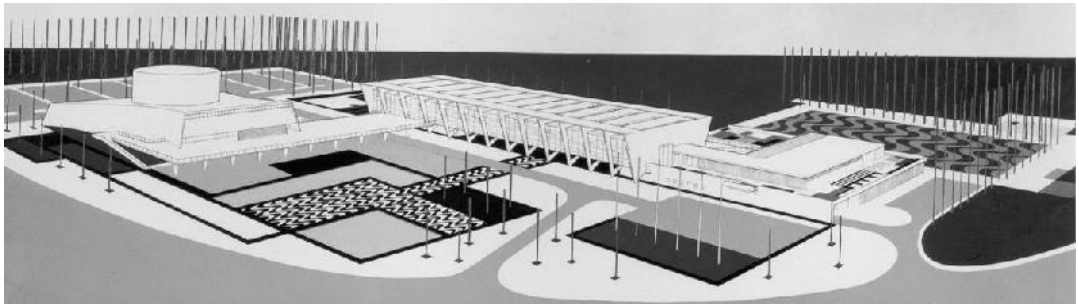


[F552] Burle Marx, Planta do entorno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tinta automotiva. Fonte: SIQUEIRA, 2001.





[F553] [F554] Vista aérea do jardim recém implantado e vista do gramado em ondas, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fotos de Marcel Gautherot, c.1960. Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.



[F555] Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Axonométrica do Conjunto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Acervo Centro de Documentação e Pesquisa do MAM.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F556] Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Jardim voltado para a cidade. Foto de Leonardo Finotti.
Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.



[F557] Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Jardim voltado para a Baía. Foto de Leonardo Finotti.
Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.



[F558] Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Jardim interno. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009.





[F559] [F560] Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Jardim interno e jardim lateral. Fotos: Ana Paula Polizzo, 2009.



[F561] Burle Marx, Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Foto de Leonardo Finotti.
Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.



[F562] Burle Marx, Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. Foto de Leonardo Finotti.
Fonte: leonardofinotti.blogspot.com.

Nesse sentido, o projeto para o Parque do Flamengo[24] (1961-65) se colocaria como a expressão máxima dessa *síntese*. Foi a possibilidade de retomar em grande

[24] Trata-se da ocupação de uma área aterrada de 120 hectares entre o Calabouço e o Morro da Viúva, desmembrados em 1988 em Parque Brigadeiro Eduardo Gomes (que abrange o trecho que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

escala o enfático embate artifício *versus* natureza na cidade do Rio de Janeiro, através de uma ação de dimensão urbana, realizada conjuntamente por um grupo multidisciplinar que incluía botânicos, arquitetos, engenheiros.[25] Partia de um desafio estrutural da cidade: resolver a necessidade de abertura de uma via rápida na área central articulando as zonas sul e norte, demolindo os acidentes topográficos existentes no caminho – o Morro de Santo Antônio -, e criando sobre as áreas de aterro resultantes, uma ampla área de espaços públicos, que propiciaria melhores condições de lazer aos habitantes.



[F563] Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterrado, Projeto para o Aterro e Parque do Flamengo. Acervo Fundação Parque do Flamengo.

Assim, o projeto urbanístico de Affonso Eduardo Reidy articula diversas áreas e equipamentos ao logo de toda a faixa aterrada, desde áreas de uso livre e indeterminado, até outras dedicadas a usos específicos voltados às práticas sociais habituais para atender aos habitantes da cidade: restaurante, quadras esportivas, *playgrounds*, campo para aeromodelismo, teatro e outras áreas culturais, aquário, ciclovia, passeios pavimentados, praias para banho, marina, áreas de estar, áreas de estacionamento, campos de futebol, pista de *kart*, área de piquenique, etc. Esses espaços, setorizados por necessidades de ordem funcional, são interconectados num todo maior, o traçado geral do parque, que convive

vai do Aeroporto Santos Dumont até o Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial) e Parque Carlos Lacerda (que abrange o trecho compreendido entre o Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial e o final dos jardins situados ao longo da Praia de Botafogo). (PARQUE DO FLAMENGO, 2016)

[25] A equipe foi definida por Lota Macedo Soares, composta por Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira Sérgio Bernardes, Hélio Mamede, Maria Hanna Siedlikowski, Juan Derlis Scarpellini Ortega e Carlos Werneck de Carvalho (arquitetos); Berta Leitchic (engenheira), Luiz Emygdio de Mello Filho (botânico), Magú Costa Ribeiro e Flávio de Britto Pereira (assessoria em botânica); Ethel Bauzer Medeiros (especialista em recreação), Alexandre Wollner (programação visual), Roberto Burle Marx e Arquitetos Associados: Fernando Tábora, John Stoddart, Julio César Pessolani e Mauricio Monte (paisagistas), Sérgio Rodrigues e Silva e Mário Ferreira Sophia (desenhistas), Fernanda Abrantes Pinheiro (secretária), Ressalta-se também a importância dos trabalhos do Laboratório de Hidráulica de Lisboa (estudos hidráulicos), de Richard Kelly (iluminação) e do urbanista Helio Modesto. (OLIVEIRA, A. R., 2006).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

diretamente com o grande eixo viário de ligação centro-sul da cidade. Assim, esse sistema, calcado conceitualmente na *parkway* [26] corbusiana ao nível do solo, reafirma o diálogo entre cidade e natureza obtido por intermédio da técnica, assegurando aos habitantes ao mesmo tempo áreas de lazer e de fluxo agradáveis.



[F564] Burle Marx, Vista do Projeto para o Aterro e Parque do Flamengo. Fonte: BONDUKI, 2000.



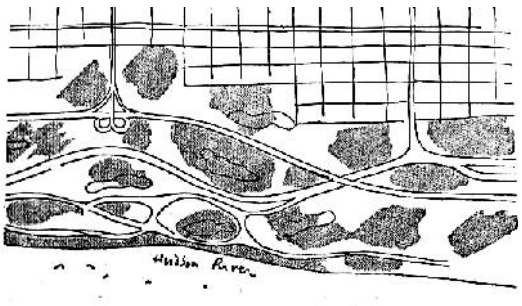
[F565] Vista aérea do Parque a partir da Estação do Trenzinho, 1965. Acervo Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação.

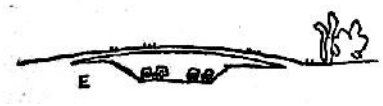


[F566] Vista aérea do Parque com árvores recém-plantadas, 1965. Acervo Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação.



[F567] Vista aérea do Parque com árvores recém-plantadas, 1965. Acervo Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação.





[F568] [F569] Desenhos de Le Corbusier explicativo do sistema da *parkway*. Fonte: LE CORBUSIER, 1965.

[26] A *parkway* reúne os cinturões verdes de bosques ligados através de avenidas ou cursos fluviais -- *greeways*. Dessa maneira, os parques e jardins ficam voltados para as cidades, em contraponto ao parque tradicional inglês, composto por uma massa verde encravada na cidade. A *parkway* teria sua origem nos Estados Unidos, consistindo em recortar dentro do parque algumas vias dominantes. Aplicado em Nova York na orla no Rio Hudson – Henry Hudson Parkway (1934-37), Northern State Parkway (1931-34). É assim uma estrada agradável, destinada ao turismo e ao lazer, rica em soluções paisagísticas e inspirada em motivos de ordem estética. (LE CORBUSIER, 1946, In: LE CORBUSIER, 1965, p.76-78).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Conceitualmente, a passagem pela via rápida evoca um senso de liberdade e estabelece novas possibilidades de interação com a própria cidade. Extrapola sua natureza meramente objetiva de deslocamento funcional ao possibilitar a construção da própria cena do encaminhamento ao trabalho, cena do lazer, do convívio social e do entusiasmo; avenidas que não só levam a lugares, mas se tornam lugares (BRINCKERHOFF-JACKSON, 1994, p.190). Assim, através dessa manobra, parque e vias expressas fundem-se completamente à paisagem, e também ao próprio terreno natural - pressupondo cruzamentos por meio passarelas através do rebaixamento das pistas de rolamento e elevação das áreas paisagísticas - mostrando a liberdade de movimento e o fluxo dinâmico, tanto do automóvel - sobre um eixo linear perimetral - quanto do pedestre – no sentido oposto.

Possibilitar a ressignificação da praia como o espaço público por excelência parece ser o grande objetivo: o parque contínuo se configura como a passagem, o catalisador da própria *promenade* em direção ao mar, porém não perde a importância por si mesmo através da conformação de espaços (jardins, esplanadas, grupos arbóreos, ondulações do terreno, superfícies de água) resultando numa paisagem contínua, sem hierarquia, multifocal, híbrida, apresentando a alternância de recintos estáticos e dinâmicos, e possibilitando múltiplas velocidades. A paisagem estabelece sistemas e percursos que permitem uma diversificada experiência do conjunto, possibilitando a redescoberta ou a reinvenção de novos fenômenos ao conectar as diversas visadas do território, ao integrar os usos e ao explorá-los como espaços exteriores envolvidos com a dinâmica da cidade.



[F570] Parque do Flamengo. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009.



[F571] Parque do Flamengo. Foto: Ana Paula Polizzo, 2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA



[F572] Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro. Foto de Nelson Kon. Fonte: www.vitruvius.com.br.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Ocorre assim, a partir da completa imersão na experiência urbana, uma bifurcação da percepção da obra acompanhada de uma constante alternância de escalas: em alta velocidade, passando pelas pistas de rolamento, o transeunte pode compreender a expressão do aspecto geral da composição do parque que se mostra ilimitado uma vez que sua estrutura contém a possibilidade de expansão; em um passeio mais atento, tem-se a percepção do aspecto específico dos elementos constituintes: cada forma, cada cor, cada textura, cada floração, cada atividade tem um sentido próprio e é sempre mantido na sua singularidade em relação ao todo.[27] Diversas espécies são manipuladas nas composições com o objetivo de tornar as massas ora mais densas, ora mais diluídas, ora mais coloridas, construindo uma paisagem variada. O espaço livre vai se transformando em lugar, sendo dotado de sentido a partir da incorporação da própria existência humana.

A partir desse ponto fica claro que apreensão de seus espaços não pede uma visão estática e formalista da natureza[28]. O parque não pode ser visto como uma coisa

[27] Para ADAMS (1991, p.6) ocorre uma "bifurcação de percepção da pessoa, movendo-se constantemente entre o específico e o geral, entre um ramalhete de delicadas orquídeas de caule longo e um súbito aroma do vale lá em baixo".

[28] Esse é um dos pontos apontados por SMITHSON (1973 In: SMITHSON & FLAM, 1996, p.165) como contradição do jardim pitoresco: "The reason the potencial dialectic inherent in the picturesque broke down was because natural processes were viewed in isolation detached from

em si, uma entidade permanente, mas como um conjunto de relações que estabelecem um processo complexo. Parte-se do princípio que as condições da natureza são inesperadas, assim como os processos naturais do desenvolvimento das plantas. Há uma rede de interconexões composta por variantes como especificidade do sítio, as intervenções e ações humanas sobre aquele espaço, a multiplicidade de experiências, que se modificam de acordo com o dia, com a luz, com as estações do ano, com o momento específico. Dessa forma, os processos naturais não podem ser vistos isoladamente, destacados das conexões que lhe são intrínsecas. Há um processo contínuo de transformação nas relações entre homem e paisagem, onde o tempo tem um valor primordial. Trata-se de uma construção espacial que envolve a ininterrupta definição de novas relações entre jardim, pessoas, entorno e malha urbana.

O projeto para o Aterro do Flamengo, concebido como uma totalidade de elementos agregados na construção de um ambiente maior, pressupõe uma espacialidade própria, um entendimento da relação com a cidade (como a mobilidade e o percurso dos cidadãos) e a percepção das diversas escalas. Enfim, é uma enorme paisagem cultural articulada capaz de manter um diálogo com o cenário natural no qual está inserido. Possibilita, através de suas estratégias, uma reflexão sobre a escala humana na cidade: há uma aproximação entre o homem urbano e natureza, cada vez mais afastados, produzindo assim, através dessa obra monumental, uma vontade de humanizar a vida. Essa humanização, no entanto, não é romântica nem nostálgica: não tem a intenção de recriar um elo entre cidade e campo, nem de trazer um ar rural à cidade através de uma ligação com o bucólico ou pitoresco. Ao contrário, essa humanização é moderna, enfática, incisiva, e principalmente, decididamente urbana. Esse esforço transcende a escala do jardim doméstico ou relacionado a um elemento arquitetônico, se aproximando do gesto de definição de um território.

Trata-se de uma intermediação entre a *cidade* e a *natureza*: a possibilidade de qualificar a paisagem urbana criando um ambiente democrático construído através da marca do desenho do homem que se impõe sobre o solo como um grande

---

physical interconnection, and finally replaced by mental representations of a finished absolute ideal".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

tapete organizado - que num sentido mais amplo pode ser expandido para o grande mosaico realizado por Burle Marx nos quatro quilômetros do calçadão de Copacabana nos anos 1970[29] e o próprio paisagismo para a orla da Lagoa Rodrigo de Freitas de 1975[30] -, refletindo a cor, as formas e as dinâmicas implícitas na vida humana e na natureza. Estabelece-se através dessa articulação, um gesto mais abrangente: a configuração de um espaço livre, aberto, contínuo de caráter público, inserido na escala da cidade. Além disso, trata-se de uma reinterpretação da frente marítima como um todo: o lugar da alta densidade urbana passa a acolher também seus melhores espaços públicos - com a exacerbação da praia como lugar público por excelência -, uma articulação que realiza a celebração de traços afetivos entre homem, natureza, artificio: é algo *feito pelo homem e para o homem*.



[F573] Copacabana, Rio de Janeiro. Foto de Cristiano Mascaro. Fonte: CAVALCANTI, 2013.

[29] Realiza um grande mosaico ritmado em pedra portuguesa nas cores branco, preto e vermelho, marcado por grupos isolados de plantações repetitivas. Com forte impacto cenográfico, foi concebido para ser visto do alto, ou de forma fragmentária pelo pedestre (em cada fragmento encontramos uma estrutura complexa e autossuficiente, mas que se conecta com o todo maior). Busca, através do desenho, gerar uma coesão, e assim, acaba por gerar uma identidade. (BATLLE, 2011, p.107).

[30] Hoje, Parque Tom Jobim incorporando Parque Brigadeiro Faria Lima ou Parque dos Patins, Parque do Cantagalo e Parque das Taboas, além do Parque da Catacumba ou Parque Marcos Tamoyo, localizado na Avenida Epitácio Pessoa, Lagoa e Avenida Borges de Medeiros, Jardim Botânico.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

7.
Conclusão

> Tomar posse do espaço é o primeiro gesto dos seres vivos, dos homens e dos animais, das plantas e das nuvens, uma manifestação fundamental de equilíbrio de duração. A ocupação do espaço é a primeira prova de existência.[1]

A partir de uma complexa trama de influências e problemáticas relações, a experiência acerca da espacialidade moderna no Brasil teve nas constantes tensões que se estabeleceram entre arquitetura e paisagem (construída ou natural) seus mais potentes resultados. Não a partir das investigações individuais, mas a partir da construção de uma dependência intrínseca entre arquitetura e meio, de maneira mais complexa e orgânica, capaz de esmaecer seus limites e fronteiras desconstruindo a velha dicotomia rígida entre campos, possibilitando agora pensar a ideia de *projeto* capaz de unir natureza, arquitetura, paisagem, cidade, como novos domínios disciplinares de caráter híbrido.

No Brasil, a mentalidade construtiva moderna se instaura com o objetivo de dar conta de um processo social. Incorpora a certeza, a decisão do gesto incisivo do desenho como forma de resposta a um país *amorfo*, onde a ordem se implanta pela desordem, afinal é dominado pela contingência. Trata-se de um país que emana historicamente uma *"necessidade de forma"*[2]. A partir da problematização da linguagem corbusiana implementada no Brasil[3] como consequência de um determinado olhar sobre a natureza - o que gerou não só uma experimentação dos elementos arquitetônicos enquanto repertório plástico em si[4], como possibilitou uma incorporação positiva da paisagem à nova espacialidade em construção – percebe-se na produção brasileira uma gestualidade conjunta, fruto das novas

[1] "Taking possession of space is the first gesture of living things, of men and animanls, of plans and clouds, a fundamental manifestation of equilibrium and of duration. The occupation of space is the first proof of existence" (LE CORBUSIER, 1945b, In: OCKMAN; EIGEN, 1993, p.64-66, tradução nossa)

[2] Ver: *Capítulo 2.7 A Necessidade de Forma.*

[3] Ver: *Capítulo 5.3 Os Cinco Pontos e a paisagem brasileira.*

[4] Nesse caso, pode-se citar a criticada inventividade formal de Oscar Niemeyer nas formas dos apoios dos pilares, como ressalta Max Bill ao enxergar na utilização desses elementos "de formas estapafúrdias, desprovidos de qualquer ritmo ou razão estrutural" onde percebia-se "o uso mais abusivo possível da liberdade formal e o mais fantasioso emprego dos pilotis. Estamos diante do suprassumo da anarquia na construção, da floresta virgem no pior sentido." (BILL, 1953 In: XAVIER, 2003, p.160-161).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

articulações e cooperações que englobam arquitetura e seu meio envolvente. Essa lógica sintética pressupõe o entendimento da própria *natureza* não mais como um fundo, um cenário estático e passivo, mas a incorpora como articuladora de potencialidades. Por isso, a arquitetura moderna brasileira teria atingido uma expressão ampliada, refletindo sua ação sobre o meio e deflagrando um processo intelectual de construção da própria paisagem brasileira: "ação da obra, reação do meio" [5].

No cerne dessa articulação estaria o rompimento da rígida separação entre *interior* e *exterior*[6] e o consequente incentivo à interação fenomenológica do espaço, fazendo com que reverberasse continuamente a imposição de uma espacialidade moderna para além da arquitetura, instituindo ainda um novo sentido à natureza envolvente, objetivando a construção de um território racionalizado e humanizado, um ambiente urbano efetivamente moderno, livre, amplo, desimpedido. Esse processo seria a tradução da intrínseca necessidade de *dar forma* à superfície mundo, dar à natureza um novo *desenho da consciência* tornando-a inteligível, mas gerando ainda peculiares interações, mais flexíveis, dinâmicas ou mesmo afetivas, que possibilitasse a sua ocupação pelo homem através da construção cultural de uma territorialidade moderna. Nesse sentido, *desenho* (entenda-se *desígnio*) como elemento que efetivamente incorporasse um aspecto expressivo de definição do solo, de construção do ambiente base da sociedade moderna – dentro do qual Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx tiveram um papel essencial – e também, por outro lado, *desenho* no sentido mais amplo, como um problema político (QUEIROZ, R. C., 2009), através da construção de um raciocínio sólido que buscasse estabilizar a própria formação intelectual da arquitetura e urbanismo modernos brasileiros e seu desenvolvimento, frente a todas as inevitáveis incompatibilidades e incongruências as quais estavam submetidos. Assim, *desenho* enquanto um gesto humano que seria o responsável pela determinação da própria sociedade moderna – para a qual Lucio Costa[7] desempenhou um papel primordial.

[5] Ver: *Capítulo 6. Rumo a uma síntese espacial.*
[6] Ver: *Subcapítulo 5.3.1 Planta Livre e fachada livre: a hobidização de um método.*
[7] Ver: *Capítulo 5.2 A paisagem afetiva: o apaziguamento necessário.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Se, retomando mais uma vez os argumentos de Bruno Zevi, o paisagismo de Burle Marx ambienta a arquitetura ligando-a ao terreno (ZEVI, 1957 In: QUEIROZ, P. et al., 1979, p.42) pode-se desdobrar essa análise entendendo que o próprio projeto paisagístico se aproxima do urbanismo, ao se caracterizar como o elemento articulador e possibilitador do tratamento da vastidão do território, uma ação projetiva e construtiva capaz de dar caráter a uma superfície vazia e ainda intocada, dotando-a de urbanidade e transformando-a em patrimônio coletivo. Por isso, a importância de se colocar o problema da relação entre arquitetura, cidade e paisagem em termos espaciais, de forma que a *ideia de espaço* resultante dessa interação pudesse ser composta por um único desenho, pudesse ser construída conjuntamente a partir de diferentes partes integrantes, porém, de um mesmo raciocínio rumo à construção de uma espacialidade sintética.

A assimilação desse método acabava por não restringir o plano base a uma superfície isotrópica e abstrata, mas ao contrário, dotava-o de uma força – ora mais expressiva, ora mais construtiva possibilitando a imposição do desenho ao solo. Este, resultado de uma pesquisa sobre a plasticidade da própria paisagem, não respondia com um gesto mimético, mas com um processo de reflexão sobre a sua estrutura. Por outro lado, o gesto projetual de arranjo do edifício acabava por extravasar seus limites físicos se estendendo até o solo, passando a englobar o desenho do chão, potencializando a construção de um espaço contínuo que possibilitasse a interação com o meio e sensação de pertencimento ao lugar. O próprio jardim, passava a ser entendido não mais como o signo do espaço exterior, ou ainda aquilo que se estabelece do lado de fora da arquitetura, mas, através do rompimento da hierarquia espacial historicamente imposta, passa a ser o resultado direto da dialética entre espaços livres e ocupados, espaços do fluxo e da permanência. Da mesma forma, não só a paisagem que é emoldurada pelo edifício, mas o próprio edifício passa a constituir a paisagem ao tornar-se indissociável dela - tanto na articulação formal quanto na expressividade do espaço. Se instauraria através desse procedimento, por si só, uma paisagem moderna: um gesto humano construtivo que se estabelece no espaço e atinge a dimensão urbana, impondo uma camada de cultura sobre o meio natural, fazendo-o passar do estado bruto de natureza, atribuindo-lhe valor de paisagem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Através da conquista da paisagem, se daria, concomitantemente, o impulso para a própria importância da circunstância vivencial da cidade. Logo, as áreas livres coletivas e públicas, ao serem revalidadas pela modernidade, criariam o ambiente social necessário para esse novo estar no mundo desse novo homem urbano, que vai reestabelecer seus vínculos com a natureza - assumindo importância equivalente ao paisagismo pitoresco do século XVIII - ao criar uma imagem totalizadora e socialmente pertinente. Será assim, a partir desse solo humanizado, que a arquitetura moderna vai se desenvolver e se sustentar, além de, num sentido mais amplo, se integrar à natureza e estabelecer um vínculo afetivo com o lugar onde se insere, em busca da construção cultural de um ambiente urbano moderno, que passa a ser incorporado como patrimônio coletivo.

Nesse sentido, a espacialidade moderna brasileira estabeleceria um vasto registro estético: além de tornar possível a experimentação do espaço *visualmente* através da criação de um espaço contínuo infinito, possibilitava também a percepção do espaço *sensorialmente*, através da vivência local pela experiência do corpo, uma abordagem da situação relacional entre obra e espectador que será tratada pelas vanguardas neoconcretas na década de 1950. Assim, a arquitetura e o desenho da paisagem moderna no Brasil, apesar da definição espacial precisa - herdando certo rigor corbusiano para seus procedimentos formais -, possibilitariam uma experiência singular no que se refere à liberdade de mover-se no espaço, recolocando o sujeito como participante essencial. Logo, a preocupação em configurar um princípio ordenador não significa um aprisionamento do gesto, mas sim, o controle de uma estrutura aberta, onde é fundamental a tensão estabelecida entre os limites da projetividade e do imprevisto, uma vez que, para que se possa compreender verdadeiramente o espaço, deve haver uma experimentação através de um processo especulativo que envolve a variação das trajetórias e re-determinação de hierarquias, encarnando uma *mentalidade topológica* no *sistema projetivo*.

Esse processo pressupõe a abdicação de uma relação frontal imposta pela contemplação do todo a partir de um ponto fixo (estabelecida desde a Renascença pelo sistema de representação da perspectiva) ou mesmo uma sequência lógica de eventos através da articulação de artifícios (como o enquadramento e a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

composição), induzindo, ao contrário, a uma *experiência fenomenológica* do espaço, abrindo possibilidades para a vivência através da investigação do movimento, da variedade dos pontos de vista e da inserção da escala humana. Instaurar-se-ia uma articulação espacial de *domínio topológico* e uma composição aberta, ativa e constantemente disponível, o que exigiria uma tomada de posição. Entre o mundo e o espectador poderiam ser construídas múltiplas possibilidades de apreensão através da intercambialidade de componentes, ativadas através da mobilização da sensibilidade. Tratava-se assim de um processo operativo de construção e apreensão espacial, onde o observador em movimento era essencial para adequar e ordenar os espaços para a realização das suas atividades, definindo assim seu próprio entendimento do espaço, não mais pressupondo-o como entidade absoluta.

Assim, essa manobra possibilita descobertas e conexões, agregando experiências como aventura e liberdade. É a introdução do aspecto lírico em contraposição ao aspecto estritamente funcional: o corpo estabelece seu próprio itinerário em função dos elementos que atraem os diversos sentidos. Isso pressupõe um expectador em movimento em um espaço também em movimento, auto envolvente, e em processo.

Segundo o Burle Marx, "o jardim é sempre uma questão de tempo. O tempo completa a ideia".[8] Dessa forma, o processo faz parte do resultado. Os diversos elementos presentes em parques e jardins explodem em vitalidade e movimento assumindo novas formas de amadurecimento, mesmo que se afastando da maneira como fora concebido inicialmente, se remodelando constantemente pela ação do tempo e das pessoas. A vegetação - matéria instável - assume um papel primordial e estrutural: suas características são exploradas ao extremo, assim como sua mutabilidade na variação das estações. O elemento água está presente não apenas como regulador climático, mas como objeto de deleite, possibilitando aos espectadores inserirem suas próprias imagens à construção das paisagens, como integrante do todo. Isso concede aos fruidores a recriação de diversas leituras da paisagem a partir dela mesma, leituras essas que são mutantes de acordo com as

[8] Afirmação em entrevista concedida a Rossana Vaccarino em 1992. (VACCARINO, 2000 In: CAVALCANTI & EL DAHDAH, 2009, p. 161).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

variáveis que agem sobre a percepção – o clima, a iluminação, a temporalidade, as afinidades dos indivíduos com o meio. Assim, a vivência do espaço da paisagem modifica a maneira como o homem se coloca perante o mundo, sempre com o poder de gerar, de criar algo novo, afastando-se da atitude contemplativa que acata passivamente uma verdade dada.

Nessa construção, ao mesmo tempo em que se tecem relações racionais e ordenadoras do espaço como maneira de suprir a *necessidade de forma*, estas cedem a fortes traços de subjetividade e afetividade, uma vez que esses traços podem ser construídos a partir das percepções individuais, impregnadas de emoções, sentimentos e pensamentos. Daí a possibilidade de tensionar e dissolver os limites disciplinares, a partir da valorização de uma estruturação menos rígida e mais imprevisível, gerando uma relação recíproca aberta entre artefato e natureza, que contamina e dissolve, resultado do encontro entre o *espaço concebido* e o *espaço vivido*, onde a experiência e a sua constante reinterpretação são fundamentais. Logo, sua vivência não estaria limitada exclusivamente à constância do plano, mas ao contrário, a própria experiência possibilitaria o despertar do imaginário, através da criação de espaços geradores de prazeres interiores que valorizam as variações, a mobilidade, as sequencias, os tempos, os ritmos e criam uma nova maneira de lidar com a realidade, aberta à experiência estética, que extrapola a visualidade. Incorpora elementos que correspondem, no seu caráter dinâmico, ao impulso e à sensação que age sobre quem vivencia o espaço, evocando constantes sensações, afetividades, lembranças, imagens. Desse modo, a dimensão humana é permanentemente incorporada, pois a vivência depende da relação entre o indivíduo ou o grupo de pessoas e a paisagem, e envolve a percepção, a compreensão e a reação a ela. Assim, a paisagem só existe através do intelecto, depende da leitura do espírito humano para que lhe sejam atribuídos significados, fazendo assim, com que o sujeito, agora num embate direto com o mundo, possa se liberar dos automatismos e decifrar a realidade a seu modo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

8.
Referências bibliográficas

ÁBALOS, Iñaki. **A Boa-Vida, Visita Guiada às Casas da Modernidade.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

_____. **Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatório.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

_____. **Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

_____. Le Corbusier, naturaleza y paisaje. In: CALATRAVA, Juan. (Ed.) **Doblando el ángulo recto: 7 ensayos en torno a Le Corbusier.** Madrid: Ediciones Arte y Estética, 2009. p. 67-94.

ABREU, Maurício de Almeida. **A evolução urbana do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Iplanrio/Zahar, 1987.

ACKERMAN, James S. **The Villa: Form and Ideology of Country House.** New York: Princeton University Press, 1990.

ADAMS, William Howard. **Roberto Burle Marx the Unnatural Art of the Garden.** Museum of Modern Art New York, 1991.

_____. Preface. In: VACCARINO, Rossana. **Roberto Burle Marx. Landscapes reflected.** New York: Princeton Architectural Press, 2000.

AGUIAR, Douglas Vieira de. Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. **ARQTEXTO** Revista do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS, v.8, p. 74-95. Porto Alegre: UFRS, 1º semestre de 2006.

ALENCAR, José de. **Diva: Perfil de Mulher.** Rio de Janeiro: G.M., 1864. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00176600#page/1/mode/1up> Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. **Senhora: Perfil de Mulher.** Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1875. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00181310#page/1/mode/1up> Acesso em: 10 jan. 2016.

ALONSO, Paulo Henrique (Coord.). **Guia da arquitetura modernista de Cataguases** – Cataguases / MG: Instituto Cidade de Cataguases, 2012.

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

ALVES, Henrique Pessoa. Roberto Burle Marx. **Revista AU** Arquitetura & Urbanismo nº 75, p. 103-109. São Paulo: Editora PINI, dez./jan. 1998.

ANDRADE, Inês El-Jaick. A idealização do espaço verde urbano moderno. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo** (PUCMG), v. 17, n.20, p. 103-117, 2010.

ANDREOLI, Elisabetta & FORTY, Adrian. **Arquitetura moderna brasileira.** London: Phaidon, 2004.

ANELLI, Renato & GUERRA, Abílio. **Rino Levi, Arquitetura e Cidade.** São Paulo: Romano Guerra, 2001.

ARAGÃO, Solange. **Ensaio sobre o jardim.** São Paulo: Global, 2008.

ARANHA, Graça. **Canãa** [1º Edição de 1902]. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. **A Esthetica da vida.** Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/02241900#page/1/mode/1up> Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. **A emoção estética na arte moderna.** Conferência Inaugural de Graça Aranha na Semana de 22. Publicado em O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 de fevereiro de 1922. In: AMARAL, Aracy A. Artes Plásticas na Semana de 22. 5º edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1998. p.268-273.

ARAÚJO, Ricardo Augusto Benzaquen de. **Guerra e paz: Casa grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

ARESTIZABAL, Irma (coord). **Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/Fundação Roberto Marinho, 1979.

_____. **A morada carioca: Grandjean de Montigny e o Solar da Gávea.** Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **El concepto del espacio arquitectónico: desde el Barroco a nuestro días.** Buenos Aires: Nueva Vision, 1973.

_____. **Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos Contemporâneos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Projeto e destino.** São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Walter Gropius e a Bauhaus.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. **A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. **O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades** [Primeira edição 1861]. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1962.

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARBOSA, Antônio Agenor. Fernando Chacel. Entrevista, São Paulo, ano 05, n. 017.01, **Vitruvius**, jan. 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/05.017/3333>. Acesso em: 10 Jan. 2016.

BARDI, Pietro Maria. **The Tropical gardens of Burle Marx.** New York: Reinhold Publishing Corporation, 1964.

_____. **Lembrança de Le Corbusier.** São Paulo: Nobel, 1984

_____. Burle Marx [Habitat, São Paulo, n.78, p.35-41, 1964]. In: XAVIER, Alberto (org.) **Depoimento de uma geração: Arquitetura Moderna brasileira.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 366-373.

BARTALINI, Vladimir. A paisagem em arquitetura e urbanismo: remontar às nascentes como opção metodológica. **Paisagem e Ambiente** (FAUUSP), v. 32, p. 69-81, 2013.

_____. Natureza, paisagem e cidade. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, v. 20, p. 36-48, 2013.

BATLLE, Enric. **El Jardín de La metrópole: del Paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible.** Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **A Modernidade de Baudelaire.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna** / Charles Baudelaire; org. COELHO, Teixeira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. Salão de 1845: Paisagens (1845). In: KERN, Daniela. **Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin**. / Introdução, Tradução e Notas de KERN, Daniela. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.29-36.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. Salão de 1859: A Paisagem (1859a). In: KERN, Daniela. **Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin**. / Introdução, Tradução e Notas de KERN, Daniela. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.51-61.

_____. Salão de 1859: O público moderno e a fotografia (1859b). In: KERN, Daniela. **Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin**. / Introdução, Tradução e Notas de KERN, Daniela. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.75-81.

BENÉVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **História da Cidade.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

BENSE, Max. **Inteligência Brasileira.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BENTON, Tim. Recherche patiente: Les Villas de Le Corbusier. In: LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie.** Paris: Centre Georges Pompidou, Collection Monographie, 1987. p. 336-342.

_____. The miracle of Le Corbusier's roof terrace. In: GARGIANI, Roberto (Ed.). **L'Architrave, le Plancher, la Plate-forme: Nouvelle Histoire de la Construction.** Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2012. p. 710-718.

BERQUE, Augustin. **Cinq propositions pour une theorie du paysage.** Seyssel: Champ Vallon, 1994.

BERRIZBEITIA, Anita de la Rosa de. Roberto Burle Marx in Caracas: The Parque del Este. In: VACCARINO, Rossana. **Roberto Burle Marx: Landscapes reflected.** New York: Princeton Architectural Press, 2000. p. 61-72.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia.** Tradução de BARTALINI, Vladimir. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. [Palestra realizada na FAU/USP em 1953]. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.158-163.

BISHOP, Elizabeth. **Poemas do Brasil.** Seleção, introdução e tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, Hans. **Le Corbusier 1910-65.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978-98.

BONDUKI, Nabil. **Affonso Eduardo Reidy.** São Paulo: Editorial Blau / Instituto Bardi, 2000.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

BOIS, Yves-Alain. A Picturesque Stroll around “Clara-Clara”. **October**, Cambridge, n. 29, p.33-62, summer 1984.

_____. Kahnweiler’s Lesson. In: **Painting as Model.** Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1990. p. 65-97.

_____. Cubistic, Cubic and Cubist. In: **Architecture and Cubism.** Cambridge: The MIT Press, 1997. p. 187-192.

_____. **Matisse e Picasso.** Tradutora Maria Alice A. de Sampaio Doria. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1999.

_____. Cubístico, Cúbico e Cubista. **Concinnitas**. Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 7, v. 1, n. 9, p. 11-19, jul./2006.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

BRITO, Ronaldo. A Semana de 22: O trauma do moderno. In TOLIPAN, Sergio. **Sete ensaios sobre o Modernismo.** Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 13-18.

_____. O jeitinho moderno brasileiro. **Gávea:** Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 10, p. 6-11. Rio de Janeiro: Departamento de História / PUC-Rio, março 1993.

_____. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Fluida Modernidade. In: NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea.** São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 249-254.

BRITTO, Alfredo. **Pedregulho: o sonho pioneiro da habitação popular no Brasil.** Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

BRINCKERHOFF-JACKSON, John. Concluding with landscapes. In: **Discovering the vernacular landscape.** New Haven: Yale University Press, 1984. p.145-158.

_____. **A sense of place, a sense of time.** New Haven: Yale University Press, 1994.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporanea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2005

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

BURLE, Augusto. Brasília, Roberto, Oscar, Juscelino e Guignard. **Revista Folha:** Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx. Ano XIV, número 18. p. 50-57. Rio de Janeiro: Mai./2008.

CABRAL, Gilberto Flores. O Utopista e a Autopista: os viadutos sinuosos habitáveis de Le Corbusier e suas origens brasileiras (1929-1936). **ARQTEXTO** Revista do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS, v.9, p. 55-75. Porto Alegre: UFRS, 2º semestre de 2006.

CALIL, Carlos Augusto. Tradutores do Brasil. In: SCHWARTZ, Jorge. **Da Antropofagia à Brasília: 1920-1950.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 325-349.

CALS, Soraia. **Roberto Burle Marx. Uma Fotobiografia.** Rio de Janeiro: S. Cals, 1995.

CAMPOFIORITO, Ítalo. **Ítalo Campofiorito: Olhares sobre o moderno - arquitetura, patrimônio, cidade.** JARDIM, Eduardo; OSORIO, Luiz Camillo e LEONIDIO, Otavio (org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

CAMPORESI, Piero. **Les Belles Contrées. Naissance du paysage italien.** Paris: Lê Promeneur, 1995.

CAMINHA, Pero Vaz. A Carta. Fonte: **A Carta a El Rei D. Manuel**, Dominus: São Paulo, 1963. Texto Proveniente de: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro/USP; Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Pesquisa. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf> Acesso em: 10 jan. 2016.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 5. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1976.

CANEZ, Anna Paula & SILVA, Cairo Albuquerque (org.). **Composição, partido e programa: uma revisão de conceitos em mutação.** Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2010.

CARERI, Francesco. **Walkscapes. O caminhar como prática estética.** Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 2013.

CARLUCCI, Marcelo. **As casas de Lucio Costa.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

CARNEIRO, Ana Rita Sá. A paisagem cultural e os jardins de Burle Marx no Recife. In: PONTUAL, Virgínia; CARNEIRO, Ana Rita Sá (org.). **História e Paisagem: ensaios Urbanísticos do Recife e de São Luís.** Recife: Edições Bagaço, 2005.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. **Os Jardins de Burle Marx no Recife.** Recife: MXM Gráfica, 2009.

_____; PESSOA, Ana Claudia. Burle Marx nas praças do Recife. **Arquitextos**, São Paulo, ano 04, n. 042.03, Vitruvius, nov. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/638>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____; FIGUEIROA SILVA, Aline de; MARQUES DA SILVA, Joelmir (Org.). **Jardins de Burle Marx no Nordeste do Brasil.** 1ª Edição, Recife: Editora UFPE, 2013.

CARDOSO, Marianna Gomes Pimentel. **O jardim como patrimônio: a obra de Burle Marx em Brasília.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

CARTA DE ATENAS, 1933. Assembleia do CIAM. Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, 1933. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf> Acesso em: 10 jan. 2016.

CARUS, Carl Gustav & FRIEDRICH, Caspar David. Esquisse d'Une Physiognomonie des montagens. In: **De la peinture de paysage.** Paris: Klincksieck, 1988. p.134-141.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro. A Baía de Guanabara: os itinerários da memória. **Revista USP**, nº 30, Brasil dos viajantes, p. 158-169, jun. /ago. 1996.

_____. **Mestre Valentim.** São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

_____. A construção da imagem da Baía de Guanabara. In: MARTINS, Carlos; CARRER, Aline; NOVAES, Adauto. **A Paisagem carioca.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2000. p. 32-55.

CASTRO, Celso. Uma viagem pelos mapas do Rio. In: CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO. **Do Cosmógrafo ao Satélite** – Mapas da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.

CASTRO, Mariângela & FINGUERUT, Silvia (org.). **Igreja da Pampulha: restauro e reflexões.** Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

CASTRO OLIVEIRA, Rogério de. Jogos compositivos na cidade dos prismas (Universidade do Rio de Janeiro, 1936) **ARQTEXTO** Revista do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS, v.9, p. 40-53. Porto Alegre: UFRS, 2º semestre de 2006.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro:** a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006.

_____. Moderno e Brasileiro: anotações para a história da criação de uma nova linguagem na arquitetura. In: PESSOA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete e LOBO, Maria (Orgs.). **Moderno e nacional.** Niterói, RJ: EdUFF, 2006. p. 11-23.

_____ & EL DAHDAH, Fares. **Roberto Burle Marx: a permanência do instável**, 100 anos. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____; EL DAHDAH, Fares; RAMBERT, Francis. **Roberto Burle Marx: The Modernity of Landscape.** Barcelona: Actar, 2011.

_____. **Arquitetura Moderna Carioca 1937- 1969.** São Paulo: Edições Fadel, 2013.

CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO. **Do Cosmógrafo ao Satélite** – Mapas da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.

CERÓN, Ileana Pradilla. Castagneto: o jogo do ambíguo. **Gávea**: Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 8, p. 22-35. Rio de Janeiro: Departamento de História / PUC-Rio, dezembro 1990.

CHACEL, Fernando. Roberto Burle Marx: o homem e sua arte. **Revista Municipal de Engenharia.** Rio de Janeiro, dezembro/1994. Disponível em: <http://www.obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/sumario.htm> Acesso em: 12 Jul. 2007.

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (org.) – **Modernidade e Modernismo no Brasil.** Campinas, Mercado das Letras, 1994. p. 51-57.

CHIAVARI, Maria Pace. Rio de Janeiro: de Paraíso a Narciso. In: MACHADO, Denise B. Pinheiro & VASCONCELOS, Eduardo Mendes de (Orgs). **Cidade e Imaginação.** Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 1996. p. 81-86.

_____. A Baia de Guanabara: Imagem e Realidade. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). **Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar.** São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000 p. 251-258.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

CHOAY, Françoise. **O Urbanismo: Utopias e realidades.** Uma antologia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

_____. **A regra e o modelo:** sobre a teoria da arquitetura e urbanismo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na Arte.** Lisboa: Editora Ulisseia. 1961.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Paisagens, Textos e Identidade.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

COHEN, Jean-Louis. A sombra do Pássaro Planador. In: TSIOMIS, Yannis (org.). **Le Corbusier - Rio de Janeiro: 1929, 1936.** Paris, Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. p. 58-63.

_____. **O futuro da arquitetura desde 1898.** Uma História Mundial. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

COLAFRANCESCHI, Daniela. **Land&Scape Series: Landscape + 100 palabras para habitarlo.** Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2006.

COLQUHOUN, Alan. Stratégies de projet: La composition et le problème du contexte urbain. In: LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie.** Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987. p. 378-384.

_____. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COLLINS, Peter. **Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950).** Barcelona: Editorial G. Gili, 1970.

COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. **Revista Projeto**, nº 102, p. 136-149. São Paulo: Arco Editorial, ago./1987a.

_____. Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a re-conhecer. **Arquitetura Revista**, nº 5, p. 22-28. Rio de Janeiro: FAU / UFRJ. 1987b.

_____. Arquitetura Moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro. **Revista AU** Arquitetura & Urbanismo nº 26, p. 92-101. São Paulo: Editora PINI, 1989.

_____. Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro. **Gávea:** Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 11, p. 181-193. Rio de Janeiro: Departamento de História / PUC-Rio, abril 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. Le Corbusier: os riscos brasileiros de 1936. In: TSIOMIS, Yannis (org.). **Le Corbusier - Rio de Janeiro: 1929, 1936.** Paris, Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. p. 26-31.

_____. O Oásis de Niemeyer: uma Vila Brasileira dos Anos 50. **RUA:** Revista de Urbanismo e Arquitetura, v. 5, n. 1, p. 30-37. Salvador: UFBA, jul./dez. 1999.

_____. O encanto da contradição. Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. **Arquitextos**, São Paulo, ano 01, n. 004.06, Vitruvius, set. 2000a. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/985>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. A máquina para recordar. Ministério da Educação no Rio de Janeiro, 1936/45. **Arquitextos**, São Paulo, ano 01, n. 005.01, Vitruvius, out. 2000b. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.005/967>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. A racionalidade da meia lua. Apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, Brasil, 1948-52. **Arquitextos**, São Paulo, ano 01, n. 010.01, Vitruvius, mar. 2001. Disponível em: <Http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.010/906>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39. E lenda(s e) Le Corbusier. **Arquitextos**, São Paulo, ano 02, n. 022.01, Vitruvius, mar. 2002a. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/798>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. O passado mora ao lado: Lucio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, 1938/4. **ARQTEXTO** Revista do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS, v.2, p. 18-31. Porto Alegre: UFRS, agosto 2002b.

_____. Moderno e nacional: uma incompatibilidade a questionar. In: PESSOA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete e LOBO, Maria (Orgs.). **Moderno e nacional.** Niterói, RJ: EdUFF, 2006. p. 25-34.

_____. O Cassino de Niemeyer e os delitos da Arquitetura Brasileira. **ARQTEXTO** Revista do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS, v.10/11, p. 20-41. Porto Alegre: UFRS, agosto 2008.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. Niemeyer Inatural. 8° Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro, 2009.

_____. Espelho e Labirinto. In: CANEZ, Anna Paula & SILVA, Cairo Albuquerque (Orgs.). **Composição, partido e programa: uma revisão de conceitos em mutação.** Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2010a. p. 83-90.

_____. Feira Mundial de Nova York de 1939: O Pavilhão Brasileiro. **ARQTEXTO** Revista do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS, v.16, p. 56-97. Porto Alegre: UFRS, agosto 2010b.

_____. Arquitetura moderna, estilo campestre. Hotel, Parque São Clemente. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 123.00, Vitruvius, ago. 2010c. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3513>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____ & ALMEIDA, Marcos Leite. Brasília cinquentenária: a paixão de uma monumentalidade nova. **Arquitextos**, São Paulo, ano 10, n. 119.01, Vitruvius, abr. 2010. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.119/3362>. Acesso em: 10 jan. 2016.

CONAN, Michel. Genealogie du Paysage. In: **La theorie du paysage en France (1974-1994).** Seyssel: Editions Camp Vallon, 1995.

CONDURU, Roberto. Razão ao Cubo. In: CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Jorge Machado Moreira.** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999. p.14-33.

_____. **Ilhas da razão: arquitetura racionalista do Rio de Janeiro no século XX.** Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF, 2000.

_____. Tectônica tropical. In: ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. **Arquitetura moderna brasileira.** London: Phaidon, 2004. p.56-105.

_____. A contemporaneidade do ecletismo modernista. In: NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea.** São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 270-279.

CONRADS, Ulrich. **Programs and manifestoes on 20th-century architecture.** Cambridge: The MIT Press, 1997.

CONSTANT, Caroline. From the Virgilian dream to Chandigarh. **The Architectural Review**, vol. 18, n. 1070, p. 67-72. London, jan./1987.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

CORBIN, Alain. **L'Homme dans le paysage.** Paris: Textuel, 2001.

COSTA, Janete. Entrevista concedida a Revista Folha. **Revista Folha**. Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx. nº 19, ano XV, p.68-75, maio/2009.

COSTA, Lucia Maria Sá Antunes. Burle Marx e o paisagismo no Brasil contemporâneo. **Revista Municipal de Engenharia.** Rio de Janeiro, dezembro de 1994. Disponível em: <http://www.obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/sumario.htm> Acesso em: 12 Jul. 2007.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. Razões da Nova arquitetura (1934a). In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 108-116.

_____. Monlevade (1934b): Projeto Rejeitado. In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 91-99.

_____. Cidade Universitária (1936-37). In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.172-189.

_____. Documentação Necessária, 1938. In: **Lucio Costa, registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, 1995. p.457-462.

_____. Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939. In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 190-193.

_____. Do Desenho. Programa para reformulação do ensino do desenho no curso secundário (1940). In: **Lucio Costa, registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, 1995. p.242-243.

_____. Parque Guinle, anos 40. In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 205-213.

_____. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre 1951. Depoimento de um Arquiteto Carioca. In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 157-171.

_____. Considerações sobre arte contemporânea (anos 1940, publicado em 1952a). In: **Lucio Costa: Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 245-258.

_____. O arquiteto e a sociedade contemporânea (Texto solicitado pela UNESCO para a Conferência de Veneza de 1952b). In: **Lucio Costa,**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 268-275.

_____. Memória Descritiva do Plano Piloto de Brasília (1957). In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.283-297.

_____. Eixo Rodoviário Residencial. In: **Lúcio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.308-310.

_____. "Ingredientes" da concepção urbanística de Brasília. In: **Lúcio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.282.

_____. Barra 1969 Plano Piloto para a Urbanização da Baixada Compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá. In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 344-354

_____. Rio de Janeiro (1989). In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.371-373.

_____. Interessa ao Arquiteto. In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.119.

_____. Arquitetura Bioclimática. In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 237-239.

_____. Roberto Burle Marx. In: **Lucio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.429.

_____. Tradição local. In: **Lucio Costa, registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, 1995. p. 451-454.

_____. Pedregulho. In: **Lucio Costa, registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa da Artes, 1995. p.203-204.

_____. Paisagem: do verde ao concreto. In: **Canto Carioca.** Rio de Janeiro: Sabiá Produções Artísticas, 1989.

_____. Oportunidade perdida. [Resposta às críticas de Max Bill em 1953]. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 181-184.

_____. Considerações sobre o ensino da arquitetura. Trabalho publicado na revista Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA, Revista de Arte) número 3, setembro de 1945. In: **Lucio Costa: sôbre arquitetura.** Porto Alegre: UniRitter, 2007. p.111-117.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. Iniciação arquitetônica. Depoimento para estudantes da FAU/UFRJ. Rio de Janeiro, 1972. Disponível em: <http://www.arq.ufmg.br/rcesar/pmdvw/piaup1/luciocosta.html>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. Brasília Revisitada 1985/87. In: FERREIRA, Marcílio Mendes; GOROVITZ, Matheus. **A invenção da superquadra: o conceito de unidade de vizinhança em Brasília.** Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN, 2009.

CRANDALL, Gina, **Tree Gardens: Architecture and the Forest.** New York: Princeton Architectural Press, 2013.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico.** Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

CURTIS, William J. R. **Le Corbusier: ideas and forms.** New York: Phaidon, 2003.

_____. **Arquitetura moderna desde 1900.** Porto Alegre: Bookman, 2008.

CZAJKOWSKI, Jorge. A arquitetura racionalista e a tradição brasileira. **Gávea**: Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 10, p. 23-35. Rio de Janeiro: Departamento de História / PUC-Rio, março 1993.

_____. (org.). **Jorge Machado Moreira.** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.

COURTIAU, Catherine. "Le dehors est toujours un dedans": tensions entre architecture et nature chez Le Corbusier. **Mitteilungen der Gesellschaft für Gartenkultur**, Heft 2, p. 34-43, Zürich, 1989.

DAMISCH, Hubert. Modernité: Les tréteaux de la vie modern. In: LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie.** Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987. p. 252-259.

DANTEC, Jean-Pierre. O Eclipse moderno do jardim. In: LEENHARDT, Jacques (org.) **Nos jardins de Burle Marx.** Editora Perspectiva. São Paulo, 1996. p.97-104.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** [Edição original Voyage pittoresque et historique au Brésil, 1934]. 3.ed. São Paulo: Martins, 1954.

DIAS, Robério. Entrevista com Robério Dias, Diretor do Sítio Roberto Burle Marx concedida a Revista Folha. **Revista Folha.** Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx. nº 19, ano XV, p.89-104, maio/2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

DIEGUES, Antonio. **O mito moderno da natureza intocada.** São Paulo: Hucitec, 1996.

DISTRITO FEDERAL (Estado). Decreto n.º 33.040, de 14 de julho 2011. Dispõe sobre o Tombamento dos Jardins de Burle Marx em Brasília. Diário Oficial do Distrito Federal (DODF), Seção 01, Página 70, 15/07/2011.

DOURADO, Guilherme Mazza. Burle Marx: o prazer de viver e trabalhar com a natureza (Entrevista). **Revista Projeto** nº 102, p. 58-77. São Paulo: Arco Editorial, out./1991.

_____. **Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2000.

_____. **Belle Époque dos Jardins: da França ao Brasil do século XIX e início do XX.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

_____. **Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx.** São Paulo: Senac, 2009.

_____. **Belle Époque dos Jardins.** São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

DUMMETT, Emma. **Green space and cosmic order: Le Corbusier's understanding of nature.** Unpublished Ph.D. thesis. Edinburgh: University of Edinburgh, 2008.

ELEB-VIDAL Monique. Hotel particulier. In: LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie.** Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987. p. 174-176.

ELIOVSON, Sima. **Os Jardins de Burle Marx.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1991.

ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis. A cidade moderna e a superquadra. 8° Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro, 2009.

EU, ROBERTO BURLE MARX. Direção Tâmara Leftel, Produção Soraia Cals, direção de arte Delfim Fujimara e Alexandre Arrabal, imagem Ricardo Canário. 47 minutos, 1989.

EVANS, Robin. Figures, Doors and Passages (1978). In: **Translations from Drawings to Buildings and Other Essays.** London: Architectural Association Publications, 1997. p. 54-91.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil.** Campinas: Mercado das Letras, 1994.

FARAH, Ivete Mello Calil. **Poética das Árvores Urbanas.** Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2008.

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

FERREZ, Gilberto. **Iconografia do Rio de Janeiro 1530-1890: catálogo analítico.** Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2000.

FERREIRA, Marcílio Mendes; GOROVITZ, Matheus. **A invenção da superquadra: o conceito de unidade de vizinhança em Brasília.** Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN, 2009.

FLEMING, Laurence. **Roberto Burle Marx, um retrato.** Rio de Janeiro: Index, 1996.

FORTY, Adrian. **Words and Buildings: a Vocabulary of Modern Architecture.** London: Thames & Hudson, 2000.

FRAMPTON, Kenneth. Em busca del paisaje moderno. **Revista Arquitectura**, nº 285, p.52-73. Madrid: Col. Of. de Arquitectos de Madrid, 1990.

_____. **História crítica da arquitetura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANÇA, Renata Reinhoefer. Arquitetura Cifrada: a Casa da Gávea de Walther Moreira Salles. **Arquitextos**, São Paulo, ano 09, n. 104.05, Vitruvius, jan. 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/84>. Acesso em: 10 jan. 2016.

FRASER, Valerie. Canibalizando Le Corbusier: os jardins do MES de Burle Marx [Journal of the Society of Architectural Historians, 59, p.180-193, 2000]. In: CAVALCANTI, Lauro & EL DAHDAH, Fares. **Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p.210-229.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala.** [Edição original de 1933]. 30º ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

_____. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarchado rural no Brasil.** São Paulo, Companhia Editora Nacional (1936). Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/obras/sobrados-e-mucambos/pagina/5/texto> Acesso em: 10 jan. 2016.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. **Mucambos do Nordeste** (1937). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.

FROTA, Lélia Coelho; HOLANDA, Gastão; LEENHARDT, Jacques; KRUGER, Bernd. **Roberto Burle Marx: uma poética da modernidade.** Grupo Itaminas/Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 1989.

_____. **Roberto Burle Marx, o parceiro da natureza:** mostra de pinturas, esculturas, planos pintados, gravuras, projetos paisagísticos. Fotos de Haruyoshi Ono. Sabará MG: Fundação Belgo-Mineira, 1993.

_____. **Burle Marx: Paisagismo no Brasil.** São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

_____. Roberto Burle Marx: O parceiro da natureza. **Revista Municipal de Engenharia.** Rio de Janeiro, dezembro de 1994. Disponível em: <http://www.obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/sumario.htm> Acesso em: 12 Jul. 2007.

_____. Roberto Burle Marx: A pintura como máquina do mundo. **Revista Folha:** Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx. Ano VI, número 14. p. 10-15. Rio de Janeiro: Jan./2000.

_____. Roberto Burle Marx, um modernista planetário. In: CAVALCANTI, Lauro & EL DAHDAH, Fares. **Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 134-151.

_____. Roberto Burle Marx, um brasileiro planetário. **Revista Folha**. Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx. nº 19, ano XV, p.4-32, maio/2009.

_____; CAVALCANTI, Lauro Pereira; ZAPPA, Regina. **Roberto Burle Marx: uma experiência estética: paisagismo e pintura.** Rio de Janeiro: 19 Design e Editora, 2009.

FRY, Edward F. Convergence of traditions: The Cubism of Picasso and Braque. In: **Picasso and Braque: A Symposium.** New York: Museum of Modern Art, 1992. p. 92-106.

GENET, Jean. **O Estúdio de Alberto Giacometti.** Lisboa: Assirio & Alvim, 1988.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura.** O Desenvolvimento de uma nova tradição. [Publicado originalmente em 1941]. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

_____. Burle Marx e o Jardim Contemporâneo. [Do original Burle Marx et le jardin contemporain, L' Architecture d'Aujourd'Hui, v.23, Aug.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

1952]. In: QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de; BOFF, Leonardo (coords.) **Burle Marx: Homenagem à Natureza.** Vozes, Petrópolis, 1979, p. 39-40.

_____. O Brasil e a Arquitetura Contemporânea (1956). In: MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 17-18.

GILPIN, William. **Observations on the River Wye** and several parts of South Wales, etc. relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the summer of the year 1770. London: Printed for R. Blamire, sold by B. Law and R. Faulder, 1782.

GIORDANI Jean-Pierre. Territoire. In: LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie.** Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987. p. 402-406.

GLAZIOU: o paisagista do Império. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/glaziou/projetos3.htm>.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds: New and Old 1652-1942.** New York: MOMA, 1943.

GOMES, Edvânia Tôrres Aguiar. Natureza e Cultura: Representações na paisagem. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato. **Paisagem, imaginário e espaço.** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001. p. 49-70.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). **Arte e Paisagem a estética de Roberto Burle Marx.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), 1997.

GRAEFF, Edgar et al. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** Rio de Janeiro: Gertum Carneiro Editora, 1947.

GREENBERG, Clement. **Juan Mirò.** New York: Arno Press, 1969.

_____. Colagem. In: **Arte e Cultura.** Tradução de Otacilio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

_____. A Revolução da Colagem. In: FERREIRA, Gloria & MELLO Cecília Cotrim de (org.), tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001.

GREGORY, Frederick L. Roberto Burle Marx: The one-man extravaganza. **Landscape Architecture Magazine**. Roberto Burle Marx Brazil's contribution to the evolution of 20th century Art. p. 347-351. May/1981.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

GUERRA, Abílio. Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 029.05, Vitruvius, out. 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. José Tabacow. Entrevista, São Paulo, ano 07, n. 028.02, **Vitruvius**, out. 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.028/3299>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. **Arquitetura brasileira: viver na floresta.** São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2010.

GUIMARÃES, Marília Dorador; GUERRA, Abilio. São Paulo na vida de Roberto Burle Marx. Entrevista com Haruyoshi Ono. Entrevista, São Paulo, ano 15, n. 060.01, **Vitruvius**, dez. 2014. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/15.060/5386>. Acesso em: 10 jan. 2016.

HAMERMAN, Conrad. Burle Marx: The last interview. Brazil Theme Issue: The Journal of decorative and propaganda Arts, nº 21, de 1995. p. 156-179. Tradução publicada: Última entrevista de Burle Marx. **Revista Folha** Burle Marx. Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx. nº 21, ano XVIII, p.40-51, set./2012.

HARRIS, Elizabeth. **Le Corbusier: Riscos Brasileiros.** São Paulo: Nobel, 1987.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in theory 1900-1990: an anthology of changing ideas.** Oxford: Blackwell Publishers, 1995.

HERKENHOFF, Paulo. **Guignard e o Oriente entre Rio e Minas.** Breve Manual para aproximar-se de Guignard. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2014/2015.

HILDEBRAND, Adolf. The problem of form in the fine arts [Das Problem der Form in der Bildenden Kunst 1893]. In: MALLGRAVE, Harry Francis & IKONOMOU, Eleftherios. **Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893.** Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Latin American Architecture since 1945.** New York: Museum of Modern Arts, 1955.

_____. **Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries.** Londres: Penguin Books, 1958.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil** [publicado em 1936] 26º edição, 28º reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. **Visão do paraíso:** os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil [publicado em 1959]. 3º ed. São Paulo: Ed. Nacional/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

HOWARD, Sir Ebenezer. **Cidades-jardins de amanhã.** Tradução Aurélio de Lagonegro; revisão da tradução: Maria Irene Q.F. Szmrecsanyi; introdução: Dácio Araújo Benedicto Ottoni. São Paulo: Hucitec, 1996.

HOWETT, Catherine. Modernism and American Landscape Architecture. In: TREIB, Marc. **Modern Landscape Architecture: a critical review.** London: The MIT Press Cambridge, 1992. p. 18-35.

HUNT, John Dixton. Modern Landscape Architecture and its past. In: TREIB, Marc. **Modern Landscape Architecture: a critical review.** London: The MIT Press Cambridge, 1992. p. 134-143.

IMBERT, Dorothée. A model for modernism: the work and influence of Pierre-Émile Legrain. In: TREIB, Marc. **Modern Landscape Architecture: a critical review.** London: The MIT Press Cambridge, 1992. p. 92-107.

_____. Unnatural Acts: Propositions for a New French Garden, 1920-1930. In: BLAU, Eve & TROY, Nancy J. **Architecture and Cubism.** Cambridge: The MIT Press, 1997. p. 167-186.

_____. 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. 194-209.

JELLICOE, Geoffrey & Susan. **The Landscape of Man.** London: Thames & Hudson, 1987.

JARDINS PARA A CIDADE. Direção Luiz Bargmann, Roteiro Klara Kaiser Mori, Luiz Bargmann e Aline Dalfré Barbieri, Produção Executiva Rose Moraes, Edição Clara Bueno, Imagens Luiz Bargmann, Imagens Complementares Antonio Gonçalves da Silva, Assistente de Produção Maurício Miraglia Chaubet, Locução Pérola Paes, Coordenação geral da pesquisa Prof.ª Dr.ª Klara Kaiser Mori. Duração 23 min. Finalização 2006 Produção VideoFau. Realização FauUSP.

KAMITA, João Masao. Affonso Eduardo Reidy: o rigor do método. **Revista AU** Arquitetura & Urbanismo nº 50, p.73-84. São Paulo: Editora PINI, abr./mai. 1993.

_____. **Experiência moderna e ética construtiva: a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy.** Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, PUC/RJ, Rio de Janeiro, 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. A casa moderna brasileira. In: ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. **Arquitetura moderna brasileira.** London: Phaidon, 2004. p.140-169.

_____. Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria. 8° Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro, 2009.

_____. O Formalismo como modo de pensar a forma. I Encontro Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. Arquitetura, Cidade Paisagem e Território: percursos e prospectivas. Rio de Janeiro: ANPARQ/PROURB-UFRJ, 2010.

KAMP, Renato. **Burle Marx.** Rio de Janeiro: RKF, 2005.

KASSLER, Elizabeth B. **Modern Gardens and the Landscape.** New York: Museum of Modern Art, 1964.

KATO, Gisele. Muito além dos jardins. **Revista Bravo!,** ano 11, nº 136, p.32-40.

KERN, Daniela. **Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin.** Porto Alegre: Sulina, 2010.

KIM, Lina & WESELY, Michael. **Arquivo Brasília.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Os papéis de Picasso.** São Paulo: Iluminuras, 2006.

KUBITSCHEK, Juscelino. **Por que construí Brasília.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

LAMAS, José M. Ressano Garcia. **Morfologia urbana e desenho da cidade.** 5º ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

LANA, Ricardo Samuel de. **Arquitetos da paisagem:** memoráveis jardins de Roberto Burle Marx e Henrique Lahmeyer de Mello Barreto, Minas Gerais década de 1940. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2009.

LATIF, Miran de Barros. **O homem e o trópico.** Uma experiência brasileira. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

_____. **Uma Cidade nos Trópicos:** São Sebastião do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1969.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura** [Vers une Architecture publicado originalmente em 1923]. 6º ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

_____. **Urbanismo** [L'Urbanisme publicado originalmente em 1924]. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo** [Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme publicado originalmente em 1930]. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

_____. Prólogo Americano. Buenos Aires / Montevideu / São Paulo / Rio de Janeiro (1929a). 10 de dezembro de 1929. In: **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo** [Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme publicado originalmente em 1930]. São Paulo: Cosac Naify, 2004bp. 15-33.

_____. As técnicas são a própria base do lirismo, elas abrem um novo ciclo da arquitetura (1929b). Segunda Conferência, 5 de outubro de 1929. In: **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo** [Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme publicado originalmente em 1930]. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. p. 47-76.

_____. Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo (1929c). Terceira conferência, 8 de outubro de 1929. In: **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo** [Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme publicado originalmente em 1930]. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. p.77-91.

_____. Uma célula na escala humana (1929d). Quarta conferência, 10 de outubro de 1929. In: **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo** [Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme publicado originalmente em 1930]. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. p.93-110.

_____. O Plano da Casa Moderna (1929e). Quinta conferência, 11 de outubro de 1929. In: **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo** [Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme publicado originalmente em 1930]. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. p.127-142

_____. Um homem = uma célula; células = cidade. Uma cidade Contemporânea de três milhões de habitantes. Buenos Aires é uma cidade moderna? (1929f). Sexta conferência, 14 de outubro de 1929. In: **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo** [Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme publicado originalmente em 1930]. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. p.143-158.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. Uma casa - um palácio. O palácio da Sociedade das Nações em Genebra (1929g). Sétima Conferência, 15 de outubro de 1929. In: **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo** [Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme publicado originalmente em 1930]. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. p.159-167.

_____. Plano "Voisin" de Paris: Buenos Aires poderá se tornar uma das cidades mais dignas do mundo (1929h). Nona conferência, 18 de outubro de 1929. In: **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo** [Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme publicado originalmente em 1930]. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. p.169-210.

_____. Corolário Brasileiro (1929i). Trecho de conferência proferida por Le Corbusier no Rio de Janeiro em dezembro de 1929. In: **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo** [Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme publicado originalmente em 1930]. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. p.227-238.

_____. O Espírito Sulamericano, 1929. In: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; SILVA PEREIRA, Margareth Campos da; SILVA PEREIRA, Romeu Veriano; CALDEIRA DA SILVA, Vasco. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987.

_____. **Mensagem aos Estudantes de Arquitetura** [Realizado em 1942 e publicado pela primeira vez em 1943 com o título Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture]. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **La Ville Radieuse.** Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine, 1935.

_____. **Os três estabelecimentos humanos** [Trois Établissements Humains publicado originalmente em 1945a]. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

_____. **Maniera di pensare l'urbanistica** [Manière de penser l'urbanisme, publicado originalmente em 1946]. Bari: Laterza, 1965.

_____. Ineffable Espace [L'espace indicible, 1945b]. In: OCKMAN, Joan. EIGEN, Edward. **Architecture Culture 1943-1968: a Documentary Anthology.** New York: Columbia Books of Architecture, 1993. p. 64-66.

_____. El espacio indecible [L'espace indicible, 1945b]. Tradução de Fernando Álvares. **DC papers**, Revista de crítica y teoría de la arquitectura do Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña, n. 1, p. 45-55. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña (UPC), 1998.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____; BOESIGER, Willy; JEANNERET, Pierre, STONOROV, O. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Volume 1: Oeuvre Complète 1910-1929.** Zurich: Les Édition Girsberger, 1956.

_____; BOESIGER, Willy; JEANNERET, Pierre. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Volume 2: Oeuvre Complète 1929-1934.** Zurich: Les Édition Girsberger, 1957.

_____ & BILL, Max. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Volume 3: Oeuvre complète 1934-1938.** Zurich: Editions d'Architecture Erlenbach, 1947.

_____ & BOESIGER, Willy. **Le Corbusier, Volume 4: Oeuvre Complète 1938-1946.** Zurich: Les Édition Girsberger, 1955.

_____ & BOESIGER, Willy. **Le Corbusier, Volume 5: Oeuvre complète 1946-1952.** Zurich: Editions Girsberger, 1953.

_____ & BOESIGER, Willy. **Le Corbusier et son atelier rue de Sévres 35. Volume 6: Oeuvre complète 1952-1957.** Zurich: Editions Girsberger, 1957.

LEENHARDT, Jacques (org.). **Nos jardins de Burle Marx.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Casa paulista.** História das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café. São Paulo: Edusp, 1999.

LEVI, Rino. **Rino Levi.** Milano: Edizioni di Comunità, 1974.

_____. Arquitetura e a estética das cidades [15 de outubro de 1925, jornal O Estado de São Paulo]. In: XAVIER, Alberto (org.) **Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira.** São Paulo, Cosac & Naify, 2003. p. 38-39.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos.** Lisboa: Edições 70, 1955.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário.** Razão e Imaginário no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LIRA, José Tavares Correia de. **Warchavchik: fraturas da vanguarda.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. Redes, fronteiras e vetores: três arquitetos estrangeiros em São Paulo. II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Teorias e práticas na Arquitetura e na Cidade Contemporâneas. Complexidade, Mobilidade, Memória e Sustentabilidade. Natal, 2012.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

LIRA, Leonice da Silva. Paisagem: construção da natureza e da cidade na arte pictórica do Rio de Janeiro, no século XIX. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). **Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar.** São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000. p. 259-264.

LOUZAS, Rodrigo. Implantação do projeto paisagístico de Burle Marx no Eixo Monumental, em Brasília, é aprovada. **Revista AU** Arquitetura & Urbanismo, 25/07/2013, São Paulo: Editora PINI, 2013. Disponível em: <http://piniweb.pini.com.br/construcao/urbanismo/implantacao-do-projeto-paisagistico-de-burle-marx-no-eixo-monumental-293249-1.aspx> Acesso em: 10 jan. 2016.

LOVEJOY, Arthur O. The Chinese origin of a Romanticism. In: **Essays in the History of Ideas.** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948. p. 99-135.

LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie.** Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987.

_____. Acropole, Tout a commencè lá… In: LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie.** Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987. p. 20-25.

LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. A (Re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato. **Paisagem, imaginário e espaço.** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001. p. 9-28.

MACEDO, Joaquim Manoel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro.** [Escrito em 1861, primeira edição: 1863]. Edição revista e anotada por Gastão Penalva e prefaciada por Astrojildo Pereira. Brasília: Senado Federal, 2005.

MACEDO, Silvio Soares. **Quadro do paisagismo no Brasil.** São Paulo: Abyara, 1999.

_____. Roberto Burle Marx and the founding of modern Brazilian Landscape Architecture. In: VACCARINO, Rossana. **Roberto Burle Marx. Landscapes reflected.** New York: Princeton Architectural Press, 2000. p. 13-24.

MACHADO, Denise B. Pinheiro & VASCONCELOS, Eduardo Mendes de (Orgs). **Cidade e Imaginação.** Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 1996.

MAHFUZ, Edson da Cunha. Categorias Espaciais. **Revista AU** Arquitetura & Urbanismo nº 176, p. 74-79. São Paulo: Editora PINI, 2008.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

MALLGRAVE, Harry Francis & IKONOMOU, Eleftherios. **Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893.** Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.

MARIANNO FILHO, José. **O Passeio Público do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Mendes Jr., 1943.

MARQUES, Sonia; NASLAVSKY, Guilah. Eu vi o modernismo nascer… foi no Recife. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 131.02, Vitruvius, abr. 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.131/3826>. Acesso em: 10 jan. 2016.

MARTIGNONI, Jimena. **Latinscapes. El paisaje como matéria prima.** Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Razón, Ciudad y Naturaleza: La génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier.** Tese (Doutorado) - Universidad Politecnica de Madrid, ETSAM. Madrid, 1992.

_____. Estado, Cultura e Natureza na origem da Arquitetura Moderna Brasileira: Le Corbusier e Lucio Costa (1929-1936). **Caramelo**: Revista do Curso de Arquitetura da FAUUSP, nº 6, p. 129-136. São Paulo: FAUUSP, 1993.

_____. Construir uma arquitetura, construir um país. In: SCHWARTZ, Jorge. **Da Antropofagia à Brasília: 1920-1950.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 371-435.

_____; CARRER, Aline; NOVAES, Adauto. **A Paisagem carioca.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2000.

_____; PICCOLI Valéria (Curadoria). Olhar viajante na Casa Fiat de Cultura Coleção Brasiliana / Fundação Estudar da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

MARX, Roberto Burle. Jardins. **Revista Municipal de Engenharia**. Prefeitura do Distrito Federal. p.8. Janeiro-março/1949. Republicada em Revista Municipal de Engenharia. Rio de Janeiro, dezembro de 1994. Disponível em: <http://www.obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/sumario.htm> Acesso em: 12 Jul. 2007.

_____. Conceitos de Composição em Paisagismo. Conferência proferida em 1954. In: **Roberto Burle Marx Arte & Paisagem.** Conferências Escolhidas, São Paulo, Nobel, 1987.

_____. O Jardim como forma de arte. Conferência proferida em 1962. In: CAVALCANTI, Lauro & EL DAHDAH, Fares. **Roberto Burle**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

Marx: a permanência do instável, 100 anos. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 120-133.

_____. Jardins Residenciais. Conferência proferida em 1968. In: **Roberto Burle Marx Arte & Paisagem.** Conferências Escolhidas. José Tabacow (Org. e comentários). 2º edição. São Paulo: Studio Nobel, 2004. p.97-103.

_____. Depoimento sobre Rino Levi. In: **Rino Levi.** Milão: Edizioni di Comunità, 1972, p. 10-15.

_____. Entrevista a Susy Melo por ocasião da Mostra 43 anos da pintura, Museu de Arte da Pampulha, Catálogo, 1973.

_____. Depoimento Roberto Burle Marx [Bayón, Damian, Panoramica de la arquitectura latino-ameticana. Barcelon, Editorial Blume p.40-63, 1977. Tradução de José Tacacow]. In: XAVIER, Alberto (org.) **Depoimento de uma geração: Arquitetura Moderna brasileira.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 297-304.

_____. As áreas verdes no espaço urbano. In: QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de; BOFF, Leonardo (coords.) **Burle Marx: Homenagem à Natureza.** Petrópolis: Vozes, 1979. p.79-84.

_____. Conviver com a natureza. In: QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de; BOFF, Leonardo (coords.) **Burle Marx: Homenagem à Natureza.** Petrópolis: Vozes, 1979. p.85-90.

_____. **A garden is like a poem.** London: Pidgeon Audio Visual, 1982.

_____. O Paisagismo na estrutura urbana. Conferência proferida em 1983. In: CAVALCANTI, Lauro & EL DAHDAH, Fares. **Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 186-193.

_____. **Roberto Burle Marx Arte & Paisagem. Conferências Escolhidas.** São Paulo: Nobel, 1987.

_____. **Roberto Burle Marx Arte & Paisagem. Conferências Escolhidas.** José Tabacow (Org. e comentários). 2º edição. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

MASCARÓ, Juan José. Vigência dos critérios (ambientais) de projeto de Le Corbusier. **Arquitextos**, São Paulo, ano 09, n. 102.03, Vitruvius, nov. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/94>. Acesso em: 10 jan. 2016.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

MEDEIROS, Givaldo Luiz. **Artepaisagem: a partir de Waldemar Cordeiro.** Tese (Doutorado em Arquitetura) - FAUUSP. São Paulo: USP, 2004.

_____. Modernidade no Jardim: síntese ou dialética das artes? Artepaisagem em Roberto Burle Marx e Waldemar Cordeiro. 8° Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro, 2009.

MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. Burle Marx: uma relação profissional e humana. **Revista Municipal de Engenharia.** Jan-mar/1949. Republicada em Revista Municipal de Engenharia. Rio de Janeiro, dezembro de 1994. Disponível em: <http://www.obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/sumario.htm> Acesso em: 12 Jul. 2007.

_____. O moderno jardim da Praia de Botafogo. **Revista Municipal de Engenharia** nº 21, Jul-set/1954. Republicada em Revista Municipal de Engenharia. Rio de Janeiro, dezembro de 1994. Disponível em: <http://www.obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/sumario.htm> Acesso em: 12 Jul. 2007.

_____. Arborização do Aterro Glória-Flamengo. In: **Revista Municipal de Engenharia.** Janeiro-dezembro/1962. Republicada em Revista Folha. Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx, nº20, ano XVI, p.86-99. Mai/2010.

MEYER, Elizabeth. Situating Modern Landscape Architecture. In: **Theory in Landscape Architecture: a reader.** Philadelphia: Ed. University of Pennsylvania Press, 2002. p. 21-32.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil** (Modern Architecture in Brazil, 1956). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura: Piet Mondrian.** MARTINS, Carlos A. Ferreira. (Org.) São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTERO, Marta Iris. **Burle Marx: el paisaje lírico.** Buenos Aires: Iris, 1997.

_____. SCHWARTZ, Martha. **Roberto Burle Marx. The Lyrical Landscape**. Berkeley: University of California Press, 2001.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. **Limites do Moderno: O Pensamento Estético de Mario de Andrade.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

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

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NAVES, Rodrigo. O olhar difuso: notas sobre a visualidade brasileira. **Gávea:** Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 3, p. 60-68. Rio de Janeiro: Departamento de História / PUC-Rio, julho de 1986.

_____. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.** 2º ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **O vento e o moinho.** Ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NEVES, Margarida de Souza. A cidade e a paisagem. In: MARTINS, Carlos; CARRER, Aline; NOVAES, Adauto. **A Paisagem carioca.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2000. p. 20-31.

NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Fontes e colunas: em vista do patrimônio de Lucio Costa. In: NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea.** São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 121-131.

_____. Max Bense: Inteligência Brasileira. II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Teorias e práticas na Arquitetura e na Cidade Contemporâneas. Complexidade, Mobilidade, Memória e Sustentabilidade. Natal, 2012.

_____. Como se fosse fácil. **Blog do Instituto Moreira Salles.** 06.12.2012. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/oscar-niemeyer-como-se-fosse-facil-por-ana-luiza-nobre>. Acesso em: 10 jan. 2016.

OLIVEIRA, Ana Rosa. **Hacia la Extravasaria: La naturaleza y el Jardín de Roberto Burle Marx.** Tese (Doutorado em El Sentido de La Arquitectura Moderna) UPC-Universitat Politecnica de Catalunya, Barcelona, 1998.

_____. A construção formal do jardim em Roberto Burle Marx. **Arquitextos**, São Paulo, ano 01, n. 002.06, Vitruvius, jul. 2000. Disponível

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.002/1000>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. Roberto Burle Marx. Entrevista, São Paulo, ano 02, n. 006.01, **Vitruvius**, abr. 2001a. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. Bourlemarx ou Burle Marx? **Arquitextos**, São Paulo, ano 02, n. 013.01, Vitruvius, jun. 2001b. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.013/876>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. Obsessões burlemarxianas: sociedade, natureza e construção em Roberto Burle Marx. **ARQTEXTO** Revista do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS, v. 1, nº 2, p. 68-75. Porto Alegre: UFRS, 2002.

_____. Nove anos sem Burle Marx. **Arquitextos**, São Paulo, ano 04, n. 037.01, Vitruvius, jun. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/675>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. Parque do Flamengo: Instrumento de planificação e resistência. **Arquitexto**s, São Paulo, ano 07, n. 079.05, Vitruvius, dez. 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/288>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. **Tantas Vezes Paisagem.** Rio de Janeiro: FAPERJ, 2007.

_____. Gabriel Guevrékian. E os estereótipos do jardim moderno. **Drop**s, São Paulo, ano 08, n. 020.07, Vitruvius, jan. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/08.020/1734>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. Fernando Tábora. Entrevista, São Paulo, ano 09, n. 036.01, **Vitruvius**, out. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/09.036/3283>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. Ordem e representação. Paisagens de Brasília. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 165.05, Vitruvius, fev. 2014. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.165/5067>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. **Paisagens Particulares: Jardins de Roberto Burle Marx (1940-1970).** Rio de Janeiro: Dantes Ed., FAPERJ, 2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

OLIVEIRA, Fabiano Lemes. O Parque do Ibirapuera: Projetos, Modernidades e Modernismos. 5º Seminário Docomomo Brasil. Arquitetura e urbanismo modernos: Projetos e preservação. São Carlos, 2003.

_____. **Modelos Urbanísticos Modernos e Parques Urbanos: as relações entre urbanismo e paisagismo em São Paulo na primeira metade do século XX.** Tese (Doutorado) – UPC-Universitat Politecnica de Catalunya, Barcelona, 2008.

OLIVEIRA, Carmen L. **Flores raras e banalíssimas.** A história de Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OLMSTED, Frederick Law. **Civilizing American Cities.** A Selection of Frederick Law Olmsted's Writings on City Landscape. Cambridge, MA: MIT Press, 1971.

_____. **Yosemite and the Mariposa Grove:** A Preliminary Report, 1865 by Frederick Law Olmsted. Yosemite Association, 1995.

ONO, Haruyoshi. Entrevista concedida a Revista Folha. **Revista Folha.** Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx. nº 13, ano V, p. 7-17. Ago./1999.

_____. Entrevista concedida a Revista Folha. **Revista Folha.** Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx. nº 19, ano XV, p.113-117, maio/2009.

OZENFANT, Amedée & LE CORBUSIER. **Depois do cubismo** (1918). São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

PANZINI, Franco. **Projetar a natureza:** arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2013.

PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer.** New York: Reinhold Publishing, 1950.

PARQUE DO FLAMENGO. Movimento #OCUPAPARQUE, 2016. Disponível em: <http://www.parquedoflamengo.com.br /sobre-o-parque/>. Acesso em: 10 jan. 2016.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PECHMAN, Robert Moses. O urbanismo Fora do Lugar? Transferências e traduções das ideias urbanísticas nos anos 20. In: PECHMAN, Robert Moses & RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz (Orgs.). **Cidade, povo e nação. Gênese do urbanismo moderno.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 331-361.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____ & RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz (Orgs.). **Cidade, povo e nação. Gênese do urbanismo moderno.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates nº 170, 1981.

_____. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III.** ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. A Paisagem de Guignard (1946). In: **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III.** ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p.203-205.

_____. Arquitetura Moderna Brasileira (1957). In: **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III.** ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p.379-381

_____. **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV.** ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. **Arquitetura: Ensaios Críticos.** WISNIK, Guilherme (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. Espaço e Arquitetura (1952). In: **Arquitetura: Ensaios Críticos.** WISNIK, Guilherme (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.31-35.

_____. A arquitetura moderna no Brasil (1953). In: **Arquitetura: Ensaios Críticos.** WISNIK, Guilherme (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.61-73.

_____. Reflexões em torno da nova capital (1957). In: **Arquitetura: Ensaios Críticos.** WISNIK, Guilherme (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.131-146.

_____. O Paisagista Burle Marx (1958). In: **Arquitetura: Ensaios Críticos.** WISNIK, Guilherme (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.107-110.

_____. Equívocos de uma consciência espacial (1960a). In: **Arquitetura: Ensaios Críticos.** WISNIK, Guilherme (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.55-57.

_____. Regionalismo e formas clássicas (1960b) In: **Arquitetura: Ensaios Críticos.** WISNIK, Guilherme (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.102-104.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas.** São Paulo: Editora SENAC SP, 2009.

PEREIRA, Margareth da Silva. O Solar Grandjean de Montigny na Gávea nos desenhos de Louis Symphorien Meunie: arquitetura e modo de vida. In: ARESTIZABAL, Irma (Org.) **A morada carioca: Grandjean de Montigny e o Solar da Gávea.** Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1992. p. 13-35.

_____. Pensando a metrópole moderna: os planos de Agache e Le Corbusier para o Rio de Janeiro. In: PECHMAN, Robert Moses & RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz (Orgs.). **Cidade, povo e nação. Gênese do urbanismo moderno.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 363-376.

_____. Quadrados Brancos: Lucio Costa e Le Corbusier – Uma noção moderna de história. In: NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea.** São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 220-245.

_____. Le Corbusier au Brésil, ou les expériences romantiques de la nature. In: PAQUOT, Thierry & GRAS, Pierre (Org.). **Le Corbusier Voyageur.** L'Harmattan, 2007, v. 1, p. 105-124.

PEREZ, Julia Rey. O passeio de Copacabana como patrimônio e paisagem cultural. **Revista UFG**, Ano XII, nº 8, p. 106-116. Univeridade Federal de Goiás, Jul./2010.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo:** paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESSOA, Denise Falcão. **Utopia e Cidades:** Proposições. São Paulo, Annablume, FAPESP, 2006.

PESSOA, José & SUZUKI, Marcelo. Riposatevi: um projeto de Brasil na XIII Trienal de Milão. III ENANPARQ, 2014, São Paulo. Anais do III ENANPARQ - Arquitetura, Cidade e Projeto - uma construção Coletiva. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2014.

PESSOA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete e LOBO, Maria (Orgs.). **Moderno e nacional.** Niterói, RJ: EdUFF, 2006.

_____ & COSTA, Maria Elisa. **A Arquitetura Portuguesa no Traço de Lucio de Costa:** Bloquinhos de Portugal. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

PIERREFEU, François de & LE CORBUSIER. **La Maison des hommes.** Paris: Éditions Plon, 1942.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

POLIZZO, Ana Paula. **A estética moderna da paisagem: a poética de Roberto Burle Marx.** Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, PUC/RJ, Rio de Janeiro, 2010.

PRADO JUNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo.** São Paulo: Brasiliense, 1972.

QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de; BOFF, Leonardo (coords.) **Burle Marx: Homenagem à Natureza.** Petrópolis: Vozes, 1979.

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. Le Corbusier, Paisagem do Rio de Janeiro, 1936. **Blog do Instituto Moreira Salles**, 15/01/2003. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/le-corbusier-paisagem-do-rio-de-janeiro-1936-por-rodrigo-queiroz>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. Projeto moderno e território americano: a arquitetura de uma nova paisagem. 8° Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro, 2009.

_____. É a reta que faz ver a curva. **Revista AU** Arquitetura & Urbanismo v. 01, p. 56. São Paulo: Editora PINI, 2013.

RACINE, Michel. Roberto Burle Marx, o elo que faltava. In: LEENHARDT, Jacques (org.) **Nos jardins de Burle Marx.** Editora Perspectiva. São Paulo, 1996. p.105-117.

REGO, José Lins do. O homem e a paisagem [L'Architecture d'aujourd'hui nº42-43, p. 8-14, 1952, trad. Ana Tereza Jardim Reynaud]. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.293-297.

REGO, Renato Leão. Natureza, cultura, artifício e paisagem: o desenho da arquitetura moderna brasileira e a construção da paisagem antrópica. **Acta Scientiarum Technology**, v.24, n.6, p.1809-1818, Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá PR, 2002.

_____. A Casa, o Pilotis e a Paisagem: Artifício e Natureza. **Revista Assentamentos Humanos**, v. 3, n.2 p. 11-18, Universidade de Marília (UNIMAR), Marília SP, 2001.

_____. Paisagem antrópica e arquitetura moderna no Brasil. **Revista Assentamentos Humanos**, v. 3, n.1, p. 11-15, Universidade de Marília (UNIMAR), Marília SP, 2001.

REIS FILHO. Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Contribuição ao Estudo da Evolução Urbana do Brasil (1500/1720).** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. A Arquitetura de Rino Levi. In: **Rino Levi.** Milão: Edizioni di Comunità, 1972. p. 16-22.

RIO DE JANEIRO (Cidade). Decreto n.º 30.936, de 4 de agosto 2009. Determina o tombamento provisório das obras paisagísticas que menciona de autoria de Roberto Burle Marx na Cidade do Rio de Janeiro. Diário Oficial do RIO de 05.08.2009.

RIVKIN, Arnoldo. Synthèse des Arts: un double paradoxe. In: LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie.** Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987. p. 386-391.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. **Reflexos das luzes na terra do sol:** sobre a teoria da arquitetura no Brasil da independência 1808-1831. São Paulo: Pro Editores, 2000.

_____. Discurso das três casas. II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Teorias e práticas na Arquitetura e na Cidade Contemporâneas. Complexidade, Mobilidade, Memória e Sustentabilidade, Natal, 2012.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. O Ato de Descobrir ou a Fundação de um “Novo Mundo”. **Gávea:** Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 10, p. 73-88. Rio de Janeiro: Departamento de História / PUC-Rio, março 1993.

ROGER, Alain. **Court traité du paysage.** Paris: Gallimard (Coll. Bibliothèque des Sciences Humaines), 1997.

_____. La naissance du paysage en Occident. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). **Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar.** São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000. p. 33-39.

ROGERS, Ernesto Nathan. Pretextos para uma crítica não formalista [Publicado originalmente em Architectural Review, especial Report on Brazil, Londres, n. 694, p. 239-240, October/1954]. In XAVIER, Alberto (org.) **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira.** São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 166-169.

ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato. **Paisagem, imaginário e espaço.** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

ROSE, James C. Freedom in the Garden [Reimpresso de Pencil Points, October 1938]. In: TREIB, Marc. **Modern Landscape Architecture: a critical review.** London: The MIT Press Cambridge, 1992. p. 68-71.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70) **Arquitextos**, São Paulo, ano 09, n.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

106.02, Vitruvius, mar. 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/65>. Acesso em: 10 jan. 2016.

Roteiros Arquitetônicos Casa do Baile. Oscar Niemeyer em Belo Horizonte. Organização Guilherme Maciel Araújo; tradução de Sônia Camarão de Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura: Casa do Baile, 2013.

ROWE, Colin. The mathematics of the ideal villa [Originalmente publicado em The Architectural Review em 1947]. In: **The mathematics of the ideal villa and other essays.** Cambridge: The MIT Press, 1982. p. 1-27.

_____ & SLUTZKY, Robert. Transparência: literal e fenomenal. Tradução Lélia Vasconcellos [Escrito em 1955-1956 e publicado em 1963]. **Gávea:** Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 2, p. 33-50. Rio de Janeiro: Departamento de História / PUC-Rio, 1985.

_____ & KOETTER, Fred. **Ciudad Collage** (1978). Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

RUBIN, Willian. **Picasso and Braque: Pioneering Cubism, a Symposium.** New York: The Museum of Modern Art, 1989.

RUGENDAS, Johan Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil.**Tradução Sérgio Milliet; apresentação Josué Montello. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, 1972.

_____; TAUNAY, Aimé-Adrien; FLORENCE, Hercules; MELLO FILHO, Luiz Emygdio de; MEYER, Claus. **Expedição Langsdorff ao Brasil 1821-1829:** Rudendas, Taunay, Florence. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1998.

RUSKIN, John. Pintores Modernos: sobre a novidade da paisagem (1854a). In: KERN, Daniela. **Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin.** / Introdução, Tradução e Notas de KERN, Daniela. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.152-161.

_____. Pintores Modernos: da paisagem moderna (1845b). In: KERN, Daniela. **Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin.** / Introdução, Tradução e Notas de KERN, Daniela. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.162-205.

SALGUEIRO, Valéria. Da forma para o significado: cultura e imaginação nas paisagens panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro pelo artista viajante Johan Moritz Rugendas. In: MACHADO, Denise B. Pinheiro & VASCONCELOS, Eduardo Mendes de (Orgs). **Cidade e Imaginação.** Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 1996. p. 241-245.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). **Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar.** São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Paisagem Completa. Breve viagem pela obra de Burle Marx. **Revista Projeto Design** nº 179, p. 89-90. São Paulo: Arco Editorial, 1994.

_____. “A planta é o nosso objeto. E como considerar a planta?” Anotações sobre a gênese de uma linguagem em Roberto Burle Marx. Paisagens em Debate, **Revista eletrônica da área Paisagem e Ambiente**, nº 5, p. 1-11, São Paulo: FAUUSP, dezembro 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras 1989.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Da Colonização a Europa Possível: as dimensões da contradição. In: ARESTIZABAL, Irma (coord). **Uma cidade em questão. Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: PUC/Funarte/Fund. Roberto Marinho, 1979. p. 21-33.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; SILVA PEREIRA, Margareth Campos da; SILVA PEREIRA, Romeu Veriano; CALDEIRA DA SILVA, Vasco. **Le Corbusier e o Brasil.** São Paulo: Tessela/Projeto, 1987.

SANTOS, Cesar Floriano dos. **Campo de Producción Paisajista de Roberto Burle Marx. El Jardin como Arte Público.** Tese (Doutorado) - Universidade Politecnica de Madri. Madri,1999.

_____. Passeio de Copacabana: uma referência da arte pública de Roberto Burle Marx. 8° Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro, 2009.

_____. Roberto Burle Marx: Jardins do Brasil, a sua mais pura tradução. **Esboços:** Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, nº 15, p. 11-24, Florianópolis: UFSC, 2007.

SANTOS, Daniela Ortiz dos**. Pequeno vocabulário de Le Corbusier: 1928-1929.** Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro: UFRJ/PROURB, 2009.

_____ & MAGALHÃES, Mário Luis C.P. de. Le Corbusier Voyageur: arquivos de uma experiência arquitetônica. 9º seminário Docomomo Brasil: Interdisciplinaridade e experiências em documentação e Preservação do patrimônio recente. Brasília: 2011.

SANTOS, Milton. **A Natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. **Metamorfoses do espaço habitado.** São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Da sociedade à paisagem: o significado do espaço do homem.** In: Pensando o espaço do homem. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 37-45.

SANTOS, Nubia Melhem; CARVALHO, Márcia Pereira; SANTOS FILHO, Paulo. **Burle Marx, jardins e ecologia.** Rio de Janeiro: SENAC Rio, Jauá, 2002.

SANTOS, Paulo Ferreira. **Quatro Séculos de Arquitetura.** Rio de Janeiro: IAB. 1981.

_____. **Formação de cidades no Brasil colonial.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SAPIR, Edward. Cultura: autêntica e espúria. **Revista Sociologia & Antropologia**, v. 02, n. 04, p. 35-60. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, novembro de 2012.

SARAMAGO, Lygia. A arte e a (re)criação da paisagem. **Noz** Revista do Curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio, nº 3, p.28-39. Rio de Janeiro, abril 2009.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador.** D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____ & STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia.** Companhia das Letras. 2015.

SCHWARTZ, Jorge. **Da Antropofagia à Brasília: 1920-1950.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas:** forma literária e processo social nos inicios do romance brasileiro. 4º ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SCHWARZER, Mitchel W. **The Emergence of Architetctural Space:** August Schmarsow's Theory of Raumgestaltung. Assemblage, nº15, p. 48-61., Cambridge: The MIT Press, aug./1991.

SCHAPIRO, Meyer. **A dimensão humana na pintura abstrata.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. **A unidade da arte de Picasso.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

SCHMARSOW, August. The essence of architectural creation [Das Wesen der architektonischen Achöpfung, 1893]. In: MALLGRAVE, Harry Francis & IKONOMOU, Eleftherios. **Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893.** Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994. p. 281-296.

SCOTT, Geoffrey. **The Architecture of Humanism.** A study in the history of taste. [Primeira Edição 1914]. London: University Paperbacks, 1961.

SCULLY JR., Vincent. **Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1909.** São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. **Ao amor do público: jardins no Brasil.** São Paulo: Studio Nobel, 1996.

_____ & DOURADO, Guilherme Mazza. **Oswaldo Arthur Bratke**, ProEditores, São Paulo: 1997.

_____ & DOURADO, Guilherme Mazza. De Mestre Valentim a Roberto Burle Marx: los jardines históricos brasileiros. Seminário Internacional Los Jardines Historicos: Aproximacion Multidisciplinaria. Comitê Cientifico Internacional de Jardines Historicos de ICOMOS, Argentina, 2001. Disponível em: <http://www.international.icomos.org/publications/jardines_historicos_buenos_aires_2001/conferencia7.pdf> Acesso em: 10 jan. 2016.

SENATUS. Cadernos da Secretaria de Informação e Documentação / Senado Federal, Secretaria de Informação e Documentação. vol. 4, n. 1 Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicações, nov./2005.

SEQUEIRA, Marta. Le Corbusier e as casas dos monges brancos. III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. São Paulo, 2014.

SERAPIÃO, Fernando. Domingo no Parque. Publicada originalmente em **Revista Projeto Design** nº 343, São Paulo: Arco Editorial, set./2008. Disponível em: <http://arcoweb.com.br/projetodesign/artigos/artigo-domingo-no-parque-01-09-2008>. Acesso em: 10 jan. 2016.

SCHLEE, Andrey Rosenthal & FICHER, Sylvia. **Guia de obras de Oscar Niemeyer: Brasília 50 anos.** – Brasília: Instituto dos Arquitetos do Brasil: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

SEGRE, Roberto. **Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945).** São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013.

SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord). **Filosofia da Paisagem. Uma Antologia.** Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

SILVA, Cairo Albuquerque. Os quatro tipos de composições em Le Corbusier: o resgate da composição clássico/modernista. In: CANEZ, Anna Paula & SILVA, Cairo Albuquerque (org.). **Composição, partido e programa: uma revisão de conceitos em mutação.** Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2010. p. 47-68.

SILVA, Maria Angélica da. **As formas e as palavras na obra de Lucio Costa. 1991.** Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História e Geografia, 1991.

_____. O jardim visita o sertão: Brasília, o sonho de uma ordem e o lugar da cidade moderna brasileira. V Seminário da História da Cidade e do Urbanismo, Campinas, 1998.

_____. Entre Arcádia e os Jardins do Éden: A América, as vastidões selvagens, e a domesticação da natureza. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). **Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar.** São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, p. 191-195.

SIMMEL, Georg. Filosofia del Paisaje [Philosophie der Landschaft, 1913]. In: **El Individuo y la Liberdad. Ensaios de Critica de la Cultura.** Barcelona: Península, 1986. p. 175-186.

_____. A Ruína. In: SOUZA, Jessé; OELZE, BERTHOLD, (orgs.) **Simmel e a modernidade.** Brasília: Editora da UNB, 1998. p.137-144.

_____. Os Alpes. In: SOUZA, Jessé; OELZE, BERTHOLD, (orgs.) **Simmel e a modernidade.** Brasília: Editora da UNB, 1998. p.141-149.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Burle Marx. Paisagens Transversas.** Coleção Espaços de Arte Brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SISSON, Rachel. Roberto Burle Marx, alguns comentários. **Revista Municipal de engenharia** Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro, dezembro de 1994. Disponível em: <http://www.obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/sumario.htm> Acesso em: 12 Jul. 2007.

SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos.** São Paulo: Ática, 1992.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

SMITHSON, Robert. Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape (1973). In: SMITHSON, Robert & FLAM, Jack. **Robert Smithson: The Collected Writings.** London, England: University of California Press, 1996. p. 157-171.

SOLÁ-MORALES. Ignasi. Espace Public: Nouveaux espaces dans la ville moderne. In: LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie.** Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987. p. 136-139.

SPERLING, David. **Arquiteturas Contínuas e Topologia: similaridades em processo.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003.

STAROBINSKI, Jean. **A Invenção da Liberdade** [L'Invention de la Liberté, 1964]. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

STEELE, Fletcher. New Pioneering in Garden design. Reimpresso de Landscape Architecture, October 1930. In: TREIB, Marc. **Modern Landscape Architecture: a critical review.** London: The MIT Press Cambridge, 1992. p. 108-113.

STEENBERGEN, Clemens M. & REH, Wouter. **Metropolitan landscape architecture: urban parks and landscapes.** Bussum, the Netherlands: Thoth, 2011.

STEPAN, Nancy. **Picturing Tropical Nature.** London: Reaktion Books, 2001.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. Cenas de fundação: emergência e transformação de um *topos* na cultura literária brasileira. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil.** Campinas: Mercado das Letras, 1994. p. 59-79.

TÁBORA, Fernando. O Roberto Burle Marx que me coube conhecer. **Revista Municipal de engenharia.** Janeiro/março 1949. Republicada em Revista Municipal de Engenharia. Rio de Janeiro, dezembro de 1994. Disponível em: <http://www.obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/sumario.htm> Acesso em: 12 Jul. 2007.

TAFURI, Manfredo. **Projecto e Utopia. Arquitetura e desenvolvimento do capitalismo.** Lisboa: Editorial Presença, 1985.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. Ville: Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier. In: LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie.** Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987. p. 460-469.

TASSINARI, Alberto. **O espaço Moderno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAGLIARI, Ana. **Frank Lloyd Wright: Princípio, espaço e forma na arquitetura residencial.** São Paulo: Annablume: 2011.

TELLES, Sophia S. Lucio Costa: monumentalidade e intimismo. **Novos Estudos** nº 25, p.75-94, São Paulo: CEBRAP, out./1989.

_____. Oscar Niemeyer Técnica e Forma. **Revista Óculum** nº 2, p. 4-7, Campinas: FAU/PUC Campinas, 1996.

_____. **Arquitetura Moderna no Brasil: o desenho da superfície.** Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP, São Paulo, 1998.

TERRA, Carlos Gonçalves. **O Jardim no Brasil do século XIX: Glaziou revisitado.** Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1993.

_____; TRINDADE, Jeanne; ANDRADE, Rubens de. **Leituras Paisagísticas: Teoria e Práxis. Volume 1:** (Re)construindo a paisagem do Passeio Público: historiografia e práticas projetuais. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2006.

_____; TRINDADE, Jeanne; ANDRADE, Rubens de, TERRA, Carlos. **Leituras Paisagísticas: Teoria e Práxis. Volume 3:** Do Imaginário a Matéria: a obra de Roberto Burle Marx. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2009.

THE MUSEUM OF MODERN ART. Para Divulgação Imediata, Maio 1991. Roberto Burle Marx: a Arte Desnatural do Jardim (23 de maio a 13 de agosto, 1991). Disponível em: < http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6927/releases/MOMA_1991_0056_38-4.pdf?2010>. Acesso em: 10 jan. 2016.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural:** mudanças de atitude em relação as plantas e aos animais (1500-1800). São Paulo: Companhia das Letras 1988.

TIBERGHIEN, Gilles A. **Nature, art, paysage.** Versailles: Actes Sud, Ecole Nationale Supérieure du Paysage (ENSP), 2001.

TINEM, Nelci. Arquitetura Moderna Brasileira: a imagem como texto. **Arquitextos**, São Paulo, ano 06, n. 072.02, Vitruvius, maio 2006. Disponível em:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.072/352>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____ & PROZOROVICH, Fernando Alvarez. A casa “aberta”, moderna e brasileira. II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo Teorias e práticas na Arquitetura e na Cidade Contemporâneas: Complexidade, Mobilidade, Memória e Sustentabilidade. Natal, 2012.

_____ & MENDONÇA, Dafne Marques de. As estratégias da arquitetura para redesenhar a cidade. III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. São Paulo, 2014.

TOPALOV, Christian; BRESCIANI, Stella; COUDROY DE LILLE, Laurent; RIVIÈRE D’ARC, Hélène. (Org.). **A aventura das palavras da cidade: através dos tempos, das línguas e das sociedades.** São Paulo: Romano Guerra, 2014.

TREIB, Marc. **Modern Landscape Architecture: a critical review.** London: The MIT Press Cambridge, 1992.

_____ & IMBERT, Dorothée. **Garrett Eckbo: Modern Landscapes for Living.** Berkeley: University of California Press, 1997.

_____. Axioms for a modern Lansdcape Architecture. In: **Modern Landscape Architecture: a critical review.** London: The MIT Press Cambridge, 1992. p. 36-67.

TRELCAT, Sophie. O Cassino da Pampulha, Oscar Niemeyer, Belo Horizonte, MG, 1940/1942. **Revista AU** Arquitetura & Urbanismo nº 226, São Paulo: Editora PINI, Janeiro/2012. Disponível em: <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/226/artigo275973-1.aspx>. Acesso em: 10 jan. 2016.

TSIOMIS, Yannis (org.). **Le Corbusier - Rio de Janeiro: 1929, 1936.** Paris, Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998.

TUNNARD, Christopher. Modern gardens for modern houses: reflections on current trends in landscape design. [Reimpresso de Landscape Architecture, January 1942]. In: TREIB, Marc. **Modern Landscape Architecture: a critical review.** London: The MIT Press Cambridge, 1992. p. 159-165.

_____. **Gardens in Modern Landscape.** Londres: The Architectural Press, 1948.

TURNER, Frederick W. **O espírito ocidental contra a natureza:** mito, história e as terras selvagens. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

UNESCO. Dossiê: Carioca Landscapes between the Mountain and the Sea, 2012. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/1100/documents/>. Acesso em: 10 jan. 2016.

VACCARINO, Rossana. **Roberto Burle Marx. Landscapes reflected.** New York: Princeton Architectural Press, 2000.

_____. Correspondência de tempo e instabilidade: dois jardins. [Publicado também em VACCARINO, Rossana. Roberto Burle Marx. Landscapes reflected. New York: Princeton Architectural Press, 2000. P.41-62] In: CAVALCANTI, Lauro & EL DAHDAH, Fares. **Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p.160-173.

VAINER, André; FERRAZ, Marcelo Carvalho; SUZUKI, Marcelo (Orgs.). **Lina Bo Bardi.** Série Arquitetos Brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Roberto Burle Marx.** Catálogo. Museu de Arte de São Paulo. Ago-Set/1974.

_____. Roberto Burle Marx: Pintura em forma de jardim. In: QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de; BOFF, Leonardo (coords.) **Burle Marx: Homenagem à Natureza.** Petrópolis: Vozes, 1979. p.67-70.

VASCONCELLOS, Eduardo Mendes. Momentos inaugurais da arquitetura moderna no Brasil: Presença de Burle Marx. **Revista Folha.** Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx. nº 19, ano XV, p.49-59, maio/2009.

VENANCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte:** Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Paisagismo, Pintura e Natureza. In: CAVALCANTI, Lauro & EL DAHDAH, Fares. **Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p.152-159.

VIEIRA, Maria Elena Merege. **O Jardim e a Paisagem: Espaço, Arte e Lugar.** São Paulo: Annablume, 2007.

VINCENT, Claude. O arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx (1949). In: QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de; BOFF, Leonardo (coords.) **Burle Marx: Homenagem à Natureza.** Petrópolis: Vozes, 1979. p.35-37.

VISCHER, Robert. On the optical sense of form: a contribution to aesthetics (1873). In: MALLGRAVE, Harry Francis & IKONOMOU, Eleftherios. **Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893.** Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

ZEVI, Bruno. Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni. Torino: Einaudi, 1945. p. 63, 71-75. [Por uma Arquitetura Orgânica, 1945. Tradução não-oficial]. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/cursos/graduacao/arq_urbanismo/disciplinas/auh0313/Zevi_1945.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. **Frank Lloyd Wright** [Primeira edição de 1947]. Editorial Gustavo Gili, Barcelona: 1995.

_____. **Saber ver a arquitetura** [Saper vedere l'architettura, 1948]. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Historia de la arquitectura moderna** [Storia dell'architettura moderna, 1950]. Poseidon, Barcelona, 1980.

_____. O Arquiteto no Jardim. [Originalmente publicado em L'Espresso 16/06/1957]. In: QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de; BOFF, Leonardo (coords.) **Burle Marx: Homenagem à Natureza.** Petrópolis: Vozes, 1979. p.41-43.

_____. A moda lecorbusiana no Brasil [Cronache di architettura, Bari, Laterza, v.1, 1971, p.198-201]. In XAVIER, Alberto (org.) **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira.** São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 163-166.

ZILIO, Carlos. O Centro na Margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira. **Gávea:** Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 10, p. 37-53. Rio de Janeiro: Departamento de História / PUC-Rio, março de 1993.

_____. **A querela do Brasil,** a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

WALKER, Peter & SIMO, Melanie. **Invisible Gardens**, The search for Modernism in the American Landscape. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1994.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte** [Originalmente publicado em 1915]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WORRINGER, Wilhelm. From Abstration and Empathy [Abstraktion und Einfühlung, 1908]. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in theory 1900-1990: an anthology of changing ideas.** Oxford: Blackwell Publishers, 1995. p. 68-72.

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA

_____. Modernidade Congênita. In: ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. **Arquitetura moderna brasileira.** London: Phaidon, 2004. p.56-105.

_____. O Itamaraty Oscar Niemeyer, Brasília, DF, 1960/1970. **Revista AU** Arquitetura & Urbanismo nº 220, São Paulo: Editora PINI, Janeiro/2012. Disponível em: <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/226/artigo275973-1.aspx>. Acesso em: 10 jan. 2016.

WESLEY, Richard. Gabriel Guevrekian e il giardino cubista. **Rassegna** n° 8, La natura dei Giardini, p.17-24. Milano, 1981.

WINDOW. A Serie of 15 books accompanying the Exhibition Elements of Architecture at the 2014 Venice Architecture Biennale. KOOLHAAS, Rem (Editor). Venice: 2014.

WRIGHT, Frank Lloyd. **The Natural House.** New York: Horizon Press, 1954.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111889/CA