

Paisagismo no século XX

*“(...) quem entra nos jardins por estes meses de primavera mádida volta ao paraíso primitivo, por isso, os jardins encravados na cidade são como as escapadas da natureza, as peias da civilização.”*⁸²

Na virada do século XIX para o século XX, enquanto os arquitetos buscavam novas teorias, ideais e materiais em um esforço de produzir uma arquitetura condizente com o momento cultural e artístico, muitos paisagistas ainda se baseavam no passado propondo jardins com influência inglesa e suas variantes *italianizantes*.

Não havia uma discussão ou mesmo experimentos comparáveis aos que surgiam no campo da arte e da arquitetura.⁸³ Além do mais, as poucas criações inovadoras dos jardins nessa época não se deram no espaço público, mas no âmbito privado, não favorecendo a repercussão e amadurecimento dessas ideias. Segundo Jean-Pierre Le Dantec, *“Impressionismo, japonismo, Nabis e art nouveau não encontram eco jardinístico na França senão nos jardins de Monet, em Giverny, ou nos de Albert Kahn em Boulogne-Billancourt. (...) Willian Robinson e Gertrude Jekyll inventam uma versão inglesa do impressionismo em torno dos conceitos de wild garden e de coloridas mixed borders (...)”*⁸⁴ Além do mais, estas tentativas não chegaram a se configurar como uma conformação espacial jardinística, mas se restringiam à estruturação das potencialidades cromáticas da vegetação na construção.

“Se eu puder ver um dia o jardim de Claude Monet, eu sinto que entrarei num jardim de tons e cores mais do que flores, um jardim que deve ser menos que o antigo jardim-florista e mais um jardim-colorista, se assim

82 João do Rio. *A Alma dos jardins*. Serões. Lisboa, 1908. In SEGAWA p. 225

83 ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx the Unnatural Art of the Garden*. Museum of Modern Art New York, 1991, p. 16

84 Ver DANTEC, Jean-Pierre le. “O Eclipse Moderno do Jardim” In *Nos jardins de Burle Marx*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1996. p. 100

*podemos dizer, flores dispostas num conjunto que não têm nada de natural, já que se semeou de modo a florirem ao mesmo tempo aquelas cujas nuances combinam e se harmonizam infinitamente, numa extensão azul ou rosada, e que esta intenção do pintor fortemente manifesta desmaterializará, de algum modo, tudo aquilo que não é cor.*⁸⁵



Imagem 18: “Jardim em Giverny” de Claude Monet (1900)

No campo das artes, no início do século XX são realizadas experimentações relacionadas a concepção de um espaço contínuo, inseparável das coisas circundantes. Era a concepção cubista do espaço plástico: a arte deixa de ser a representação do mundo, e passa a se tornar uma ação que se realiza. O quadro, por sua vez, deixa de ser a superfície sobre a qual se projeta a representação da realidade, e se torna o plano plástico em que a realidade se organiza. Assim, a obra deveria demonstrar um procedimento que renovasse a própria experiência da realidade⁸⁶. A partir daí, o sujeito moderno tinha condições de reconstruir um ambiente ao redor de si mesmo, podendo criar mundos inteiros. A forma é reconstruída a cada visada, num contínuo processo de atualização.

85 PROUST, Marcel. *Les Eblouissements par la cantesse de Noailles*, In: Le Figaro, 15/06/1907 Citado por VIEIRA, Maria Elena Merege. *O Jardim e a Paisagem: espaço, arte, lugar*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 38

86 Ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Capítulo 6: A época do funcionalismo.

Consequentemente se instaura uma nova relação entre espaço e objeto.

Em Viena e na França, antes da 1ª Guerra Mundial, surgiam conceitos de arte de jardim que esboçavam um esforço de instituir uma linguagem moderna, se abrindo a novas sensibilidades e propondo uma ruptura com o passado. O jardim é concebido de acordo com as regras estruturais e geométricas, mais do que as demandas naturais. Era uma tentativa de negação da natureza selvagem através de um “*jardim que seguia princípios arquiteturais que fortaleciam a expressão da ilusão humana*”⁸⁷. Estes trabalhos experimentais mostravam um esforço em refletir na paisagem as novas tendências constatadas na pintura e na escultura. Tratava-se de tentativas *cubistas*⁸⁸ que, no entanto, davam aos jardins características extremamente pictóricas e resultavam, por consequência, demasiadamente estáticos, ou seja, continuava presente o espírito clássico. Eram tentativas de adaptar o projeto de jardins à nova estética, estruturando uma composição plástica de linhas e superfícies como um quadro, no entanto composto por matéria viva. Destacaram-se paisagistas modernos franceses como André Vera e Paul Vera, Robert Mallet-Stevens (1886-1945), Pierre Legrain (1889-1929) e principalmente Gabriel Guevrékian (1892-1970), com o “*Jardin d’eau et Lumiere*”, apresentado na Exposição de Artes Decorativas de 1925. Segundo Richard Wesley “*o jardim de Guevrékian permanece 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.*”⁸⁹

87 Joseph August Lux, “The garden beautiful”, 1909, re-impresso em *Rassegna*, nº8, (outubro de 1981), citado por ADAMS p. 17

88 Vale a pena ressaltar que para Yve-Alain Bois, a definição de cubismo pouco tem a ver com o estilo geometrizzante. Ele trata esta questão em seu artigo “Cubístico, Cúbico, Cubista”. Pode-se dizer, sob esta perspectiva, que essas tentativas, se apoderam do aspecto mais sensível do cubismo, ou seja, o tratamento de formas facetadas, angulares. Situam-se basicamente no nível superficial, deixando de lado a lógica estruturalista da arbitração do signo. No conceito de Bois, estes jardins seriam então “cubísticos”. Ver “Cubístico, Cúbico, Cubista” In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ART/UERJ, ano 7, v. 1, n. 9, jul./2006

89 Ver WESLEY, Richard. “Gabriel Guevrékian e il giardino cubista”, in *Rassegna* nº 8, 1981.

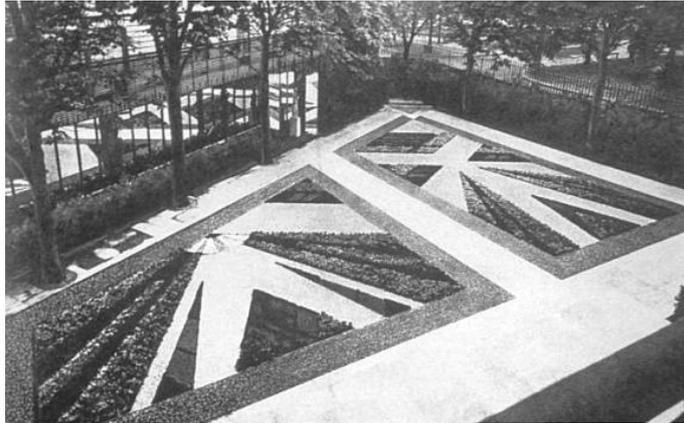


Imagem 19: Jardim para o Hotel des Noailles, de Andre e Paul Vera (1926)

Apesar do esforço em construir um paisagismo abstrato, racional e visual, esses jardins não chegaram a estabelecer relações que constituíssem uma experimentação da forma moderna com maiores questionamentos sobre espaço e cor, e não foram capazes de serem incorporados no novo panorama da arquitetura moderna. Estes jardins em geral eram pequenos e privados, não podiam se expandir visualmente para além de seus limites. Apresentavam-se como uma pintura para ser vista a partir de uma janela, ou seja, tinham uma presença estática e eram valorizados a partir de um ponto de vista único. Assim, sua relação com o cubismo torna-se somente aparente, superficial, no sentido em são geradas formas geométricas fraturadas, composições angulares, planos e superfícies segmentados. Eram usadas superfícies gramadas como *parterres* para a definição de planos de cor, e não volumes marcantes de vegetação. Assim, o resultado era a bidimensionalidade, que gerava efeitos visuais imediatos, ou seja, o jardim era uma pintura desconectada do entorno, que deveria ser entendido por sua pura visualidade. Neste sentido, estes jardins levavam ao extremo a intenção artística formalmente, ignorando as leis da natureza - e seu estado vivo, de matéria mutável - e entendendo a vegetação como mera matéria doadora de cor e textura à composição. Conseqüentemente estas composições paisagísticas estavam mais presas à tentativa de criar uma aparência estética moderna, e neste sentido, se mantinham ainda nos limites do estilo, não investigando o potencial espacial cubista nos jardins.⁹⁰

⁹⁰ Para entender as limitações dos jardins chamados cubistas, ver IMBERT, Dorothée. "Prepositions for a new french garden" In: *Architecture and Cubism*. Cambridge: MIT Press, 1997 pag 168

Nos EUA, a partir do final dos anos 1930⁹¹, ocorre uma reflexão sobre o jardim moderno em que se destacaram nomes como Thomas Church (1902-1978), Christopher Tunnard (1910-1979), Dan Kiley (1912-2004), James Rose (1913-1991), Garrett Eckbo (1910-2000), e posteriormente Lawrence Halprin (1916-2009), entre outros. Thomas Price (1901-1989), paisagista nascido no Brasil mas que estudou em Harvard, desenvolveu o projeto paisagístico para o Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova Iorque, projeto creditado erroneamente a Burle Marx por muitos autores⁹².

No Brasil, a partir da década de 1920, se dava início uma percepção positiva - porém ingênua - em direção a natureza brasileira e suas especificidades, o que fez com que artistas, arquitetos, escritores e outros intelectuais tentassem buscar a consolidação de uma identidade e cultura nacionais. No campo da arte, no entanto, esta busca se limitou à exploração de símbolos inconsistentes de brasilidade. Guilherme Mazza Dourado cita a adoção de temas como a terra e o negro por Tarsila do Amaral - que tivera contato com Blaise Cendrars em 1924; 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.⁹³ Havia, no entanto, uma preocupação muito maior com a adoção de um tema estereotipado do que com a experiência plástica propriamente dita, como ocorria em território europeu. 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 comunicáveis. E a fácil propagação dessas poucas imagens tende até hoje a substituir o contato público efetivo com as linguagens modernas brasileiras.*”⁹⁴ É curioso frisar assim, o

91 Walter Gropius lecionou na Universidade de Harvard a partir de 1937 e teve um papel decisivo na origem do paisagismo moderno norte-americano.

92 Ver COMAS, Carlos Eduardo. *Arquitetura Moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro*. AU nº 26, 1989.

93 Ver DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. Senac, SP. 2009.p.41-50

94 Segundo Ronaldo Brito, o concretismo é a primeira manifestação da vanguarda no Brasil, opondo-se aos primeiros modernistas figurativos. Ver BRITO, Ronaldo. “O jeitinho moderno brasileiro” In: *Revista Gávea, n. 10. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, março de 1993, p. 7*

paradoxo das produções modernistas brasileiras: ao mesmo tempo em que deveria haver uma abertura a uma linguagem universalizante no uso de cores e formas, há uma constante necessidade de afirmação dos valores que demonstrariam uma consciência de identidade nacional – através da adoção de um tema -, gerando uma frágil modernidade em tensão permanente.

Como consequência desse mesmo contexto, surge o paisagismo de Mina Klabin no panorama do paisagismo no Brasil. Na Residência da Rua Santa Cruz (1927) e da Rua Itápolis (1930), projetadas por Gregori Warchavchik, seu marido, utiliza algumas espécies da flora tropical, porém explora a composição purista do jardim de cactáceas, onde o elemento vegetal pontual - o cactus mandacaru (*Cereus jamacuru*) – sobre o gramado liso assume um papel destacado na composição, como um código facilmente decifrável, ou ainda uma planta icônica, que representaria o Brasil, em contraposição aos volumes arquitetônicos neutros e universalizantes de Warchavchik. Mina, assim como os pintores modernistas paulistas, assumia o cactus como um elemento típico de modernidade e brasilidade, como símbolo de compromisso com a flora e as raízes brasileiras, tornando-o uma referência tropical.



Imagem 20: Casa Modernista projetada por Gregori Warchavchik (1930)

“(...) os nossos aliados mais eficientes, pelo menos no Brasil, são a natureza tropical, que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com cactos ou outros vegetais soberbos, e a luz magnífica que destaca os perfis

claros e nítidos das construções sobre o fundo verde escuro dos jardins.”⁹⁵

Além disso, o projeto da Rua Itápolis, por exemplo, é ainda tradicional com relação à distribuição dos espaços e possui um caráter bastante introspectivo, ainda que estejam presentes alguns princípios da arquitetura racionalista. Ele é composto notadamente por dois jardins, o frontal (equivalente ao tradicional jardim social) e o de fundos (o quintal de serviços), separados pelo volume maciço da arquitetura. Sendo assim, não ocorre interação entre o espaço construído – arquitetura - e espaço natural – os jardins; estes existem independentemente uns dos outros. No entanto, percebe-se a intenção – ainda que incipiente - em integrar os dois jardins da casa, através da adoção de planos verticais na arquitetura, que direcionam o visitante do jardim frontal para o jardim dos fundos e vice-versa, gerando uma ideia de percurso e movimento. Com relação à linguagem adotada por Mina, há aparentemente alguma correspondência com os jardins da vanguarda francesa, onde, sobre o fundo composto por uma ampla superfície gramada são evidenciadas algumas espécies pontualmente (como por exemplo cactos, dracenas, pinheiros, agaves, guapuruvus) que se distribuem ao longo das paredes da edificação, sem, no entanto, maiores experimentações estéticas com massas cromáticas e sem uma maior interação com o ambiente circundante. O jardim é escalonado de acordo com a topografia do lote e se restringe a ele, possibilitando uma experiência arquitetônica bastante restrita uma vez que o paisagismo, acanhado, possibilita somente um enquadramento da arquitetura e não atinge ainda uma relação com a cidade e uma exterioridade significativas.

Em outra direção, Alfred Agache (1875-1959) no Rio de Janeiro trabalhava na transformação urbana segundo a moda do 2º Império Francês, com reformas urbanas que mudavam o perfil da cidade imperial, com desmontes e aterros, além da definição de jardins arquitetônicos geométricos, segundo os jardins franceses do século XVIII, como a Praça Paris de 1926 e os Jardins do Calabouço de 1929.

95 Citação de Warchavchik. In: FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*, São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965. p. 86



Imagem 21: Praça Paris (1926)

Além disso, é importante citar a presença de alguns arquitetos que, a partir da década de 30, passaram a valorizar e dar certo tratamento em seus projetos para os espaços abertos. Entre eles, Lúcio Costa, Attilio Correa Lima, Francisco Bolonha, além de Rino Levi - neste caso, o próprio arquiteto fazia o desenho para os pátios e jardins de seus projetos arquitetônicos - entre outros.⁹⁶ A partir dos anos 50 se destacam em São Paulo, Waldemar Cordeiro⁹⁷, Roberto Coelho Cardozo⁹⁸ e sua esposa Susan Osborn Coelho Cardozo. Estes jardins, no entanto, vêm apenas recentemente recebendo estudos mais detalhados.

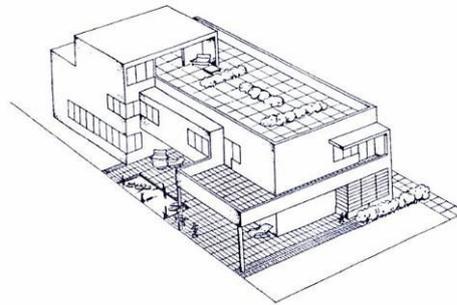
Burle Marx, muito atento aos movimentos culturais contemporâneos, percebe desde os anos 30, o anacronismo entre o desenho do jardim e a produção artística e arquitetônica da vanguarda, questionando-se sobre o que estava sendo proposto. Desde cedo teve contato com Lúcio Costa, por exemplo, para quem desenvolveu seu primeiro projeto, em 1932, o terraço jardim da residência Alfredo Schwartz em Copacabana, projetada por Lúcio Costa juntamente com Gregori Warchavchik. E a partir de então desenvolveu centenas de projetos públicos e particulares, incorporando o espírito da pesquisa plástica neste campo, fazendo com que suas produções apresentassem categoria de arte, diferentemente do vazio

96 Ver DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. Senac, SP. 2009.p. 204

97 Se dedica às artes plásticas - é marcado pelo neoconcretismo e pelo construtivismo - e trabalha o conceito de paisagem cultural defendendo a participação da natureza na vida urbana apresentando-se por meio da geometria.

98 Seguiu a escola californiana de arquitetura paisagística, com seus repertórios plásticos de matriz abstrata geométrica - especialmente Garrett Eckbo.

funcionalista marcado pelas áreas verdes sem tratamento estético características do início do século XX.



Imagens 22 e 23: Projeto para o terraço jardim da residência Alfredo Schwartz, Rio de Janeiro (1932)

Havia uma aproximação entre os experimentos paisagísticos de Burle Marx e a busca dos arquitetos por uma expressão independente da Europa na arquitetura do Brasil. Segundo Mindlin, a partir dos jardins de Burle Marx, a arquitetura moderna encontrou um cenário apropriado e harmônico:

“O paralelismo entre as conquistas de Burle Marx e as da moderna arquitetura brasileira são tão próximas que com a devida permissão para a diferença de escopo e escala, elas quase poderiam ser descritas nos mesmos termos: espontaneidade emocional, esforço de integração às condições do terreno e clima e a reavaliação da linguagem plástica e dos meios de expressão, todos submetidos a uma crescente disciplina intelectual.”⁹⁹

Burle Marx, com a experimentação de seus jardins, vai além das tentativas cubistas da França e de Viena e das tímidas e isoladas investidas de Mina Klabin, realizando um verdadeiro avanço e uma grande ruptura com o que se produzia até então. Seus projetos agregam conteúdos aos jardins modernos: levam em consideração as características do sítio, as demandas do cliente e a variedade das visadas. Burle Marx esboça uma estrutura estética auto-referenciada dos jardins,

⁹⁹ Ver MINDLIN, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999. p. 35

em termos da experiência visual e do corpo, uma vez que não busca uma representação de uma situação idealizada, uma natureza perfeita, simétrica ou natural: finalmente a forma se libera da figuração. Além disso – mais uma vez, ao contrário das tentativas cubistas européias - seus jardins não são estáticos no tempo, pois assimilam os processos naturais dos vegetais, e também não são estáticos em composição, pois possibilitam uma fruição do espaço através da imersão nele. Para compreender o jardim, deve haver exploração espacial, percurso, pois envolve variação da topografia e interação de volumetrias. Daí a dificuldade em apreendê-lo em sua continuidade através de uma fotografia ou a partir de um ponto de vista definido, o que seria extremamente restritivo, pois o mesmo deve ser experimentado como espaço; necessita do movimento físico do corpo e da inserção da escala humana. A vegetação agora assume um papel primordial, estrutural – e não mais secundário como um mero doador de cor ou tema - onde algumas suas características são exploradas ao extremo: a sua mutabilidade, as suas associações com outras plantas ou mesmo as associações possíveis com elementos minerais, com a água e com as pessoas¹⁰⁰. Deste modo, Burle Marx já inclui o conceito de temporalidade e o processo no pensamento da forma estética.

Burle Marx assume ainda o caráter de exterioridade do jardim, relacionando-o com o espaço público e com o ambiente circundante. Surge assim, a possibilidade de incorporação do espaço exterior e da paisagem à arquitetura e desaparece a conotação “frente” e “fundos” relacionada à idéia tradicional de jardim de chácara¹⁰¹ - e presente ainda no jardim da Casa da Rua Itápolis. Este que acontecia nos recuos e nas áreas remanescentes do lotes, era carregado de caráter doméstico, privado e intimista fazendo com que o tratamento paisagístico diferisse hierarquicamente em frente e fundos: o jardim social com função decorativa era localizado na frente da casa e circundado por gradil de ferro; já o quintal doméstico - com pomar, árvores frutíferas e horta - era localizado nos fundos da casa, mostrando um certo comprometimento com o mundo rural. O jardim de Burle Marx, ao contrário, não é o espaço recluso, remanescente da

100 O uso da água no jardim possibilita aos espectadores inserirem suas próprias imagens às paisagens, como participantes e construtores do espaço.

101 Ver REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. 11ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

arquitetura, mas é um espaço aberto que se constrói juntamente com ela, possibilitando a reconciliação entre habitação e a paisagem. Da mesma forma, o tratamento paisagístico não acompanha mais os níveis de valorização social da moradia; ao contrário, todos os espaços são convertidos em espaços de estar, promovendo uma emancipação da sociabilidade e trazendo à tona a discussão entre as relações entre a arquitetura e a natureza dos lugares.

O projeto da residência Edmundo Cavanellas em Pedro do Rio (1954), por exemplo, pressupõe não só o rompimento com a implantação e setorização tradicional do jardim, como também possibilita sua inversão através do processo de descoberta do jardim. O terreno se localiza em um vale e a arquitetura é implantada transversalmente a este, possibilitando a criação de duas áreas distintas (importante frisar que são distintas formalmente e não funcionalmente): a parte oeste com canteiros sinuosos com traçados fluidos de cor e a parte leste com formas rígidas como as estruturas de tabuleiro em tons de verde e a piscina geométrica. No entanto, estas duas áreas aparentemente tão opostas, mantêm um diálogo constante intermediado pela arquitetura: o pavilhão com planta retangular funciona como elemento integrador destas duas áreas, uma vez que através dela, por sua transparência e amplitude interna, se apreende o lado oposto.

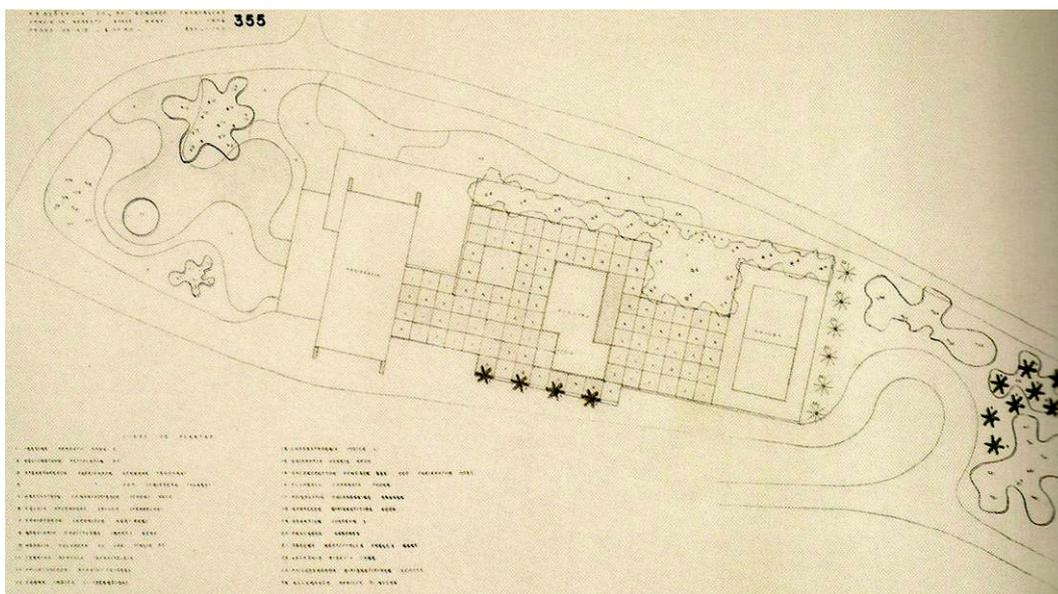


Imagem 24: Projeto para Residência Edmundo Cavanellas em Pedro do Rio (1954)

Desta forma, o jardim passa a ser único, uma única estrutura concisa, e não um jardim fragmentado, separado em duas partes, como se poderia pensar a priori. Neste processo, o percurso de chegada é fundamental pois a apreensão do jardim como um todo ocorre através de um *promenade* definido pelo paisagista: primeiramente o vale é avistado de cima, de onde tem-se a visão global do conjunto, depois chega-se à residência pela parte geometrizada do jardim, e enfim entra-se na casa pela parte orgânica e livre do jardim. Este percurso mostra a possibilidade de inversão na hierarquia frente-fundos, fazendo com que a arquitetura e a paisagem caminhassem juntos para o fim de uma espacialidade estática, centrada e simétrica, havendo uma colaboração dinâmica para a busca de uma plástica expansiva, liberada e dinâmica. Este processo possibilitava a incorporação de elementos constituintes do entorno e da ambiência, assim como a incorporação dos fruidores do espaço, gerando uma complexa rede de relações sociais e também possibilitando uma percepção renovada da estrutura de constituição da realidade.



Imagem 25: Residência Edmundo Cavanellas em Pedro do Rio

Desta forma, podemos afirmar que Burle Marx, ao realizar esta ruptura com elementos tradicionais presentes em nosso passado cultural, busca antes de tudo, compreender sua lógica e subordiná-los às regras projetuais modernas. Seus jardins não possuem a projeção nostálgica, nem o registro romântico e intimista que possuíam os quintais tradicionais; os projetos de Burle Marx são essencialmente urbanos e exteriorizados para atender ao homem da cidade. Seu

paisagismo resgata a relação entre o homem e a natureza tropical, inexistente anteriormente, utilizando-se da arte como forma de expressão, extrapolando à pura aplicação da flora local.

*“A minha conceituação filosófica de paisagem construída baseia-se na direção histórica de todas as épocas, reconhecendo, em cada período, a expressão do pensamento estético que se manifesta nas demais artes. Neste sentido, a 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.”*¹⁰²

Sob esta perspectiva, muitos autores são incisivos ao indicar Roberto Burle Marx como o grande criador de composições paisagísticas à altura das ambições artísticas do movimento moderno¹⁰³, pois soube traduzir o que o que havia de mais contemporâneo para o desenho da paisagem. Estes autores colocam suas produções como descobertas de uma nova forma de arte intelectual, uma linguagem moderna, harmonizando valores geométricos e de ordem com os valores da natureza; uma arte paisagística sem precedentes.

“Fazer jardim é fazer arte. Quando trabalho um jardim, penso nas leis que orientam os problemas artísticos: contrastes, textura, relação entre volumes, harmonia e oposição de cores. Apenas não quero fazer um jardim que seja pintura de uma maneira diferente. Nunca pensei em um jardim bidimensional, jardim sempre tem terceira dimensão. E outra coisa importantíssima é a quarta dimensão: o tempo necessário para se observar esse espaço. Quando planto uma aléia ou agrupamento de árvores em relação a uma horizontal, estou fazendo arte. Se pensar em floração roxa perto da floração branca ou rosa, estou pensando pictoricamente, ou melhor, coloristicamente. Quando se faz um quadro, a cor depende da luz

102 Citado no catálogo da Exposição Roberto Burle Marx a Permanência do instável.

103 Mindlin, por exemplo, cita: “Na obra de Burle Marx, o paisagismo contemporâneo atinge um nível equivalente ao alcançado pela própria arquitetura contemporânea.” Ver MINDLIN p. 35. Ainda Giedion afirma “Como é que você imagina o jardim íntimo de nossa época? (...) e se perguntarmos pelo nome de algum jardineiro que tenha encontrado uma expressão que seja de veras a do jardim da nossa época (...) com segurança eu poderia indicar um nome: Roberto Burle Marx do Rio de Janeiro.” Ver GIEDION, S. “Burle Marx e o Jardim Contemporâneo” In: *Burle Marx: Homenagem à Natureza*. Vozes, Petrópolis, 1979, p. 39

que incide, mas sempre se trabalha sobre uma superfície. No jardim, as cores e os volumes estão sujeitos às modificações climáticas. Num jardim, tenho de pensar que ele pode ser visto à noite num dia de tempestade, de chuva, ou ensolarado, e que a cor das plantas se modifica com as horas. O jardim não é apenas um problema estético. Quando faço um projeto, tenho que conhecer o lugar: se tem clima tórrido, de montanha ou temperado; quais as plantas que nascem na região. É preciso conhecer também o usuário. Deve-se levar em conta tudo isso. Mas função estética é uma condição sine qua non; se existe um jardim, é porque existe uma composição estética.”¹⁰⁴

Burle Marx, através da manipulação da vegetação, introduzia movimento, textura e cor, gerando uma animação das superfícies coloridas plantadas que envolviam o edifício, seguindo uma lógica própria de harmonias e contrastes cromáticos, criando ocasionalmente uma espécie de transição entre arquitetura e natureza ou ainda realizando uma possível “*compensação ao racionalismo da arquitetura*”.¹⁰⁵ Dessa maneira, afirmava uma nova síntese entre natureza e cidade, numa constante tensão entre as características da paisagem local e o pensamento abstrato moderno e seus valores intrinsecamente plásticos e gráficos. Burle Marx inaugurava assim, uma nova relação entre a arquitetura e paisagem onde era latente o entendimento do projeto como atividade multidisciplinar para o qual deve convergir o espírito de colaboração. “*O jardim moderno no Brasil é fruto direto de uma forma de conceber a arquitetura.*”¹⁰⁶ Ou ainda “*o mais surpreendente no modernismo brasileiro é que é um movimento-modernista-com-jardim.*”¹⁰⁷

104 Ver DOURADO, Guilherme Mazza. “Burle Marx. O prazer de viver e trabalhar com a natureza”. (Entrevista). In: *Revista Projeto*, São Paulo, n. 14 out. 1991, p. 59-72

105 Ver SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens Transversas*. São Paulo, Cosac & Naify, Coleção Espaços de Arte Brasileira, 2001. p. 9

106 RACINE, Michael. “Roberto Burle Marx, o elo que faltava”. In: LEENHARDT, Jacques (org.) *Nos jardins de Burle Marx*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1996. p. 115

107 RACINE, Michael. “Roberto Burle Marx, o elo que faltava”. In: LEENHARDT, Jacques (org.) *Nos jardins de Burle Marx*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1996. p. 115



Imagem 26: Residência Edmundo Cavanellas em Pedro do Rio

Enquanto Le Corbusier defendia a arquitetura implantada em meio à natureza intocada, com base em um ingênuo idealismo que aceitava a visão sentimental da natureza de Rousseau, (um ambiente selvagem e natural extremamente abundante e acolhedor a ponto de parecer ter sido criado na medida exata para bem servir ao homem), Burle Marx desenvolvia um gesto estético acompanhado de uma forte intencionalidade, onde o jardim se torna uma obra de arte, uma intervenção do homem que se coloca perante o mundo. Ele não pretendia simplesmente criar “*uma selva e chamar de jardim, mas ajustar a topografia natural à experiência humana individual, coletiva, utilitária e estética*”¹⁰⁸.

108 ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx the Unnatural Art of the Garden*. Museum of Modern Art New York, 1991 p. 36