

Arquitetura como espaço naturalizado e natureza como espaço construtivo

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)¹⁹⁶. No entanto, o trabalho de Burle Marx não é linear e nem segue uma coerência dogmática e cartesiana, mas trilha um caminho mais ambíguo, transversal, em busca de reformulações e reinterpretações, atestando a complexidade na transformação contínua do seu processo criativo.

No projeto paisagístico para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1954), observa-se a introdução de combinações geométricas no desenho do jardim, marcada pelo uso de espelhos d'água, canteiros regulares e amplos gramados. Observa-se assim, no método de trabalho de Burle Marx, a contínua renovação da formalização, dinâmica própria dos processos naturais. Segundo Vera Beatriz Siqueira, *“toda aquela potência formalizadora funciona como maneira de recolocar a natureza e a arte na circulação da vida.”*¹⁹⁷ Guilherme Mazza Dourado 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).

196 Ver SANTOS, Cesar Floriano dos. *Campo de Producción Paisajista de Roberto Burle Marx. El Jardín como Arte Público*. Tesis Doctoral. Universidade Politecnica de Madri. Madri, 1999.

197 SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens Transversas*. São Paulo, Cosac & Naify, Coleção Espaços de Arte Brasileira, 2001. p.23



Imagem 76: Projeto para o Parque do Ibirapuera, próximo ao Palácio das Indústrias, 1953

Especificamente no projeto para o jardim da residência Edmundo Cavanellas em Pedro do Rio (1954) 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. Neste projeto, Burle Marx responde à arquitetura flexível e ao mesmo tempo rigorosa de Oscar Niemeyer de duas maneiras diferentes: canteiros sinuosos com traçados fluidos de cor ocupam a parte oeste do jardim, enquanto formas rígidas como as estruturas de tabuleiro em tons de verde e a piscina geométrica ocupam a parte leste. Estas duas áreas aparentemente tão opostas, mantêm um diálogo entre si, diálogo esse intermediado pela arquitetura, uma vez que através dela, por sua transparência e amplitude interna, se apreende o lado oposto.

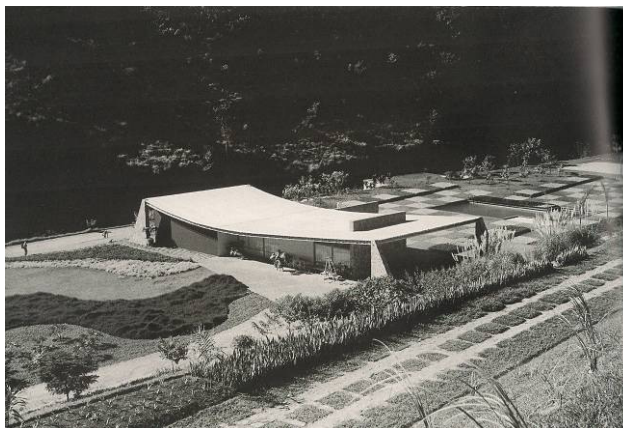


Imagem 77: Residência Edmundo Cavanellas em Pedro do Rio (1954)

Chega-se à residência primeiramente pela parte geometrizada do jardim, onde planos e volumes de plantas são disciplinados a partir de uma malha cartesiana, que evoca um aparente distanciamento da fluidez da natureza, numa tentativa ambígua de ir contra o arbitrário do meio e produzir sobre ele a perfeição de uma idéia transcendente através do desenho. A arquitetura funciona como um divisor entre as duas diferentes áreas, um pórtico por onde se atravessa e se deixa para trás as referências citadinas trazidas pelo observador. A estrutura é clara e precisa, e se identifica como um corpo único, reforçando a pura exterioridade e incisividade do desenho. A formalidade do conjunto é atenuada pela suave curvatura da cobertura, como se esta flutuasse no ar, apoiada fragilmente pelos vértices de quatro rígidos pilares triangulares em pedra. O olhar desliza pela arquitetura de um ponto a outro, possibilitando a conformação de uma superfície contínua que engloba o terreno onde se apóia e se fixa essa arquitetura. Surge a possibilidade de construção de um espaço desimpedido, composto pela fluidez das linhas de Niemeyer e Burle Marx.



Imagem 78: Residência Edmundo Cavanellas em Pedro do Rio. Parte geometrizada do Jardim.

Enfim, atravessando a arquitetura, chega-se ao lado do jardim curvilíneo livre e colorido, que se integra na topografia. Um novo ritmo é ditado por esta paisagem, num processo de naturalização. Esta naturalização, no entanto, é extremamente ambígua, no sentido em que o observador é guiado por estas curvas artificiais impostas pela mão do artista. O olhar é então encaminhando para um terceiro momento, ainda com linhas sinuosas, que agrega o lago e as montanhas

circundantes. A paisagem se apresenta como uma continuação e se dilui na vastidão da topografia do entorno. Essa oposição entre ambos os lados do jardim – geométrico e orgânico - aparentemente dissonantes, faz com que estes sejam potencializados mutuamente e se aproximem: nas combinações retilíneas, a geometria é flexibilizada através da vibração dos planos com o intercalar de tons e volumes; já nas combinações sinuosas, há uma ordem implícita e ordenadora, como visto também em outros jardins. Assim, ocorre uma reinvenção de possibilidades de fruição das diferentes paisagens e das relações destas com a construção.



Imagem 79: Residência Edmundo Cavanellas em Pedro do Rio. Parte orgânica do Jardim.

De certa maneira, neste projeto, a arquitetura de Oscar Niemeyer se relaciona harmonicamente com a grande escala do entorno natural, pousando levemente sobre a superfície do terreno, evitando assim uma contraposição à paisagem. Percebe-se uma interação entre arquitetura e paisagem, onde ambas se potencializam e adjetivam o meio onde se inserem, fazendo com que o conjunto se torne perceptível e revele-se fascinante ao olho do espectador.

Neste caso, como estratégia para propor uma arquitetura incisivamente plástica que emerge do meio, Niemeyer utiliza-se da criação de percursos de maneira a manipular a fruição da obra e da paisagem a favor do conjunto. Este procedimento pode ser observado também nos jardins para o Conjunto da Pampulha em Belo

Horizonte (1942), principalmente nos jardins da Casa de Baile, - onde a marquise ondulante reforça a presença de um caminho pré-estabelecido - e nos jardins para a residência Burton Tremaine, em Santa Barbara na Califórnia (1948) – projeto este não executado. Em ambos os projetos, o jardim auxilia na estruturação da composição como um todo, favorecendo o caráter fotogênico da arquitetura e gerando novas possibilidades de percepção do espaço circundante. Nestes casos, a dimensão formal da construção – gerada de figuras antropomórficas ou derivadas da própria interpretação da paisagem¹⁹⁸ - acaba por gerar uma integração orgânica entre jardim e arquitetura.



Imagem 80: Projeto paisagístico para a Residência Burton Tremaine, Santa Barbara na Califórnia (1948)
Imagem 81: Croquis de Oscar Niemeyer para a Residência Burton Tremaine

Este resultado, no entanto, não é uma constante nos projetos fruto da parceria entre Burle Marx e Oscar Niemeyer: jardins e arquitetura muitas vezes podem apresentar uma relação ambígua e concorrente. Niemeyer, através da potência da manipulação da forma em sua arquitetura, em muitos casos, propõe o domínio da paisagem por intermédio da grande escala. Desta forma, sua obra – potencializada na dimensão - está muito mais relacionada à escala da paisagem do que à escala do homem, resultando em uma forma plástica marcante. O ambiente circundante passa a se concentrar totalmente no objeto construído, sendo impregnado por ele. Assim, a paisagem deve ser desimpedida, neutra, imperturbável para que a

198 COMAS, Eduardo. Niemeyer Inatural. Docomomo 2009

arquitetura sobressaia por sua individualidade, como uma forma escultural flutuante no horizonte, de maneira a ser abarcada em uma única visada objetiva. Este talvez seja um dos motivos para a não realização do projeto de Burle Marx para o Parque do Ibirapuera em São Paulo (1953)¹⁹⁹ por ocasião das comemorações do 4º Centenário da Cidade, e também a não participação do paisagista de maneira mais incisiva no contexto urbano de Brasília, onde projetou jardins de alguns edifícios isolados²⁰⁰. 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. Tanto para o Parque do Ibirapuera quanto para Brasília, tem-se a adoção de um partido paisagístico mais uniforme criando um fundo verde onde se sobressai a arquitetura.²⁰¹ É importante citar que ocorre, neste caso, uma grande diferença entre o raciocínio formalista de Oscar Niemeyer, que busca a valorização do objeto arquitetônico como elemento preponderante, e o raciocínio estrutural de Roberto Burle Marx, fundamentado na cooperação entre espaço circundante, paisagem proposta e arquitetura, onde cada elemento é parte imprescindível de uma estrutura maior.



Imagem 82: Projeto de Burle Marx para o Parque Ibirapuera em São Paulo

199 O projeto realizado foi o de Otávio Augusto Teixeira Mendes (1907-1988). Este é composto por fartas áreas arborizadas, amplos gramados e pouca utilização de flores e plantas coloridas.

200 Em Brasília realizou alguns projetos como os jardins do Ministério das Relações Exteriores ou Palácio do Itamaraty (1965), do Ministério da Justiça (1970) e do Tribunal de Contas da União (1973), além da praça para o Ministério do Exército (1970).

201 Sobre este assunto, ver OLIVEIRA, Fabiano Lemes. *O Parque do Ibirapuera: Projetos, Modernidades e Modernismos*. 5º Seminário DCOMOMO Brasil: Arquitetura e urbanismo modernos. Projetos e preservação. São Carlos, 2003.

De maneira geral, pode-se afirmar que o paisagismo de Burle Marx gerou diversas respostas não sistemáticas às numerosas obras de arquitetura com as quais se integrou. Burle Marx colaborou com vários arquitetos firmando algumas parcerias freqüentes e outras esporádicas - com 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 e Diógenes Rebouças, Henrique Mindlin, Paulo Antunes Ribeiro, Helio Uchoa, Carlos Leão, além de arquitetos internacionais como Richard Neutra, Marcel Breuer, Píer Luigi Nervi, Bernard Zehrffuss – possibilitando demonstrar como seu projeto assume possibilidades variadas perante cada situação, atenuando ou reforçando o confronto entre natureza e cultura.

Os diversos arquitetos brasileiros, através de sua sensibilidade plástica, marcaram o movimento moderno contribuindo para uma nova compreensão da paisagem tropical e para a conformação do jardim moderno no Brasil. A partir das teorias de Lúcio Costa, *“a arquitetura moderna e o paisagismo brasileiro se articulam em uma composição aberta e expansiva”*. Deste princípio resultam projetos que possibilitam as relações entre espaços interiores (fechados) e espaços exteriores (abertos), onde ao mesmo tempo em que a arquitetura pode se expandir para o exterior através da ocupação dos espaços do jardim, o jardim pode invadir a arquitetura dando à ela um suporte na natureza. É gerada assim uma relação de intercambialidade entre espaço (jardim e contexto circundante) e objeto (arquitetura), colocando em evidência o embate entre natureza e cultura.

Também Rino Levi (1901-1965), em São Paulo já por volta de 1925, esboçava em seus projetos um caminho para conferir especificidade à arquitetura brasileira através do contato com a vegetação:

“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.”²⁰²

Apesar desta articulação aparentemente tão clara, a maneira como Burle Marx formaliza relação entre seus jardins, o entorno e a arquitetura, não resulta de uma sistematicidade. Segundo ele:

*“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.”*²⁰³

Assim, pode-se concluir que os diferentes jardins de Burle Marx, considerando as diversidades dos fatores que envolvem a obra, têm a capacidade de potencializar, integrar, desafiar ou até mesmo ignorar tanto a arquitetura quanto o ambiente no qual está inserido. Essa manipulação, em suas obras, gera uma tensão constante entre estes elementos, fazendo com que o jardim, por si só, adquira um movimento próprio, construtivo. É uma resposta ao meio, à arquitetura e, sem dúvida, aos diversos arquitetos com os quais trabalhou.

*“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 casa-se com elas alegremente, mais que isso: quando a natureza integra-se 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.”*²⁰⁴

202 Ver citação de artigo de 1925 para o Jornal do Estado de São Paulo. In: ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio. *Rino Levi, Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001.p. 93

203 CALS, Roberto *Burle Marx. Uma Fotobiografia*. Rio de Janeiro: S. Cals, 1995 P. 89

204 LE CORBUSIER. “Corolário Brasileiro”. In: RODRIGUEZ DOS SANTOS, Cecília; SILVA PEREIRA, Margareth Campos da; CALDEIRA DA SILVA, Vasco e outros. *Le Corbusier e o*

No projeto que desenvolveu para a Residência Olivo Gomes no limite da várzea do Rio Paraíba em São José dos Campos (1950) – atual Parque da Cidade Roberto Burle Marx -, cuja arquitetura foi projetada por Rino Levi, Burle Marx ensaia a unidade projetual entre jardim e arquitetura, que atingirá o seu ápice no projeto para os jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1954).

Neste projeto, a arquitetura de Rino Levi é extremamente impregnada pelo seu contato com o sítio. O edifício principal se implanta em um ponto privilegiado do vasto terreno, ou seja sobre um talude que forma um desnível na área, sendo disposto paralelamente a ele. Isto faz com que o jardim ao redor da residência se distribua em dois níveis diferentes, separados por um muro de arrimo de pedra. No nível mais alto se encontra a entrada da casa de onde se descortina a vista dos jardins e de toda a planície e várzea circundantes localizados no nível mais baixo e compostos por espelhos d'água, árvores de grande porte, canteiros e caminhos sinuosos.

A arquitetura é linearmente disposta sobre o desnível natural do terreno, dividida em três corpos distintos: área íntima, área de estar e área de serviços. Estes corpos são articulados pelo vestíbulo de entrada e pela garagem, que por suas dimensões e transparências deixam claro seu papel na composição das volumetrias, ressaltando-as. O viveiro de aves se constitui como um elemento destacado do corpo principal.

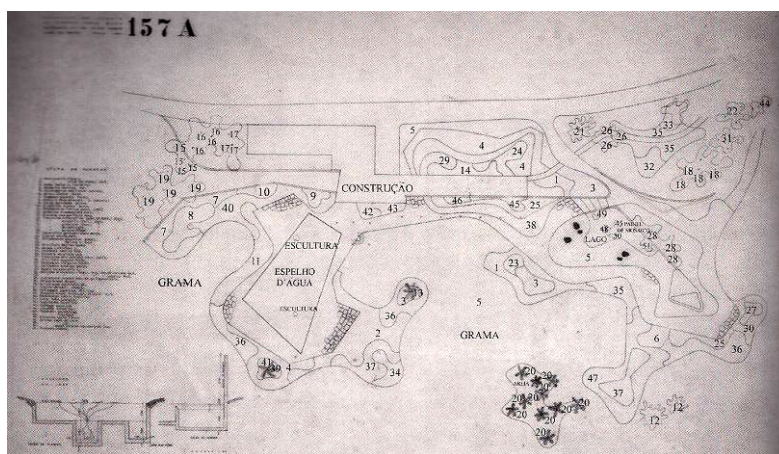


Imagem 83: Projeto paisagístico para a Residência Olivo Gomes em São José dos Campos, 1950

Aproveitando o talude, a arquitetura se projeta por cima do jardim, se debruçando sobre o panorama, e se abrindo para ele, de forma a expandir os espaços internos rumo à paisagem envoltória. Este movimento é reforçado pelo telhado da área de estar, com grande projeção nesta mesma direção, sobre parte da varanda. Sendo assim, no nível mais baixo, a arquitetura se apóia suavemente no solo por meio de pilotis, liberando as visadas e fazendo com o edifício adquira leveza em contato com o terreno, assentando-se diretamente sobre o espelho d'água ou sobre o gramado, enfatizando o fato de que a casa está embasada literalmente dentro do ambiente natural, nascida dele. Além disso, o espelho d'água trapezoidal - em contraste com as linhas fluidas da distribuição dos caminhos e canteiros - reflete as composições paisagísticas e a arquitetura, agregando mais elementos na construção da unidade.

O arquiteto utiliza-se ainda de outras estratégias arquitetônicas – além dos pilotis – para potencializar o desfrute da paisagem e a relação da arquitetura com ela: a ampla varanda parcialmente coberta que serve de *belvedere* para o complexo, as grandes aberturas e os amplos panos de vidro nas fachadas, além das paredes corredeças que possibilitam a expansão dos espaços internos em direção aos espaços externos favorecendo a convivência cotidiana do morador com a vegetação ao ar livre.



Imagem 84: Residência Olivo Gomes em São José dos Campos

Pode-se dizer que a arquitetura, neste projeto acontece não de forma determinante, impositiva ao meio, mas como ação de um sujeito que interpretou a natureza, compreendeu a espacialidade do local e suas características intrínsecas, e traduziu esta reflexão em um gesto sutil de entrelaçamento entre o objeto construído e o ambiente onde ele se insere, como um organismo que se desenvolve na paisagem. Desta forma, pode-se observar que a sua orientação se aproxima das diretrizes do racionalismo alemão, em particular a obra de Gropius²⁰⁵, buscando explorar os problemas propostos objetivamente pelo próprio projeto e pelo meio para o qual fora executado, propondo uma continuidade fluida entre o mundo do homem e a essência da natureza. Nas próprias palavras do arquiteto: “*nos trabalhos que construí para a solução de problemas de integração entre arquitetura e paisagismo, predominou o desejo de encontrar um resultado que não servisse apenas para valorizar apenas uma parte, mas sim a unidade do todo*”²⁰⁶

Os jardins próximos à casa possuem uma delimitação mais precisa, com uma definição mais concreta dos espaços - como se o princípio racional da casa se estendesse para as áreas imediatamente externas - e conforme vai se afastando da casa, do elemento humanizado, a paisagem vai assumindo o caráter natural do entono, sem no entanto, que se perca o caráter unitário. Segundo Guilherme Mazza Dourado, 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 privativo²⁰⁷.

205 Ver REIS FILHO, Nestor Goulart. “A Arquitetura de Rino Levi”, In: *Rino Levi*. Milão: Edizioni di Comunità, 1972.

206 Ver MARX, Roberto Burle, “Depoimento de sobre Rino Levi”, In: *Rino Levi*. Milão: Edizioni di Comunità, 1972, p. 10

207 Ver DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. Senac, SP. 2009. p. 244



Imagem 85: Projeto paisagístico para o Complexo Tecelagem Parahyba - Residência Olivo Gomes em São José dos Campos, 1950

Rino Levi sempre utilizou de modo inteligente a experiência adquirida mediante a atenção com a qual contemplava a natureza, atribuindo importância primordial às questões paisagísticas em seus projetos. Segundo o próprio Roberto Burle Marx, sobre a obra do arquiteto, “a vegetação teve um papel fundamental na sua obra influenciando na criação de espaços onde pudesse inserir o mundo vegetal. Assim buscava recuperar um aspecto mais humano da vida, que as casas perdiam.”²⁰⁸

Segundo Renato Anelli, o trabalho de Rino Levi após seu retorno ao Brasil em 1926 apresentava várias semelhanças com a arquitetura desenvolvida na mesma época na Itália, com base na *mediterraneidade*, e, ao longo da década de 40, passou a assumir a tipologia de pátios²⁰⁹ - como, por exemplo, na Casa Rino Levi (1944), Casa Milton Guper (1951) e na Casa Paulo Hess (1953) - como uma forma de abrir o interior das casas para um jardim tropical sem perder o sentido de intimidade do ambiente doméstico. O jardim se torna o estruturador da espacialidade, gerando uma possibilidade de *continuum espacial* entre arquitetura e o meio de maneira a possibilitar ao morador a convivência cotidiana com a paisagem natural. Assim, ocorre uma incorporação ativa da natureza no dia-a-dia

208 Ver MARX, Roberto Burle, “Depoimento de sobre Rino Levi”, In: *Rino Levi*. Milão: Edizioni di Comunità, 1972, p. 10-11

209 Ver ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio. *Rino Levi, Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001.p. 90

dos habitantes, que extrapola o sentido da contemplação.

“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.”²¹⁰

No projeto para São José dos Campos, no entanto, o arquiteto realiza o movimento inverso: ao invés de introjetar a natureza como jardim no interior da casa, ele abre a casa em direção à natureza e à paisagem, gerando possibilidades de criação de ambientes exteriores, abandonando a relação mais fechada e intimista que possuía até então e assumindo uma espacialidade mais aberta e franca com a natureza. Desta forma, faz com que seja uma grande oportunidade de estabelecimento de cumplicidade entre arquitetura e paisagismo, colocando em equilíbrio o sistema composto pela realidade natural e realidade humana.



Imagem 86: Residência Olivo Gomes em São José dos Campos

Casa e jardim são concebidos como uma sucessão de eventos percebidos num processo de movimento e aproximação. Ocorre um encadeamento incessante entre a intimidade dos espaços internos, os espaços cobertos, os lugares descobertos. Massas vegetais, texturas de materiais, detalhes arquitetônicos comungam possibilitando a construção de uma diversidade na percepção espacial. A linha de

210 Ver Roberto Burle Marx, “Depoimento de sobre Rino Levi”, In: *Rino Levi*. Milão: Edizioni di Comunità, 1972, p. 18

guapuruvus²¹¹ 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 complete o ciclo de apreensão da obra como um todo.

É incorporado mais uma vez, o conceito de variabilidade - de cores, luzes, formas e texturas – da vegetação e da reflexão da água, em contraposição ao elemento construído que aparentemente é inalterável à passagem do tempo, potencializando e colocando em tensão a continuidade entre natureza e arquitetura.

“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, faze-la extravasar pelos espaços abertos.”²¹²

É pensada também uma relação de associação e de contraste de cores entre a arquitetura, o revestimento mural de azulejos e as cores das plantas.

“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 ocre da arquitetura. Foram então utilizadas plantas com folhas de cor violeta e flores amarelas e vermelhas”²¹³

Segundo Ana Rosa de Oliveira, o jardim e a arquitetura foram concebidos simultaneamente, e esta característica é marcante no projeto. Como a autora coloca, esta é uma relação completamente antagônica à que se dava com os projetos de Oscar Niemeyer, que trabalhava inicialmente com o projeto de arquitetura e entendia o paisagismo como um complemento ao primeiro. Com

211 *Schizolobium parahyba*

212 PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates n.170, 1981. p. 286

213 Ver Roberto Burle Marx, “Depoimento de sobre Rino Levi”, In: *Rino Levi*. Milão: Edizioni di Comunità, 1972, p. 10

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, onde cada parte é valorizada individualmente, mas mantém uma relação baseada na interdependência com o todo.²¹⁴

Com o projeto paisagístico para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1954) Burle Marx atinge a completa correspondência entre a obra arquitetural de Affonso Eduardo Reidy e o ambiente físico que a envolve na construção de uma unidade, no entanto, através de dinâmica diferente da aplicada no projeto para a Residência Olivo Gomes. Em ambos os casos, o jardim não conflita com a natureza, se integrando a ela para formar uma unidade compositiva, mas através de maneiras distintas. Na verdade, devem ser consideradas primordialmente as diferenças de demandas destes dois jardins. O jardim de Olivo Gomes é o jardim de uma residência rural, ligado de certa maneira ao aspecto da intimidade, onde a arquitetura de Rino Levi assume um aspecto humano e é potencializado pelos jardins de Burle Marx, que faz com que o homem se aproxime da natureza de uma maneira física, empírica. Já o jardim do Museu de Arte Moderna é um jardim público, em um contexto urbano, que possui uma escala coletiva e assume um aspecto civilizatório e estrutural que vai culminar posteriormente no Parque do Flamengo. Estes jardins possuem uma forte relação com a arte abstrata construtiva e acentuam também o aspecto racional da arquitetura de Reidy, fazendo, no entanto, com que o homem se aproxime da natureza de maneira abstrata, intelectual.

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). A solução adotada foi a de superpor três blocos que abrigariam as funções principais, implantando-os ao longo do vasto terreno adquirido com o desmonte do Morro de Santo Antônio, colocando a escola e o teatro nas extremidades do corpo principal do museu.

214 Ver OLIVEIRA, Ana Rosa. Tese de Doutorado em El Sentido de La Arquitectura Moderna. UPC-Universitat Politecnica de Catalunya. Título: *Hacia la extravasaria: La naturaleza y el Jardín de Roberto Burle Marx*. Ano de Obtenção: 1998. Orientador: Dario Alvarez Alvarez. p. 345-346

Deste arranjo participava ainda a distribuição dos jardins, que se conformavam como ambientes externos, uma possibilidade de extravasamento dos ambientes fechados.

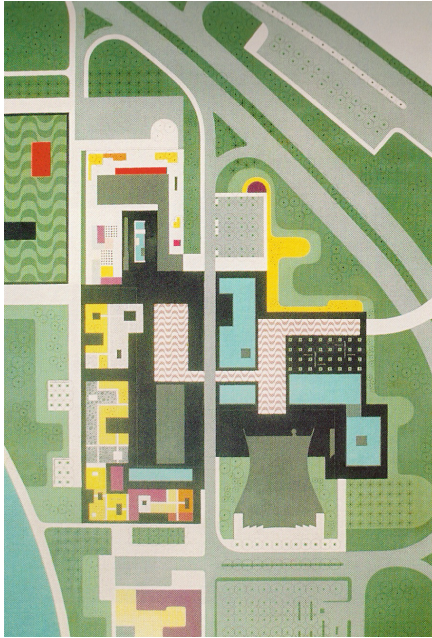


Imagem 87: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1954

A edificação principal, paralela à linha do mar, apresenta um predomínio pela horizontalidade em contraposição à verticalidade da topografia, que marca a paisagem circundante. Por outro lado, esta horizontalidade - reforçada pela presença dos pilotis ao nível do térreo - possibilita uma permeabilidade e uma transparência, intensificando a relação imediata entre a área construída do centro do Rio de Janeiro e o mar, numa troca constante, não num isolamento. A paisagem envolve a arquitetura, possibilitando a criação de espaços fluidos - proporcionados arquiteturalmente pela estrutura independente -, que oferece múltiplas possibilidades na ordenação dos espaços, se estendendo também para a linguagem do jardim. Assim, o espaço moderno contínuo e flexível é estendido para o entorno com uma unidade visual – um espaço público, livre, aberto -, possibilitando a fruição de diversas relações entre figuras racionalizadas (arquitetura e paisagismo) que se projetam sobre um fundo natural (paisagem da Baía de Guanabara). A distribuição dos pórticos do edifício possibilita assim sutis enquadramentos dos horizontes e das paisagens circundantes, fazendo com que a natureza participe constantemente do espetáculo oferecido ao visitante do museu.

Nas áreas que circundam o Museu, desenvolvem-se diversos jardins individualizados que possuem uma ampla correspondência entre si. Nestes, são preponderantes as combinações ortogonais, em absoluta precisão seguindo a regularidade da arquitetura. São jardins que impõe um novo ritmo, uma nova ordem à paisagem, baseado na experiência neoplástica de Mondrian e na linguagem geométrica do projeto construtivo. Ocorre uma manipulação inventiva das formas, através da produção de uma ordem de informações visuais com ênfase na estruturação vertical e horizontal, buscando a afirmação de um caráter racional concretizado através da definição de espelhos d'água, canteiros regulares e amplos gramados como unidades sistemáticas que buscam atingir um equilíbrio dinâmico na composição do todo.



Imagem 88: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1954

A precisão e a regularidade adotadas – originárias de uma formalização matemática - propiciam à obra uma autonomia efetivamente abstrata que a aproxima do perene e a afasta da mera realidade empírica. No entanto, a obra é composta basicamente por vegetação - material bruto, empírico, imprevisito – dominada geometricamente pela razão. O mesmo ocorre com os espelhos d'água que, confinados em formas regulares, colocam em embate a estabilidade da forma e o movimento, a transparência e a reflexibilidade da água. Para enfatizar ainda mais a relação entre a estabilidade e a mutabilidade dos materiais empregados, Burle Marx realiza uma inversão: traz para o lado sul, próximo à água da Baía de

Guanabara, o jardim seco, composto por pedras numa possível referência à aridez da cidade; e leva para o lado norte, em direção à cidade, os espelhos com repuxos d'água, com espécies aquáticas e pantanosas. Trata-se de um movimento de aproximação do mar à cidade e de aproximar a cidade ao mar, tendo como ponte o elemento arquitetônico.

A precisão do volume arquitetônico produz um espaço externo também preciso. Na verdade, esta possibilidade de formalização através de um racionalismo estabilizador e planificador apresenta uma força de propagação de ordenamento do espaço circundante, como numa tentativa de “*superar a própria tendência caótica inerente ao clima tropical*”.²¹⁵ Como consequência, há uma tensão constante entre o objeto construído e a natureza. A natureza, através de sua geometria construída e humanizada, se insinua como estrutura definidora e delimitadora de espaços. Por sua vez, arquitetura tenta se aproximar da natureza através de suas transparências e possibilidades de visadas. Essa dinâmica espacial se projeta para além dos limites do jardim, expandindo-se pelo parque e se contrapondo à dinamicidade e assimetria da paisagem.



Imagem 89: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1954

Em direção ao mar, é deixado um amplo gramado – cercado este também por um limite preciso - para a vista livre da área plana e da Baía. Neste, Burle Marx propõe uma padronagem ondulante composta por duas tonalidades contrastantes de verde, contribuindo para um efeito de movimento longitudinal em direção ao

215 PEDROSA, Mário, in *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. BRITO, Ronaldo. Rio de Janeiro: FUNARTE RJ, 1985.

mar. Este efeito bicolor retoma a padronagem do mosaico em pedra portuguesa nas cores branca e rosa que é utilizada no setor norte, direcionando o visitante proveniente do centro da cidade para o acesso principal do Museu. Mais uma vez ocorre um retorno ao embate entre o material perene – a pedra – e o material vacilante – o vegetal. Estes artifícios deixam claro que é possível, através da abstração, manter a natureza sensível sob o controle do homem.

O renque de *palmeiras reais*²¹⁶ ao sul e o grupo de *abricós de macaco*²¹⁷ a norte - dispostos praticamente no eixo de entrada do museu -, são utilizados como elementos ordenadores das visadas, ou ainda, segundo Vera Beatriz Siqueira “*dados estruturantes do espírito do lugar*”²¹⁸ delimitando os espaços e oferecendo um contraponto visual no sentido vertical, em contraste com a horizontalidade marcante do conjunto arquitetônico aliada a horizontalidade do aterro e da Baía de Guanabara. Com a extensão horizontal, há uma dispersão do foco. A introdução dos elementos verticais força o olhar para o alto, em direção ao céu e às paisagens circundantes, fornecendo um impulso contrário de energia. Sai do plano bi-dimensional do jardim rasteiro e insere a estrutura vertical do observador na experiência de fruição do jardim. Estes grupos vegetais não são inseridos na paisagem de modo natural, mas disciplinadamente com espaçamentos constantes e alinhamentos rígidos, trazendo à essa mesma paisagem uma relação matemática. Associado ao aspecto construtivo da paisagem, temos a impregnação de significações: a palmeira utilizada pode ser relacionada a um elemento tropical que caracteriza peculiarmente a paisagem brasileira exuberante²¹⁹. A construção destes espaços verdes monumentais já havia sido experimentada na década de 40 no Ministério de Educação e Saúde.

A partir do terraço jardim – debruçado sobre a Baía - e dos espaços internos do museu é possibilitada ao visitante a contemplação do domínio do homem civilizado sobre a natureza: o jardim do Museu é um espaço definido e delimitado na grandeza espetacular da paisagem contínua e natural. A construção do jardim

216 *Oreodoxa oleracea* Mart.

217 *Couroupita guianensis*

218 SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens Transversas*. São Paulo, Cosac & Naify, Coleção Espaços de Arte Brasileira, 2001. p.18

219 Daí o nome que os indígenas davam às terras brasileiras na época do descobrimento do Brasil: Pindorama - em tupi-guarani *pindó-rama* ou *pindó-retama*, "terra/lugar/região das palmeiras".

parte da poética da arquitetura, e gera uma interdependência e uma fluência entre ambos, fluência esta, no entanto, extremamente controlada e disciplinada. Os caminhos, as plataformas, as escadas, os bancos possuem uma plasticidade rigorosa com a função de dirigir o caminhar. Neste sentido, é um espaço que requer um certo confronto com a cidade e com a beira-mar. Não é um jardim projetado como fuga da cidade, onde o caminhante encontraria o desconhecido ou uma visão do retorno à natureza²²⁰; ao contrário, é um jardim urbano, com ampla significação no meio em que se insere.



Imagem 90: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1954

Além disso, a utilização de grupos de árvores doadoras de sombras - que em determinadas épocas do ano são valorizadas pela floração, como os próprios abricós de macaco, localizados na chegada ao Museu – fazem com que os usuários associem o simples espaço ao conceito de lugar de destaque na paisagem, um ambiente urbano harmonioso que pode significar prazer na vida cotidiana. O espaço urbano expõe de forma mais evidente a diferença de duas temporalidades: o tempo do crescimento das árvores (lento) e o tempo humano, cada vez mais acelerado da vida moderna. A vegetação se mantém, cresce lentamente e a cidade cresce ao redor dela. Ambas, civilização e natureza deixam na paisagem a marca do tempo.

220 Ver MOTTA, Flávio L. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 21