

**MODELOS URBANÍSTICOS MODERNOS E PARQUES URBANOS:**  
AS RELAÇÕES ENTRE URBANISMO E PAISAGISMO EM SÃO PAULO NA  
PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

**FABIANO LEMES DE OLIVEIRA**

TESE DE DOUTORADO

ORIENTADOR:

**PROF. DR. JOSEP MARIA MONTANER**

DOCTORADO EN TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA  
DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA  
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA - UPC

Março  
2008

### CAPÍTULO 3

## NACIONALISMO E MODERNIDADE: O LUGAR DO JARDIM E DO PARQUE

Americanos, brasileiros, estamos (...) 'condenados ao moderno'. O moderno vai sendo cada vez mais o nosso *habitat* natural. A América não era oásis entre desertos, era simplesmente nova: lugar onde tudo podia começar do começo.

PEDROSA. 1998.



fig 1 - Menino com Lagartixas. Lasar Segall, 1924.  
Fonte: SCHWARTZ. 2000, p.77

### 3.1. A QUESTÃO DO NACIONAL E DO MODERNO

No cenário de disputas sobre a elaboração do que poderia ser considerado ‘nacional’ no campo das artes e da cultura no Brasil na primeira metade do século XX; o entre-guerras, particularmente, apresenta-se como um momento especial de reflexão sobre os dilemas inerentes às tentativas de construção de uma produção autêntica. Os problemas da relação entre internacional e local, moderno e arcaico, cópia e maturação de uma reflexão própria são discutidos e permeiam tanto as argumentações do Neocolonial, como dos defensores do academicismo e os do Movimento Moderno.

Definir referências culturais exclusivas é restritivo e inoportuno, já que os fluxos de idéias, suas apropriações e as permanências de ideários se apresentam como uma intrincada rede cujos limites são imprecisos e extremamente variados. De todos os modos, cabe pontuar que as formas de importação de referenciais passam a ser objetos de questionamento e se avaliam, por determinados grupos de intelectuais, as possibilidades de criação e afirmação de um país moderno, com arte e cultura próprias. Os fluxos populacionais para as grandes cidades brasileiras advindos tanto dos processos migratórios acarretados pela industrialização, como dos imigratórios gerados pela instabilidade política européia, induzem transformações significativas nos tecidos sociais urbanos. Neste contexto, a dinâmica da procura de uma resolução para a construção da visibilidade de um Brasil independente, formado, com sua arte, identidade, cultura e tradição própria representava um pensamento em geral presente, mas encarado sob as mais diversas matrizes. Dentre as inúmeras posturas frente ao problema do nacional e do moderno, trataremos de três que consideramos as mais significativas e que permeiam a maioria das discussões: as concepções de matriz neocolonial, a defesa da tradição clássica e a contribuição do modernismo. Isso não significa que esses ideários tenham se configurado como blocos herméticos. Pelo contrário, em muitas ocasiões dialogam, interpretam referenciais comuns e postulam reflexões de base similar. As diferenças e similitudes aparecem assinaladas ao longo do texto e buscamos assim, nas proximidades e distanciamentos que emergem das análises, as prerrogativas pensadas sobre qual seria para cada qual a produção arquitetônica, urbanística e paisagística que caberia ao país. Enfim, o capítulo percorrerá essas principais correntes interpretativas mencionadas, e em cada uma delas identificamos atores individuais extremamente representativos, cujas idéias serão detidamente enfrentadas. Da primeira, nos centramos nas figuras de Ricardo Severo e, sobretudo de José Marianno Filho, de certo modo consonantes com as pesquisas da sociologia de Gilberto Freyre. A discussão sobre a defesa da tradição clássica e a manutenção de padrões compositivos ecléticos com filiação acadêmica se faz aqui em especial através dos trabalhos de Christiano Stockler das Neves e de Reynaldo

Dierberger. As obras de Mina Klabin Warchavchik e de Roberto Burle Marx, personagens identificados como representativos das renovações de linguagem e construtores do que se considera o modernismo brasileiro no campo paisagístico, são tratadas, dentre outros profissionais, nos ideários que partem destes pressupostos. Em todos os casos o que se propõe são opções de linguagens e visões da tradição que, se ao mesmo tempo são divergentes, são também contemporâneas e propostas efetivas para a definição de um jardim moderno e brasileiro para o século XX.

### 3.1.1. APROXIMAÇÕES À RELAÇÃO ENTRE NATUREZA E BRASILIDADE

Com as viagens excursionistas de coleta e catalogação da flora e da fauna brasileira, a partir do primeiro quartel do século XIX, a natureza emerge como tema tanto no âmbito científico, como visto no capítulo 1, como se converte em símbolo do nacional para distintas correntes artísticas. A atuação desses pesquisadores e colecionistas foi fundamental, não só para a descoberta e catalogação da flora nacional, como também para a disseminação do cultivo de flores no âmbito privado. Recordamos que neste último aspecto, teve significativa importância a Missão Artística Francesa chefiada por Le Breton e chegada a então capital em 1816. Ainda que, como escreve Mário Pedrosa,<sup>1</sup> foi controversa em sua origem e objetivos – fomentou o neoclassicismo no país, como forma de atualização artística e cultural. O jardim privado nestes moldes passa a funcionar como símbolo de distinção e status. Anos depois, o romantismo inglês, apropriado em Paris no traçado de inúmeros parques na metade do XIX, seria introduzido no cenário paisagístico brasileiro por Glaziou e teria significativa influência nos futuros projetos de parques no país.

Este avanço no campo científico, dado ao mesmo tempo da influência do neoclassicismo e logo do romantismo inglês, possibilitou por um lado o reconhecimento botânico de novas espécies nativas e por outro, que pudessem ser utilizadas em jardins. Esses estudos da natureza não significaram necessariamente a absorção imediata e generalização dessas plantas na criação dos jardins ornamentais residenciais, embora já aparecessem nos últimos anos do século XIX e se tornassem mais frequentes com o avanço do novo século. Os jardins, até esse período, passaram a ser para as elites das principais cidades brasileiras, símbolo de bom gosto, civilidade e status e os modelos europeus, em especial os da França, Inglaterra e Alemanha, eram os principais referenciais adotados, tanto formalmente como no uso de espécies.<sup>2</sup> Ao contrário do que se poderia supor, entretanto, não é certo afirmar que se excluía por completo a incorporação de plantas autóctones nos jardins de então. Às árvores frutíferas, trazidas desde os primeiros anos do período colonial, se incorporam outras espécies, em especial floríferas, nas práticas de jardinagem residencial e também em projetos de espaços públicos. No caso de São Paulo, já



antes mesmo da metade do Oitocentos, o trabalho dos botânicos e dos cultivadores de flores das chácaras suburbanas (estes como vimos em grande maioria alemães) buscaram combinar as espécimes exóticas com as locais em suas plantações. Evidentemente, o caráter de estudo botânico deste interesse é nítido nestes trabalhos, conquanto não se possa deixar de mencionar que se despertava uma sensibilidade estética em relação às plantas autóctones. Saint-Hilaire nos proporciona o discurso do presidente da Província de São Paulo, em 1844, à Assembléia Legislativa, tratando do Jardim Público (antigo Jardim Botânico), em que se nota como tanto o uso das árvores frutíferas como a menção às plantas nativas é importante, aparecendo como valores na qualificação deste espaço ajardinado:

Desenhada sobre um terreno vasto e perfeitamente unido, ornado com deliciosas aléias de árvores frutíferas, cheio de grande quantidade de outras árvores, tanto exóticas como indígenas, e de grande variedade de arbustos e de flores, o jardim público oferece aos habitantes de nossa capital um lugar de descanso, onde os mesmos se acostumam a sentir todo o valor das belezas da natureza.<sup>3</sup>

Ernani da Silva Bruno aponta para o intenso cultivo de árvores frutíferas, nativas e exóticas nas chácaras ao redor do centro urbano. Conforme elucida Canabrava, ao se referir a elas nos primórdios do período republicano:

O cultivo de verduras e legumes não havia se generalizado, pois somente com o incremento da imigração estrangeira é que se desenvolveu. Porém as referências sobre a existência de árvores frutíferas aparecem com tal frequência que podemos considerar como o elemento mais comum da paisagem das chácaras paulistanas no fim do século XIX.<sup>4</sup>

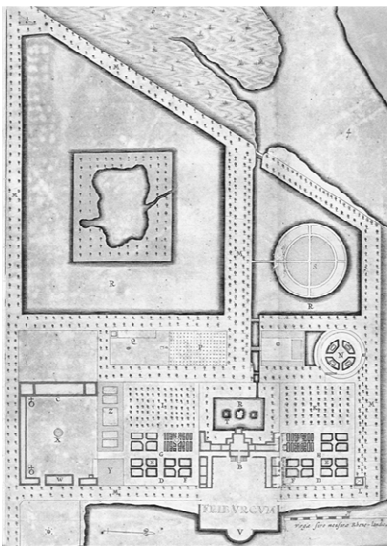
Bruno comenta também como a partir de 1880 se passa a incorporar o uso de plantas nativas no paisagismo em São Paulo, identificando, em relatos de época, as mudanças nas formações dos jardins na cidade. Afirma o autor que:

Os jardins particulares ganharam fisionomia nova no último quartel do oitocentismo e nos primeiros anos do novecentismo: depois de 1880 não se viam já na cidade apenas as velhas plantas e flores do começo e de meados do século passado: rosas, cravos, begônias, ramos de alecrim, magnólias ou jasmims do Imperador (...). Plantas novas e flores novas começaram a ser admiradas pelos moradores e cultivadas em seus jardins. Algumas indígenas – orquídeas e parasitas – em outros tempos completamente desconhecidas ou desprezadas.<sup>5</sup>

É interessante notar que o uso dos cactos - que logo seria um dos principais símbolos das vanguardas artísticas brasileiras e de busca de um jardim tropical, moderno e nacional através dos trabalhos de Mina Klabin e das primeiras obras de Roberto Burle Marx - remete já ao século XIX. Na construção de um jardim no convento dos jesuítas, Bruno descreve que: *“havia nesse jardim aléias sombrias sob as palmeiras e os fetos, dispostos em formas fantásticas e misturados com cactos”*.<sup>6</sup>

O mesmo autor ainda menciona outras referências mais explícitas, como a de um visitante ao afirmar que: *“talvez nenhuma outra cidade em todo o mundo mostrasse tanta riqueza floral no centro como São Paulo”* e de que *“toda a luxuriante flora tropical é reunida magnificamente à da zona temperada”*.<sup>7</sup> No próprio memorial de apresentação do anteprojeto de Cochet para o Parque do Anhangabaú, discutido no capítulo anterior, vemos colocado que utilizar-se-ia do *“emprego decorativo dos vegetais dos trópicos”*.<sup>8</sup> Acerca das imediações do centro e antes do cinturão suburbano, Bartolotti comenta ainda que:

Os bairros elegantes concentram-se em uma zona de luxuriante vegetação tropical estupidamente combinada à delicada flora das regiões tropicais, de onde surgem elegantes *vinilli*, graciosos palacetes e mesmo soberbas *ville*.<sup>9</sup>



**fig 2 - Plano de palácio e jardim de Maurício de Nassau, na atual cidade do Recife. Desenho do século XVII.**

Fonte: SILVA; ALCIDES. 2002, p.161.

As menções à incorporação de espécies nativas na criação dos jardins públicos e privados são abundantes. Aqui quisemos destacar o fato de que o processo de chegada dos naturalistas, iniciado com a abertura dos portos, e a imigração, sobretudo alemã, por um lado, desenvolve fortemente a horticultura, a investigação botânica no país, a descoberta, catalogação e cultivo florístico, disseminando o interesse pelos jardins no âmbito público e privado. Por outra parte, também a difusão do academicismo a partir de 1816 e logo do romantismo na metade do Oitocentos corrobora para uma apropriação estética da natureza recentemente descoberta

e analisada pelo viés científico. A comunhão, portanto, deste olhar científico com o das linguagens paisagísticas mencionadas é um dos pilares que está na base da reflexão que se

estabelece nos primeiros anos do século XX sobre as formas com que deveriam ser construídos os jardins no Brasil.

Neste ponto nos colocamos em posição oposta a de determinados autores que consideram que apenas com as primeiras iniciativas de Mina Klabin e de Burle Marx se passa a usar a flora nativa nos jardins. A novidade não se dá, a nosso ver, no fato do uso destas espécies - que como demonstramos se deu muito anteriormente - senão na apropriação simbólica que dela se faz no sentido de construir discursos sobre o nacional, bem como na exacerbação da busca de inclusão de inúmeros outros novos exemplares da flora autóctone.<sup>10</sup> Seu uso prévio se pautava no interesse botânico, estético e utilitário (para alimentação e plantas medicinais), sem a pretensão de construir alocações de cunho ideológico. Será apenas na década de 20, na efervescência dos debates sobre raça, cultura e identidade nacional e tendo como grande evento o centenário da Independência, que a flora brasileira será objeto claro de elaborações teóricas que a tratarão como símbolo de brasilidade.

Há um processo histórico de relação com a natureza que se altera decisivamente desde os primórdios da colonização até os anos 20. Não o consideramos de modo seqüencial e estanque, mas, usando expressão de Antônio Cândido, importa alertar para determinadas “fases de predominância”.<sup>11</sup> Passa-se, assim, de um período de luta contra a natureza, de busca de sua domesticação e estabelecimento de uma distanciação de segurança contra os perigos que a floresta supunha: tais como índios, animais selvagens e outras ameaças; para um momento, no século XIX, em que se cria um olhar “cientifizado” do natural e se propaga o gosto pelo jardim ornamental; e, logo, para sua conversão em símbolo nacional. Não cabe um aprofundamento na qualificação de exemplos de jardins coloniais, senão destacar, em função das relações que faremos mais adiante, como aparecia de modo controlado, geometrizado, como signo de um esforço de organização do espaço natural pautado em sua plena visibilidade e focado no cultivo de espécies frutíferas e de hortas. Era fundamental que o jardim não fosse um elemento de insegurança, que não proporcionasse abrigo para animais indesejados e invasores e, ao mesmo tempo, que pudesse ser local produtivo e de deleite. As referências holandesas e mouriscas são nítidas, como bem elucida Silva, e a necessidade de cultivo de alimentos e de amenização da temperatura, com a criação de sombra e de tanques d’água, (fig 2) são determinantes.<sup>12</sup> Durante todo o século XIX, o desenvolvimento da botânica se vê marcado pela construção de diversos jardins botânicos e de jardins públicos e privados, através das inúmeras viagens excursionistas direcionadas ao Brasil e do labor anônimo dos jardineiros imigrados do continente europeu. Constrói-se, como comentamos, um repertório lingüístico para o desenho dos jardins pautado

nas referências *Beaux-Arts* e românticas.<sup>13</sup> Desde o final daquele século, a proclamação da República e as proximidades do centenário de Independência estimulam os estudos sobre o nacional e emergem distintas idéias de construção do país. O jardim passa a ser um campo de experimentação - como o foram também as artes plásticas, a arquitetura e a literatura – de suma significância, na medida em que era o depositário das reflexões sobre a própria natureza. Não se estranha, portanto, que seja nesse contexto que apareçam os versos romântico-nacionalistas e tão orgulhosos da riqueza natural do país, em que uma das maiores expressões se vê na própria letra do hino nacional, oficializado em 1922:

Deitado eternamente em berço esplêndido,  
Ao som do mar e à luz do céu profundo,  
Fulguras, ó Brasil, florão da América,  
Iluminado ao sol do Novo Mundo!

Do que a terra mais garrida  
Teus risonhos, lindos campos têm mais flores;  
“Nossos bosques têm mais vida”,  
“Nossa vida” no teu seio “mais amores”<sup>14</sup>

Neste contexto, o tema da construção de uma identidade nacional passa a se articular ao problema da imagem a se criar para o país. Os movimentos de cunho nacionalista emergentes, desde representantes do Integralismo vinculados ao naturalismo positivista como os pensadores de forma ou outra vinculados à esquerda, não vão se limitar apenas a descobrir e classificar o existente, através das viagens e estudos científicos; mas sim, partindo deste conhecimento, vão buscar linguagens que pudessem ser associadas à construção de uma *brasilidade* em amplos campos da cultura e das artes. Os nacionalismos do século anterior - bem como o positivismo de Auguste Comte e o afã classificatório e empirista verificado desde o século XVIII - têm importante influência nestas visões de como deveria ser o Brasil moderno, sobretudo até os anos 30, quando os estudos sociais de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr estabelecem as bases para a sociologia brasileira e para a reflexão moderna sobre a identidade nacional. Coloca-se, portanto, o problema de representação de um país às voltas do centenário da independência e cujo processo de industrialização e crescimento urbano das principais cidades se evidencia.<sup>15</sup>

A conjuntura de crescimento urbano de então e a maior intercomunicação com a Europa e Estados Unidos, nas transferências de ideários – entre eles os arquitetônicos, urbanísticos e

paisagísticos - acenaram para a necessidade de refletir sobre o futuro do país e com isso, sobre o futuro das cidades. Como tratado no capítulo 2, é nesse momento de maior atenção para o fenômeno urbano, iniciado no fim do século XIX, que o papel do parque urbano emerge como símbolo de modernidade urbana e elemento necessário à vida cidadina. Entretanto, nas primeiras experiências comentadas não se matura uma formulação de brasilidade clara para esses espaços, embora várias tenham sido as menções à necessidade de construção de um parque eminentemente brasileiro, como veremos. Inicialmente, a discussão sobre a brasilidade no campo paisagístico se centra no jardim, antes que no parque.

### 3.2 O JARDIM, O PARQUE E AS VISÕES DE BRASILIDADE

Os discursos multifacetados proferidos especialmente no entre-guerras acerca da construção da arte e cultura brasileira, toma diversas disciplinas, inclusive a produção de jardins e parques. Vale destacar que os papéis dos jardineiros e botânicos - tais como Manuel Lopes de Oliveira Filho (Manequinho Lopes), João Dierberger, Arthur Etzel e Frederico Carlos Hoehne - foram essenciais para a consolidação da prática paisagística em São Paulo. Dedicados profissionais, centraram-se na divulgação do conhecimento científico, das plantas exóticas e autóctones, do amor pela natureza e da importância do verde urbano. Contudo, embora tenham exercido papel decisivo nos campos mencionados, sua atenção não se focou em debates teóricos sobre a constituição de novas linguagens e formas artísticas que pudessem ser consideradas nacionais. Assim, se foram os combatentes cotidianos dos quais a cidade muito deve, realizando inúmeros jardins e trabalhos de arborização, seu papel nas controvérsias sobre o caráter artístico da profissão de paisagista e sobre a busca de brasilidade e modernidade não adquirem peso. Muitas vezes, eram apenas considerados em sua formação técnica, e profissionais como Dierberger e outros, envolvidos com a definição das responsabilidades e dos saberes relativos ao campo disciplinar do paisagista, buscavam definir com clareza a necessidade de formação artística do profissional, diferenciando-o do jardineiro e do botânico. Estes, portanto, pouco aparecem nas discussões concernentes a estes temas.

Dentre eles, emergiam as questões: como deveriam ser o jardim e o parque brasileiros? Que princípios deveriam seguir? Quais deveriam ser as referências teóricas e projetuais? Já existiria uma produção que pudesse ser considerada nacional e moderna? Haveria uma arte tipicamente brasileira? Um “fundo nacional genuíno não adulterado”?<sup>16</sup>

### 3.2.1 NACIONAL POR TRADIÇÃO: A VISÃO NEOCOLONIAL

A definição dessa especificidade autêntica e primeira, por vezes pensada como possível de resolução pela subtração do estrangeiro, cai em um paradoxo que Schwartz afirma como inerente a esse processo. Referindo-se aos debates oriundos do século XIX sobre a cultura nacional, afirma que:

Os adversários da descaracterização romântico-liberal da sociedade brasileira tampouco chegavam ao país autêntico, pois extirpadas as novidades francesas e inglesas ficava restaurada a ordem colonial, isto é, uma criação portuguesa.<sup>17</sup>

O nacional, nesta análise, não se definiria por si, como campo de conteúdos próprios, mas viria à luz a partir de um processo de subtração de partes alheias a ele agregadas, ou seja, uma essência cuja definição não era clara. Na direção de propor uma solução para o problema da definição do que poderia ser considerado o cerne do tipicamente nacional, é especificamente notável o influxo do Movimento Neocolonial, sobretudo na arquitetura. Apresenta-se como proposta de linguagem interessada na problemática dicotomia entre moderno e nacional e, antes de se limitarem a um procedimento analítico retrospectivo de eliminação de partes para alcançar uma idéia de nacional, buscaram um caminho inverso, evolutivo, em que este conceito se definiria pela transformação do legado português e ameríndio, através dos séculos, em algo tradicional e brasileiro.

Em 1914, Ricardo Severo profere conferência na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo acerca da necessidade de valorização da arte nacional, referenciando-a à tradição portuguesa adaptada e transformada no Brasil. As contribuições teóricas de matriz neocolonial, apresentadas a partir de então, se centrarão no combate à ruptura de um processo de constituição de uma tradição nacional, que o neoclassicismo e o ecletismo suporiam. Tal passado é visto como referência para o desenvolvimento das artes no país, como ponto inicial de um caminho evolutivo em que os referenciais portugueses e indígenas haviam se mesclado, se adaptado às condições locais e adquirido características consideradas nacionais. Antes, portanto, de considerá-los imóveis e, aplicando uma metodologia positivista de análise, se afirma o seu desenvolvimento artístico e sua sucessiva transformação, desde o ponto de partida, em direção a uma produção adaptada, maturada após um longo processo de aculturação, sendo assim, aclamada como nacional. O neocolonial se divulga, deste modo, como resposta aos problemas de criação de uma linguagem apropriada para a representação de um país moderno e com arte própria, encontrando respaldo em vários setores da sociedade, inclusive institucionalmente durante a década de 20.

José Marianno Filho, no Rio de Janeiro, foi um defensor incontestado deste ideário e teve papel fundamental no horizonte de discussões do período, pois além de difundir suas idéias explicitamente em vários textos entre as décadas de 20 e 40, promoveu e financiou uma série de concursos e viagens expedicionárias para estudo da arquitetura colonial. Era médico, foi diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e personagem dedicado às discussões acerca da nacionalidade brasileira, centrando-se, maiormente, sobre artes plásticas e a “*arquitetura tradicional brasileira*”.<sup>18</sup> No entanto, atuou nas mais distintas áreas e também se debruçou sobre os temas do jardim,<sup>19</sup> do parque urbano e do urbanismo.

Marianno Filho trata a arquitetura do período colonial como origem e referência para a criação de uma produção tipicamente nacional e autônoma. Reconhece historicamente um lento processo de adaptação do legado português às condições mesológico-sociais brasileiras. Para ele, seria o contínuo caldeamento da arquitetura lusitana, suas adaptações e transformações em função do meio físico e social local, o que havia gerado, um caminho próprio de constituição de uma arquitetura autêntica e legítima. A recuperação dessa tradição tinha em vista a possibilidade de concretização, em um presente urbano socialmente diverso do período colonial, do ápice de um percurso, para ele, verdadeiro, genuíno e próprio. Em suas palavras:

O espírito tradicional da arquitetura clássica brasileira é peninsular, por fatalidade histórica inexorável. E esse espírito nos veio de Portugal, como nos poderia ter vindo da Inglaterra, ou da Holanda. Mas o sentimento da tradição se formou aqui. Suas características iniciais se acomodaram ao ambiente mesológico da nação. Foi esse longo e incessante trabalho de adaptação ao meio, de ajustamento ao ambiente que lhe deu o caráter tradicional.<sup>20</sup>

Entendendo a arquitetura como produto do meio e da raça, e apontando para as diferenças geográficas e sociais nos diferentes países, nega a possibilidade de uma “arquitetura universal” e combate a arquitetura moderna, considerando-a uma “*avalanche desnacionalizadora*” e que, portanto, deveria ser erradicada.<sup>21</sup> Recordamos que foi o próprio José Marianno Filho um dos maiores opositores da estadia de Lúcio Costa na direção da ENBA, por sentir-se traído em seus ideais após o cambio de orientação do antigo discípulo.<sup>22</sup> O médico encabeça uma ferrenha campanha contra a atuação de Costa, o que logo acarretou a sua derrocada do posto. Há diversos artigos em que o ataca diretamente e à arquitetura moderna. Em um deles, já na década de 40, comenta que a visão “patriótica” de apoio à construção de edifícios públicos “*adotando o partido tradicional*” havia sido: “*de súbito interrompida pela revolução, tendo passado a Escola de Belas Artes a ser o centro propulsor das idéias derrotistas, por iniciativa de um*



*jovem inexperiente e ambicioso, partidário extremado do estilo nacional até a véspera de galgar o ambicionado posto.*”<sup>23</sup> E referindo-se diretamente à principal referência da arquitetura moderna no cenário nacional, com discurso nitidamente marcado por preconceitos ideológicos, continua:

Le Corbusier, que é derrotista universal, por conseguinte, comunista do melhor estofado, realizando o seu plano demolidor, tentou arrasar a tradição secular dos povos. Ideou uma arquitetura aberrante de todo e qualquer sentimento de nacionalidade. Derrotou a beleza, rebaixou a dignidade da arquitetura, desmoralizou um nobre e grandioso sistema, que dignificara as mais antigas civilizações humanas.<sup>24</sup>

Marianno Filho, da mesma forma, não se constrangia em criticar as cópias estilísticas que se faziam da arquitetura colonial. No I Congresso de Habitação, promovido pelo Instituto de Engenharia de São Paulo, em 1931, descreve sua desconfiança em relação a elas, no primeiro momento de aproximação dos arquitetos do período a essa arquitetura:

Não me pude conformar com a precipitação e leviandade com que se solucionavam os mais sérios problemas da arquitetura brasileira. Porque, ao invés da evolução que eu aconselhava (...) eu via apenas as paródias, os plágios, e os arremedos dos incompreendidos moldes coloniais.<sup>25</sup>

Fundamentava suas teses na evolução da arquitetura portuguesa e indígena em território brasileiro, o que teria gerado uma produção nacional. Esse desenvolvimento deveria, por sua vez, pautar-se nos elementos essenciais dessa arquitetura, como os sistemas construtivos, os materiais e a disposição espacial.

Do mesmo modo como considera fundador de uma arquitetura brasileira o processo de adaptação dos referenciais coloniais ao meio local até a realização de algo próprio, também reconhece nele o mecanismo pelo qual se poderia estabelecer as bases para as realizações paisagísticas nacionais. Se a arquitetura apta a ser realizada no país deveria ser “*essencialmente mesológica, em virtude de constante ajustamento ao ambiente geográfico que lhe serve de cenário*”, também o deveriam ser jardins e parques.<sup>26</sup>

Reitera em seu discurso que da mesma forma que a experiência de nacionalização da arquitetura trazida pelos colonizadores a princípio não teria incorporado ou desenvolvido uma dimensão artística própria, devido às duras condições do ambiente brasileiro e da escassez de recursos; em termos de áreas verdes livres, a implantação destes espaços também teria passado por um

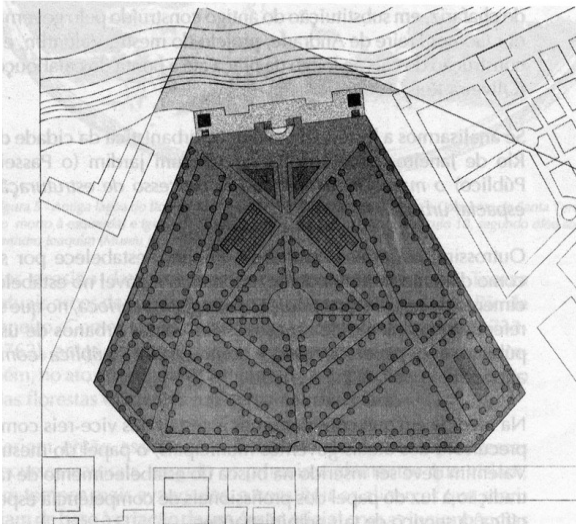
processo inicial de puro atendimento às necessidades de proteção ao sol e às intempéries, de minimização das temperaturas, para, em seguida, como na arquitetura, desenvolver um caminho artístico próprio. Portanto, a idéia de um jardim brasileiro que se funda em seu discurso carrega dois aspectos preponderantes e pautados na tradição colonial: em primeiro lugar, defende seu caráter de utilidade, proteção, abrigo e amenização térmica; e logo, o considera como manifestação artística e, de tal modo, dotada de uma carga histórica, simbólica e estética específicas.

Ao tratar da recepção e caldeamento dos referenciais coloniais, considera para além do português, também o holandês, como a contribuição do conhecimento indígena. Esta mescla nos teria possibilitado a utilização de espécies tanto exóticas adaptadas às condições locais, como nativas. Neste sentido, Marianno defende incisivamente que o uso da flora deva ser pensado a partir de sua adequação à terra e à sua tradição de uso no país. Invariavelmente, para esse autor, sua principal função é proteger os visitantes contra o forte sol tropical e as chuvas, propiciando amplas áreas sombreadas para descanso. Neste entendimento, as plantas exóticas trazidas para o Brasil no período colonial, em grande parte frutíferas, poderiam ser incorporadas se tivessem características que as permitissem suportar as condições locais e por terem se estabelecido *tradicionalmente* no país, inserindo-se na história dos jardins em território nacional.<sup>27</sup> Acerca do plantio de árvores e da criação de sombra afirma, categoricamente, que “*só as árvores têm o poder de produzir sombra utilizável. Se a árvore não pode produzir sombra, se ela não pode expandir sua copa de modo normal, é inútil plantá-la*”.<sup>28</sup>

Sob esse ponto de vista, argumenta que o jardim urbano brasileiro deveria, portanto, atender a essas necessidades de proteção, de criação de áreas com temperaturas amenas, como também ser agradável ao olhar. Para isso, seria fundamental seguir essa tradição construída desde o século XVI e contar com a presença de árvores de grande porte, que proporcionassem áreas umbrosas; cascatas, que refrescassem e humidificassem o ambiente; flores e belas vistas.

Em *Debates sobre Estética e Urbanismo* e em *O Passeio Público do Rio de Janeiro*, ambos de 1943, é que vemos uma maior dedicação do autor em escrever a respeito do verde nas cidades. Os jardins e parques, para Marianno Filho, deveriam ser uma das principais preocupações dos urbanistas, na medida em que romperiam com a monotonia do espaço edificado e funcionariam como refúgio verde dentro das cidades:

As necessidades brasileiras no que concerne aos espaços livres urbanos são, todavia, maiores do que as das cidades européias. É que no Brasil, independente do motivo de beleza que a vegetação traz às cidades, ela nos protege por meio da sombra benfazeja, contra os rigores do sol causticante.<sup>29</sup>



**fig 3 - O traçado original do Passeio Público do Rio de Janeiro, segundo planta de 1812.**  
Fonte: CENIQUEL, 1995, p.244.

Como grande exemplo positivo, menciona o Passeio Público do Rio de Janeiro (fig 3), construído entre 1789 e 1793 por Mestre Valentim. Vale lembrar que até o último quarto do século XVIII, não havia efetivamente espaços públicos ajardinados de grande importância no Brasil, aparecendo apenas então os primeiros jardins botânicos. Mestre Valentim, artista contratado para a realização deste passeio público, realiza uma série de obras de caráter sanitário e de adequação do terreno, como aterros, retificações, construções e alargamento de vias. Finalmente, é executado sobre a bela vista do mar, com vias regulares densamente arborizadas, espaços de repouso e contemplação. Marianno Filho assinala a grande influência do Jardim Botânico de Lisboa na concepção de Valentim, bem como as chácaras e quintais pernambucanos dos tempos de Nassau.<sup>30</sup> Exalta sua sensibilidade para captar a “*tradição nacional brasileira*” na realização de jardins, referindo-se especificamente à criação de bosques e maciços de árvores de grande porte, com utilização de árvores frutíferas nativas e exóticas, além do uso de “*elementos florísticos do sub-bosque*”.<sup>31</sup> Menciona também a presença de água, a marcação de vias retilíneas e suas vistas.

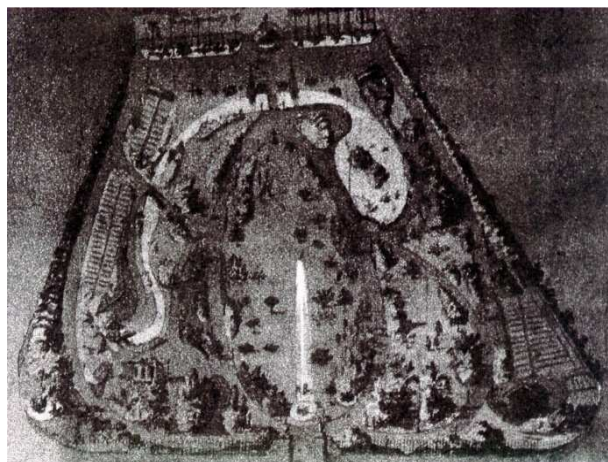
Por conseguinte, o crítico via nessa obra a manifestação de formas nacionais e tradicionais de organização de jardins, coerência pela adequação aos fatores mesológicos da nação, bem como um correto uso dos elementos paisagísticos. No Segundo Reinado, este espaço público foi

reformado por Auguste de Glaziou, que propõe uma série de reformulações de caráter pinturesco (fig 4). José Marianno o critica severamente afirmando que, mesmo que se em alguns aspectos o paisagista francês tenha obtido certo resultado satisfatório, sua intervenção era incompatível com o partido adotado por Valentim e iria contra a *tradição* brasileira. Para ele: “*Nós outros brasileiros, sem a ajuda da preciosa arte francesa, já havíamos conquistado uma verdadeira tradição nacional em matéria de jardins públicos, ajustada inteligentemente às nossas necessidades mesológico-sociais*”<sup>32</sup>, e que, portanto:

Nada justificava – a não ser a velha mania brasileira de modernização – que o velho parque de Valentim - o primeiro que se construiu na América do Sul - perdesse suas características essenciais, em favor de novas concepções modernistas, não condicionadas aos fatores mesológicos da nação.

(...)

Glaziou (...) não chegou a se aperceber dos recursos da flora ornamental indígena, não continuou a tradição em favor das árvores frutíferas exóticas, mas em compensação, empestou o parque com uma série de árvores vulgares e inexpressivas.<sup>33</sup>



**fig 4 - O Passeio Público do Rio de Janeiro após reforma de Auguste Glaziou.**  
Fonte: CENIQUEL, 1995, p.259.

Para ele, a tentativa de estabelecimento de referenciais românticos no Brasil nos aproximaria de influências européias que não seriam válidas para a definição de um caminho artístico próprio. Este, para ser autêntico, deveria pautar-se na já mencionada *tradição* nacional, advinda da adaptação do referencial português, holandês e indígena às condições mesológicas e sociais do país.

Verifica-se como o seu raciocínio evolucionista se ampara nas idéias próprias da tradição naturalista e positivista do século XIX e estão presentes de modo ou outro em escritos de Hyppolyte Taine e de Gottfried Semper, referentes à determinação da forma artística em função

do meio, da sua evolução a partir das condições locais, enfim, da dependência da arte a fatores externos ao seu âmbito particular. Tal determinismo no estudo da relação entre o meio, o homem e sua produção cultural e artística se verificou também na literatura nacional de cunho naturalista, como em “Os Sertões” de Euclides da Cunha ou, como apontou Antônio Cândido, em antigos intérpretes da sociedade brasileira, como Silvio Romero, Oliveira Viana e Alberto Torres.<sup>34</sup>

Mariano Filho se aproxima dessa linha crítica herdada de personagens do século XIX, embora se situasse em um contexto bastante diverso. Recusa-se a admitir a ampliação de referências, para além da portuguesa, na construção do país moderno, atacando as influências diversas advindas da ampliação das redes de relações e intercâmbios culturais existente desde a abertura dos portos.

Gilberto Freyre, com a publicação de *Casa Grande e Senzala*, em 1933, ao destrinçar as estruturas sociais coloniais – patriarcais, senhoriais e escravocrata - através de análises em grande medida centradas na produção do espaço arquitetônico, demonstrava também seu interesse pelas permanências das referências exógenas e das mutações locais na arquitetura. A adaptabilidade do português ao meio e aos costumes locais também é tratada por Freyre como essencial fator para o sucesso do processo colonizatório e para o aparecimento de uma nova cultura híbrida, com forte influência indígena e negra.<sup>35</sup> A arquitetura colonial seria então uma expressão distinta e maturada do embate racial e cultural estabelecido no período de dominação portuguesa e o microcosmo onde se poderiam vislumbrar as origens da formação social brasileira. No prefácio à primeira edição do livro, afirma Freyre que:

O sistema patriarcal de colonização portuguesa do Brasil, representado pela casa-grande, foi um sistema de plástica contemporização entre duas tendências. Ao mesmo tempo que exprimiu uma imposição imperialista da raça adiantada à atrasada, uma imposição de formas européias (...) ao meio tropical, representou uma contemporização com as novas condições de vida e de ambiente. A casa-grande de engenho que o colonizador começou, ainda no século XVI, a levantar no Brasil grossas paredes de taipa ou de pedra e cal, coberta de palha ou de telha-vã, alpendre na frente e dos lados, telhados caídos em um máximo de proteção contra o sol e as chuvas tropicais – não foi nenhuma reprodução das casas portuguesas, mas uma expressão nova, correspondente ao nosso ambiente físico e a uma fase surpreendente, inesperada, do imperialismo português: sua atividade agrária e sedentária nos trópicos; seu patriarcalismo rural e escravocrata. Desde esse momento que o português, (...) tornou-se luso-brasileiro; o fundador de uma nova ordem econômica e social; o criador de um novo tipo de habitação.<sup>36</sup>

A noção de adaptabilidade da referência ibérica ao meio físico e social e a conseqüente emergência de uma produção nova e de outra relação sócio-cultural, como vimos, aparece em Marianno Filho, em Freyre, e em distintos outros autores. A produção colonial era entendida, portanto, como um momento único de criação, ponto originário de um processo de construção de uma produção brasileira.

Marianno Filho critica os processos de transferência cultural e artística, referindo-se a eles como a “*velha mania brasileira de modernização*”. Vale recordar que o próprio tom pejorativo atrelado à idéia de cópia é outro traço comum entre Marianno Filho e personagens como Silvio Romero. Como comenta Schwartz, esse matiz sarcástico e irônico aparece em diversos discursos a partir da independência, como reflexo das incompatibilidades entre a manutenção da estrutura sócio-econômica colonial e as formas modernas de civilização que vieram na esteira da emancipação política. Assim, princípios como autonomia, liberdade e cidadania eram vistos por determinados grupos como valores estrangeiros, antinacionais e despropositados.<sup>37</sup>

Sérgio Buarque de Holanda desenreda em “Raízes do Brasil, como esse apego à “tradição” colonial se toma então como tentativa de manter a ordem estabelecida. As estruturas de relação de dominação centradas na figura do patriarca, no meio rural, permearam a formação das novas estruturas sociais e políticas do país mesmo com o advento da república. A situação de dependência que se encontravam as cidades durante o período colonial em relação ao poderio senhorial rural permanece, como elucidada, durante todo o século XIX e a ausência de uma burguesia urbana independente desvinculada dessa ordem faz com que seja dentro dessas mesmas estruturas que apareçam os indivíduos responsáveis pelas novas atividades econômicas e políticas, tal como se verificou durante toda a República Velha. As formas arcaicas de relação social construídas durante o período colonial - de dominação patriarcal, personalismo e dependência em relação ao proprietário de terras – infiltra-se, assim, nas bases do período republicano e da tentativa de formação de um país moderno.<sup>38</sup> Nesse esforço de entendimento do Brasil, precisa de modo emblemático que:

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências.<sup>39</sup>

A situação de herdeiros forçosos de uma cultura estranha, que nos qualificaria como “*desterrados em nossa terra*”, e a luta por definir o que somos e o que queremos ser aparece

como questão fundamental para discutir o binômio “tradição” e “modernidade”, para Holanda. A riqueza deste embate entre influências externas e o que poderia ser considerado local, nas formas de vida social no Brasil, o fazem ainda questionar determinados retornos ao passado como soluções para os problemas do presente:

A falta de coesão em nossa vida social não representa (...) um fenômeno moderno. E é por isso que erram profundamente aqueles que imaginam na volta à tradição, a certa tradição, a única defesa possível contra nossa desordem.

(...)

E será legítimo, em todo caso, esse recurso ao passado em busca de um estímulo para melhor organização da sociedade? Não significaria, ao contrário, apenas um índice da nossa incapacidade de criar espontaneamente? As épocas realmente vivas nunca foram tradicionalistas por deliberação.<sup>40</sup>

O equilíbrio de antagonismos que Gilberto Freyre identificava no período colonial, prolonga-se, como demonstra Holanda, nas estruturas da formação da sociedade brasileira do século XX, em que arcaico e moderno, antigo e novo, tradição e vanguarda marcam dialeticamente as tentativas de construção de uma nova ordem burguesa e industrial.<sup>41</sup>

A construção do país e as tensões entre o moderno e o arcaico, estrangeiro e nacional se apresentaram, portanto, como embate entre as permanências coloniais e as novas formas de se pensar o país. Estas dualidades estarão presentes nos debates da primeira metade do século XX, especialmente nos anos 30 e, em resumo, marcam o tom das discussões. O discurso de Marianno se insere, portanto, em um quadro de visões de um país em construção, de uma formação por se concretizar, de um esforço de valorização das concepções do que é nacional, pertencente a esse processo de construção de uma identidade, de uma brasilidade. Personagem veemente em suas considerações, translada para o campo paisagístico sua reflexão no campo da arquitetura, sobre a necessidade de adaptação das formulações de referência às condições mesológicas e específicas do país e, ao afirmar a existência de uma tradição brasileira na arte dos jardins, propaga em termos claros a defesa por uma idéia de nação, por um caminho possível de construção de uma identidade, de uma produção própria ao Brasil.



### 3.2.2 NACIONAL POR TRADIÇÃO: O PAPEL DO ACADEMICISMO E DO ECLETISMO

Dentro do que poderíamos considerar pertencentes de algum modo ao ideário clássico e/ou eclético, chamamos a atenção para duas personalidades: Christiano Stockler das Neves e Reynaldo Dierberger.

A defesa da tradição *Beaux-Arts* como fonte para o estabelecimento de uma produção nacional encontra em Christiano Stockler das Neves um personagem dos mais ativos e contumazes. Filho do engenheiro Samuel das Neves (que propusera um estudo para o Vale do Anhangabaú, em 1911), após concluir naquele ano estudos na Universidade da Pensilvânia e de um período de viagem pela Europa, retorna a São Paulo no ano seguinte, passando a trabalhar com seu pai. Logo passa a obter reconhecimento público, realizando uma série de edifícios públicos e privados.<sup>42</sup> Marcado pelo academicismo francês, o ensino de arquitetura nos Estados Unidos desenvolvia-se a partir deste modelo e do avanço das técnicas construtivas, sendo presentes no ideário de Neves a produção de personagens como Sullivan e Richardson. Stockler das Neves difundia suas idéias em entidades de classe, como o Instituto Paulista de Arquitetos, do qual foi fundador; em artigos em periódicos e revistas especializadas, bem como no ensino superior, sobretudo na faculdade de arquitetura do Mackenzie, a partir de 1947, da qual também foi fundador. Foi ainda prefeito, por uma breve estância, de março a agosto daquele ano.

Dedicou-se maiormente às discussões relacionadas à arquitetura, não obstante também se manifestara acerca do urbanismo e do paisagismo. Personagem combativo, já no final da década de 10, polemizava com José Marianno Filho e com Ricardo Severo, escrevendo críticas severas ao ideário Neocolonial. Para Neves, dois eram os pontos fundamentais a serem discutidos acerca da elaboração de uma produção essencialmente nacional: se de fato isso se poderia dar no caso brasileiro e, em caso positivo, quais as referências que deveriam ser adotadas.

Em relação ao primeiro problema, o arquiteto questiona mesmo a possibilidade de sua efetivação naquele então, no país. A seu ver, a produção artística era vista a partir da idéia de estilo, como conjunto de procedimentos relacionados e utilizados em maior ou menor medida em uma obra ou conjunto de obras. O estilo evoluiria de modo lento, com raízes no passado e, assim, não era passível de construções rápidas a partir de elaborações iniciadas no presente. A sua conformação se daria com a maturidade de um povo e a consolidação de um ideário coletivo, como processo desenredado em sociedades estabelecidas e antigas, sendo, por este motivo, incipiente pensar, para o Brasil, uma forma artística própria, considerando o seu passado recente e a não completude de um processo de cristalização de um modo de ser. É

elucidativa a passagem de artigo intitulado *Arquitetura Colonial*, de 1917, em que explicita tal postura:

Povos já organizados ainda não possuem um estilo nacionalizado. Para um povo ter um estilo acentuado é preciso que ele se forme primeiro. Somos um povo em formação, a evoluir com a entrada contínua de elementos de todos os nortes e procedências. Até que o nosso tipo não se fixe, não podemos ter sagração entre os povos formados.<sup>43</sup>

Acerca do segundo ponto que destaca, opõe-se severamente às duas principais opções que se construiriam, sejam o Neocolonial, como os trabalhos modernistas. Neves, ao expor suas idéias em debates com Marianno Filho e com Severo, nega que a arquitetura barroca portuguesa tenha se convertido, no Brasil, em algo nacional. Em verdade, opõe-se terminantemente à adoção desta referência, considerando-a a pior fase do barroco europeu, desvanecida conceitualmente e degradada em sua forma. A atenção, afirma, deveria ser voltada para a tradição clássica francesa, a seu ver a única expressão verdadeiramente consolidada e de qualidade a ser apropriada. O arquiteto, portanto, vê no período colonial brasileiro, um momento em que não se constrói uma produção artística, sendo apenas com o processo de implantação do ideário acadêmico, que vinha se dando sobretudo desde a chegada da Missão Francesa, que o país assumia referenciais válidos e seguia por um bom caminho. Nossa tradição, seria latina, viria da França, e só a partir deste referencial poderíamos fazer arquitetura, construir cidades, jardins e parques com qualidade. Portanto, ao mesmo tempo assume posição oposta ao do Neocolonial e às construções teóricas sobre a arquitetura moderna brasileira, que remetem, ambos, para a recuperação do barroco colonial.

Anos depois, seria um dos principais combatentes da arquitetura moderna, que a intitulava: ‘futurista’. Perante seus olhos, apresentava-se como a decadência artística e do gosto, a negação da beleza e da harmonia, a expressão isolada da técnica inerte. Ao lado de Marianno Filho, desferiu as mais fortes críticas à reforma de Lúcio Costa na ENBA, incluindo um abaixo-assinado enviado ao Presidente da República, ao Ministro da Educação e ao próprio Diretor da Escola Nacional de Belas Artes; permanecendo nesta postura até o final de sua vida.

Além do seu papel nas discussões sobre modernidade e nacionalidade dos anos 20 e 30, interessa-nos, nesta tese, sua participação na comissão encarregada de organizar os festejos do IV centenário de fundação da cidade de São Paulo, o projeto que realiza então para o Parque do Ibirapuera e sua atuação na Comissão da Cidade Universitária, na década de 50, tal como veremos no capítulo 5.

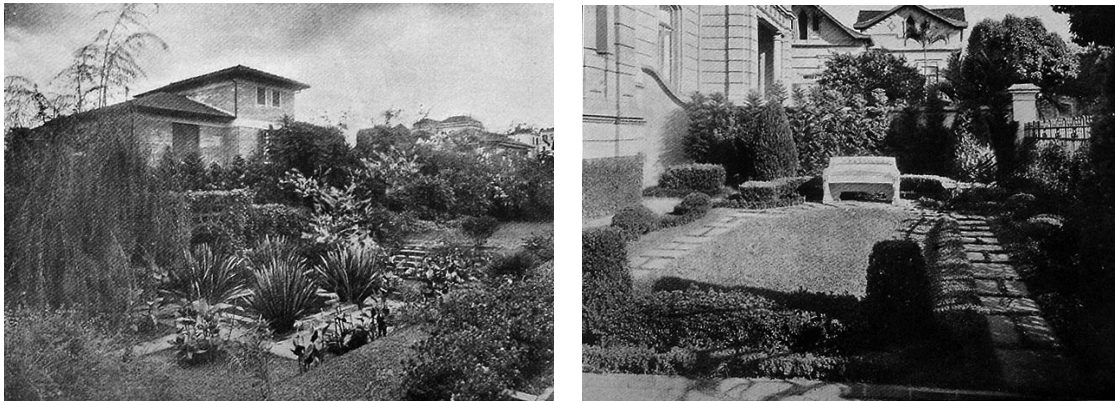
Permanecendo ainda nas primeiras décadas do século XX, vale mencionar o trabalho de Reynaldo Dierberger, o paisagista com maiores encargos em São Paulo no momento. Em 1928, publica o livro *Arte e Jardim* em que recopila sua obra até então, incluindo breves textos explicativos. Entendia a prática paisagística como exercício profissional autônomo e especializado, sendo um dos primeiros defensores da profissão em São Paulo. Os jardins, a seu ver, deveriam ser entendidos como representações simbólicas da cultura e ilustração de seu proprietário, no caso de privados, e de todo um povo, no caso de públicos.

Era personagem flexível, dentro dos parâmetros estilístico-compositivos do período, e marcadamente possuía uma visão positivista e evolucionista aplicada a seu trabalho. Reconhecia seu momento de atuação como aquele responsável pela criação de novas concepções paisagísticas, embora se posicionasse como capaz de, dos períodos passados, recuperar formas e estilos no sentido de manejá-los na construção da produção então contemporânea. A ‘evolução histórica’ a seu ver, havia proporcionado um legado do qual o século XX era herdeiro e, assim, plenamente possuidor do direito de reelaborá-lo em múltiplos aspectos. Afirmara que estava: *“procurando não só acompanhar a evolução do ambiente em que trabalha, como também o progresso geral da profissão nos países europeus e nos Estados Unidos”* e que se propunha a *“não seguir exemplos, formando seus jardins originais, de cunho característico ao nosso meio e às nossas condições”*.<sup>44</sup>

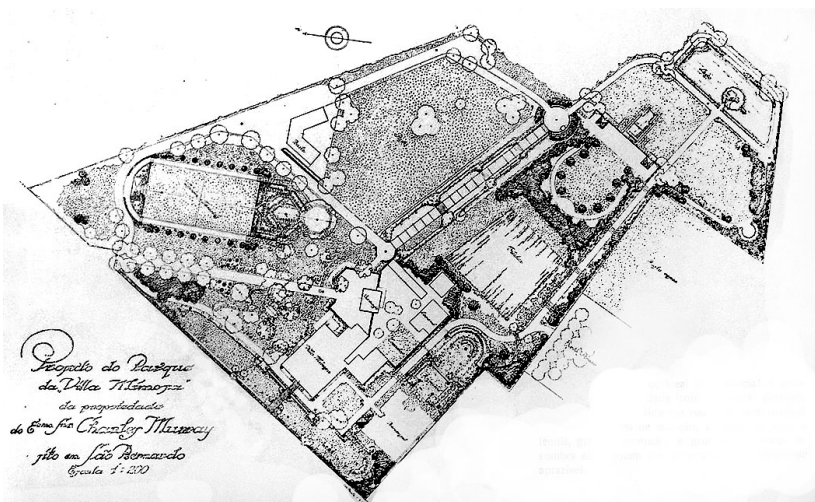
Neste sentido, o ecletismo de suas propostas é nítido e defendido como procedimento metodológico adequado para uma produção relacionada ao presente. Destacamos como a própria terminologia que usa na descrição de seus projetos corrobora para o entendimento de suas concepções, sendo bastante chamativo o fato de que menciona uma quantidade inumerável de estilos e variantes, tais como: estilo ‘romano’, ‘jardim inglês-simétrico’, ‘pitoresco’, ‘Beautiful-Garden’, ‘Reinassance’, ‘Colonial’ etc. (fig 5-6) A liberdade com que manipula as referências internacionais e locais, importa para discutirmos sua contribuição no cenário de discussões sobre modernidade e nacionalidade no paisagismo.

Dierberger trabalha em grande maioria para a elite econômica que passava a se instalar em grandes palacetes nas áreas nobres da cidade. Estes edifícios, em boa medida projetados a partir de referências historicistas, encontravam nos jardins deste paisagista, um contraponto direto. Os jardins para Dierberger deveriam adaptar-se formalmente à arquitetura, sendo fortemente argumentada a integração entre ambos. Eram freqüentes gramados, canteiros floridos, roseirais,

pérgolas e plantações arbustivas e, no caso de jardins e parques de maiores dimensões, um circuito periférico de árvores e áreas de bosques. Em alguns casos, onde a presença de tanques d'água era possível, também recorria ao uso de vegetação aquática.



**fig 5 - 6 - Projetos de jardins residenciais de Reynaldo Dierberger em São Paulo.**  
Fonte: DIERBERGER. 1928, p. 29 e 45.



**fig 7 - Projeto de 'Parque da Vila Mimosa'. São Bernardo- SP, Reynaldo Dierberger.**  
Projeto em área privada.  
Fonte: DIERBERGER. 1928, p.51.

Em relação às grandes áreas, públicas ou privadas, diversifica o programa inserindo de modo contumaz o esporte como função essencial do espaço aberto. Nestas propostas, (fig 7) conjuga a arquitetura com o uso de flores e de canteiros, vastas áreas gramadas, as quadras e campos esportivos, piscinas, lagos e árvores que proporcionem sombra.

Em termos da discussão sobre modernidade e nacionalismo, Dierberger se insere de modo particular, defendendo a adaptação e a variedade como conceitos fundamentais para que se alcançasse uma produção com estas características. Tal como mencionado acima, em termos da definição da linguagem projetual, as mesclas de referências se deveriam fazer em função da relação com a arquitetura, com as funções desejadas para o espaço e a partir de uma elaboração

artística pessoal do paisagista. Da mesma forma, o uso das espécies se deveria fazer de forma combinada, tanto autóctonas como exóticas. Portanto, o jardim seria uma composição mista entre referências internacionais, com as condições locais, tanto no que se refere ao seu desenho, como ao uso de vegetação. Uma das características fundamentais de sua produção é a negação da uniformidade formal e cromática. Apostava, pelo contrário, pelos contrastes de cores, criticando severamente a predominância absoluta do verde. Defendia também a economia, como fator a considerar-se no cuidado de áreas públicas.

A aceção de moderno não se aproxima da defendida pelo modernismo em seus aspectos formais, conquanto Dierberger também haja sustentado alguns princípios comuns com esse ideário. Se a integração entre arquitetura e jardins, a incorporação de plantas autóctones (inclusive vegetação aquática) e os contrastes cromáticos foram características defendidas por personagens como Burle Marx na construção de um jardim moderno e nacional, não é menos certo afirmar que Dierberger também as defendia, ainda que, isso sim, a partir de referências formais distintas. Também procedimentos encampados pelo Neocolonial aparecem de modo mais ou menos presente em seu discurso como elementos para a construção de uma produção nacional. Dentre eles, se destacam: a recuperação de plantas usadas no período colonial, a criação de áreas de sombra e do uso de água como instrumentos de amenização da temperatura (além de seus fins estéticos), a idéia de adaptação das referências internacionais aos nossos costumes e tradições (ainda que retórica e ideológica em grande medida), bem como o uso da geometria, que em casos remete para exemplos do período colonial.

Um ano depois da publicação deste livro, Dierberger realizaria estudos para o Parque do Ibirapuera, tal como analisaremos no capítulo 5. Interessa já destacar como se interessou sobremaneira para o tema do parque público e sua diversificação programática. Propôs, desde os primeiros estudos, uma grande variedade de áreas e de atividades, que pudessem atender às necessidades de uso e interesses de toda a população. Nele, se encontrariam edifícios que abrigariam as atividades botânicas, culturais e artísticas, gramados, bosques, cascatas, lagos, espelhos d'água, quadras desportivas, canteiros de flores, dentre outros. O parque deveria ser, portanto, espaço público em sua essência, que disseminasse o conhecimento botânico, o amor pela natureza, o passeio contemplativo, a recreação ativa e a prática esportiva, como também promover o crescimento cultural e artístico da população.

### 3.2.3. A CONSTRUÇÃO MODERNISTA: NACIONAL POR TRADIÇÃO?

Se a resposta da volta à tradição colonial, nos moldes propostos por personagens como José Marianno, ou a defesa do academicismo e do ecletismo se afirmavam como soluções possíveis para a resolução dos problemas de criação de uma produção artística moderna e adaptada ao cenário nacional, outras respostas distintas também se figuravam para os mesmos questionamentos.



**fig 8 - Morro de Favela. Tarsila do Amaral, 1924.**

Note-se que os principais elementos simbólicos e cotidianos aparecem, como: o cacto, as palmeiras, a negra, animais domésticos, bem como as casas simples e coloridas.

Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

**fig 9 - Abaporu. Tarsila do Amaral, 1928.**

Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

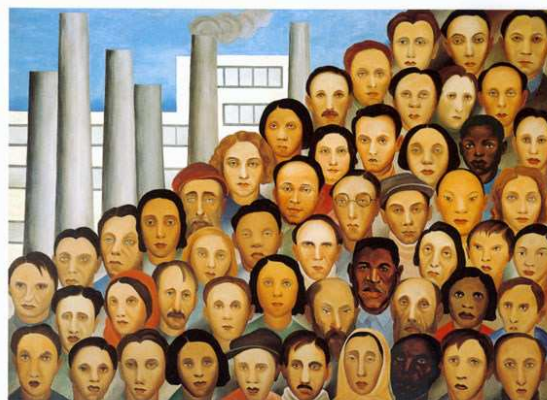
As perguntas sobre a identidade do brasileiro e de sua produção artístico-cultural nos anos do primeiro centenário da Independência, como já citado, permeiam os pensamentos de distintos grupos de intelectuais. A Semana de Arte Moderna de 1922, neste sentido, se apresenta como motor renovador de formas e conteúdos nas artes plásticas e na literatura. Esta ruptura com a *Belle-Époque* e a entrada na experimentação formal das vanguardas pictóricas e literárias elenca, como objetos primeiros: o cotidiano, o popular, o primitivo e o folclórico. Além



de promover o desconforto, a renovação de linguagem e a crítica ao refinamento acadêmico, tratava-se de refletir sobre os elementos constituintes do nacional e incorporá-los na produção artística. Em consonância com a aproximação às culturas arcaicas realizadas pelas vanguardas europeias, a evocação da natureza brasileira aparece como símbolo de nacionalidade, de mirada para o autóctone e de reconhecimento do país.

Pedrosa, ao afirmar que “*O Brasil de Mário de Andrade entra pelos sentidos*”, alude ao “*extraordinário vigor plástico e cromático*” da natureza nos escritos do poeta e à conseqüente efervescência das experiências sensoriais na expressão e percepção do nacional.<sup>45</sup> O crítico chama a atenção, portanto, para o papel da forma, da cor, das sensações e da subjetividade na representação artística moderna; como também, para a eleição de símbolos locais tomados como manifestações do autenticamente brasileiro. Da mesma forma Tarsila do Amaral, em seus quadros dos anos 20, atenta para os mesmos elementos, destacados pela variedade rítmica, pelas formas distorcidas e pelo uso da cor. Assim, referências como o cacto, a bananeira, o negro, o índio, dentre outros, são usados em conjunção com uma nova linguagem, em que a forma, a cor, as sensações e sentimentos proporcionados no espectador reafirmam seu rol fundamental para a arte. (fig 8-9)

Importa ressaltar que a independização da arte a fatores externos ao próprio fazer artístico e diversas posturas anunciadas pelas teorias visualistas e formalistas das últimas duas décadas do século XIX, bem como pela teoria do *Einfühlung*, serão retomadas pelas vanguardas européias e pela arte moderna brasileira.<sup>46</sup> Marcadamente conhecidas a partir da exposição de Anita Malfati em 1917, e propagandeadas na Semana de Arte Moderna de 1922, as vanguardas pictóricas brasileiras se centrarão na experimentação formal de abstração das paisagens e outros temas desenvolvidos, carregando tanto uma vontade de ruptura lingüística clara como uma consciência da necessidade de se olhar para elementos que pudessem ser considerados nacionais. Nos anos 30, em consonância com a literatura e com a sociologia, aparece nas artes plásticas uma reflexão mais precisa dos problemas sociais. O crescimento da burguesia industrial e da imigração, (fig 10) bem como o sentimento de pertinência a uma nova ordem sócio-econômica e política reflete-se na produção modernista e leva a posturas mais críticas da realidade brasileira.<sup>47</sup>



**fig 10 - Operários. Tarsila do Amaral, 1931.**

A industrialização, a imigração e o crescimento das cidades aparecem como tema de reflexão nas artes plásticas nos anos 30, após o período inicial eufórico e otimista.

Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>



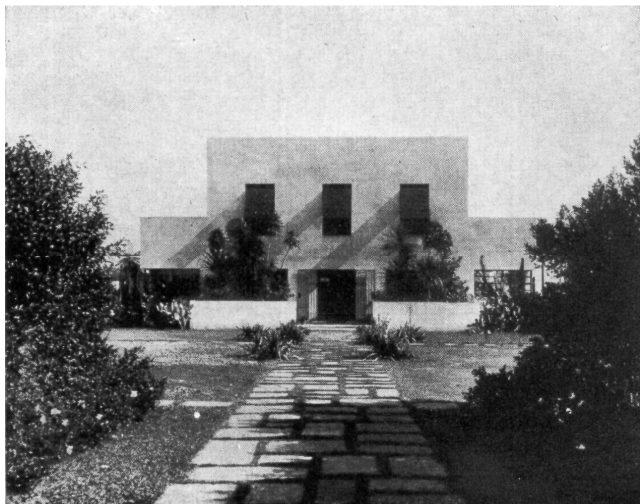
### 3.2.3.1 PRIMEIROS ESFORÇOS: MINA KLABIN WARCHAVCHIK

O posto acima é suficiente para elucidar o ambiente em que debatem o neocolonial, o academicismo e o modernismo emergente. Vê-se que o passado colonial aparece nos discursos, seja pela sua valorização ou negação. Lembramos que foi o ponto de partida de diversas elaborações teóricas, não apenas de nacionalistas considerados de cunho conservador, mas também de uma seqüência de historiadores da arquitetura moderna no país. É dizer que, além da atenção do Neocolonial, o barroco é retomado pela arquitetura moderna como momento em que a produção local ainda não havia sido “maculada” pela influência neoclássica, como referência inicial válida e legítima. Goodwin, assessorado por Rodrigo de Mello Franco (Diretor do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e por Lúcio Costa, ao publicar o primeiro livro de referência internacional sobre a arquitetura moderna brasileira, *Brazil Builds: architecture old and new* -<sup>48</sup> estabelece o enlace entre este passado e a produção contemporânea, iniciada com o edifício do Ministério da Educação e Saúde projetado pela equipe de Lúcio Costa em 1936.<sup>49</sup> Esse vínculo estabelece a comparação entre os dois períodos exaltando, em ambas, os traços de sobriedade, equilíbrio, proporção, serenidade, uso de materiais de seu tempo e adequação ao clima.<sup>50</sup> Mindlin, em *Modern Architecture in Brazil*, de 1956, reforçará esta posição; bem como o faz Bruand, em *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, de 1981, e outros tantos autores contemporâneos.<sup>51</sup> Mário Pedrosa também se atém ao problema e reforça a tese de que a tal entrada do neoclassicismo no país “vinha alterar o curso da nossa verdadeira tradição artística, que era barroca, via Lisboa”. Ademais, acrescenta que esta intromissão havia impedido a consolidação de um processo de constituição de um caminho próprio, pelo qual a civilização portuguesa começava a ganhar contornos de uma cultura local.<sup>52</sup> José Marianno Filho, portanto, ainda que postulando uma aproximação de fundo distinto à apropriação modernista do passado colonial, não se encontrava só em sua visão deste passado colonial, mas sim participou de um debate que se desenvolveu e se alargou para além da primeira metade do século XX, inclusive tomando o centro da reflexão sobre a arquitetura moderna.

Geraldo Ferraz escreve em 1948 contra esta primazia carioca no desenvolvimento de uma arquitetura moderna e brasileira anunciando Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho como os que primeiro a realizaram, reforçando a tese em 1965, em seu livro: *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*.<sup>53</sup> Afirmaria que:

Está aqui explicado pelas próprias palavras do arquiteto Warchavchik, o gênero da pesquisa a que se entregou: a casa moderna para o Brasil, a arquitetura viva, ambientada, utilizando os elementos

legítimos da terra, desde o material mais antigo, ao jardim tropical... não seria outra a impressão de Corbusier ao visitar no ano seguinte a casa da rua Santa Cruz, onde encontrou a melhor adaptação das diretrizes da arte moderna de construir na paisagem natural de nossa terra.<sup>54</sup>



**fig 11 - 12 - Casa da Rua Santa Cruz.**  
Warchavchik, 1928.  
Fonte: FERRAZ. 1965.



Warchavchik, em 1923, havia chegado ao Brasil, depois de se formar em Roma e de trabalhar dois anos com o arquiteto Marcelo Piacentini. Estes anos na Europa o permitiram tomar contato com a produção teórica de Le Corbusier, que já havia lançado a revista *L'Esprit Nouveau* e que em 1925 publicaria *Por uma nova arquitetura*. O arquiteto russo, também no mesmo ano, publica, em São Paulo, um artigo intitulado *Acerca de uma nova Arquitetura*, coincidente com os aspectos defendidos por Corbusier. Entre 1928 e 1930, realiza uma série de casas em São Paulo (fig 11-12-13-14) que ficariam reconhecidas como as primeiras experiências vinculadas à arquitetura moderna na cidade. As argumentações do arquiteto tentarão associar sua arquitetura com uma idéia de modernidade que estaria ao mesmo tempo próxima dos movimentos europeus, como também teria características tipicamente nacionais. Le Corbusier, entusiasmado pelo trabalho de Warchavchik após conhecer as primeiras casas em sua primeira visita ao Brasil, em 1929, escreve a Giedion comentando suas impressões e convida a Warchavchik para ser o delegado da América do Sul nos CIAM. Sua obra, a partir de então, passa a ser divulgada na Europa e possivelmente será esse o primeiro contato de Giedion e de uma boa parte dos arquitetos europeus com os esforços em terras brasileiras de renovação arquitetônica.<sup>55</sup>

Ainda em 1925, outro arquiteto imigrado, Rino Levi, contribuiria para as discussões sobre a necessidade de reformulações na produção arquitetônica, urbanística e paisagística. Do mesmo modo como personagens como Victor da Silva Freire e Ulhôa Cintra, reconhece a necessidade

de que se intervisse na cidade a partir dos referenciais compreensivos verificados, dentre outros, na urbanística alemã:

Um rua que nasce deve ser estudada no plano regulador da cidade e deve ser planejada de modo que corresponde a todas as necessidades técnicas e estéticas sem, ao mesmo tempo, prejudicar as belezas que eventualmente existam nas suas vizinhanças.

(...)

As ruas paralelas ou perpendiculares, como são projetadas quase sempre hoje nas cidades novas, na maior parte das vezes resultam monótonas e nem sempre correspondem às necessidades práticas. Sobre este assunto não se pode estabelecer uma teoria; discute-se muito principalmente na França e na Alemanha mas até hoje a idéia predominante é que é preciso examinar e resolver caso por caso.

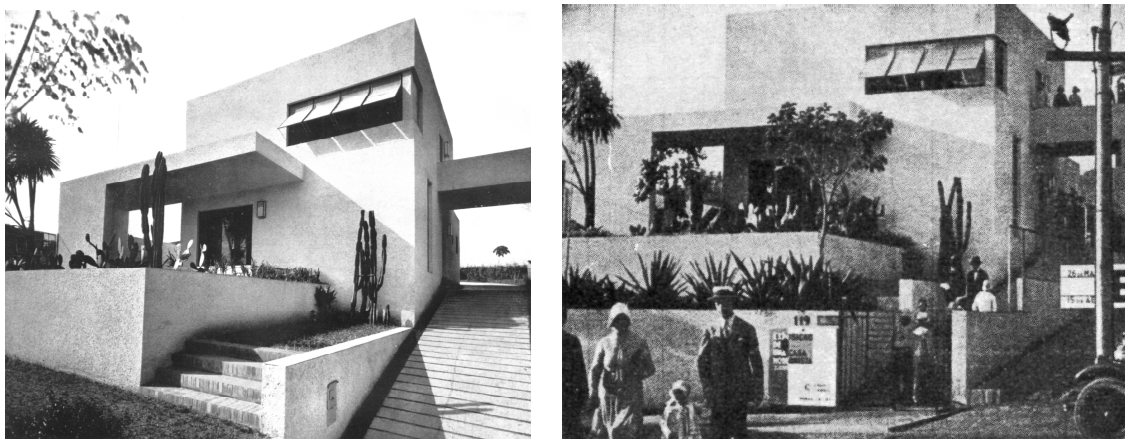
Na continuação do discurso, acena para a necessidade de adaptabilidade local e para a criação de uma produção brasileira. Nesta, teria papel fundamental o uso da rica vegetação tropical:

É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa.

Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo.<sup>56</sup>

Os jardins de Mina Klabin Warchavchik, realizados para as referidas casas construídas por seu marido, trabalham no mesmo horizonte de objetivos em seu campo de especificidade. Propunham-se como tentativas de resolução do problema da criação de um jardim tropical adequado às condições brasileiras. É notório o estrito contato do casal com outros membros da vanguarda paulista, como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, e as reuniões das quais eram anfitriões. Em sintonia com as discussões modernistas, a paisagista se distancia das soluções formais correntes e atentas a tradições acadêmicas ou românticas; interessando-se, por outro lado, em organizar os plantios segundo outras estruturas e no uso intenso de plantas tropicais. Como já mencionado, o uso desta flora já era presente em São Paulo desde o final do século XIX e data desse momento a incorporação do cacto em projetos paisagísticos na cidade.<sup>57</sup> Se naquela época ainda não se verificava a agregação de uma carga simbólica a essa planta, será nítida, nos jardins de Mina Klabin, a projeção nela de um sentido retórico, a intenção de caracterizá-la como referência tropical e, em última instância, nacional. Neste sentido, o cacto

em sua obra - como nas pinturas do modernismo paulista - aparece carregado de simbolismos e estes jardins serão considerados recorrentemente pela historiografia da arquitetura moderna brasileira como um dos principais recursos de tentativa de “abrasileiramento” das casas de Gregori Warchavchik, de sua ancoragem ao contexto nacional e como exemplos iniciais de articulação entre essa arquitetura e a paisagem. Ferraz, ao defendê-lo como pioneiro de uma linguagem moderna e nacional na arquitetura, aponta para *“a consonância da arquitetura com o jardim, brasileiro pela utilização corajosa e trabalhada da flora em seu estado nativo onde os cactos e as palmeiras ‘dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina’*”.<sup>58</sup> Seria, portanto, esse “tropicalismo” que agiria como um dos principais ingredientes de especificidade local nessa arquitetura, conferindo-lhe, nessa lógica, um tom “brasileiro”.



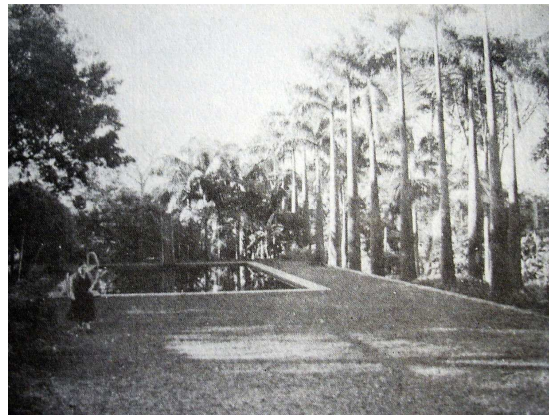
**fig 13 - 14 Jardim de Mina Klabin Warchavchik para a Casa da Rua Itápolis. São Paulo, 1928.**  
Fonte: MINDLIN, 1956, p.30 e FERRAZ. 1965

O cacto, como símbolo de brasilidade se constrói desde a Semana de Arte Moderna - aparecendo decisivamente na literatura e através das pinturas, sobretudo, de Tarsila do Amaral - e entrando no vocabulário paisagístico com toda sua carga retórica no trabalho de Mina Klabin. Sua rudeza, vigor plástico e intensidade cromática contrastavam com os precedentes exemplares aceitos pelo academicismo, como tulipas e rosas, marcando uma nova estética simbólica. Ademais, seu caráter escultórico contrastado com as paredes brancas das residências reforçava seu caráter plástico. Entretanto, não se tratava de um símbolo exclusivamente brasileiro, mas tomado como tal em consonância com outros exemplos estrangeiros. Seu uso no México e em países mediterrâneos, como a Espanha, também se faziam nos anos 30 a partir de princípios semelhantes. Destacamos sua apropriação pelo GATEPAC/GATCPAC nos jardins presentes em suas revistas e como o moderno se vinculava ao local e ao primitivo como estratégia de construção de raízes e de novas identidades.<sup>59</sup> Portanto, reduzir a busca de “brasilidade” ao uso

dessa planta, dentre outras tropicais, e à dissociação dos modelos formais compositivos acadêmicos e românticos parece, como conceito, insuficiente.

Não se pode deixar de destacar ainda que os jardins de Mina Klabin, recorrentemente comentados a partir da sua relação com a arquitetura de seu marido, se por um lado de fato aferem-lhe certo caráter tropical e em grande medida se comenta sua “brasilidade”, por outro se reduzem a complementos da arquitetura. É dizer que, estes jardins aparecem nos discursos tão atrelados às análises dos edifícios, como apostos a eles, que perdem sua autonomia como objetos específicos, diminuindo sua percepção como manifestações artísticas próprias. Neste sentido, pode-se mesmo entender a ausência quase absoluta de documentação gráfica da obra de Mina, resumida em grande parte a algumas fotografias.

É fundamental notar que tal percepção em muito se deve ao fato de que as plantações no entorno imediato do edifício se fazem em boa medida em plataformas e canteiros suspensos, como uma transição entre a área mais externa do jardim e a casa em si. Ao afastar-se da edificação suas criações, quando possível, estabelecem áreas gramadas (fig 15) necessárias para a apreensão do conjunto casa-vegetação, dispondo novamente maciços na periferia do conjunto.



**fig 15 - Fundos do jardim da casa da Rua Santa Cruz.**  
Fonte: MUSEU LASAR SEGALL. 1984, p.15

Se verdadeiramente pode-se dizer que sua obra rompe com padrões canônicos de matrizes acadêmicas e românticas, tanto em sua forma como no uso das plantas; não é menos preciso afirmar que se apropria de procedimentos compositivos notadamente defendidos pelas linguagens anteriores das quais buscava distanciar-se, tais como: a criação de eixos visuais e determinadas disposições simétricas e delimitações espaciais.

Reconhecemos a importância de suas realizações, que embora restritas em número e atreladas a obras do marido, colaboraram no cenário brasileiro e latino-americano como parte das manifestações de busca de identidades nacionais e de renovação do fazer paisagístico. No entanto, não se chega a definir com clareza novos padrões de organização dos plantios, não se

matura, em resumo, uma nova linguagem formal tal como buscariam fazê-lo personagens como Burle Marx, Roberto Coelho Cardozo e Waldemar Cordeiro. A sua não dedicação profissional e conseqüente falta de continuidade na prática de realização de jardins evidentemente pode ser considerada como fator decisivo para tal fato. A resolução do problema de criação de um jardim brasileiro moderno, portanto, não se esgota nesta curta experiência, que funcionou, antes que exemplo acabado, como indutor de pesquisas que seriam desenvolvidas por outros profissionais.

### 3.2.3.2 O JARDIM BRASILEIRO NA VISÃO DE ROBERTO BURLE MARX.

Burle Marx, em diferentes momentos de sua trajetória, buscará contribuir para a criação de um jardim moderno e nacional. Se a valorização da flora nacional, em seus aspectos simbólicos e de adequação ecológica, aparece como tema primeiro em sua obra e se articula com o retorno ao primitivo nas artes plásticas e às discussões da nacionalidade contemporâneas aos seus primeiros jardins, permanecendo até o final; os papéis da forma plástica e dos contrastes cromáticos aparecem com maior força a partir do final dos anos 30.

É sabido que antes de começar sua carreira no princípio da mencionada década, Burle Marx realizara um viagem pela Alemanha com sua família e logo, quando do seu retorno, estudara na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.<sup>60</sup>

De sua estadia em Berlim, de 1928 a 1929, inicialmente importa destacar elementos e fatos que repercutiriam em sua obra. Dentre eles, atentamos para: o impacto da permanência no ambiente cultural alemão em sua formação e seu contato com a arte moderna, em especial com o expressionismo; a verificação da afirmação do racionalismo arquitetônico no entre-guerras; a tomada de consciência das renovações formais que se verificavam em inúmeros parques e jardins; e o interesse despertado para o conhecimento botânico e para o valor paisagístico da flora tropical.

Nesta passagem pela República de Weimar em seus últimos anos, pôde acudir a distintas exposições e concertos, e verificar o cenário cultural e artístico local. Recordamos que desde o final do século XIX até as primeiras décadas do século XX, além da influência de Nietzsche, a psicologia freudiana e a contribuição estética de Worringer foram perceptíveis no contexto cultural alemão e, sobretudo, influentes no expressionismo. Ainda que este já houvesse perdido sua força no começo da década de 20, com o crescimento do racionalismo e funcionalismo do entre-guerras, sua contribuição se verá nítida ainda para um grande grupo de artistas, dentre eles

Burle Marx. Este se interessará especialmente por esta produção maiormente no que diz respeito à busca de expressividade plástica, da subjetividade e criatividade do artista.

Contrastando com essa postura, o racionalismo arquitetônico, propalado por personagens como Gropius e Hannes Meyer, irá se difundir internacionalmente pautado na relação entre arte e indústria e na crença na técnica e na máquina como motores da criação de uma nova realidade social. Não deixa, contudo, Burle Marx, de sentir o influxo modernista. Em 1923, Le Corbusier publicara *Vers une architecture*, que de acordo com o próprio paisagista<sup>61</sup> foi decisivo em sua formação teórica, e, em 1925, o livro *Urbanisme*. Uma série de outros exemplos e publicações de divulgação da produção que se considerou pertencente ao Movimento Moderno - em grande medida relacionada às artes, arquitetura e ao urbanismo - se propaga. Recordemos ainda que no ano anterior a chegada de Burle Marx a Berlim houve a exposição *Weissenhof* de Stuttgart e, em 1928, se realiza a criação dos CIAM<sup>62</sup>.

Essa defesa de renovação de linguagem também se verificou no campo do paisagismo na Alemanha, desde finais do século XIX, a partir de tentativas de alterações nos padrões paisagísticos vigentes, como já comentado. Esta corrente, impregnada de uma visão objetiva e funcional bastante próxima ao racionalismo arquitetônico corrente, postulava a importância dos *Volksparken*, parques públicos adequados às massas. Em oposição às referências formais das tradições anteriores, buscavam a criação de espaços vastos, multifuncionais, despojados dos excessos românticos e em que a recreação ativa tivesse papel predominante. Para Burle Marx, não foi esse racionalismo apropriado no âmbito paisagístico que mais interessou e utilizou em sua produção. De todos os modos, a necessidade de se pensar o paisagismo moderno gerida nessas experiências germânicas comentadas é ponto importante que pode haver colaborado a imbuir, em Burle Marx, a vontade de tomar parte ativa na criação de uma nova linguagem. Assim, dessa visita, vários aspectos contribuíram para que estruturasse um repertório inicial com o qual iniciaria suas pesquisas e esforços de criação de um jardim moderno e nacional.

Retorna ao Brasil, portanto, conhecedor desses movimentos e das discussões estéticas européias, além de interessado sobremaneira na flora nacional, após a conhecida visita ao Jardim Botânico de Dahlen, onde tomou contato com várias espécies brasileiras. É notável também como a horticultura, a jardinagem e o gosto pelo cultivo florístico era amplamente disseminado na Alemanha e desde cedo, no âmbito familiar, foi desenvolvido por Burle Marx. Assim, além de adquirir repertório sobre o que se passava internacionalmente em termos de arte, arquitetura,



urbanismo e paisagismo; também teve a oportunidade de aproximar-se da tradição científica e botânica alemã.

Após sua passagem pela Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, sob direção de Lúcio Costa em 1931, Burle Marx projeta, a seu convite e de Warchavchik, os jardins para a residência Alfredo Schwartz, em 1932, e no ano seguinte para a residência Ronan Borges. De 1934 a 1937 - a convite do Diretor de Arquitetura e Construção de Recife, o arquiteto Luis Saia, um dos precursores do Movimento Moderno no país - assume o cargo de Diretor de Parques e Jardins e projeta, dentre outros espaços públicos, a Praça de Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha.<sup>63</sup> Burle Marx conhece, nesta estadia, o sociólogo Gilberto Freyre, que em 1933 havia lançado sua grande obra: *Casa Grande & Senzala*. Foi então na ebulição da emergência dos discursos que logo se nomeariam como “pensamento social brasileiro” (dentre eles os estudos de Freyre, Buarque de Holanda e Prado Jr), que Burle Marx iniciou uma participação efetiva como agente nas discussões sobre modernidade e nação.

Burle Marx diria, a posteriori, que nessa época e junto com outros expoentes, estaria “*cada qual no seu campo, tentando achar o caminho que leva(sse) a uma linguagem nova, própria, nacional*”.<sup>64</sup> É Certo que, partindo desse pressuposto, Burle Marx não identificava nenhuma expressão atual ou passada que tivesse definido as balizas para a criação de uma produção que atendesse a essas premissas. Entretanto, não é menos correto afirmar que seus olhares denotavam interesse para experiências tanto de períodos anteriores, incluindo o colonial, como contemporâneas, tais como as de Mina Klabin.

Se, como afirmou Burle Marx:

Não se pode caracterizar um jardim brasileiro tradicionalizado, do ponto de vista de trabalho urbanístico ou de hábito da vida privada. Pode-se, ao contrário, indicar na primeira fase, por todo o longo período colonial (...), a paisagem artificial embelezadora da vida privada, urbana e rural, em relação ao pomar, às árvores frutíferas importadas (mangueiras, abacateiros, sapotizeiros, limoeiros etc.) e às áreas de criação de aves e de animais domésticos.<sup>65</sup>

Ou seja, ainda que referentes enquanto espaços projetados, Burle Marx diferencia-os do que considera “jardim”. O pomar e as áreas cultivadas ao redor das casas, se por um lado poderiam ser pensados como paisagem criada, artificial, como bem específica - e neste sentido similares ao jardim - por outro não são considerados como manifestações artísticas que se pudessem caracterizar como “*um jardim brasileiro tradicionalizado*”. O jardim, fundamentalmente, é

considerado como espaço de domínio artístico, como pertencente a um campo disciplinar autônomo. Isso não significava excluir qualquer função utilitária, mas sim a negação da submissão do desenho a tais condicionantes.

Não obstante, Burle Marx, nas tentativas iniciais de colaboração na criação de uma possível brasilidade e modernidade em termos paisagísticos, trabalha com uma linguagem atenta a herança desse passado colonial, a características que o próprio Marianno Filho defendia em seus escritos. Especial exemplo desta aproximação é o projeto realizado para a Praça de Casa Forte, (fig 16-17) de 1935. Tais como em diversos jardins do período colonial - em especial nos exemplos do período de Nassau ou tomados da Península Ibérica - verificam-se, neste projeto para o Recife, marcada regularidade formal, disposição geométrica e simétrica dos caminhos e canteiros; a preocupação com a necessidade de proteção ao sol, visível sobretudo na farta arborização que cria no passeio localizado na periferia da área; a mescla de plantas autóctones e exóticas e a criação de tanques d'água, que ao mesmo tempo em que eram suporte para plantas aquáticas também funcionaram como elementos embelezadores e de amenização climática. Igualmente, o uso de coqueiros e palmeiras remete aos jardins do período colonial, sobretudo os do período de Nassau, bem como se aproveita de um elemento constante da paisagem nordestina.

Apesar de aproximar-se das assertivas dos propagadores do Neocolonial, tais como as de Marianno Filho comentadas, Burle Marx não as considerava suficiente para a criação de um jardim moderno e brasileiro. Como forte elemento diferencial, marca este projeto com o uso, a partir de então sistemático e exuberante, de plantas brasileiras de distintos ecossistemas incomuns nos projetos paisagísticos de então, tais como exemplares da Mata Atlântica e da Floresta Amazônica. Portanto, nestas primeiras experiências de busca de uma linguagem moderna, Burle Marx associa à valorização da flora nacional, determinados elementos e procedimentos compositivos tomados do período colonial e onde ainda não se apresenta uma tentativa explícita de renovação formal.