

IV enanparq

Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016

PAISAGEM E ARQUITETURA: UMA DISCUSSÃO ACERCA DA PRODUÇÃO DO ESPAÇO MODERNO NO BRASIL

SESSÃO TEMÁTICA: DEFINIÇÕES E ESPECIFICIDADES DA ARQUITETURA NO
DEBATE TEÓRICO NACIONAL

Ana Paula Polizzo
Professora da área de Teoria e História do
Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio
polizzo@puc-rio.br

PAISAGEM E ARQUITETURA: A PRODUÇÃO DO ESPAÇO MODERNO NO BRASIL

RESUMO

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 artifício 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, esta reflexão que apresento – que é fruto da minha Tese de Doutorado em História Social da Cultura na PUC-Rio defendida neste ano de 2016 - busca gerar uma problematização acerca da construção da espacialidade de “uma certa arquitetura moderna” desenvolvida no Brasil, caracterizada pela 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.

Palavras-chave: Espacialidade moderna 1. Paisagem 2. Burle Marx 3.

LANDSCAPE AND ARCHITECTURE: THE PRODUCTION OF THE MODERN SPACE IN BRAZIL

ABSTRACT

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 that I present – which is part of my Doctoral Thesis in Social History of Culture at PUC-Rio defended in 2016 - seeks to generate a questioning about the construction of a “certain modern architecture” spatiality, developed in Brazil, 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: Modern spatiality 1. Landscape 2. Burle Marx 3.

1. UMA CERTA 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)

Como já exaustivamente apontado pela historiografia da arquitetura, são os preceitos de Le Corbusier (1887-1965) apresentados em sua viagem à América do Sul em 1929 e reafirmados em 1936 que se tornaram uma referência essencial para a fundação da autonomia estética da produção arquitetônica brasileira. O arquiteto franco-suíço teve um papel fundamental principalmente ao formalizar novas possibilidades de relação entre arquitetura e natureza, concretizando projetualmente o que poeta suíço Blaise Cendrars (1887-1961) havia apontado conceitualmente¹: 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 se tornaram assim, influência majoritária na concepção da arquitetura moderna brasileira e na paisagem construída por ela. Desta forma, abre-se, a partir da experiência do olhar estrangeiro sobre a paisagem, uma nova perspectiva para os arquitetos brasileiros - e também para o paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994) que terá um importante papel nesta compreensão -, fundamentada na possibilidade de articulação de uma certa *unidade arquitetural*, que resultaria na geração de uma espacialidade elástica, dinâmica, onde arquitetura e seu exterior estivessem continuamente conectados, dissolvendo a ideia de uma estrutura inerte e autocentrada. Pode-se pensar ainda na especulação de uma *forma interativa*, que não se esgotaria em seus próprios elementos, mas que se estruturaria a partir de certa *empatia*² com o lugar, estabelecendo novas experiências espaciais e gerando novas possibilidades de interação entre espaço construído e meio.

¹ Cendrars afirmou que "(...) [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).

² Tomando o conceito de *empatia* desenvolvido por Theodor Lipps (1851-1947), trata-se de um estado de prazer induzido pela consciência do pertencimento mútuo, de união e coesão, neste caso, entre arquitetura e lugar. (LIPPS, 1897 Apud SCHWARZER, 1991, p.53.)

Importante ressaltar que não se busca aqui defender a arquitetura produzida no Brasil durante o século XX como uma arte genuinamente brasileira, com uma linguagem própria, fiel a seu tempo e lugar justificando-a pelos mitos de *nacionalidade* ou *brasilidade* - como foi comumente abordado pela historiografia – e muito menos legitimar um certo “temperamento intuitivo brasileiro”, referenciado pela imagem do gênio nativo ou ainda um “gênio artístico novo”³, que seria reflexo da apreensão de um estilo internacional e sua improvisação e adaptação frente a um dom artístico inato. Ao contrário, o que se busca é uma nova construção teórica que abra o questionamento para uma distinta narrativa crítica acerca da produção brasileira, que tenha como objetivo a reavaliação da questão do *espaço* nesta produção, recolocando o problema a partir do próprio tema da paisagem brasileira.

Percebe-se que desde os anos 1930, a arquitetura produzida no Brasil, reafirmando a leitura de Carlos Eduardo Comas, assume um “caráter leve e extrovertido”⁴ - não mais solene, 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 deste 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 Niemeyer⁵ (1907-2012). Paralelamente, de maneira a reforçar este 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 esta “aventurosa, mas inevitável corrida” (GOODWIN, 1943, p.103).

A partir destes argumentos, se propõe problematizar esta certa articulação plástica comum à arquitetura brasileira - e neste caso, entenda-se principalmente a arquitetura carioca - considerada historiograficamente no nível de certa *inovação formal* ou até mesmo certa *ousadia arquitetônica* – e neste sentido, logicamente, não mais justificando-as através da liberdade plástica observada em Oscar Niemeyer, mas ampliando esta leitura e percebendo potencialidades de *ordem espacial* -, através do estabelecimento de uma relação

³ Conforme apontado por Lúcio Costa em “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. 170.

⁴ 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”.

⁵ Como ressalta QUEIROZ (2009), esta articulação formal seria consequência da própria interpretação de Le Corbusier sobre a paisagem carioca, o solo, o território, a topografia, a vegetação.

entusiasmada entre arquitetura e paisagem na produção brasileira. São inúmeros os exemplos⁶ em que se poderia apontar uma vontade implícita nesta espacialidade em ampliar e estender os espaços internos em direção ao exterior, articular os ambientes - ora de forma mais relaxada, ora mais contida -, gerando uma continuidade visual ou mesmo espacial através da indistinção entre espaços internos e espaços externos, até “deliciosamente confundir arquitetura e natureza”⁷.

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. Isto possibilitaria que a arquitetura brasileira se conformasse como um volume aberto, resultado de uma expressão mais espontânea, com uma disposição expansiva de elementos compositivos, gerando 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. Esta paisagem, por sua vez, carregada de significado, evocaria a assimilação de um “trópico risonho e franco”, onde, fosse naturalmente pelo calor, fosse pela proximidade com o mar, o homem, acostumado à exposição quase permanente do corpo, poderia andar despreocupado, pés descalços, peito aberto, braços nus⁸.

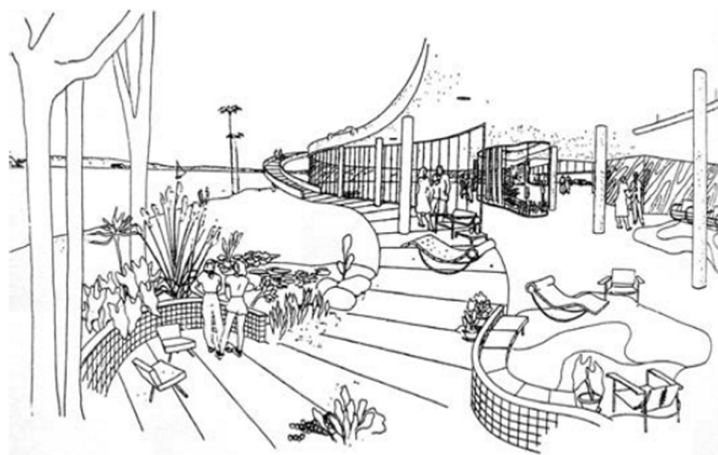
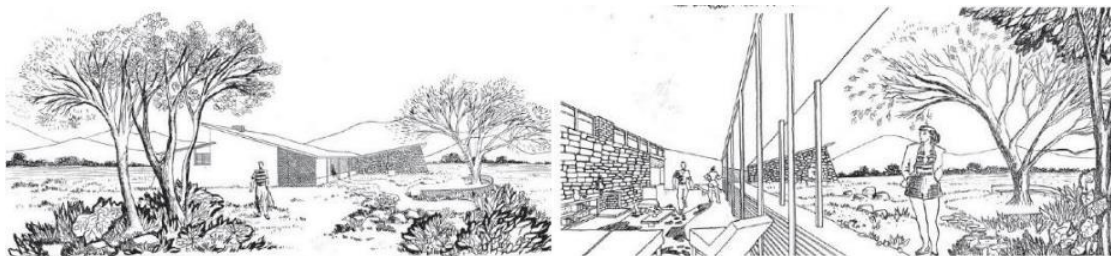


Figura 01 - Oscar Niemeyer, Hotel Resort da Pampulha, 1943. Vista dos espaços comuns. Fonte: PAPADAKI, 1950.

⁶ Já a partir de 1936, esta arquitetura própria se esboçava com o projeto para o Ministério de Educação e Saúde, seguido pelo Hotel de Ouro Preto (1940), pelo conjunto da Pampulha (1942), pelo 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.

⁷ Sobre a Ilha-Restaurante da Pampulha de Oscar Niemeyer, 1942. (GOODWIN, 1943, p. 188).

⁸ (COMAS, 1987, p.27). Nesta expressão, o autor traz a 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!"



Figuras 02 e 03 - Affonso Eduardo Reidy, Residência na Tijuca, 1948, Rio de Janeiro. Fonte: BONDUKI, 2000.

Neste sentido, a assimilação do conceito abstrato do edifício moderno – calcado na 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 mais dinâmica com os espaços exteriores e com a própria paisagem tropical, gerando a conquista e apropriação do espaço livre. Para estabelecer esta 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.

Aos poucos, a espacialidade da arquitetura moderna, refletiria este processo de *amolecimento*⁹ – evocando Gilberto Freyre (1900-1987) – das fronteiras da arquitetura em relação ao meio onde se situava, num processo comparável aos *abrandamentos* necessários para a aclimação 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, 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*¹⁰ 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).

⁹ Em “Casa-Grande & Senzala”, Gilberto Freyre ressalta um 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).

¹⁰ 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).

Dentro desta 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, diversas interpretações: desde o marco exuberante, mítico e ameaçador, passando pelo evocativo território em que se habita – um argumento ideal para a própria constituição de uma identidade nacional, tão cara ao pensamento moderno. E nesse sentido, a construção de uma paisagem moderna ia assimilando de maneira flexível estes múltiplos entendimentos, maleabilizando-se, gerando, via construção teórica de Lucio Costa, uma síntese interativa entre natureza e cultura¹¹, não através de uma ruptura ou conflito entre conceitos antagônicos, mas ao contrário, a partir do estabelecimento de um fluxo contínuo entre eles, o que caracterizaria a *fluida modernidade brasileira*.

Esta 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. Esta 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 deste esforço, se estabeleciam relações mais dinâmicas entre o espaço construído e o natural, através de os espaços livres, abertos, intermediários, de espacialidades expansivas, desde que esses pudessem gerar maior ou menor controle de intimidade: assim, 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 uma um sentimento de pertencimento mútuo, de união e coesão entre ambos, logo, mais *empática*. Como resultado deste 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 tornem indissociáveis, porém, numa relação sempre instável.

¹¹ Para BRITO (In: NOBRE et al., 2004, p.249) Lucio Costa decide que há continuidade e não ruptura ou conflito entre natureza e cultura.



Figura 04 - Olavo Redig de Campos e Burle Marx, residência Walter Moreira Salles, 1948, Gávea, Rio de Janeiro.
Foto: © Leonardo Finotti



Figura 05 - Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, Rio de Janeiro, 1953 Foto de Nicolai Dreier. Fonte: arquiteturaviva.com.

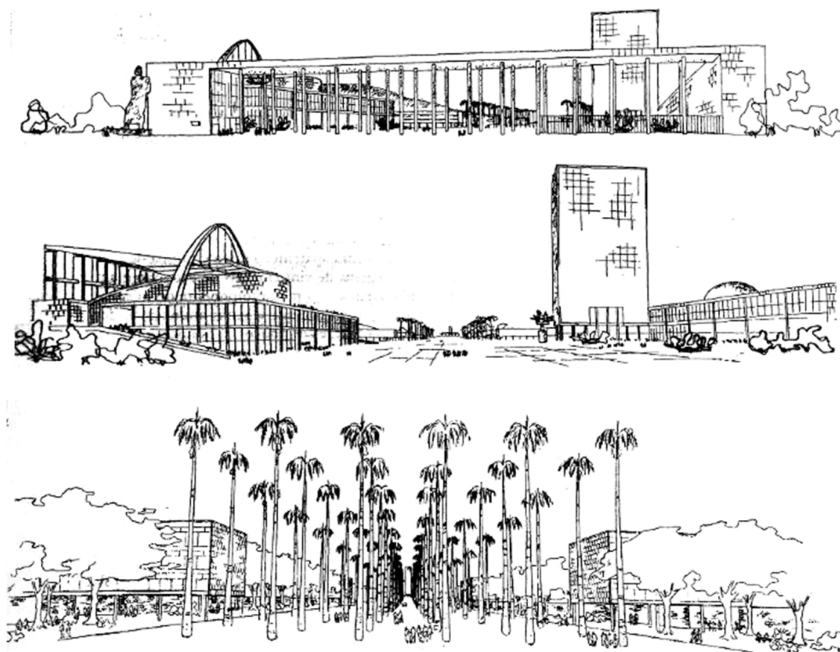


Figuras 06, 07 e 08 - Oscar Niemeyer, Casa do Arquiteto, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 1942. Vista exterior com paisagem ao fundo e vista da paisagem a partir da varanda. Fonte: images.lib.ncsu.edu.



Figuras 09, 10 e 11 - 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.

Ao tomar como referência o Memorial para a Cidade Universitária do Brasil, na Quinta da Boa Vista do Rio de Janeiro (1936-37), por exemplo, esta 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. Esta certa incompatibilidade entre arquitetura e paisagem seria resolvida por Costa ao propor as modernas construções sobre *pilotis*, 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).



Figuras 12, 13 e 14 - 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, 1995.

Assim, Lucio Costa, acaba por conferir à paisagem um sentido lírico, bucólico, agreste, fazendo com que se pudesse conceber uma modernidade possível, considerando não mais uma absoluta universalidade e autonomia, mas um “caráter local”, certa referência à “coisa

legítima da terra” (TELLES, 1989, p.87) que levasse em conta as singularidades da tradição. Desta forma, a partir deste vínculo afetivo com a paisagem, pode-se concluir que seus projetos acabariam por refletir este aspecto mais introvertido, recolhido, íntimo, que fosse capaz de evocar certa familiaridade, reflexo de uma posição mais defensiva, explicitada em seus pátios, varandas sociais, varandas caseiras, jardins de inverno e até mesmo à ambiência doméstica conferida aos seus *pilotis*.

Esta postura sem dúvida pressupõe uma relação espacial bastante distinta se tomarmos como contraponto o já citado “caráter leve e extrovertido” do Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Ressaltando de antemão que este é fruto de uma parceria entre Lucio Costa e Oscar Niemeyer, cujo objetivo era 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 architecturales*, mesclando interior e exterior, e ao mesmo tempo dando ao conjunto “uma feição original e inconfundível e extremamente agradável” (COSTA, 1939 In: COSTA, 1995, p.190)



Figura 15 - Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Foto de F. S. Lincoln. Fonte: COMAS, 2010.

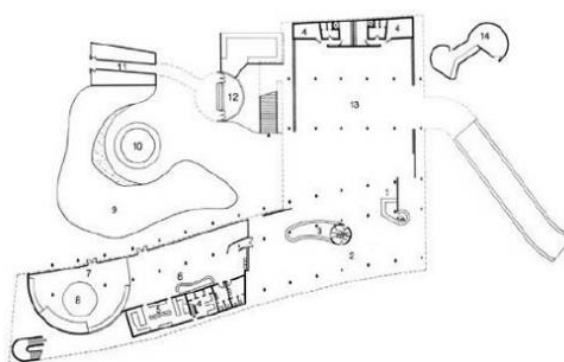


Figura 16 - Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939. Planta baixa do térreo. Fonte: COMAS, 2010.

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) uma certa 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.

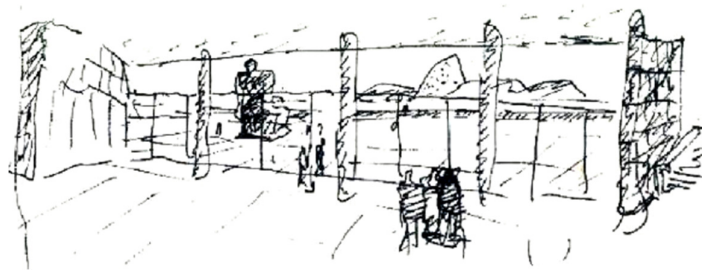


Figura 17 - Le Corbusier, croquis realizados em 1936, durante a sua segunda visita ao Rio de Janeiro oferecido por Le Corbusier a Leleta (*Souvenir de Rio 936*). Projeto para o Ministério de Educação e Saúde para outro terreno. Fonte: © Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa.



Figura 18 - 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.



Figura 19 - Lucio Costa, Park Hotel de Friburgo, 1944. Varanda. Fonte: © Instituto Antonio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

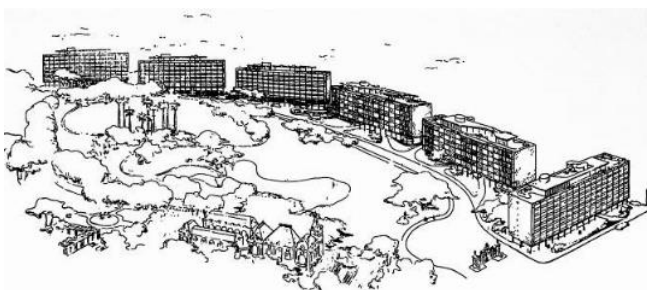


Figura 20 - Lúcio Costa, Parque Guinle, anos 1940. Fonte: COSTA, 1995.



Figura 21 - Lúcio Costa, Parque Guinle, 1948. Foto de Marcel Gautherot, c.1950. Fonte: MINDLIN, 1999.

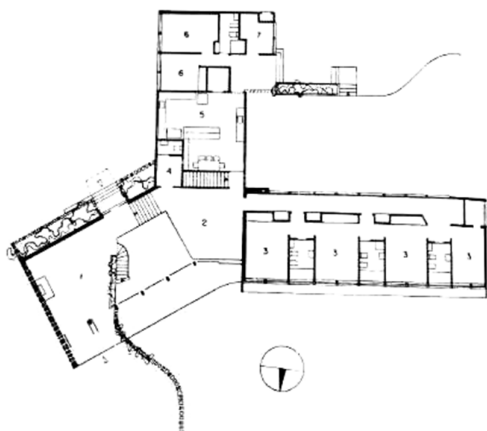


Figura 22 - Henrique Mindlin, Casa de Campo George Hime, Bom Clima, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1949. Planta do pavimento superior. Fonte: MINDLIN, 1999.

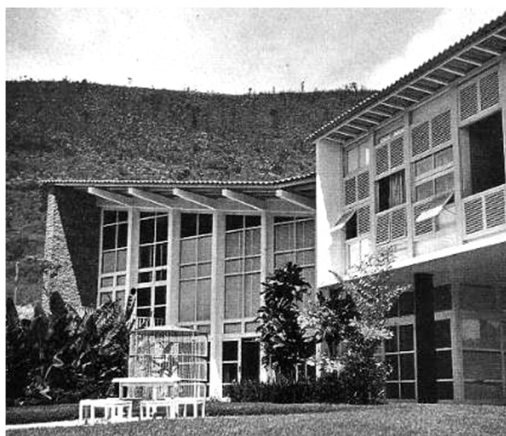
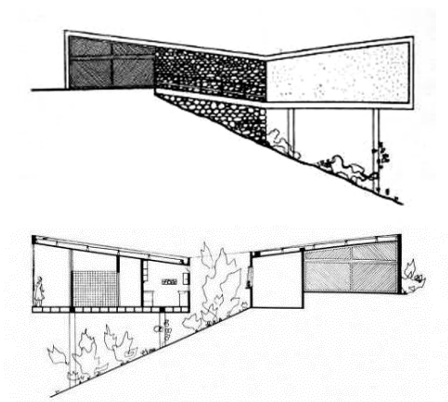


Figura 23 - Henrique Mindlin, Casa de Campo George Hime, Bom Clima, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1949. Vista externa. Fonte: MINDLIN, 1999.



Figuras 24 e 25 - Affonso Eduardo Reidy, Elevação e Corte da Residência Carmem Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950. Fonte: BONDUKI, 2000.



Figura 26 - Affonso Eduardo Reidy, Residência Carmem Portinho, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, 1950. Vista a partir do solo. Fonte: BONDUKI, 2000.



Figura 27 - Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, 1954. Croquis do arquiteto. Fonte: © niemeyer.org.br.



Figura 28 - Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, 1954. Fonte: © archdaily.com.br.

A partir destas peculiaridades, aliadas a certa sensibilidade em transformá-las em elementos potenciais para a construção de uma ambiência própria, em busca da construção de uma totalidade, um território essencialmente moderno, convém colocar o trabalho do paisagista Roberto Burle Marx - “o real criador do jardim moderno”¹² - como um elemento chave na articulação desta unidade. Afinal, como bem percebera Mario Pedrosa em 1953:

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)

Já o paisagista francês Michel Racine ressalta ainda que “o mais surpreendente no modernismo brasileiro é que é um movimento-modernista-com-jardim”. (RACINE, In: LEENHARDT, 1996, p.114). No entanto, proponho-me a extravarar esta 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 - como a leitura recorrente sobre o campo do paisagismo no século XX, inclusive através da própria figura de Burle Marx, absoluto protagonista nesta reflexão no Brasil. Caberia questionar o desenho de paisagem restrito aos espaços reclusos remanescentes da arquitetura, mas ao contrário, entende-os como espaços abertos que se construíssem em conjunto. Da mesma forma, haveria um esforço em romper o protagonismo dos objetos arquitetônicos como objetos singularizados e isolados – como foi comum dentro da crítica à autonomia da forma arquitetônica moderna -, através do desenho dos espaços livres - não mais residuais - que articulariam lugares dotados de significados e experiências, possibilitando uma vivência mais ampla que os animasse.

Esta produção poderia ser avaliada também sob a ótica da problematização do próprio *caráter topológico* do espaço, Um rompimento de sistemas dicotômicos (edifício *versus* cidade, figura *versus* fundo) e uma consequente dissolução de hierarquia na construção do espaço, uma mudança de foco de interesse de uma solução estritamente arquitetônica, para uma relação intrínseca com a paisagem.

¹² Este 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 internacional, recebendo uma exposição de seus trabalhos no MoMA (Museum of Modern Art) de Nova York, organizada por William 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.

Um esforço que pode ser entendido como um desdobramento das apreensões acerca do espaço cubista experimentados por Le Corbusier nos *redents* de *Ville Radieuse* e no próprio Plano para o Rio de Janeiro, 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 exteriorizada e de um espaço contínuo *ad infinitum* que, ao irradiar para além da arquitetura, pudesse anular fronteiras e efetivamente possibilitar uma reinvenção *vida exterior*. Nesse sentido, possibilitar-se-ia o envolvimento do sujeito com o mundo, fazendo-o entrar num embate direto com a sua realidade, fazendo-o assumir ainda uma postura ativa, não mais contemplativa. A paisagem, por sua vez, poderia ser percebida como obra, como algo vivo, que pudesse ser 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. Se esboçaria assim, através da arquitetura, o elo com a paisagem que vinha sendo buscado desde o século precedente nos outros campos artísticos, ou mesmo uma mobilização da sensibilidade que encontraria ecos somente nos anos 1950 na experiência neoconcreta.

Mário Pedrosa reconheceria esta 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)



Figura 29 - Roberto Burle Marx, Projeto paisagístico para a residência de Francisco Inácio Peixoto, Cataguases, Minas Gerais, 1941. Fonte: DOURADO, 2009.



Figura 30 - Oscar Niemeyer e Burle Marx, Residência de Francisco Inácio Peixoto, Cataguases, MG, 1941. Fonte: niemeyer.org.br.

É inevitável se constatar que na historiografia da arquitetura moderna brasileira, a produção em paisagismo é sempre colocada como complementação, um elemento secundário; esta somente é citada quando se põe em evidência a consonância da arquitetura com a paisagem, com o lugar. Um exemplo sintomático desta situação é o equívoco de algumas fontes ao creditarem erroneamente a Burle Marx projeto paisagístico para o Pavilhão Brasileiro de Nova York (1939), que na verdade, foi desenvolvido pelo paisagista americano da Califórnia Thomas Price (1901-1989). Se por um lado este fato comprova um olhar pouco compromissado em relação à produção do paisagismo, por outro, de alguma maneira, demonstra uma naturalização da aceitação da obra de Burle Marx junto aos mais importantes arquitetos modernos, na concepção dos mais emblemáticos edifícios deste momento, mitificando a figura do próprio paisagista como o autodidata que é acometido pela “grande dádiva da criação”, sem problematizar a sua própria produção.

A ausência de estudos mais densos não somente sobre a obra de Burle Marx¹³, mas sobre o questão da produção do paisagismo moderno – principalmente no Brasil - evidencia que este 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.

No entanto, de fato, generalizações não são válidas. No caso específico da produção de paisagismo no Brasil, o protagonismo¹⁴ de Burle Marx já demonstraria uma exceção; não só pelo grande número¹⁵ 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 neste campo, fazendo com que suas produções superassem a tendência funcionalista e a paisagem surgisse como projeto renovador da vivência moderna. Através 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, desenvolveu vários projetos pelo Brasil e em outros países,

¹³ 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 deste artista, e motivou ainda algumas novas publicações sobre a obra e a vida de Burle Marx.

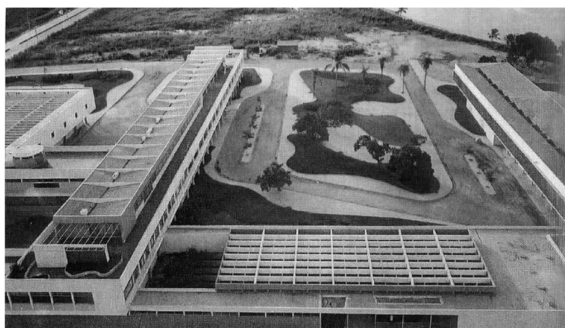
¹⁴ Não se pretende aqui ignorar a presença de outros nomes na reflexão acerca da paisagem durante o século XX, mas comparando à produção de Roberto Burle Marx, a produção restante se torna irrelevante. Pode-se citar a partir da década de 1930 o trabalho de Mina Klabin, Atílio Correa Lima, Francisco Bolonha, Bernard Rudofsky, Lina Bo Bardi e Rino Levi. A partir dos anos 1950 se destacam também Carlos Perry, Waldemar Cordeiro, Roberto Coelho Cardozo e sua esposa Susan Osborn Coelho Cardozo (que influenciariam uma segunda geração de paisagistas, como Rosa Kliass, Luciano Fiaschi, Jamil Kfoury, Madalena Ré, Ayako Nishikawa, Augusto Antunes Neto, Miranda Magnoli e Francisco Segnini). (MACEDO, S. S. In: VACCARINO, 2000. p.15).

¹⁵ Burle Marx executou mais de dois mil projetos de paisagismo. (ADAMS In: VACCARINO, 2000, p.5).

colaborou com vários arquitetos firmando algumas parcerias frequentes e outras esporádicas 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 entre arquitetura e paisagem, ora se impondo como gesto de maior autonomia - , atenuando ou reforçando o confronto entre natureza e cultura.



Figura 31 - 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.



Figuras 32 e 33 - Jorge Machado Moreira e Burle Marx, Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade do Brasil, 1949-53. Fonte: CZAJKOWSKI, 1999.



Figuras 34 e 35 - 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.

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, desta 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, com a paisagem (construída e natural), sendo fundamental para este embate a própria percepção sobre a apropriação cultural destas relações pelo sujeito moderno.

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 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.

Desdobrando os argumentos de Bruno Zevi, de que “o paisagismo de Burle Marx ambienta a arquitetura ligando-a ao terreno” (ZEVI, 1957 In: QUEIROZ, P. et al., 1979, p.42) pode-se entender 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 desta 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.

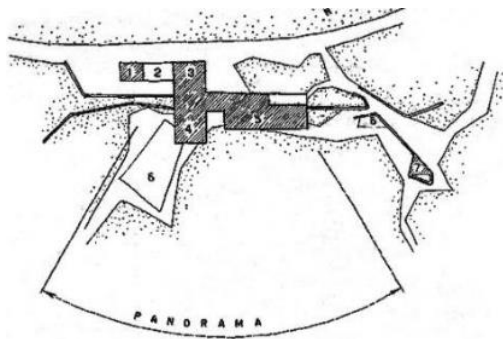


Figura 36 - Rino Levi, Casa Olivo Gomes e a relação com o panorama, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Fonte: ANELLI & GUERRA, 2001.

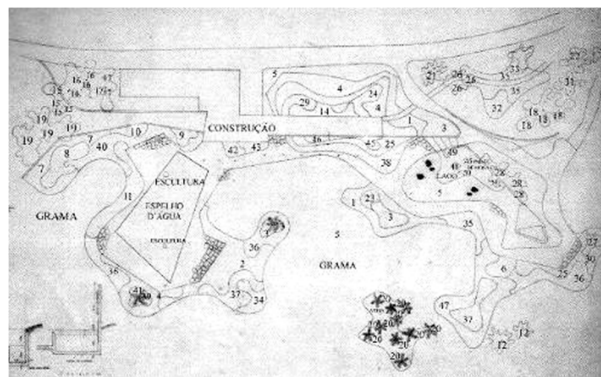


Figura 37 - Burle Marx, Projeto Paisagístico para a Casa Olivo Gomes, São José dos Campos, São Paulo, 1954. Fonte: DOURADO, 2009.



Figuras 38 e 39 - Rino Levi e Burle Marx, 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.

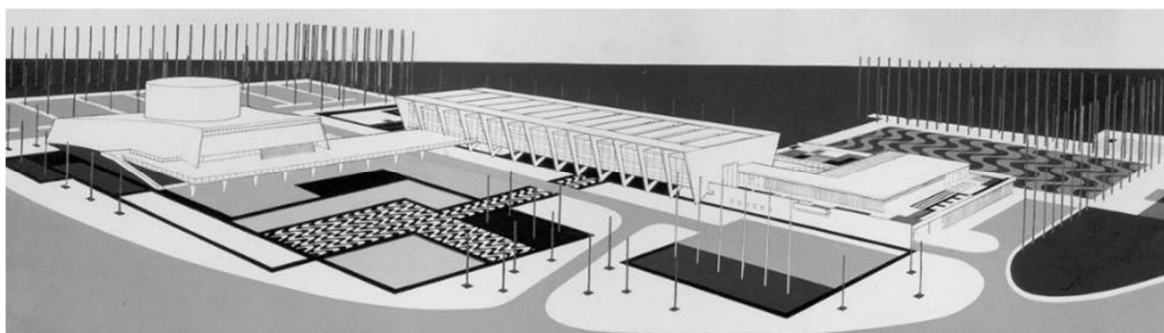


Figura 40 - Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Axonometria do Conjunto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: © Centro de Documentação e Pesquisa do MAM.



Figura 41 - Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo. Foto de Marcel Gautherot, c.1960. Fonte: Instituto Moreira Salles © IMS.

A assimilação deste 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. Instaurar-se-ia através deste 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.

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 do sujeito urbano, que vai reestabelecer seus vínculos com a natureza ao criar uma imagem totalizadora e socialmente pertinente. Será assim, a partir deste 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.

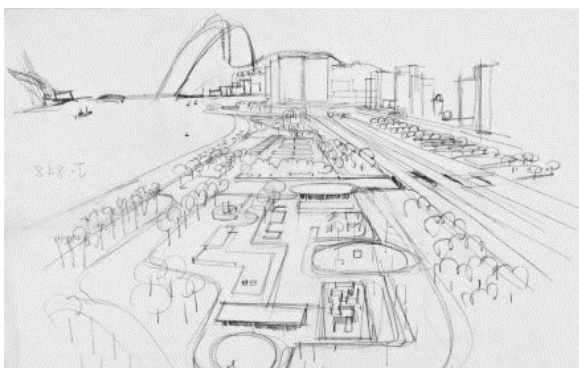


Figura 42 - Burle Marx, Vista do Projeto para o Aterro e Parque do Flamengo. Fonte: BONDUKI, 2000.



Figura 43 - Vista aérea do Parque a partir da Estação do Trenzinho, 1965. Fonte: Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação.



Figura 44 - Parque do Flamengo. Fonte: Acervo do autor, 2009.



Figura 45 - Parque do Flamengo. Fonte: Acervo do autor, 2009.

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.

Esta 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. Isto 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”*. Desta 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. Isto concede aos fruidores a recriação de diversas leituras da paisagem a partir dela mesma, leituras essas que são mutantes de acordo com as 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 sujeito 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.

Nesta 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 estes 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.

BIBLIOGRAFIA

Adams, William Howard. *Roberto Burle Marx the Unnatural Art of the Garden*. New York: Museum of Modern Art New York, 1991.

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

Anelli, Renato & Guerra, Abílio. *Rino Levi, Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001.

Araújo, Ricardo Augusto Benzaquen de. *Guerra e paz: Casa grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Bonduki, Nabil. *Afonso Eduardo Reidy*. São Paulo: Editorial Blau / Instituto Bardi, 2000.

Brito, Ronaldo. "Fluida Modernidade". In: Nobre, Ana Luiza; Kamita, João Masao; Leonídio, Otávio; Conduru, Roberto (Orgs.). *Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea*, org. Ana Luiza Nobre et al, 249-254. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Cavalcanti, Lauro & El Dahdah, Fares. *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

Comas, Carlos Eduardo. "Arquitetura Moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro". *Revista AU Arquitetura & Urbanismo* nº 26, 92-101. São Paulo: Editora PINI, 1989.

Comas, Carlos Eduardo. "Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer". *Arquitetura Revista*, nº 5, 22-28. Rio de Janeiro: FAU / UFRJ. 1987.

Comas, Carlos Eduardo. "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 2010.

Costa, Lúcio. *Lucio Costa, Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

Czajkowski, Jorge (org.). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.

Dourado, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. São Paulo: Senac, 2009.

Freyre, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. (Edição original de 1933). Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

Goodwin, Philip. *Brazil Builds: New and Old 1652-1942*. New York: MOMA, 1943.

Leenhardt, Jacques (org.). *Nos jardins de Burle Marx*, Jacques Leenhardt (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

Marx, Roberto Burle. *Roberto Burle Marx Arte & Paisagem. Conferências Escolhidas*. São Paulo: Nobel, 1987.

Mindlin, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil* (Modern Architecture in Brazil, 1956). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

Papadaki, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold Publishing, 1950.

Pedrosa, Mario. *Arquitetura: Ensaios Críticos*. Guilherme Wisnik (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Polizzo, Ana Paula. *Roberto Burle Marx e a estética moderna da paisagem*. (Dissertação Mestrado em História Social da Cultura). Rio de Janeiro: Departamento de História – PUC, 2010.

Polizzo, Ana Paula. *Paisagem, Arquitetura, Cidade Uma discussão acerca da produção do espaço moderno*. (Tese Doutorado em História Social da Cultura). Rio de Janeiro: Departamento de História – PUC, 2016.

Queiroz, Rodrigo Cristiano. “Projeto moderno e território americano: a arquitetura de uma nova paisagem.” *8º Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes*. Rio de Janeiro, 2009.

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*, org. Alberto Xavier, 166-169. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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.

Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

Schwarzer, Mitchel W. “The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow’s Theory of Raumgestaltung.”, 48-61. *Assemblage*, nº15. Cambridge: The MIT Press, aug./1991.

Siqueira, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens Transversas*. Coleção Espaços de Arte Brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Telles, Sophia S. “Lucio Costa: monumentalidade e intimismo”, 75-94. *Novos Estudos* nº 25, São Paulo: CEBRAP, out./1989.

Vaccarino, Rossana. *Roberto Burle Marx. Landscapes reflected*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.