

PAISAGEM E ARQUITETURA NO RIO DE JANEIRO
iconografia do olhar conciliador de pintores e arquitetos



Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica I, da Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, tendo como diretor de tese o Prof. Dr. Josep Bertran Ilari, no outono/2002.

PAISAGEM E ARQUITETURA NO RIO DE JANEIRO
iconografia do olhar conciliador de pintores e arquitetos

Para Carminha

RESUMO

O trabalho tem como objeto de análise a paisagem do Rio de Janeiro, neste caso, consolidada por uma estrutura topográfica – *a natureza* – e outra humana – *a arquitetura* –. O desejo de conciliação que a arquitetura assume em relação à paisagem, é a hipótese de um embate que se mostrará inalcançável. E uma vez que se entende a paisagem como um fato cultural, aqui seu estudo tem como recorte o olhar artístico de pintores e arquitetos numa delimitação histórica que no Brasil vai do advento do Neoclassicismo à consolidação do Modernismo.

Se o marco inicial se dá no começo do século XIX, quando vários artistas europeus desembarcaram no Brasil freqüentemente como integrantes de missões expedicionárias, as quais tinham o objetivo de catalogar, registrar, observar, mais tarde o Modernismo, contrapondo-se ao Neoclassicismo, marca uma nova etapa da arte produzida no Brasil, pois é neste momento que a cultura brasileira finalmente reconhece em si uma expressão própria.

Dividido em duas partes, na qual a primeira refere-se às representações do Rio de Janeiro através dos pintores, enquanto que a segunda é dedicada à representação dos arquitetos, o trabalho organiza-se esquematicamente segundo relações dialéticas. Assim, se uma parte está dedicada ao olhar dos pintores e a outra ao dos arquitetos, por sua vez cada parte subdivide-se em dois capítulos, os primeiros referentes ao olhar estrangeiro, enquanto que os dois segundos capítulos de cada uma das partes tratam do olhar local, isto é dos artistas brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil que retrataram a paisagem inseridos no ambiente cultural da cidade do Rio de Janeiro.

RESUMEN

La tesis tiene como objeto de investigación el paisaje de Río de Janeiro, consolidado por una estructura topográfica - la naturaleza - y otra humana - la arquitectura -. El deseo por la conciliación que la arquitectura impregna ante el paisaje, es la hipótesis de un embate inalcanzable. Y una vez que se entiende el paisaje como un hecho cultural, su estudio está acotado por la mirada artística de pintores y arquitectos entre un límite histórico que en Brasil va desde la llegada del Neoclasicismo hasta la consolidación del Arte Moderno.

Si el punto inicial es en los comienzos del siglo XIX, cuando varios artistas europeos desembarcaron en Brasil a menudo como integrantes de misiones expedicionarias con el objetivo de catalogar, registrar, observar, más tarde con el Arte Moderno, que se opone al Neoclasicismo, llega una nueva etapa del arte producido en Brasil, pues es cuando la cultura brasileña finalmente reconoce una expresión propia en si misma.

Dividido en dos partes, en la cual la primera trata de las representaciones de Río de Janeiro a través de los pintores, mientras la segunda está dedicada a las representaciones de los arquitectos, la tesis tiene su organización según relaciones dialécticas. Así, si una parte trata de la mirada de los pintores y la otra la de los arquitectos, por su vez cada parte está subdividida en dos capítulos, los dos primeros referentes al ojo extranjero, mientras que el segundo de cada parte trata del ojo local, es decir, de los artistas brasileños o extranjeros radicados en Brasil que retrataron el paisaje inmerso en el ambiente cultural de la ciudad de Río de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis has the landscape of Rio de Janeiro, as a case study. Such a landscape is both consolidated by a “topographic structure” – *the nature* – and a “human structure” – *the architecture*. The wish for conciliation which the architecture assumes as regards to landscape is the possibility of a confrontation that will be proved to be unreachable. As landscape is understood as a cultural fact, this research takes the artistic look of painters and architects to delimitate the universe of analysis which, in terms of Brazil, starts with the advent of the Neoclassicism and extends until the consolidation of the Modernism.

The starting point for investigation is then, the beginning of the XIX century, when several European artists had disembarked in Brazil, most frequently as members of missionary expeditions whose objectives were essentially to catalogue, to register, to observe. Contrasting to this, this study points out that the Modernism, opposing to the Neoclassicism, come to establish a new path for the art produced in Brazil, as Brazilian culture eventually recognizes in itself its own expression.

To reach such findings, this thesis is divided in two parts organized according to dialectic relations. The first part deals with the representations of Rio de Janeiro through the painters, and the second is dedicated to the representations of the architects. Each one of these two parts is further divided into two chapters. Both first chapters refer to the foreign look, whereas both second deal with the domestic look. Such a look encompasses Brazilian, as well as foreign artists, who had portrayed the landscape, at the time they were living and participating to the cultural environment of the city of Rio de Janeiro.

Sumário

Agradecimentos	7
-----------------------	---

Apresentação:

• Paisagem e Arquitetura	8
--------------------------	---

Introdução:

A PAISAGEM CULTURAL

• As re-presentações visuais da paisagem	15
• A descoberta da paisagem	19
• Espaço e paisagem	25
• A paisagem e a cidade	29
• Embate entre o natural e o construído	33

1ª Parte

O Olhar dos Pintores

O RIO DE JANEIRO NO OLHAR DOS ARTISTAS VIAJANTES DO SÉCULO XIX

Capítulo 1:	39
• Aspectos de uma iconografia recém instaurada	41
• Dicotomias da paisagem retratada	47
• O olhar distante	49
• Debret, o inconciliável	56
• Natureza, homem e artifício na paisagem do Rio de Janeiro	60
• Quando cidade e ambiente tornam-se indissociáveis	64

O OLHAR MODERNO BRASILEIRO SOBRE A PAISAGEM REVELADA

Capítulo 2:	74
• O espaço da cidade como pretexto modernizador	77
• Rio de Janeiro: uma recorrência inevitável	82
• O contraponto intermediário: o Grupo Grimm e a paisagem naturalista	83
• A cidade geometrizada	84
• Atemporalidades da paisagem expressionista no Rio de Janeiro	91
• Enfim, a cidade, em sua essência	96

2ª Parte

O Olhar dos Arquitetos

A PAISAGEM EMOLDURADA: LE CORBUSIER NO RIO DE JANEIRO

Capítulo 3:	104
• A arquitetura como matéria da paisagem	109
• Rio de Janeiro: a cidade, o mar e a montanha	114
• O confronto entre a arquitetura e a paisagem	119
• Cultivar o espírito!	129

OS ARQUITETOS CARIOCAS DIANTE
DA PAISAGEM DO RIO DE JANEIRO

Capítulo 4:	135
• Desenhando o espaço da cidade	141
• A paisagem carioca: incorporá-la ou refutá-la?	144
• Lucio Costa: um arquiteto econômico	151
• Racionalistas diante da paisagem desconcertante	154
• Ah!, o Rio de Janeiro, eterna inspiração	156
• Burle Marx: um precioso apêndice	161
• O lugar, a obra e o desenho que os representam	163
Conclusão:	
• Permanência, transformação e conciliação	173
Bibliografia	186
Bibliotecas e Instituições consultadas	198
Lista de figuras	199

Agradecimentos

Este trabalho não poderia ser realizado sem o apoio de vários amigos, colegas ou mesmos profissionais de diversas instituições, que, de um modo ou de outro, prestaram uma indubitável colaboração. A todos, meu obrigado!

Não poderia, entretanto, deixar de mencionar alguns nomes inestimáveis, alguns pelo estímulo, outros pela paciência, e que cito sem qualquer hierarquia: Kleber Frizzera, Rogério Almenara, Marco Romanelli, Ignasi de Sóla-Morales (*in memorium*), Jorge Czajkowski, Andrés Pássaro e Lais Bronstein, Angela Grando, Eloisa Petti, e a todos os amigos que fiz em Barcelona. Há ainda aqueles que em algum determinado momento me prestaram algum tipo de apoio, contribuindo para a qualidade de algumas imagens, como são os casos de Nabil Bonduki e de Antônio Kehl em relação aos desenhos do Reidy, o pessoal do NPD/FAU/UFRJ e o de Guilherme Guimarães do MNBA. Também tenho que fazer alguma menção a três amigos professores, a quem devo muito pela minha visão acadêmica: Vicente del Rio, Milton Feferman e Luiz Paulo Conde.

Além desses, gostaria especialmente de destacar dois companheiros eternos incentivadores: Guilherme de Sousa e Rogério Pedrinha. Finalmente, *gracias* ao meu orientador Josep Bertran Ilari.

PAISAGEM E ARQUITETURA

Apresentação

*En una puesta de sol hay dos fases muy distintas. Primero el astro es arquitecto. Sólo después, cuando sus rayos ya no llegan directos, sino reflejados, se transforma en pintor. Desde que se oculta detrás del horizonte, la luz se debilita y hace aparecer planos cada vez más complejos. La plena luz es la enemiga de la perspectiva, pero entre el día y la noche cabe una arquitectura tan fantástica como efímera.*¹

Ao se deter na representação da paisagem da cidade do Rio de Janeiro, onde a arquitetura tem o significado de ação humana que transforma o território, compondo junto com a paisagem natural a imagem do lugar, este trabalho abarca não só o gênero específico da pintura de paisagem, mas também os croquis de arquitetos que retratam esta mesma paisagem. Pintor e arquiteto, cada um com seu olhar específico sobre um objeto focal comum, compõem formas de expressões próprias. A cidade é o cenário para ambos. Assim, a imagem, tradução de um olhar que interpreta, revela e transforma o lugar, assume seu papel como um produto cultural. Trabalha-se aqui, portanto, com o conceito atual de paisagem, tal como já assinalado por Alain Roger² ou Simon Shama,³ que equivale à percepção do ambiente territorial sobre o qual o homem vive e atua, na qual, mais que objeto de contemplação, corresponde a um instrumento para a materialização arquitetônica. Porção visível do espaço territorial, ou senão, da própria natureza, a paisagem não deixa de ser uma criação humana no sentido de um objeto culturalmente perceptível e compreensível.

O objeto de análise, a paisagem do Rio de Janeiro, consolidada por uma estrutura topográfica – a natureza – e outra humana – a arquitetura –, teve como recorte a delimitação histórica o advento do Neoclassicismo no Brasil e a consolidação do Modernismo. Neste caso, adota-se como marco fundamental o início no século XIX, quando vários artistas europeus desembarcaram no Brasil freqüentemente como integrantes de missões expedicionárias, as quais tinham o objetivo de catalogar, registrar, observar, etc. Eram os artistas viajantes que, imersos num processo de acúmulo de informações como base para um conhecimento universalizante, de acordo com o cientificismo ideológico que contagiou a Europa no século XVIII, traduziram graficamente as primeiras impressões que a paisagem local emanava. Conseqüência e contraponto do Neoclassicismo, o

Modernismo marca uma nova etapa da arte produzida no Brasil, pois é quando a cultura brasileira finalmente reconhece em si uma expressão própria. É sintomático, portanto, que nesse processo de reconhecimento, a paisagem local ganhasse relevância ou mesmo um protagonismo. Por fim, concluindo o estudo, o Modernismo, que longe de significar o encerramento de uma ciclo artístico e cultural, significa a abertura de novas expressividades.

Estruturalmente, o trabalho está dividido em duas partes: a primeira se refere às representações do Rio de Janeiro através dos pintores, enquanto que a segunda é dedicada à representação dos arquitetos. Se Leon Battista Alberti (1404-1472)⁴ já havia observado a polarização entre o desenho do pintor e do arquiteto em função da aparência perceptiva objetivada pelo primeiro e da verdade geométrica do segundo, agora é um outro aspecto que ressalta tal dicotomia. Neste caso, a diferença fundamental que se identifica no olhar do pintor e do arquiteto está relacionada com a própria natureza do processo de representação de uma paisagem que se tem diante de si. Enquanto o do primeiro *procede* à existência da paisagem, o do segundo *precede* a um ambiente conformado pela paisagem a ser transformada pela arquitetura, projetando uma realidade ainda não existente, na qual a paisagem, justificativa inicial para o espaço a ser idealizado, surgirá por completo. Se muitas vezes a pintura, a de paisagem especificamente, quer fazer ver o significado do território, revelando sua identidade, à arquitetura cabe transformá-lo. Contudo, a dicotomia *pintura/arquitetura* não corresponde apenas a uma estratégia de análise previamente definida, pois também há uma certa correspondência cronológica dos episódios aqui analisados.

Um ponto coincidente na ação pictórica e arquitetônica sobre a paisagem, corresponde à transformação da realidade que se tem diante de si. Trata-se de uma resposta inerente à percepção do homem enquanto ser cultural. Os olhos não são apenas uma janela para o espaço real; através deles o homem faz sua seleção por meio de um filtro cultural, o que conforma o espaço existencial.⁵ Dividido entre uma metade razão e outra emoção, a seleção visual não deixará de ser um processo inerente ao homem. E se cada um percebe uma mesma realidade de distintas maneiras, em função de cada experiência individual acumulada, ao artista pintor ou arquiteto, cabe interagir com dita realidade, recriando-a. Assim, e tal como já observou Maria Pace Chiavari,⁶ a iconografia do Rio de Janeiro mostra uma “tensão entre cidade real e cidade ideal”, onde o habitante desafia a natureza, expressão manifesta tanto em imagens de pintores que vislumbram a cidade idealizada, como nos desenhos de arquitetos que

projetam uma nova cidade a se impor sobre um território inusitado, ou senão, ingrato.

Um outro aspecto a ser mencionado quanto à estrutura do trabalho, é a oposição estrangeiro *versus* local, onde cada parte inicia-se com um capítulo dedicado ao olhar estrangeiro que aporta no Rio de Janeiro, para depois ser contraposto pelo olhar daqueles que ajudaram a construir a arte a partir do interior da própria cultura brasileira. Uma vez que se trata de um processo que ocorre tanto pelas mãos e olhares exógenos, como também através dos próprios brasileiros, o confronto cultural é inevitável.

Assim, esquematicamente o trabalho estrutura-se segundo relações dialéticas: uma parte dedicada ao olhar dos pintores e a outra ao dos arquitetos; por sua vez cada parte subdivide-se em dois capítulos, os primeiros referentes ao olhar estrangeiro, enquanto que os dois segundos capítulos de cada uma das partes tratam do olhar local.

Conforme se verá, na primeira parte o capítulo 1, cujo título é "*O Rio de Janeiro no olhar dos artistas viajantes do século XIX*", corresponde ao olhar estrangeiro dos pintores, tendo como destaque três dos mais profícuos artistas do período: Jean Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas e Thomas Ender. Em comum o fato dos três terem ido ao Brasil como membros de grupos expedicionários, tendo como missão o registro gráfico do ambiente local. Contudo, não foram os únicos estrangeiros que aportaram no Rio de Janeiro ao longo do século XIX; na verdade, centenas de artistas passaram pela cidade naquela época, tendo deixado uma enorme quantidade de imagens do lugar. Mais do que tudo, uma preciosa documentação iconográfica que permite conhecermos parte da história daquele ambiente específico, e é a base da qual se tenta aqui infundir o encontro de uma cidade em formação ante uma paisagem exuberante. Quanto ao conceito de "artista viajante", adotamos a definição proposta por Carlos Martins a partir de Dawn Ades,⁷ ou seja, eram artistas que se deslocavam a algum lugar com o intuito de observar e registrar iconograficamente tal ambiente.

Dialeticamente, o capítulo 2, "*O olhar moderno sobre a paisagem revelada*", corresponde ao olhar local dos pintores, isto é, trata da paisagem do Rio de Janeiro segundo os artistas brasileiros, ou, como no caso de Lasar Segall, de um estrangeiro que se transfere definitivamente ao Brasil. Este recorte, no entanto, não se dá apenas através de um contraposto foco sobre os pintores locais, pois "olhar moderno" também se refere a um deslocamento temporal. Daqui em diante, o que se analisa são

imagens realizadas no século XX. O capítulo 2, precisamente, trata dos pintores que inauguram uma arte moderna no Brasil a partir de um desejo de se integrarem ao movimento intelectual que, na Europa, revolucionava as artes plásticas.

Já a segunda parte começa com o capítulo 3: "*A paisagem emoldurada: Le Corbusier no Rio de Janeiro*". Se antes dos pintores brasileiros, foram os estrangeiros quem inicialmente se atentaram e descobriram a paisagem local, também no caso dos arquitetos, foi necessária a vinda de Le Corbusier para que se detonasse o processo de observação do próprio espaço onde tais arquitetos atuavam. Portanto, se foi Le Corbusier o primeiro arquiteto a emoldurar a paisagem do Rio de Janeiro dentro de uma folha de papel, aqui procuramos assinalar que esta atitude nem era inédita em sua anterior produção, como tampouco o encontro com esta tropical, litorânea e sul-americana cidade não lhe causou nenhum impacto perceptivo. A cidade do Rio de Janeiro, foi intensamente desenhada por este único e incomparável indivíduo: Le Corbusier.

Assim, chega-se finalmente ao capítulo 4, "*Os arquitetos cariocas diante da paisagem do Rio de Janeiro*", e que trata do olhar dos arquitetos locais. Tida como uma das principais características da arquitetura moderna brasileira, a incorporação da paisagem pode se dar não só pela transparência dos espaços edificados, como também pela configuração da arquitetura ao longo do território visível e que se constitui como paisagem. Mas, em nosso caso, o que realmente interessa são os registros gráficos dos arquitetos, que ao desenharem seus projetos, o fazem confrontando-os com o entorno, isto é, com a paisagem do Rio de Janeiro. Os desenhos selecionados, tentam mostrar este intencionado diálogo entre arquitetura e paisagem.

Em resumo, o trabalho organiza-se segundo algumas contraposições: *o pintor x o arquiteto, o olhar estrangeiro x o olhar local, a imagem representada x a imagem projetada, a paisagem x a arquitetura, a natureza x o artifício*. Tais embates são, portanto, mais do que uma simples lógica de estudo, sendo a própria estrutura do trabalho de investigação.

Ainda quanto à polaridade *olhar estrangeiro/olhar local*, é necessário relativizar a recorrente questão sobre a dependência cultural da qual se acusa a arte brasileira e latino-americana como um todo. Tratando-se de um tema que ainda não está superado no debate cultural local, apesar das inúmeras abordagens expressas num passado recente, este determinismo

artístico parece querer impor um processo único e inevitável. Contudo, uma possível conclusão sobre tal impasse deverá ser assumida pelo próprio leitor, visto que o trabalho exime-se de seguir por tal caminho. Se a estruturação aqui apresentada pode insinuar a defesa do argumento sobre uma subordinação direta da arte brasileira pela europeia, cabe mencionar que o que está em questão é a transmutação das idéias que permeiam a arte, e que isto não ocorre por indução, mas por influências recíprocas, através de contatos, transmissão de conceitos, fluxos e refluxos, o que não significa negar uma expressividade própria àqueles que produzem esta mesma arte.

Se os estudos textuais e bibliográficos que orientaram este trabalho ocorreram através de fontes primárias e secundárias, base a partir da qual reconstruiu-se episódios históricos segundo os objetivos aqui intencionados, é necessário destacar que as imagens, foco desse mesmo estudo, ou senão, principal objeto de análise do trabalho, foram todas encontradas em diversas publicações. Dito de outro modo, não existe aqui nenhuma figura inédita. Deste modo, em relação à metodologia de pesquisa do objeto de estudo, que são as imagens que conformam a iconografia da paisagem do Rio de Janeiro, pode-se dizer que esta se baseou fundamentalmente em pesquisa de material impresso já publicado em livros, revistas ou catálogos de exposições.

Contudo, se a pesquisa em livros, revistas e catálogos revelaram o material a ser analisado, por outro lado, várias destas figuras foram cedidas diretamente pelas instituições detentoras dos direitos de imagem, ação que teve o objetivo de ter acesso a um material gráfico de melhor qualidade. Tal procedimento, porém, teve como consequência a identificação de outras imagens até então desconsideradas no âmbito deste estudo.

Foi assim com o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu da Chácara do Céu/Museus Castro Maya, ambos no Rio de Janeiro, instituições que detêm vasto e importante acervo referente ao capítulo dedicado aos artistas viajantes do século XIX, e onde foram encontradas respectivamente as figuras 15, 16 e 17, e as de número 23, 24, 25 e 31. Do mesmo modo ocorreu com o Museu Lasar Segall em São Paulo, com relação às figuras 43, 44 e 45, e com a Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, que possui um raro exemplar da revista *Movimento Brasileiro* nº 12 de 1929, e cuja imagem da capa – figura 64 – é de Le Corbusier, tema do terceiro capítulo. Ainda sobre este capítulo, uma outra figura, a de número 53, também pertence ao já citado Museu Nacional de Belas Artes. Contudo, justamente ao citar o caso de dois desenhos de Le Corbusier localizados em duas

instituições situadas na própria cidade do Rio de Janeiro, torna-se necessário mencionar a dificuldade quanto às demais imagens. Foi quase um ano de correspondências com a Fundação Le Corbusier em Paris, para que fosse possível adquirir satisfatoriamente as outras imagens de Le Corbusier que tratam do Rio de Janeiro.

De um modo distinto, mas não menos trabalhoso, ocorreu em relação às imagens dos arquitetos locais, abordados no último capítulo. Apesar do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Fundação Oscar Niemeyer e da Casa de Lucio Costa localizarem-se no Rio de Janeiro, as condições de consulta aos acervos instituições são precárias, dificultando uma pesquisa mais aprofundada. Tal fato, porém, não impediu que o material selecionado fosse menos abrangente ou representativo dos analisados nos capítulos precedentes, pois como já foi mencionado, grande parte das imagens aqui incluídas foram encontradas em publicações presentes em diversas bibliotecas visitadas durante a realização da pesquisa.

Enfim, agrupadas lado a lado segundo a estrutura adotada para os capítulos propostos, o conjunto das imagens corresponde à metodologia de trabalho ao longo do desenvolvimento desta tese. Se, por exemplo, no caso dos artistas viajantes, muitos estudos têm surgido em tempos recentes, limitá-los àqueles que tratam sempre da paisagem permeada pela arquitetura da cidade do Rio de Janeiro, e mais tarde, contrapô-los aos artistas modernistas dentro da mesma temática agora citada, é o que torna inédito o material estudado. Portanto, se não há novidade quanto a cada imagem individualmente, a reunião delas de acordo com os objetivos mencionados, pretende apresentar algo que se enquadre dentro da transformação do olhar artístico sobre a simbiose da paisagem com a arquitetura no Rio de Janeiro.

Finalmente, evita-se aqui cair no tentador perigo de propor uma análise linear da história desta relação entre paisagem e arquitetura. Antes de tudo, o que se quer é articular distintos aspectos de tal relação dentro do âmbito aqui considerado, e sempre através de suas várias representações gráficas, sejam elas realizadas por pintores ou arquitetos.

Notas:

¹ Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes trópicos* [1ª ed. 1955], Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, p. 69.

² "(...) Si el paisatge no és ni immanent ni transcendent, quin origen té? Humà, i artístic, és la meua resposta. L'art constitueix el veritable mediador, el 'meta' de la metamorfosi, el 'meta' de la metafísica paisatgística." Alain ROGER, *Breu tractat del paisatge*, Barcelona, La Campana, 2000, p. 10.

³ Simon SHAMA, *Paisagem e Memória*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

⁴ Leon Battista ALBERTI, *De Re Aedificatoria*. [1ª ed. 1550], Madrid, Akal, 1991.

⁵ "Toda experiência visual é inserida num contexto de espaço e tempo. Da mesma maneira que a aparência dos objetos sofre influência dos objetos vizinhos no espaço, assim também recebe influência do que viu antes." Rudolf ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora* [1ª ed. 1954], tradução Ivonne Terezinha de Faria, São Paulo, Pioneira, 1992, p. 41.

⁶ Maria Pace CHIAVARI, "Rio de Janeiro: de Paraíso a Narciso", in Denise B. Pinheiro MACHADO e Eduardo Mendes de VASCONCELLOS (orgs.), *Cidade e Imaginação*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, pp. 81-86.

⁷ "Comumente, são considerados viajantes aqueles responsáveis pela produção iconográfica indispensável à complementação dos relatos de missões científicas ou diplomáticas, assim como estrangeiros em geral que estenderam seu período de viagem por um tempo maior." Carlos MARTINS, *Revelando um acervo*, São Paulo, Bei Comunicação, 2000, p. 1. Ainda sobre esta questão, conferir também, Dawn ADES, *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Madrid, Ministério de Cultura, 1989.

A PAISAGEM CULTURAL

Introdução

As re-presentações visuais da paisagem

Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de extratos de rochas”.¹

A paisagem enquanto construção e representação já estava presente na cultura ocidental desde a Antiguidade. Se na Grécia antiga, por exemplo, os templos eram erguidos em função da paisagem local,² conferindo um caráter divino ao solo em função, por exemplo, de uma colina que marcava um eixo visual, em Pompéia encontram-se registradas pinturas paisagísticas nas paredes das casas dos cidadãos, que, abertas para um pátio interno, correspondia a um recurso para levar o espaço ao infinito, através daquilo que se configurava como um janela para o campo.

Contudo, se no período Clássico a paisagem já estava enquadrada no espectro de um olhar civilizado, ainda não se tem muito claro o momento inaugural do seu surgimento no âmbito da cultura ocidental enquanto representação artística plena e autônoma. Segundo Augustin Berque são necessários a existência de quatro critérios – o linguístico, o literário, o pictórico e o “jardinístico”, isto é, o jardim físico ornamental – para que uma sociedade assimile e assuma a paisagem como valor cultural,³ argumentação bastante elucidativa e que auxilia o entendimento do significado que se pode estabelecer sobre o conceito de paisagem, mas que condicionaria o surgimento de uma “sociedade paisagística” na Europa apenas no século XV.⁴ Deste modo, se o critério linguístico determina a existência de uma terminologia própria para a paisagem, ainda seriam necessários uma interpretação literária de sentido poético, outra visual traduzida em imagens pictóricas e, finalmente, uma espacial, cuja configuração se manifesta através de jardins.

O fato é que ao se referir à paisagem, cada representação torna-se indissociável de um conceito amplo relacionado com a percepção da porção terrestre e visível da natureza, isto é, a própria *paisagem*. Algo que lhe dá

coesão, mas não impede uma compreensão e uma aproximação a cada representatividade. Se os quatro critérios estão relacionados entre si, constituindo uma uniformidade, a autonomia de cada tipo de representação é estabelecida pela estrutura interna de cada campo da expressividade, seja ele o lingüístico, o literário, o pictórico ou paisagístico (aqui, em substituição ao termo “jardinismo”). No âmbito da história das artes, a visualidade da paisagem criou um contundente segmento que é a pintura de paisagem, e que se desenvolve ao longo dos diversos períodos e estilos artísticos. Do mesmo modo vem ocorrendo com o paisagismo/jardinismo, disciplina que recentemente adquiriu autonomia, recebendo contribuições desde a botânica à arquitetura.⁵ No que se refere a esse trabalho, é o campo da representação pictórica – e por correlação, a gráfica, que inclui o desenho – que será abordada e analisada.

Voltando atrás, Alain Roger,⁶ ainda que reconhecendo a contribuição de Berque, reivindica à Roma o estabelecimento do conceito pleno de paisagem na história ocidental, a despeito da inexistência de uma precisa terminologia latina para o que se entende hoje como paisagem. Vários artefatos ou manifestações artísticas corroboram a presença do conceito de paisagem no mundo romano, seja nos textos de Virgílio (c. 80 a.C.-19 a.C.), seja nas pinturas pompeianas.⁷

Não obstante, e contrapondo-se paralelamente às recentes afirmações de Berque ou Roger, é Kenneth Clark⁸ quem anteriormente havia afirmado que a descoberta da paisagem ocorre por volta do século XIII, na Alta Idade Média, quando a floresta escura aos poucos deixa de ser assustadora, e o jardim, enquanto símbolo místico, é assimilado definitivamente pela cultura cristã. Já no caso de autores como E. H. Gombrich⁹ ou Renzo Dubbini,¹⁰ centrados exclusivamente no âmbito das artes visuais, identificam o período renascentista, quando ocorre uma autonomia no sistema de representação visual, como sendo o verdadeiro momento de “invenção” da paisagem. Se para Gombrich as teorias artísticas renascentistas foram fundamentais para o surgimento do paisagismo como gênero pictórico, para Dubbini isto ocorre com a elaboração da “veduta”, um tipo de visão própria do período na qual o espaço interno do quadro se abre em direção ao espaço exterior. Neste caso, o espaço pictórico do Renascimento é resultado de uma composição fragmentada em vários planos, mas onde a paisagem tem também a função de fechar o quadro.

Conforme se pode perceber, a identificação do momento inaugural da percepção e representação da paisagem enquanto categoria artística

autônoma é ainda uma questão indefinida, apesar da presença de determinados aspectos de uma cultura paisagística ao longo da história ocidental, seja por exemplo em Flandres, na Itália, ou mesmo com o bávaro Albrecht Altdorfer (c. 1480-1538) [fig. 01: *Vista do vale do Danúbio*/c. 1520-25], um artista precursor, mas que se manteve como um episódio isolado.

Fig. 01: Albrecht Altdorfer,
Vista do vale do Danúbio/c. 1520-25



Um outro aspecto, porém, a ser destacado quanto a representação da paisagem, diz respeito ao papel dado à arquitetura e à cidade na composição das imagens, procedimento que dará suporte ao conteúdo idealizado pelo artista, fosse na organização do espaço, na composição do ambiente representado ou idealizado, fosse na afirmação do caráter simbólico da imagem. Assim, enquanto pintura de gênero, isto é, fundamentada no conteúdo de uma narrativa, a iconografia urbana já havia sido tratada por artistas dos mais diversos períodos históricos. Já na Idade Média, tem-se o caso de um Ambrogio Lorenzotti (c. 1319-1347) com o seu afresco *O Bom Governo da Cidade* (1338-40), onde, segundo Horst W. Janson, o discurso alegórico de cidadania está fundamentado no espaço cenográfico da cidade e do meio natural:

*A multidão, alegre e atarefada, introduzindo a escala humana, dá ao panorama arquitectural a sua realidade surpreendente. À direita (...) uma vista dos campos de Siena, limitados por montanhas distantes. É uma verdadeira paisagem – a primeira desde os tempos romanos antigos – plena de vasta profundidade mas que se distingue das suas antecessoras clássicas por uma ordenação marcada, um aspecto 'domesticado'. Aqui, a presença do homem não é acidental; tomou conta da natureza, fez terraços de vinha nas colinas e traçou no vale as linhas geométricas das pastagens e campos de cultivo.*¹¹

Como se percebe, os valores imbuídos na organização do espaço pictórico recorrem tanto aos elementos construídos pelo homem quanto àqueles procedentes da ação divina, como são as montanhas ao fundo da imagem. De qualquer modo, neste período, isto ainda não era regra, uma vez que a simbologia discursiva, seja ela sagrada ou profana, determinava a própria natureza da composição.

Fig. 02: George Grosz, A fábrica/1925-16



Eventualmente ao longo da história da arte, tal tipo de paisagem, a urbana, será tema explorado por vários artistas, mas sempre ainda dentro de uma lógica discursiva, num processo inseparável de uma recorrente paisagem

associada ao ambiente natural, e que estava relacionado ao imaginário bucólico que a caracteriza. Assim, em relação à iconografia da paisagem urbana poderíamos destacar a escola holandesa (séculos XVI e XVII),¹² passando obviamente pelo Vedutismo que teve em Canaletto (1697-1768) um dos mais profícuos intérpretes do meio urbano de Veneza, indutor de veementes imagens gráficas. Mais tarde, com o progressivo deslocamento da tradição didática da arte figurativa em direção a uma autonomia narrativa, e ainda dentro da iconografia urbana, poderíamos citar movimentos da vanguarda do século XX como o Expressionismo alemão,¹³ cujas imagens de George Grosz (1893-1959) são exemplares [fig. 02: *A fábrica/1925-16*] ou mesmo a pintura metafísica de Giorgio de Chirico (1888-1978).¹⁴

A descoberta da paisagem

Enquanto representação pictórica ou gráfica, a paisagem está presente em vários momentos da história da arte ocidental. Contudo, até o final do século XVII a paisagem não deixa de ser suporte cenográfico para um discurso narrativo, fosse ele sagrado ou profano. Só a partir do século XVIII, com o estabelecimento da idéia de que o homem deve relacionar-se com o mundo através de sensações e sentimentos, é que a paisagem ganhará total protagonismo.

A partir do Iluminismo, a laicização da arte em paralelo ao incremento do interesse científico pela natureza, proporcionou um novo olhar estético sobre a paisagem. Sintomático deste momento, é a difusão através de toda Europa do jardim botânico, espaço que organiza a paisagem sob uma ordem científica, ao mesmo tempo que disponibiliza conhecimento ao habitante da cidade,¹⁵ lugar este que é a antítese do campo.

Já o campo, que também não é a floresta selvagem, é o espaço territorial físico que, ao proporcionar recursos econômicos ao homem estruturados sob forma agrícola, adquire valor artístico livre de qualquer consideração religiosa. E quanto à floresta, esta passa a ser depositária de um conhecimento científico ainda por ser totalmente descoberto, revelado, cabendo ao homem civilizado organizar expedições capazes de enfrentá-la. Algo que teve como consequência a participação de artistas em várias das expedições do período, principalmente em direção ao Novo Mundo. Nestas missões ou viagens, a tarefa do artista era retratar tanto as espécies

vegetais isoladamente como também os vários ambientes que conformavam aquelas florestas.

Assim, o olhar artístico que se lança sobre a natureza encontra na paisagem natural a matéria prima para a elaboração de um novo referencial de composição. As regras compositivas para a paisagem tornam-se inerentes a si mesma, desvinculadas de estruturas consagradas por uma pintura mais retórica, como era aquela de cunho religioso com conotações doutrinárias. A partir de então, o que vale para o artista é a busca da beleza, do prazer sensível.

Isto ocorre graças à autonomia reivindicada pela arte, que procurou uma estrutura linguística e semântica própria, desfazendo todo um viés que a vinculava com outros campos do conhecimento humano, como são a Religião, a História, a Mitologia, e, inclusive, a Filosofia. Ao longo do século XVIII, uma idéia de liberdade, seja em relação à Igreja ou ao Estado, passa a ser cada vez mais conquistada e usufruída pelo homem, num processo que alcançará sua plenitude no século XIX, ainda que constantemente combatido por posições retrógradas e contraditórias.

É nestas condições que a Estética surge como uma reivindicação de autonomia em relação à Arte. Nascida do seio da Filosofia, a Estética foi quem estabeleceu como exclusivos limites artísticos o prazer do belo,¹⁶ liberando a Arte para que esta buscasse na *Natureza* não referenciais compositivos mas sim a estrutura de sua própria expressão. Uma vez desvinculada das tradições narrativas e simbólicas, a arte deve ter capacidade de sugerir “associações mentais”, estimulando no observador outros sentimentos além daqueles postos pela sensibilidade do artista. Contudo, no contexto de tal sentimento de liberdade, estará proporcionado a abertura de caminhos distintos e paralelos para o estudo e desenvolvimento da própria Arte.

Obviamente, isto é um processo lento, mas que ocorre gradativamente,¹⁷ pois um novo sentido perceptivo acaba por penetrar no seio de uma arte cada vez mais vinculada ao mundo terrenal. Este mundo, onde o homem habita, transforma e constrói, tem na natureza seu espaço existencial e onde a paisagem é a sua imagem correspondente.

Assim, no século XVIII, com o nascimento da verdadeira pintura de paisagem, com o surgimento do jardim inglês ou com as últimas grandes obras do Tardo Barroco, ocorre um certo deslocamento do enfoque idealista, típico do Renascimento, para uma visão mais naturalista ou

realista. A paisagem natural, a partir daquele momento, passa a ser vista por seus próprios atributos, e sua contemplação oferece ao homem experiências sensoriais suficientes para não mais idealizá-la. No final deste processo, a representação da paisagem já não tem como princípio a “reprodução da realidade”, onde a natureza é a fonte inesgotável de matéria prima para a ação do artista. E com a chegada da modernidade o conceito de imitação na arte será algo progressivamente superado.¹⁸

De qualquer modo, é curioso notar que na valorização histórica da paisagem ocidental, uma ordem sacralizada é pré-condição para que o olhar artístico se deslocasse para a natureza. Constantemente, pintores e arquitetos olham para a paisagem de duas maneiras contrapostas: ou porque vêem nela a presença divina, ou porque, tendo como fonte uma natureza cósmica, cujas bases são matemáticas, a paisagem lhes serve como modelo para a criação de uma obra humana, tão bela quanto a própria natureza.

Na verdade, tal dicotomia é uma das principais características do período iluminista, dado a uma progressiva liberdade intelectual em relação à mente (Ciência), a alma (Religião) e aos sentidos (Arte). Uma vez desvinculada da Igreja, a Arte procurou então aproximar-se da Ciência numa tentativa de assimilar procedimentos analíticos que lhe outorgasse um caráter disciplinador. A fé artística alcançou plenamente uma crença na razão humana. Tendo como premissa um racionalismo cartesiano fundamentado na lógica da verdade como valor absoluto, a natureza passa a ser vista fundamentalmente como norma, razão, isto é, como um sistema regulado e regulador, num processo que ganhará plenitude com o Neoclassicismo.

Fig. 03: Claude Lorrain, *Partida de Agar e Ismael*/1668



Ao olhar para a Natureza e vê-la como um sistema totalmente estruturado e organizado, o artista, a partir de Le Nôtre (1613-1700), desenha uma paisagem traduzida segundo uma geométrica simetria classicista. Aplicada eficazmente no espaço do jardim palacial, e estabelecendo-se como um desejo de espaço global, tal ordem estende-se à arquitetura e à cidade, além de ser traduzida pictoricamente.

Fig. 04: Gaspar David Friedrich, *Os estágios da vida*/1835

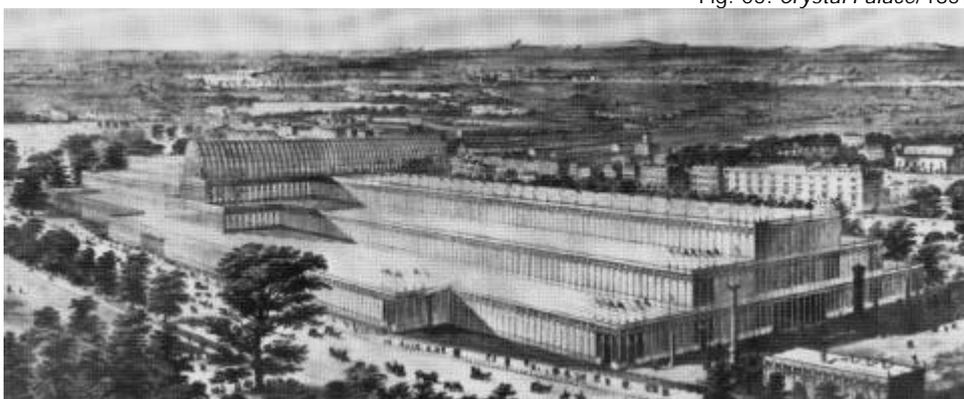


No caso da pintura, de maneira geral, as correlações entre razão e retorno à ordem clássica são inicialmente trabalhadas em amplas e ambiciosas imagens que buscam não outra coisa senão representar uma pretenciosa totalidade. Qualquer que fosse o ambiente, cenário paisagístico tanto para uma temática de cunho mitológico quanto de um cotidiano pouco heróico, a pintura de paisagem desde Nicolas Poussin (1593-1665), Claude Lorrain (1600-1682) [fig. 03: *Partida de Agar e Ismael*/1668] e Canaletto até chegar a John Constable (1776-1837), Eugène Delacroix (1798-1863) e Gaspar David Friedrich (1774-1840) [fig. 04: *Os estágios da vida*/1835], teve na ordem, no equilíbrio assimétrico, na profundidade que se dirige ao infinito, mas também na continuidade de planos ou na variedade de elementos, similitudes conceituais que fazem parte de um modo próprio de ver a natureza conforme uma ordem racional e global.

Efetivamente, desde o ponto de vista desta relação arte/natureza, a estrutura acima mencionada permanecerá se desenvolvendo ao longo dos períodos históricos procedentes, não só na pintura mas também na arquitetura. É o caso dos pintores impressionistas, dos quais Édouard Manet (1832-1883) e Auguste Renoir (1841-1919) são os exemplos mais

evidentes, ou mesmo de um edifício revolucionário como o *Crystal Palace* (1851) de Joseph Paxton (1803-1865) [fig. 05] que obedece àqueles aspectos referidos anteriormente: geometria cartesiana, simetria, equilíbrio, variedade de elementos que se subordinam a um conjunto global, transparência que conduz o olhar ao infinito, etc.

Fig. 05: *Crystal Palace*/1851



Entretanto, se a atitude racionalista quanto à Natureza desdobrou-se na idealização de um espaço ordenado, a outrora divergente posição romântica, que coetaneamente reclamava um outro tipo de retorno à natureza, acabou num caminho tão paralelo ao Neoclassicismo que, ao final, há autores como Giulio C. Argan¹⁹ ou Janson²⁰ que defendem que foram complementares entre si, havendo uma surgido em função da outra. Pode-se assim dizer que a ambigüidade do período polariza-se entre o Neoclassicismo e o Romantismo, possivelmente dois lados de uma mesma ideologia, visto que ambos buscaram influências num passado idealizado.

Assim, se num mesmo período encontramos de um lado Marc-Antoine Laugier²¹ (1713-1769) que, olhando para a paisagem natural como símbolo da Natureza,²² resgata um desejo de redenção, de ser capaz de salvar o homem, e do outro Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) que reivindica uma "moralidade autônoma" para uma arquitetura também autônoma,²³ mais tarde outras dicotomias apenas confirmarão a diversidade como uma das marcas fundamentais daquela época. Entre o materialismo de Gottfried Semper (1803-1897) e o formalismo de Alois Riegl (1858-1905), ou entre o romantismo de John Ruskin (1819-1900) e o abstracionismo de Wilhelm Worringer (1881-)²⁴, ou ainda, entre a École Polytechnique e a École des Beaux-Arts não há uma posição acertada que significasse o fracasso da outra; qualquer caminho era válido.²⁵

Ambas actitudes filosóficas anunciaban la dura batalla entre expresionismo y neoplasticismo abstracto que comenzaría a principios del siglo XX o, en términos más generales, la aparición de dos tendencias opuestas, la una hacia el naturalismo y la otra hacia la forma abstracta.
26

No final do século XIX, tal autonomia se extrapolará em vários discursos paralelos, e que antecederão o apogeu da arte moderna. A partir de então, não há mais uma teoria ou arte em sentido unívoco; qualquer polarização implicará em algum desdobramento de tendências ou movimentos não excludentes.

Em suma, na história da arte ocidental a paisagem é uma entidade diversa, variável e complexa, sendo inviável sua redução a um modelo unívoco. Em momentos coetâneos, olhares culturais distintos representarão distintas visões da paisagem, seja na forma de pinturas, em jardins ou na arquitetura.

Junte-se a isto o fato de que paralelo à transformação do olhar, está a transformação das técnicas de representação.²⁷ Com o desenvolvimento da reprodução mecânica de imagens, uma arte utilitária a serviço da conhecimento científico estabelece novos modos de visualização do mundo.

Fig. 06: Alfred Guesdon, *Barcelona. Vista tomada por encima de las estaciones de Mataró y del Nord*/1856



Já foi dito que a arte buscou uma aproximação com a ciência. Não obstante, também esta adotou alguns de seus instrumentos produtivos. Dos salões das escolas de arte, saíam artistas que passaram a se dedicar quase que exclusivamente à produção de peças ilustrativas.

Fossem essas de caráter global ou pontual, mas com objetivos descritivos que as vinculavam ao conhecimento científico, as gravuras impressas posicionavam-se a meio caminho entre arte e ciência.

Fig. 07: Auguste de Saint-Hilaire, *Caryocar brasiliense*/1825



Fornecendo material para disciplinas como a cartografia ou a botânica, fossem em imagens como de cidades inteiras retratadas do alto de balões²⁸ [fig. 06: Alfred Guesdon, *Barcelona*/1856] ou de vegetais e animais agrupados ou isoladamente [fig. 07: Auguste de Saint-Hilaire, *Caryocar brasiliense*/1825], a questão é que as habilidades dos artistas que as produziram serviram para ampliar e disseminar o interesse por paisagens, agora cada vez mais variadas.

Espaço e paisagem

À oposição linha/massa corresponde outra: plano/espço (material).

O estilo pictórico que trabalha com efeitos de sombra cria um volume e lhe confere uma presença material; as diversas partes parecem avançar ou recuar no espaço.²⁹

Na representação da paisagem, seja através da pintura ou de outra expressão gráfica como é o desenho, uma questão permanente é a concepção do *espaço*. Desde o nascimento deste gênero artístico que é a paisagem, este será um aspecto central, qualquer que fosse o conceito sobre a visualidade de cada época. Entre uma concepção espacial mais empírica como a da Idade Média, e uma outra mais racional e matemática, estabelecida pelo Renascimento a partir de conquistas artísticas – como foi, por exemplo, a formulação das leis da perspectiva por Filippo Brunelleschi (1377-1446) – a paisagem teve os limites de sua transformação visual.

Já tendo sido aceito que o Renascimento não foi algo que surgiu repentinamente, mas um processo lento e fragmentado, calcado mais nas genialidades individuais do que numa sociedade coesa, no que se refere às artes visuais, o anterior espaço fechado do ambiente românico e gótico, se abre, senão até o infinito, pelo menos até onde a vista alcança. Contra uma iconografia religiosa que enclausurava cada personagem bíblico, os pintores renascentistas começaram a criar cenários abertos para receber estes mesmos personagens; contra os nichos escultóricos que abrigavam os santos devotos, figuras volumétricas contorcidas querendo ocupar o vazio a sua volta; contra a escura e verticalmente ascendente catedral gótica, uma arquitetura geometricamente modular, que poderia ser capaz de expandir-se infinitamente ao longo de um plano horizontal.

Contudo, se o espaço é um conceito já compreendido e difundido pelos artistas renascentistas, por outro lado, este era um recurso decorrente de uma composição geométrica aparentemente estática, isto é, menos fundamentado numa percepção tátil e visual do que numa narrativa simbólica, onde a representação da natureza tinha o valor de verdade divina. O espaço, totalmente ordenado e controlado por meio da perspectiva, sustentava-se segundo uma geometria euclidiana visível e tangível, e que definia o lugar do objeto artístico. Ainda se trata de um espaço conceitualmente fechado, não tanto quanto o medieval, mas no sentido de que não deixava lugar à dúvidas: tudo era claro e preciso. Ao observador da pintura ou ao usuário da arquitetura não se apresentava qualquer interpretação além daquela idealizada pelo artista.

Segundo Argan,³⁰ somente no período Barroco é que ocorre uma dissociação entre um espaço objetivo e um espaço subjetivo. O primeiro conformado por leis pré-definidas e onde a arquitetura é compositiva, enquanto que o segundo rechaça qualquer verdade dada *a priori*, e no qual a arquitetura almeja determinar ela mesma o espaço através da criação de formas.

A paisagem renascentista, quando presente, seja no plano de fundo de uma pintura, seja na composição arquitetônica articuladamente justaposta à natureza domesticada do jardim, não pressupunha um espaço dinâmico de penetração, fragmentação, centrifugação ou expansão, procedimentos conceituais que ganhariam peso a medida que a idéia do novo espaço barroco fosse adquirindo corpo na transformação da arte.

Assim, se o espaço enquanto conceito artístico esteve presente em vários momentos da cultura ocidental, é certo que esta não era uma idéia clara e precisa, visto que grande parte da produção artística estava visualmente calcada em elementos bidimensionais, como são a linha, o perfil, a cor, o plano. Isto ocorre tanto com a arte egípcia ou românica, quanto com movimentos que antecedem a arte moderna, como é o caso do Impressionismo, ou mesmo com as pinturas neoplasticistas de Piet Mondrian (1872-1944).

Somente após a progressiva assimilação do conceito de espaço pelos artistas, é que será possível o olhar para trás na busca das qualidades espaciais de cada estilo. O que, até então havia passado despercebido, dado talvez a pouca fundamentação teórica de muitos dos protagonistas daquele período histórico, a despeito de um impetuoso empirismo formal, torna-se então atualizado segundo uma teoria espaço/tempo.

Particularmente é no século XIX, quando tal procedimento histórico ocorre, que vários estudiosos da arte identificam as qualidades espaciais dos estilos artísticos precedentes. É assim que autores como Alois Riegl, entre outros, mesmo interessado em explorar o desejo artístico (*kunstwollen*) que, segundo ele, era o impulso primordial da arte, fosse ela grega ou romana, rechaçou o conteúdo enquanto valor artístico e abriu caminho para a compreensão do espaço como percepção ótica e tátil.

Se, de modo progressivo, e juntamente com a polarização artística entre uma tendência naturalista (expressionista) e outra abstracionista (neoplasticista), o espaço tornou-se então um conceito fundamental das artes visuais modernas, sua representatividade fenomenológica será extrapolada em direção a um espaço dinâmico. Um espaço em movimento, que quer levar o observador para dentro do quadro, suplantar o espaço estático que concebe um ponto de vista ideal e imutável. A velocidade das transformações da vida moderna, traduzido em linhas de força, interpenetração de planos, sincronização de pontos focais simulam um espaço com uma componente temporal.

Na pintura, as figuras posicionadas dentro do quadro têm seus limites dissolvidos, o que proporciona uma espécie de simbiose delas com o fundo, configurando um espaço indivisível e ambíguo. De modo análogo na arquitetura, por trás das superfícies envidraçadas de Mies Van der Rohe (1886-1969) e do pilotis de Le Corbusier (1887-1965), que eleva o edifício do solo, o que há é uma idéia de volume transparente e aberto ao espaço infinito, resultando, uma vez mais, numa indivisibilidade e ambigüidade espacial. Assim, enquanto a pintura cubista ou a arquitetura neoplasticista dissolvem o espaço, fragmentando-o, o futurismo italiano ou o construtivismo russo propõem visões simultâneas de um espaço cinético. Se especificamente nestes movimentos, a ação atravessa o plano do quadro ou o corpo escultórico ou arquitetônico, a rejeição ao ponto de vista único e a deslimitação entre matéria e “espaço circundante” residual tornam-se preceitos gerais que transpassam diametralmente grupos, manifestos e declarações daquele conjunto que se entende por vanguardas artísticas modernas.

Especificamente em relação à arquitetura e urbanismo, onde a idéia de espaço tornou-se a expressão fundamental do Movimento Moderno, são as qualidades formais do vazio, tais como sua infinitude, isotropia e transparência que prevalecem na concepção de um novo e transgressor ambiente. O espaço urbano moderno é algo a ser preenchido por volumes, procedimento que não pretendendo alcançar uma ocupação total, sugere a individualidade de cada objeto.³¹ Deste modo, o objeto arquitetônico colocado no vazio urbano, resulta em espaços residuais indefinidos. Morre assim a cidade tradicional contínua e surge a cidade moderna aberta.³²

Numa Europa onde as cidades estavam implantadas sobre extensas planícies, a intensa expansão urbana das primeiras décadas do século XX não passou incólume pelos arquitetos modernos. O território tanto da cidade quanto do espaço que a circunscreve era visto como algo isotrópico. Este pensamento, abria possibilidade para que o território conformasse uma paisagem uniforme, reproduzível e até mesmo monótona, procedimento conveniente para a desejada renovação arquitetônica de caráter universal. Assim, para os arquitetos modernos a paisagem é o espaço onde se materializa a arquitetura e, ao mesmo tempo, é também o espaço residual que intermedia a própria arquitetura. Neste caso, trata-se de uma paisagem cívica, “oposta à paisagem natural”, tal como foi defendido pelo CIAM VIII (1951),³³ algo que tem em Camillo Sitte (1843-1903)³⁴ e mais tarde em Siegfried Giedion (1888-1968)³⁵ os antecedentes conceituais, e que alcançará com o racionalismo ortogonal de Le Corbusier dos anos 20 uma radicalidade monumental:

La ciudad de Le Corbusier se integra en el paisaje con un gran gesto posesivo. Los ejes se extienden hacia los cuatro puntos del espacio. Esos ejes que ordenan la ciudad representan, evidentemente, una vuelta a Versalles.³⁶

Portanto, para a arquitetura e o urbanismo modernos, o vazio, enquanto qualidade espacial, adquire valor. Neste espaço, com uma dimensão côncava, é que se materializará uma arquitetura de dimensões convexas, às vezes desmaterializada. A partir de então, o objeto arquitetônico passa a privilegiar não um, mas vários pontos de vista. A reconciliação entre a dicotomia dos espaços fechados e abertos se dá pela tentativa de se estabelecer um conjunto harmonioso, em equilíbrio entre os ambientes internos e o meio natural, “constituindo um conjunto integrado”.³⁷

A paisagem na cidade

“A fim de fixar uma representação da cidade que possamos dominar metalmente, mobilizamos os recursos da história”.³⁸

Basicamente, a relação entre paisagem e cidade tem sido tratado dentro do âmbito da história do paisagismo, seja como disciplina artística, urbana ou ecológica.³⁹ Neste caso, a iconografia do que se entende por paisagem urbana é apenas um dos aspectos pelo qual se tenta estudar um processo evolutivo que alcança sua plenitude com o estabelecimento da disciplina “arquitetura da paisagem”,⁴⁰ e onde o objeto de atuação é, fundamentalmente, a criação de espaços verdes. Normalmente inscritos no meio da trama urbana, os parques destinam-se ao bem-estar humano, lugar apto para o passeio descompromissado, o encontro social, a prática esportiva, a sedução, etc.

Antes porém, o processo pelo qual as cidades tentaram incorporar a natureza dentro de seus limites físicos inicia-se com os jardins privados de palácios e claustros monásticos, até o momento em que estes alcancem uma escala urbana que se dá com a criação dos parques urbanos, onde o verde corresponderá ao novo componente da cenografia urbana.⁴¹ Seja aproveitando terrenos limítrofes ou cercanos aos centros já dotados de qualidades visuais atraentes e que demandassem poucas alterações físicas,

seja pela intervenção humana em terrenos incômodos, os parques denotarão uma imagem decorrente da incorporação das qualidades da paisagem natural no meio urbano.

Afora os jardins privados, locais privilegiados para a contemplação e desfrute de uma natureza domesticada,⁴² mesmo a cidade renascentista, com toda sua racionalidade ortogonal que se contrapunha à sinuosidade orgânica da cidade medieval, não rompeu a dicotomia entre o espaço urbano – rigorosamente delimitado por muros – e o espaço natural – o qual também poderíamos chamar de espaço rural, no caso de uma oposição funcional ao lugar urbano –. Portanto, naquele momento, a paisagem natural ainda era algo circunscrito a uma cidade hermética e concêntrica.

Apenas quando surgem os grandes jardins palacianos no século XVII, como Versalles (França) [fig. 08: abade Delagrive, *Versalles/1746*] ou Schönbrunn (Áustria), projetados segundo princípios compositivos muito bem definidos e baseados num ambiente unívoco e global, é que se pode começar a falar de um espaço conciliador. Este espaço, portanto, torna-se um lugar intermediário, uma paisagem idealizada, entre o meio urbano e rural. Deste modo, e admitindo-se a natureza racionalizada do jardim projetado como paisagem construída em si mesma, o clássico jardim do século XVII articula a paisagem natural com a arquitetura.

Fig. 08: abade Delagrive, *Versalles/1746*



Uma das conseqüências da superação da figuração representativa e da desvinculação da arte como síntese da natureza, é a idéia de que a arte cabia transformar a natureza. Neste sentido, os grandes jardins, mais

tardes elevados à categoria de parques, são manifestações artísticas desta ambição. Apesar de seguir preceitos projetuais derivados da arquitetura, o jardim palaciano passa então a deter qualidades subliminares, e que se contrapõem à cidade e ao campo com seus aspectos vis.

Se de um lado do palácio estava a cidade, do outro estava o bosque. Praticamente intactos, pois até então tais espaços permaneciam como reservas naturais de caça, havia ainda algo de misterioso nos bosques. Ali, não só a caça se refugiava, mas também os ladrões se escondiam.

Foi necessário esperar até o estabelecimento da cultura pintoresca na Inglaterra (século XVIII), quando a paisagem dos bosques – locais refugiosos, ondulados, dominados por uma natureza aparentemente irracional e assumidamente orgânica, contraponto indiscutível à ortogonalidade clássica – tornou-se atraente para uma sociedade ávida por vivenciar um contato mais íntimo com a natureza. Neste momento, em efeito, a cidade se abre em direção à paisagem, sendo Bath, com seus Crescents, o melhor exemplo deste desenvolvimento.⁴³ Já na França, este mesmo desejo em favor de um espaço urbano com o caráter da paisagem orgânica do bosque, encontrou em Laugier um eloqüente defensor:

*Una ciudad debe considerarse como si fuera un bosque. (...) Cuanta más elección, abundancia, contraste, incluso desorden haya en esta composición, más bellezas estimulantes y deliciosas tendrá el parque. (...) Llevemos a la práctica esta idea y utilicemos el diseño de nuestros parques como planos para nuestras ciudades.*⁴⁴

Posteriormente, considerando a relação entre paisagem e cidade como um processo evolutivo, o fato mais significativo ocorre através de Frederick Law Olmsted (1822-1903), idealizador do grande parque urbano, precursora e exitosa tentativa de re-criação de um espaço interno às cidades com qualidades perceptivas análogas às áreas naturais, isto é, tal qual se encontravam os territórios antes de qualquer transformação deles pela ação do homem. Autor, entre outros projetos, do Central Park (1857) [fig. 09] em New York (EUA), Olmsted consolidou definitivamente a idéia de que o espaço urbano petrificado da cidade não poderia prescindir de lugares destinados a ambientação de uma natureza domesticada, paisagem artificial que traz indispensável conforto psicológico, relaxamento e desfrute ao homem urbano.

Fig. 09: Frederick Law Olmsted, *Central Park*/1857

No Brasil, tal procedimento inaugura-se precóce e precisamente no Rio de Janeiro com o Passeio Público (1783), obra do construtor autodidata Mestre Valentim (c. 1745-1813). No local onde antes havia uma lagoa insalubre, foco de doenças, Valentim contruiu um jardim segundo os moldes europeus, ou melhor, de acordo com os padrões geométricos franceses. A partir de então, o Passeio Público tornou-se a principal área de encontros da sociedade local,⁴⁵ pouco disposta a deleitar-se nas paragens naturais dos arredores da então capital colonial.

Todos os fatos citados até este ponto, ilustram o que é a paisagem artificiosa inserida no meio urbano. Em outras palavras, este é um processo que lida exclusivamente no âmbito da paisagem urbana, ou seja, todos os elementos que conformam dita paisagem são matéria humana. As vias pavimentadas, a arquitetura de pedra ou argila, ou mesmo os parques “construídos” com grama, arbustos, árvores e lagos, estão aonde o homem assim o quiz. Esta é uma paisagem que ainda não lida com elementos naturais em escala urbana, sejam eles montanhas, mares ou florestas, e que podem determinar a conformação de cenográficas perspectivas urbanas. Neste caso, a paisagem que identificamos seria a combinação dos marcos geográficos naturais com aqueles edificados pela ação humana.

Inevitável, portanto, agora não fazer alguma menção à Veneza, cidade ícone na relação entre o construído e o natural, modelo inesgotável para o imaginário artístico de diversas épocas. Casual, portanto o argumento de Gombrich, para quem ali pela primeira vez se utilizou o termo “paisagem” no sentido de um interesse específico de artistas e público quanto à pintura paisagística, isto é, destituída de interesses simbólicos.⁴⁶ O confronto entre a cidade e a superfície aquosa da laguna veneziana, especialmente visto desde o mar, ou senão em escorço através do Grande Canal, estimulou imagens incomparáveis e dinâmicas, resultado da inusitada e pouco comum relação do elemento geográfico e do arquitetônico.⁴⁷ Não obstante, a água é o único elemento a estabelecer tal embate, visto que a topografia plana de Veneza não apresenta outros acidentes geográficos; uma

Fig. 10: Canaletto, *Cais de San Marco desde a Giudecca*/c. 1726



montanha, por exemplo. Deste modo, são duas as estruturas básicas de qualquer visão da cidade: o mar em primeiro plano com os edifícios ao fundo, numa estrutura paralela ao plano do quadro; ou um dos canais posicionados perpendicular ou obliquamente e no centro da composição [fig. 10: Canaletto, *Cais de San Marco desde a Giudecca*/c. 1726], à margem do qual, duas linhas de edifícios em perspectivas dirigem-se ao fundo.

Embate entre o natural e o construído

*Fruto natural de la convivencia es el deseo de que la ciudad tenga sus propios elementos de identidad, aquello que la distingue de las demás, que permite reconocerla entre las otras ciudades. El primero y natural es el hombre y, enseguida, los símbolos, pero también la propia ciudad produce elementos de reconocimiento...*⁴⁸

À luz da análise que se esboça em relação ao Rio de Janeiro, é curioso notar que o olhar modernizante que produz algumas das imagens do lugar onde se encontra a cidade, coincidem com a paisagem medieval. Isto, contudo, deve-se muito mais às características topográficas do território: o espaço fechado e o enigma por trás das montanhas são dois dos mais fortes traços da pintura de paisagem da Idade Média,⁴⁹ mas que também

estão presentes nas representações da paisagem carioca.⁵⁰ De qualquer modo, lá a paisagem natural propriamente dita, isto é, a floresta real, representava uma ameaça, algo que foi intensamente interpretado por artistas como Hieronymus Bosh (c.1450-1516) e Pieter Bruegel (1525-1569) [fig. 11: *O retorno dos caçadores/1565*], enquanto que a floresta tropical presente no Rio de Janeiro aproximava-se à imagem do paraíso.⁵¹

Fig. 11: Pieter Bruegel, *O retorno dos caçadores/1565*



Se as montanhas são elementos recorrentes na construção da paisagem desde a Idade Média, o mar, que do ponto de vista mitológico também era misterioso, foi menos representado, apesar de que sempre foi algo temido, pelo menos até William Turner (1775-1851). Se na mitologia e na literatura clássica o temor ao mar era combatido pelo valor heróico tanto humano quanto divino, tal como o fez Homero, na cultura cristã o mar tem pouca relevância simbólica,⁵² o que não é o caso do rio. Assim, ao contrário do mar, o rio sempre foi algo presente na iconografia cristã da paisagem ocidental. Os aspectos simbólicos de origem religiosa, existente desde a descrição do Edén de onde partem quatro rios que banham o paraíso, justificam que a água – um dos quatro elementos da natureza, junto com a terra, o ar e o fogo – apresente-se dinâmica e tranqüila,⁵³ oposto ao mar, incontrolável, enigmático e desconhecido.⁵⁴

De qualquer modo, ao longo da história da arte, freqüentemente a paisagem será vista como algo desafiador, seja para ser *temida*, seja para ser *desafiada*, seja para ser *superada*. Ao tentar superá-la, finalmente o homem estará capacitado a contemplá-la. Em parte devido aos avanços científicos, que possibilitaram o conhecimento da natureza e dos fenômenos que a controlavam, mas também, e como já foi dito, pelas

transformações das idéias que nortearam o pensamento artístico e filosófico, a pintura, a arquitetura, ou qualquer outra forma de expressão visual, o fato é que o homem superou o temor, e passou a olhar a paisagem exclusivamente como a inesgotável fonte de beleza. Assim, tanto para o pintor como para o arquiteto, a paisagem passará a ser vista como matéria para a criação. O primeiro a transforma em representação pictórica, enquanto que o outro lhe toma como objeto para a espacialização arquitetônica. A partir deste ponto, já se pode dizer que pintor e arquiteto, cada um com sua especificidade, vêem a realidade transversalmente, ou seja, intepretando-a e oferecendo ou revelando uma nova realidade.

Conforme se verá adiante, no Rio de Janeiro isto ocorre pela articulação, seja por conciliação seja por contraposição, da paisagem com a arquitetura. Neste caso, não só o arquiteto, mas também o pintor, lançam mão do artifício humano: a arquitetura. Ocupando e transformando o território, a arquitetura constrói e consolida a cidade, compondo então um novo olhar sobre o espaço real.

Notas:

¹ Simon SHAMA, op. cit., p. 17.

² Vicent SCULLY, *The earth, the temple and the Gods*. Yale University, 1962.

³ Augustin BERQUE, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.

⁴ Daí vem o argumento de Berque, que defende a China como a primeira civilização a lidar plenamente com a paisagem.

⁵ Na atualidade, propõe-se uma nova expressão que é o de Desenho Ambiental, do inglês *Environmental Design*, e cujo conceito amplia os aspectos estéticos, culturais e técnicos do paisagismo, levando-o a uma estratégia de indução e transformação socioambiental. Sobre o tema: Maria de Assunção Ribeiro FRANCO, *Desenho Ambiental: uma introdução à arquitetura da paisagem com o paradigma ecológico*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 1997.

⁶ Alain ROGER, *Breu tractat del paisatge*, Barcelona, La Campana, 2000; “La naissance du paysage en Occident”, in Heliana Angotti SALGUEIRO (coord.), *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar = Landscape and art: the invention of nature, the evolution of the eye*, São Paulo, Cômite Brasileiro de História da Arte, 2000.

⁷ “Claro que existió el jardín ‘romano’, en Roma y sus alrededores.” Nicolás M^a RUBIÓ Y TUDURÍ, *Del Paraíso al Jardín Latino*, Barcelona, Tusquets, 1953, p. 97.

⁸ Kenneth CLARK, *Paisagem na Arte*, Lisboa, Ulisseia, 1961.

⁹ Especificamente, Gombrich trata do tema no capítulo “La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo”, in E. H. GOMBRICH, *Norma y Forma, estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1984.

¹⁰ Sob este ponto de vista, e reconhecendo a contribuição de Pierre Francastel quanto a visualidade da paisagem, Dubbini afirma ainda que Justus Utens “con incomparabile forza di suggestione, apre il ciclo rappresentativo dei giardini e del paesaggio occidentale moderno”. Renzo DUBBINI, *Geografie dello sguardo, visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994, p. 23.

¹¹ Horst Woldemar JANSON, *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 351.

¹² E. H. GOMBRICH, op. cit..

¹³ “(...) la poetica di una delle cosidette avanguardie storiche più aperte alla tematica delle città moderne, quelle dell'espressionismo tedesco del grupo del Ponte (Die Brücke, 1905), che carica le vedute di città della tensione affettiva degli uomini che le abitano, e sono vedute estremamente drammatiche”. Elisa Mariani TRAVI, *La città moderna vista dai pittori*, Torino, Testo & Immagine, 1996, p. 25.

¹⁴ Giorgio De CHIRICO, *Sobre el Arte Metafisico* [1^a ed. 1914], Murcia, Yerba, 1990.

¹⁵ “O jardim botânico não pode ser considerado, a priori, um espaço de deleite, contemplação, a recriação do Éden monitorada pelos humanos. Ao contrário, sua formulação recorre a um esforço racional, funcionalista, de coletar, ordenar, preservar e reproduzir espécies vegetais raras para o seu contexto fitogeográfico.” Hugo Segawa, *Ao amor do público: jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 1996, p. 58.

¹⁶ Valeriano BOZAL (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.

¹⁷ “Antes que a pintura de paisagem pudesse constituir um fim em si, tinha que se adaptar ao conceito ideal a que obedeciam todos os artistas e críticos da arte nos trezentos anos que se seguiram à Renascença.” Kenneth CLARK, op. cit., p. 78.

¹⁸ A convicção de que a aparência das coisas se desfaz entre a sensação visual e a percepção visual foi objeto de interesse da teoria artística a partir do século XVII, um caminho sem volta até que se alcançasse a abstração, tal como justificado por Wilhelm WORRINGER, *Abstracción y Naturaleza* [1ª ed. 1908], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997.

¹⁹ Giulio Carlo ARGAN, *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

²⁰ Horst Woldemar JANSON, op. cit..

²¹ Marc-Antoine LAUGIER, *Ensayo sobre la arquitectura* [1ª ed. 1755], Madrid, Akal, 1999.

²² "(...) Laugier entendía que el único modo de llegar a conocer los principios de la arquitectura era a través de una aproximación, claramente empirista, a la naturaleza: los principios de la arquitectura se encontraban en la naturaleza, en su proceder, las reglas." Lilia Maure RUBIO, *El Essai sur l'Architecture*, in Marc-Antoine LAUGIER, op. cit., p. 14.

²³ É Emil Kaufman, um dos principais estudiosos da arquitetura revolucionária, quem expressa adequadamente o espírito de um arquiteto como Ledoux: "el arquitecto se encuentra ahora frente a la naturaleza en una posición más independiente que la del maestro de obras medieval y no va en busca de la gradación del paisaje como los artistas del Barroco." Emil KAUFMAN, *De Ledoux a Le Corbusier, origen y desarrollo de la arquitectura autónoma* [1ª ed. 1933], Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 38.

²⁴ "Nuestras investigaciones parten del supuesto de que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente y, en su más hondo ser, sin nexos con ella, si es que por 'naturaleza' se entiende la superficie visible de las cosas." Wilhem WORRINGER, op. cit., p. 17.

²⁵ Provavelmente, o caso mais curioso é o do arquiteto Karl Friedrich von Schinkel (1781-1841), capaz de conceber espacialmente um mesmo projeto a ser "mascarado" segundo uma ordem neoclássica ou gótica.

²⁶ Cornelis Van de VEN, *El Espacio en Arquitectura* [1ª ed. 1977], Madrid, Cátedra, 1981, p. 128.

²⁷ Renzo DUBBINI, op. cit..

²⁸ Sobre o tema: CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA, *Ciudades: del globo al satélite*, Barcelona, Electa, 1994.

²⁹ Heinrich WÖLFFLIN, *Renascença e Barroco* [1ª ed. 1888], São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 41

³⁰ Giulio Carlo ARGAN, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, 1984.

³¹ Conforme nos diz Argan ao discorrer sobre Boullée e Ledoux: "(...) a forma arquitetônica não se insere no espaço mediante um sistema de planos-seções que o organizam e constroem; coloca-se no espaço natural como um elemento antitético, como um objeto dotado de significação própria." Giulio Carlo ARGAN, *História da Arte como história da cidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 201.

³² O confronto entre a cidade tradicional e a cidade moderna ganhou nova leitura a partir do trabalho de Colin Rowe, que adotou o método de comparação gráfico entre figura e fundo. Colin ROWE, *Collage City*, Cambridge, MIT Press, 1981.

³³ É Yorgos Simeoforidis quem recupera este conceito defendido pelo CIAM em 1951; ainda assim Simeoforidis entende que para os arquitetos daquela geração o espaço era "un concepto isotrópico que no se llegó a definir nunca...". Yorgos SIMEOFORIDIS, "Paisaje y espacio público, On landscape and public/open spaces", in 2G, nº 3, 1997, p. 12.

³⁴ Camillo SITTE, *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

³⁵ É sintomático que Giedion ilustre a capa de Espaço, Tempo e Arquitetura com duas imagens superpostas: a do jardim de Versalles sob uma highway norte-americana, explicitando o fato que em ambos os casos existe o sentido de conduzir a visão em direção ao infinito, um dos principais logros da nova arquitetura. Sigfried GIEDION, *Spazio, tempo ed Architettura*. [1^a ed. 1941] Milano: Ulrico Hoepli, 1995

³⁶ Stanislaw von MOOS, *Le Corbusier*, Barcelona, Lumen, 1994, p. 154.

³⁷ Cornelis Van de Ven, op. cit..

³⁸ Jean LEBRUN, in Jacques LE GOFF, *Por amor às cidades*, São Paulo, UNESP, 1998, p. 143.

³⁹ Como é o caso, por exemplo, do excelente trabalho de Geoffrey e Susan JELICOE, *El paisaje del hombre, la conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días* [1^a ed. 1975], Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

⁴⁰ Do original inglês: *landscape architecture*.

⁴¹ Hugo SEGAWA, op. cit..

⁴² Hugo SEGAWA, op. cit..

⁴³ "(...) the half-oval Royal Crescent opens onto the landscape. It expresses a new concept of living in contact with nature...". Christian NORBERG-SHULZ, *Late Baroque and Rococo Architecture*, New York, Harry N. Abrams, 1974, p. 54.

⁴⁴ Marc-Antoine LAUGIER, op. cit., pp. 132-133.

⁴⁵ "O povo tomou amor ao seu belo jardim desde o primeiro dia." Joaquim Manuel de MACEDO, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* [1^{as} eds. 1862-63], Rio de Janeiro, Garnier, 1991, p. 65.

⁴⁶ E. H. GOMBRICH, "La teoria del arte renacentista...", op. cit..

⁴⁷ Renzo DUBBINI, op. cit..

⁴⁸ Miguel AGUILÓ, *El Paisaje Construido, una aproximación a la Idea de Lugar*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999, p. 189.

⁴⁹ Sobre o tema, ver Kenneth CLARK, op. cit..

⁵⁰ Carioca, termo indígena, significa: "natural do Rio de Janeiro".

⁵¹ Sergio Buarque de HOLLANDA, *A visão do paraíso* [1^a ed. 1959], São Paulo, Brasiliense, 1994.

⁵² Excessão aqui para a cartografia, principalmente a náutica, incluindo os primeiros atlas. Sobre o tema, Renzo Dubbini, op. cit..

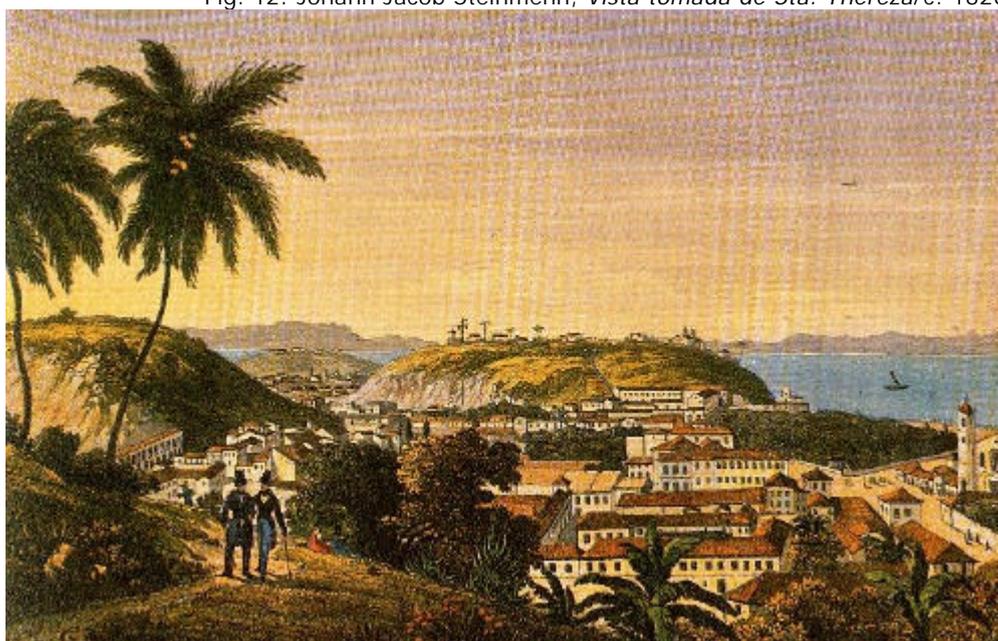
⁵³ "O ponto de partida para as 'visões' medievais do Paraíso encontra-se, naturalmente, no *Gênese*, 2, 9-25, e 3, 1-24, onde se narra como o Senhor Deus, tendo criado o homem, em quem insuflou o fôlego da vida e o fez assim alma vivente, plantou para sua habitação um horto 'da banda do Oriente'. (...) Do mesmo horto saía um rio, que se dividia, ao deixá-lo, em quatro cabeças...". Sérgio Buarque de HOLLANDA, op. cit., p. 149-150.

⁵⁴ Isto não impedirá, contudo, que o homem se lance ao mar em busca de paragens desconhecidas, tal como o fez Marco Polo ou os navegadores espanhóis e portugueses.

Capítulo 1

O RIO DE JANEIRO NO OLHAR DOS ARTISTAS VIAJANTES DO SÉCULO XIX

Fig. 12: Johann Jacob Steinmenn, *Vista tomada de Sta. Thereza*/c. 1826



O RIO DE JANEIRO NO OLHAR DOS ARTISTAS VIAJANTES DO SÉCULO XIX

A variedade do relevo e da vegetação, por tanto tempo velada, continuava desfrutável, em 1808, ainda nas cercanias do Rio de Janeiro, em um espetáculo fascinante na natureza. (...) Na verdade, foram as matas, o relevo e a fauna brasileiras os únicos aspectos culturais que levaram o Rio de Janeiro a ser a cidade mais visitada naquele então pelos artistas viajantes das primeiras décadas do século XIX.¹

Ao iniciar o século XIX, a cidade do Rio de Janeiro transformou-se repentinamente na capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves a partir da chegada da família real portuguesa ao Brasil. Instalada a Côrte, a outrora cidade colonial foi submetida a um projeto cultural² com o intuito de reproduzir no Rio de Janeiro tropical um ambiente cosmopolita ao gosto europeu. Evidentemente, a Missão Artística Francesa,³ convidada por S. M. D. João VI para transladar-se ao Brasil para assumir tal projeto, por mais que tivesse obtido informações preliminares sobre tal destino, surpreendeu-se com a primeira imagem oferecida pela cidade na manhã de 26 de março de 1816. Uma paisagem desconcertante, mesmo para uns artistas porventura interessados no pitoresco de um ambiente supostamente selvagem, revelava o inusitado da convivência entre uma cidade, com suas gentes e edifícios, e uma geografia tempestuosa, contrastante.

Jean Baptiste Debret (1768-1848) que fazia parte do grupo de artistas franceses no papel de pintor histórico, e que, como os outros integrantes da Missão, havia sido formado sob uma estética Neoclássica, pôde desviar suas atividades no Brasil para aspectos mais científicos que artísticos. Se nas questões artísticas a razão Iluminista conduziu ao abandono dos efeitos expressivos do Barroco em favor da economia Neoclássica, que significava uma reelaboração dos valores mais absolutos do Classicismo, a mesma ideologia de finais do século XVIII explorou os caminhos da ciência em direção ao conhecimento. A *Enciclopédia*⁴ é causa e efeito de um ambiente progressista, que certamente teve influência sobre Debret.⁵

Observar, catalogar, organizar passam a formar parte do próprio conceito de ciência, e que teve em Darwin seu melhor exemplo. Ao mesmo tempo, nas artes a observação atenta da Natureza é vista como a principal matéria disponível ao processo criador. Aliás, para os intelectuais do Iluminismo a arte passa a ser vista menos como criação do que como um processo de interpretação sensível da Natureza. Portanto, pode-se pensar como um fato espontâneo que um artista como Debret tenha lançado mão de suas habilidades artísticas para elaborar sua própria imagem representada do Brasil, e mais detalhadamente, do Rio de Janeiro. Uma representação que, sob tais circunstâncias, aparentemente não procurou atuar sobre a realidade “modificando-a”, pois atuando mais como um cientista, conteve-se em registrá-la.

A partir deste momento, e durante aproximadamente um século, o Rio de Janeiro foi pintado e desenhado sob vários ângulos, de diferentes formas e técnicas, mas quase sempre de acordo com uma percepção focada em descrever a realidade mais do que interpretá-la. Este é um processo que teve início neste período, pois até então a arte colonial tinha um caráter religioso, doutrinário e popular. Com a vinda de vários artistas europeus ao Brasil, e considerando que todos tiveram sua formação nos círculos intelectuais mais cosmopolitas do velho continente, houve uma assimilação das novas teorias estéticas metropolitana pela cultura provinciana.⁶

Aspectos de uma iconografia recém instaurada

Após o nascimento da Estética no século XVIII, que reclamava uma teoria própria e independente para as artes, o século XIX caracteriza-se pela variedade de correntes estéticas que norteiam a produção artística. A pluralidade ideológica é talvez a expressão que melhor define o período. Esta diversidade cultural européia é fonte da qual partiram os artistas itinerantes, que uma vez chegados ao Rio de Janeiro, produziram várias imagens da cidade, e que deste modo, foram influenciando a formação de um tipo de percepção da paisagem deste lugar. Diante da paisagem do Rio de Janeiro, tais artistas puderam pôr em prática as categorias estéticas que vinculavam-se com as sensações emitidas pela Natureza, e que resultava numa percepção atenta e no registro e descrição da paisagem. Neste caso, uma paisagem natural ainda pouco transformada pelo homem. Para identificar o tipo de olhar que estes artistas lançaram sobre o Rio de

Janeiro do século XIX, é necessária uma articulação entre a base ideológica da qual partiram estes homens das artes e uma análise sobre suas próprias realizações, isto é, sobre as imagens que registram aquele lugar naquele período.

Da ambigüidade própria do período, cabe destacar o contraponto que a arte germânica produzia em relação à hegemonia cultural francesa no continente europeu. Enquanto que na França pós-revolucionária o Neoclassicismo convive com uma produção heterogênea, e finalmente Eclética, na Alemanha os ideais românticos que reclamavam o gótico como o verdadeiro estilo germânico, já conduziam os conceitos artísticos desde o final do século XVIII. Tal polarização, tem profundo interesse ao estudo da conformação perceptiva da paisagem do Rio de Janeiro, pois entre os artistas que mais significativamente retrataram a cidade no século XIX destacam-se além do francês Debret, dois germânicos: Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e Thomas Ender (1793-1875).

De fato, em Debret observa-se uma produção ambígua. Ao redor da Academia Imperial de Belas Artes, Debret pinta obras neoclássicas, de acordo com sua formação artística.⁷ À esta arte erudita, contrapõe-se todas as ilustrações sobre a paisagem, costumes e etnologia brasileira realizadas por Debret, e que na França foram reunidas em seu *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.⁸ Rugendas e Ender são menos ambíguos, e, provavelmente, mais influenciados diretamente por uma autonomia artística que vinculava-se com a imitação da Natureza, da qual a paisagem era o ponto de partida. Assim, no caso de Rugendas e Ender, a correlação com o Romantismo é possível de ser estabelecida em função da valorização da paisagem a partir deste movimento artístico. Com o Romantismo a paisagem é colocada em posição central com relação a um mundo de sensações.⁹ Perceber e sentir a paisagem, para mais tarde interpretá-la, pode ser visto, portanto, como algo inerente para artistas germânicos como Rugendas e Ender. Quando comparados com Debret, Rugendas de um modo, e Ender de outro, parecem mais atentos à paisagem do Rio de Janeiro que o pintor francês. Obviamente, tal tipo de polarização pode ser proposta para a totalidade artistas europeus que retrataram o Rio de Janeiro durante o século XIX.

Como ponto coincidente, entretanto, cabe destacar que os três artistas atravessam o Atlântico em direção ao Brasil sempre como componentes de grupos expedicionários. Se Debret fazia parte de uma missão destinada à criação da Academia de Belas Artes, ou seja, neste caso tratava-se de um grupo eminentemente artístico, Rugendas e Ender acompanharam

expedições de caráter científico.¹⁰ De qualquer modo, todos podem ser considerados artistas, ainda que dispusessem seus lápis e pincéis a uma lógica própria da Ciência, que naquele momento tinha como método o inventário da Natureza.

Em seu conjunto, esta ampla e diversa produção iconográfica, extensamente avaliada na atualidade, para não dizer descoberta,¹¹ permite o reconhecimento não só do contexto histórico no qual se instaura, como também inaugura uma etapa de entendimento do processo de construção da identidade local.

As representações paisagísticas do Rio de Janeiro são aqui apropriadas como objeto de análise e de interpretação de sua realidade, bem como instrumento de conhecimento e visão de mundo que, na construção do olhar, institui e constitui o sentido das coisas e da própria paisagem.¹²

Deve-se observar que aqui não se trata, ainda, do processo de conhecimento que contagiou as cidades européias, e mais tarde as norte-americanas, na metade do século XIX, quando a visualização aérea realizada em balões proporcionou a realização de vistas perspectivadas daquelas mesmas cidades, em ângulos capazes de abarcar todo o conjunto urbano anterior à vertiginosa expansão industrial.¹³

Considerando então, apenas a temática da paisagem do Rio de Janeiro durante o século XIX, já se tem um apanhado vigoroso que possibilita uma análise conjunta da imagem perceptiva daquele lugar. Contraditoriamente, são objetos idealizados, apesar de supostamente objetivarem a descrição daquela realidade. Pode-se dizer que à paisagem real, o artista solapava uma composição ideal.

Obviamente, a realidade do Novo Mundo é filtrada em função de conotações culturais freqüentemente pré-concebidas, e que por sua própria particularidade, inibe gestos por demais expressivos. Como qualquer produto cultural, estas imagens são evidentemente seletivas, resultado de uma construção intelectual e de uma composição artística previamente elaborada. Os diversos artistas estrangeiros que retrataram a cidade ao longo deste período contribuíram, deste modo, para a formação de uma imagem consolidada daquela paisagem, urbana de um lado, selvagem de outro. Este tipo de contraposição, reflete-se nas imagens de um Rio de Janeiro de início do século XIX, quando a área urbana está

permanentemente circunscrita por um ambiente natural ainda pouco explorado. Assim, este único ambiente proporcionou uma diversidade temática aos artistas interessados em registrar graficamente as particularidades desta cidade, repleta de ângulos visuais diversificados. Polarizada entre uma temática de interesses sociais e outra efetivamente paisagística, tais imagens denunciam a natureza do olhar curioso de um artista alheio aos grandes temas clássicos e eruditos. Não são obras realizadas para os grandes salões artísticos, mas objetos de estudo e conhecimento. Na verdade, a grande maioria destas imagens são objetos gráficos produzidos para compor álbuns impressos na Europa, que adquiridos por uma elite intelectual, os mantinham a par do Novo Mundo.

De qualquer modo, é uma atitude diretamente influenciada pelo cientificismo Ilustrado, durante a primeira metade do século XIX, e mais tarde pelo Romantismo. Se existe, portanto, um deslizamento ideológico na base da motivação de cada artista, por outro lado, no conjunto da produção deste período são identificados aspectos tanto divergentes quanto coincidentes.

Fig. 13: Raymond-Auguste Quinsac Monvoisin, *Igreja da Glória*/1847



Nas representações paisagísticas do Rio de Janeiro do período em questão, destaca-se um determinado aspecto: a predominância de uma composição resultado da presença dialética do mar e da montanha como dois grandes elementos temáticos, os quais são articulados entre si pela arquitetura e a vegetação existentes nos terrenos menos acidentados. Neste caso, tanto a arquitetura como a vegetação são compostos pelo conjunto de uma série

de elementos individualizados, que reunidos formam duas outras grandes unidades em contraposição àqueles elementos dominantes na paisagem da cidade: o mar e a montanha [fig. 13: Raymond-Auguste Quinsac Monvoisin, *Igreja da Glória*/1847].

Se nos dois primeiros séculos após o descobrimento do Novo Mundo, a crença na existência do Paraíso, naquele lugar onde a *"primavera era eterna"*, povoou a imaginação de muitos europeus aventureiros,¹⁴ no século XIX tal visão já não alimentava a imagem de qualquer estrangeiro oriundo da Europa moderna. Desfeito o mito, restou um território amplo e diverso, com luz própria, com uma fauna e flora ainda desconhecidos, repleto de paisagens fascinantes ao olhar de um artista europeu ávido por encontrar novos estímulos para suas composições. Ainda assim, a imagem do lugar onde existia uma cidade batizada pelos portugueses de Rio de Janeiro, oferecia um espetáculo inesperado ao estrangeiro. Tratava-se de um território conformado por uma geografia contrastante, na qual a ondulação das linhas horizontais do mar, da baía e das lagoas, se colocava como um contraponto à sinuosidade das linhas verticais das montanhas, e que preenchiam todo o campo visual do espectador. O mar de um azul profundo se contrastava a um verde intenso e brilhante de um clima tropical, e que recortado por linhas brancas das várias cascatas que desciam dos maciços de pedra, produziam uma composição paisagística próxima da imagem ideal de uma pintura pitoresca, algo que pode ser detectado nas palavras do próprio Debret:

Examinando atentamente êsse quadro precioso, cujos detalhes e colorido, absolutamente novos para nós, se faziam mais sedutores à medida em que o sol os tornava mais inteligíveis, descobrimos, finalmente, o panorama encantador dêsse lugar delicioso, coberto de todos os lados por um verde-escuro em geral brilhante, ainda resplendendo das gotas de orvalho que fecundara durante a noite os frutos abundantes que percebíamos através da folhagem, graças à sua côr alaranjada. (...) Mais longe, nas partes altas, quedas d'água escorrendo pela rocha nua formavam igualmente pontos brancos, porém cintilantes como estrelas. (...) Ao primeiro movimento de admiração sucedeu o desejo de fixar-lhe a lembrança. Tomando do lápis apontado na véspera pus-me a traçar com cuidado o

*panorama do lugar em que nos encontrávamos.*¹⁵

Assim, entre uma estética pitoresca e uma imagem preconcebida de um mundo selvagem, que remetia ao conceito de sublime, a paisagem do Rio de Janeiro de início do século XIX, oferecia uma oportunidade aos pintores europeus itinerantes de aplicarem ali os ideais artísticos então em voga na Europa moderna. Enquanto no ambiente europeu desenvolvido os pintores que se interessavam pela paisagem desconsideravam a cidade, indo ao meio rural, no Rio de Janeiro os artistas viajantes puderam perceber que a cidade era capaz de oferecer uma visão paisagística propriamente pitoresca, tal qual uma pintura romântica. Deste modo, e ainda que não se tratassem de verdadeiras obras de arte encaminhadas aos salões sob encomenda da culta burguesia, as representações do Rio de Janeiro tomadas ao natural, refletem as concepções estéticas então em debate na Europa.

Refletindo tais conceitos, e apesar de também aspirarem à beleza, estas imagens tem como objetivo um caráter descritivo, isto é, tratam-se de instrumentos de formação do conhecimento científico.¹⁶ O ponto quase intermediário entre arte (*pintura de paisagem*) e ciência (*cartografia*) de tal iconografia, é portanto, o aspecto particularizador e mais relevante desta produção.

Cabe também ressaltar que, os artistas que porventura abandonavam a Europa, ainda que temporariamente, com o intuito de exercer seu ofício no Novo Mundo, não pertenciam necessariamente à elite artística de seu próprio meio cultural. Se, pela formação de cada um, poderiam vir a pertencer ao dignitário grupo de artistas que conduziam os caminhos da arte européia, não é mais que uma possibilidade não verificável. O fato é que, na ausência de uma classe artística erudita no Novo Mundo, tais artistas europeus não só injetaram uma nova mentalidade cultural, uma vez mais alheia ao ambiente autóctone colonial, como também puderam destacar-se historicamente; mais pela relevância de suas obras como fonte histórica documental, do que por interesse artístico.

É esta outra contradição forçada pela própria história colonial: do ponto de vista artístico não são obras relevantes, mas exerceram uma forte influência na arte local devido à contínua dependência cultural em relação à Europa; do ponto de vista científico tiveram consequência dos dois lados do oceano, no velho mundo reforçando a ideologia racionalista que tinha

na observação da Natureza um dos seus pilares, e nas colônias formando um determinado tipo de percepção do próprio espaço natural.

Dicotomias da paisagem retratada

Muitos foram os artistas europeus que retrataram a cidade do Rio de Janeiro durante todo o século XIX. Evidentemente, alguns deixaram imagens mais significativas em termos qualitativos e quantitativos. Uns, de fato, eram artistas formados em academias, enquanto outros tiveram formação autodidata e desenhavam ou pintavam apenas por prazer.¹⁷ Existem imagens do Rio de Janeiro realizadas por viajantes que lá estiveram somente de passagem, embora alguns europeus que retrataram a cidade realmente tenham residido na capital imperial por algum período de tempo. Enfim, trata-se de uma produção heterogênea, composta por imagens realizadas por europeus de diversas origens e procedências.¹⁸

Desta ampla iconografia, pode-se propor algumas correlações:

1. Imagens que tratam a paisagem realisticamente, e imagens que modificam a paisagem, idealizando-a.
2. Imagens nas quais a paisagem é o tema principal, e imagens nas quais a paisagem é cenário.
3. Pinturas à óleo principalmente, mas também gravuras, produzidas nos interiores dos ateliês a partir de rascunhos tomados ao ar livre, e que tinham plena intenção artística, e, como já foi mencionado, desenhos à lápis ou aquarelas que, objetivamente, eram anotações gráficas destinadas a ilustrar um relato sobre a observação de uma realidade, e portanto, não baseando-se nos critérios de composição artística, respondiam efetivamente aos critérios de catalogação científica.

Nas paisagens realistas, observa-se que a luz é ampla e difusa, sem qualquer dramatismo. Não existe intenção dos autores destas imagens em sensibilizar o observador por meio de exageros, evitando-se inclusive efeitos luminosos comoventes. O dramático cromatismo causado pelos primeiros e últimos raios de sol são pouco freqüentes em imagens mais interessadas em apresentar, ou melhor, reproduzir a realidade do modo mais fidedigno possível. Nestes casos, tampouco se vê nuvens que formam tempestade, ou mesmo um dia chuvoso, o mar revolto, uma árvore desfolhada, etc, etc, o que não significa que tais artistas não presenciaram enquadramentos nos quais tais situações estivessem contempladas. Enfim,

a luz é trabalhada no sentido de permitir a percepção da paisagem em sua plenitude harmônica. Portanto, não se trata exatamente de uma paisagem realista, mas de uma “concepção” realista, pois, existe de fato, uma certa manipulação da realidade no sentido de mantê-la aparentemente sem conflitos, tranqüila, paradisíaca talvez.

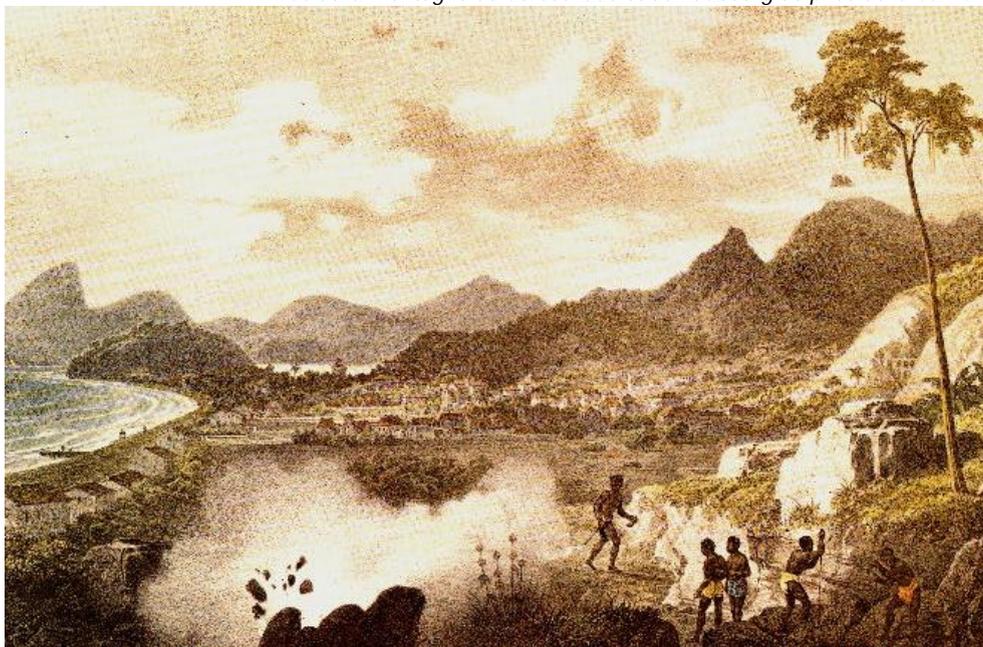
A idéia de que uma paisagem é realmente realista é um aspecto conceitual que deve ser relativizado, pois ao artista interessava passar uma visão ideal, nas condições mais amenas e adequadas, da paisagem retratada. Da paisagem enquadrada, tema básico de seu registro gráfico, o artista freqüentemente associava as condições ambientais, humanas ou climáticas menos conflitivas. Deste modo, não há tanta distinção entre uma imagem que retrate uma paisagem realista e uma modificada, idealizada, já que ambas atitudes podem apresentar o mesmo resultado.

A correlação entre a paisagem como tema ou como cenário, é também uma questão um tanto ambígua. Se na primeira situação a paisagem encontra-se ocupando toda a extensão visual da superfície da imagem, desde o primeiro ao último plano, esta formalização normalmente repete-se na situação da paisagem agir como cenário. Neste caso, contudo, outros elementos, normalmente “atores” ou artefatos humanos, compõem o tema principal de uma representação gráfica que adota a paisagem como palco para um discurso de caráter narrativo.

Desconsiderando tal aspecto narrativo, observa-se toda a amplitude de uma paisagem que assume o protagonismo da imagem registrada pelo artista. Assim, enquanto que em outros períodos artísticos a polaridade entre tema e cenário resultou em objetos gráficos radicalmente distintos, no caso do Rio de Janeiro do século XIX, o que se extrai em relação à representação da paisagem, é que não há tanta divergências conceituais.

Neste período, quando a narrativa ocorre em um ambiente dominado por uma das muitas visões “bucólicas” do Rio de Janeiro, na qual os personagens que compõem o tema central encontram-se flagrados numa ação que determina o foco principal de observação, ainda assim a paisagem assume destaque, rejeitando-se a servir como mero pano de fundo. Exemplo disto, podem ser algumas das imagens produzidas por Rugendas [fig. 14: *Vue de la montagne de Corecovado et du Faubourg de prise de la Carrière*], nas quais os personagens humanos parecem dialogar com cada paisagem, confessando a impossibilidade daquela ação poder ocorrer em outro lugar que não aquele.

Fig. 14: Johann Moritz Rugendas:
Vue de la montagne de Corecovado et du Faubourg de prise de la Carrière



O atual interesse que foi despertado por este tipo de imagem na cultura brasileira, deve muito à contraposição desta produção aos valores anteriormente consagrados, e que tinha nas obras realizadas em ateliês para os salões a referência exclusiva. Este novo modo de ver o Brasil, e que na verdade não significa um modo novo, pois estamos considerando obras produzidas no século XIX, baseia-se na descoberta de outra possibilidade perceptiva além daquela consagrada, efetivamente sujeita aos valores neoclássicos.¹⁹ Uma quantidade enorme de desenhos, aquarelas e gravuras, que permaneceram à margem da arte até então considerada e destacada no meio intelectual, foram sistematicamente resgatados, revelando uma nova realidade. Assim, o denominador que reúne esta produção é o caráter menos acadêmico que condicionava cada objeto gráfico, já que, de um modo ou de outro, o que se destaca são as imagens que não almejavam o reconhecimento artístico mais que o objetivo prático de retratar ou descrever uma realidade.²⁰

O olhar distante

Não é possível, porém, desconsiderar totalmente a produção acadêmica, isto é, quando ela apresenta os mesmos aspectos aqui considerados:

Fig. 15: Nicolas Antoine Taunay, Largo da Carioca/1816



imagens que retratam vistas do Rio de Janeiro do século XIX, onde a paisagem de elementos naturais confronta-se com a arquitetura construída.

Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), outro componente da Missão Artística Francesa e encarregado da formação da pintura de paisagem da Academia Imperial de Belas Artes, é o caso mais contundente. Nos quadros *Largo da Carioca*/1816 [fig. 15] e *Morro de Santo Antônio*/1816 [fig. 16], o que se observa em relação ao Rio de Janeiro é uma paisagem estéril, na qual a

Fig. 16: Nicolas Antoine Taunay, *Morro de Santo Antônio*/1816



cidade representada parece não pertencer àquele ambiente. Tratam-se de duas pinturas detalhistas, com contrastes luminosos intensos e efeitos conflitivos. O desejo de revelar a diversidade da paisagem resultou numa imagem inócua. Conseqüência de uma ação ocorrida dentro do ateliê, isto é, longe do ponto de observação do qual se tomou a visão? Ou efetivamente corresponde a adoção dos preceitos neoclássicos, que procurava elevar a pintura de paisagem a uma dimensão mitológica por meio de uma cena narrativa? Possivelmente isto se deve a ambas situações.

Fig. 17: Nicolas Antoine Taunay, *Praia de Botafogo*/1826



Já em *Praia de Botafogo*/1816 [fig. 17], Taunay propõe uma visão enigmática de uma imagem recorrente na cidade: a penumbra que serve de contraponto a um sol que já se pôs, revela o sublime de uma paisagem que ao se escurecer totalmente, encherá o observador de angústias. O deslumbramento que freqüentemente serviu de tema para vários artistas diante de uma paisagem inesperada – a montanha do Pão de Açúcar que “guarda” a entrada da baía de Guanabara – proporcionando imagens cheias de cores quentes e luminosas, é descartado por Taunay, que prefere retratar uma paisagem misteriosa. A dicotomia que Taunay propõe entre *Largo da Carioca e Morro de Santo Antônio*, de um lado, e *Praia de Botafogo*, de outro, encontra pouco espaço frente a um outro Rio de Janeiro proposto por seus contemporâneos. Contudo, veremos que em qualquer circunstância, o olhar estrangeiro parece alheio a uma cidade situada sobre uma paisagem incomum.

Mas, no caso de desenhos e aquarelas realizados sem intenção de servir de base para uma composição pictórica, na qual tais imagens só podem ser entendidas a partir de uma nova concepção artística, passando a considerar a paisagem como um de seus temas, a ação do olho que vê e da mão que registra a realidade fora do ateliê é condição fundamental

neste processo da percepção da paisagem. Assim, esta é uma produção que para o artista tem também o sentido de educar o olhar, agindo como um exercício necessário à sua prática intelectual.

Entendendo-se como exercício ou não, muitas destas imagens são realizadas com exímia sensibilidade, revelando qualidades artísticas, ainda que não completamente enquadradas como uma obra *maestra*. É o caso, sem dúvida, das aquarelas do austríaco Thomas Ender.²¹

Evidentemente, se foram muitos os artistas que registraram graficamente o Rio de Janeiro do século XIX, seria prudente observar quais aspectos coincidentes podem ser identificados na globalidade desta produção, e que ultrapassa a seleção de Debret, Rugendas ou Ender. Cabe, deste modo, destacar ainda nomes como os de Carl Wilhem von Thierem, Karl Robert von Planitz (1806-1847), Henry Chamberlain (1796-1844), Charles Landseer (1799-1878), Edouard Hildebrandt (1818-1896), Richard Bates, Raymond-Auguste Quinsac Monvoisin (1794-1870) dentre muitos outros, e sem qualquer pretensão de propor uma lista exaustiva e completa.

Identificando apenas alguns dos nomes mais significativos, é possível assinalar o caráter geral que caracteriza tal produção. Inicialmente, o que se observa é uma recorrência mais do que coincidente, demonstrado a partir de duas circunstâncias comuns: a forma compositiva, e o local retratado. Trata-se de duas situações que se repetem insistentemente ao longo de décadas.

E, talvez, do mesmo modo como agiu Claude Lorraine (1600-82)²² antes, que previamente estruturava sua composição, também no Rio de Janeiro se organiza o espaço pictórico em função da estetização da paisagem.

Conforme já havia observado Valéria Salgueiro,²³ a abrangente topografia acidentada da cidade, dada a quantidade de morros e enseadas, pode justificar apenas em parte um modo de composição extremamente freqüente: em primeiro plano uma base côncava, podendo ser um ponto intermediário entre dois aclives ou uma praia, o qual é articulado pela presença de um elemento vertical ainda neste plano da imagem, normalmente uma ou mais árvores; no plano intermediário – foco da composição – uma baixada com edifícios ou o mar; ainda neste plano do cone visual uma imponente montanha ou uma igreja, ou ainda ambos, articulam-se por contraposição com o grupo de árvores do plano anterior; ao fundo, fechando o espaço, uma linha de montanhas, que por todo lado

Fig. 18: Henry Nicolas Vinet, *vista da baía de Guanabara*/1858

preenchem a paisagem do Rio de Janeiro, posicionam-se frente ao céu infinito [fig. 18: Henry Nicolas Vinet, *vista da baía de Guanabara*/1858].

Esta estrutura antecede, ou melhor, está diretamente relacionada à segunda recorrência: a grande quantidade de imagens que retratando o mesmo lugar da cidade, têm profunda semelhança [comparar figs. 13, 18 e 19: Johann Jacob Steinmann, *Entrada da barra do Rio de Janeiro*/c. 1826; e figs. 20: Raymond-Auguste Quinsac Monvoisin, *a cidade vista do adro da Igreja da Glória do Outeiro*/c. 1847 e 29: Johann Moritz Rugendas, *vue de Rio-Janeiro, prise près de l'Eglise de Notre Dame de la Gloria*/1835]. Imagens da enseada de Botafogo com o Pão de Açúcar ao fundo, tomado desde a subida do Corcovado ou da base do Morro da Viúva; do Outeiro da Glória; da lagoa Rodrigo de Freitas, tomada da Gávea [ver fig. 21: *mapa do Rio de Janeiro*/1890], etc, etc, são exemplos de uma redundância gráfica que esgota tal discurso.

Porém, mais do que isto, o que se nota é uma certa "*distância*" entre o observador, neste caso o artista, e a paisagem da cidade graficamente representada. Preocupados em reproduzir de modo mais fidedigno possível a realidade colocada diante deles, os artistas europeus tentavam enquadrar e registrar o máximo de informações nas suas pinturas e desenhos. Afinal de contas, a circunstância de se encontrarem retratando uma paisagem incomum aos olhos de um europeu, já poderia garantir o interesse posterior de tais imagens. Contudo, não é precisamente uma distância física o que se faz notar nestas representações gráficas do Rio de Janeiro realizadas por estes artistas. Trata-se mais de outro tipo de *distância*.

Fig. 19: Johann Jacob Steinmann, *Entrada da barra do Rio de Janeiro/c.* 1826



Fig. 20: Raymond-Auguste Quinsac Monvoisin, *A cidade vista do adro da Igreja da Glória do Outeiro/c.* 1847

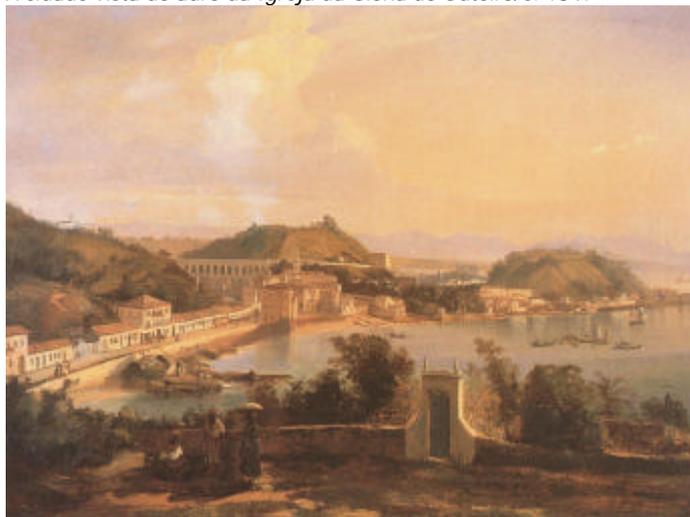


Fig. 21: *mapa do Rio de Janeiro/1890*



O olhar do artista não só vai percorrendo a paisagem selecionando aquilo que lhe interessa registrar, interpretando e modificando a realidade em distintas escalas, como também a recria. Mas, para isto, ele teria que “penetrar” intelectualmente na paisagem.

Neste caso, decorriam duas possibilidades:

1. Entender a paisagem para transformá-la e reinventá-la, numa nova relação desta com o homem; ou,
2. Observar a paisagem com o objetivo de sacar idéias para a construção de uma nova paisagem criada pelo homem e para o homem.

Ambos conceitos debatiam-se e incidiam diretamente sobre a arte dos séculos XVIII e XIX. Enquanto que na arte cristã anterior ao Iluminismo a representação da paisagem ocorreu de modo simbólico e idealizado, com o fim do Barroco a visão racionalista sobre a paisagem, se por um lado a aproxima do homem, por outro não ousou reinventá-la. E, conforme já mencionado na Introdução, o certo é que durante este período a paisagem é um dos temas artísticos mais freqüentes na pintura européia, ainda que vista de distintos modos. A variedade perceptiva derivou diferentes imagens paisagísticas, entre elas uma visão curiosa e atenta. Este tipo de percepção, racionalmente válida, e que mantém-se como que circunscrita à paisagem sem penetrá-la, isto é, limitando-se a observá-la e retratá-la,²⁴ foi a mais freqüente e contundente realização da arte paisagística produzida no Rio de Janeiro durante o século XIX.

Assim, no caso de Debret, Rugendas, Ender e todos os outros artistas que retrataram o Rio de Janeiro durante o século XIX, o que se pode perceber é uma distância intelectual entre a paisagem da cidade e o olhar do artista, ainda que de modo distinto para cada um dos casos. Certamente, o fato de não pertencerem àquele ambiente poderia explicar parte desta observação.

Formados numa cultura e num território alheios, os artistas europeus poderiam não ter compreendido a real dimensão da paisagem tropical e acidentada do Rio de Janeiro. No entanto, esta idéia não pode ser totalmente aceita. É necessário, uma vez mais, correlacionar o momento ideológico europeu que determina os conceitos sobre a arte, e que vem na bagagem de um Debret, de um Rugendas ou de um Ender. Se estes artistas buscaram pitorescas paisagens para realizar suas composições, aventurando-se numa viagem aparentemente romanceada, tampouco assumiram a estética do sublime que condicionava parte da pintura romântica européia naquele período.²⁵ E se, além disso, considerarmos o caráter científico implícito nas imagens produzidas em virtude do real

motivo de suas estadas no Brasil, é possível entender este distanciamento que economizava expressões.

Nas imagens do Rio de Janeiro do século passado, não há nenhum tipo de intensidade dramática de um William Turner, ou cenários literários de um John Constable (1776-1837) ou de Eugène Delacroix (1798-1863). Todo tipo de efeito pictórico ou gráfico, que realçasse o contraste entre luz e sombra, que combinasse o uso das cores quentes e frias, ou que buscasse a distorção do ambiente com o objetivo de comover o observador, é evitado. Mesmo Debret, o mais romântico dos artistas europeus que *interpretaram* a cidade naquele tempo, não demonstra o desejo de criar uma nova realidade a partir daquela paisagem inconstante, a não ser aquela já preconcebida pela sociedade europeia. Curiosamente, portanto, não havia interesse em frustrar as expectativas daqueles que viriam a adquirir as imagens de um mundo desconhecido.

Debret, o inconciliável

Debret, do mesmo modo que Taunay, também realizou obras acadêmicas, mas, efetivamente, seu valor histórico decorre de sua produção de gênero e das paisagens brasileiras que foi anotando ao longo de sua estada no Brasil. Em seu livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Debret nos oferece algumas panorâmicas do Rio de Janeiro, além das imagens que retratam o cotidiano da vida urbana e rural, e que mais apreço posterior tiveram, fundamentalmente devido ao seu valor como documento histórico. Muitas destas gravuras, que revelam os costumes da vida brasileira no início do século passado, foram produzidas a partir da observação itinerante ainda no espaço do Rio de Janeiro e seus arrabaldes. Deste modo, é possível ir percebendo partes da cidade, a partir destas cenas que tem por interesse principal a atividade humana. Uma cidade que naquele tempo ainda mantinha em seus arredores imediatos um ambiente quase selvagem, isto é, pouco transformado pela ação do homem. Assim, juntando esses fragmentos que fazem parte da percepção particular de Debret, é possível ir construindo quase a totalidade daquele lugar. E então, nota-se que da articulação entre as panorâmicas e as cenas cotidianas, se vê uma cidade que pouco fez valer de tão aclamada paisagem para criar seus locais de convívio [fig. 22: *vista da entrada da baía do Rio de Janeiro*].

Fig. 22: Jean Baptiste Debret, *Vista da entrada da baía do Rio de Janeiro*

As vistas do Rio de Janeiro com um amplo ângulo de visão, se por um lado revelam a grandeza da paisagem natural que serve de território para a cidade, por outro lado pouco denunciam como este lugar encorajou sua ocupação pelo homem. É evidente que as tranqüilas águas da baía são referências para a localização de um porto, algo que Debret reforça através da presença de uma grande quantidade de navios e barcos que são vistos nas imagens. Neste caso, já devidamente informados pelos relatos literários, é possível crer na existência de edifícios em tal paisagem, e que por sua quantidade e aglomeração conformam a cidade. São vistas que retratam a paisagem, e quando muito, mostram o lugar da cidade, mas a cidade mesmo quase não se nota.

É aqui, portanto, nestas panorâmicas, que a estética pitoresca é mais patente. Diante de tal visão, a graça não poderia estar nas construções coloniais, de qualidade discutível para um cidadão parisiense; era a paisagem natural o que merecia ser destacado. O pitoresco buscava aquelas paisagens quase imaginárias que existiam fora das grandes cidades européias.²⁶ Naqueles ambientes rurais, que serviam de inspiração tanto para artistas, como para cientistas e filósofos, a arquitetura deveria participar com um caráter bucólico, compondo um cenário capaz de expressar-se por meio de poesia. Assim que, contraditoriamente à contenção das cenas cotidianas, nas panorâmicas Debret deixa revelar seu lado mais sensível, pois na sua percepção da paisagem do Rio de Janeiro a arquitetura da cidade tem menos importância que a exuberância da Natureza tropical.

Não havendo tanto interesse em retratar a arquitetura na paisagem do Rio de Janeiro, Debret deixa claro a impossibilidade de conciliação entre as primitivas construções coloniais e aquele ambiente quase selvagem, ainda que com intensas qualidades pitorescas.

A ênfase naquilo que ocorre – e não no ambiente em que elas ocorrem – faz com que os indivíduos se destaquem em pouco de seu meio. (...) Debret articula indivíduos e

*ambiente de uma maneira particular, reveladora de sua situação na cidade – ações que determinam seu espaço, gestos que não encontram desdobramentos.*²⁷

Mas, como um atento observador do cotidiano brasileiro da primeira metade do século passado, a maior parte das imagens realizadas por Debret têm um caráter fundamentalmente social. Representam o cotidiano da vida urbana e rural dos cidadãos, retratando estas cenas, as diversas atividades culturais e produtivas de uma sociedade escravista. Grande parte das imagens tem como ambiente a cidade do Rio de Janeiro, lugar de maior permanência de Debret durante sua estada no Brasil. Fragmentos da cidade aparecem por trás dos personagens retratados, como num cenário teatral. Alguns pontos da cidade são possíveis de serem identificados, outros são informados pelo próprio Debret, enquanto que uma parte permanecem ignorados. Isto, no entanto, não é um dado fundamental, pois a atitude do artista com relação à paisagem da cidade é a mesma em qualquer dos casos.

Conforme já observado por Rodrigo Naves,²⁸ ao colocar sempre as figuras humanas em primeiro plano, a cidade é vista apenas em pequenos fragmentos que não abrangem uma paisagem ampla. Se são cenas dentro do perímetro urbano da cidade, ou seja, nas áreas mais densamente ocupadas, o pano de fundo é composto por edifícios que normalmente fecham o fundo do quadro, impedindo a visão da paisagem natural.

Fig. 23: Jean Baptiste Debret, *Cena de carnaval/prancha 33*

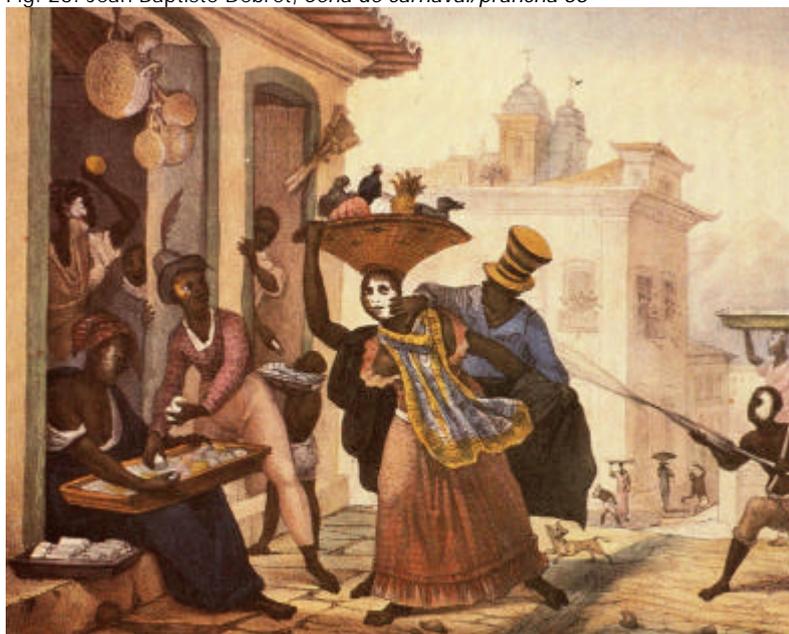
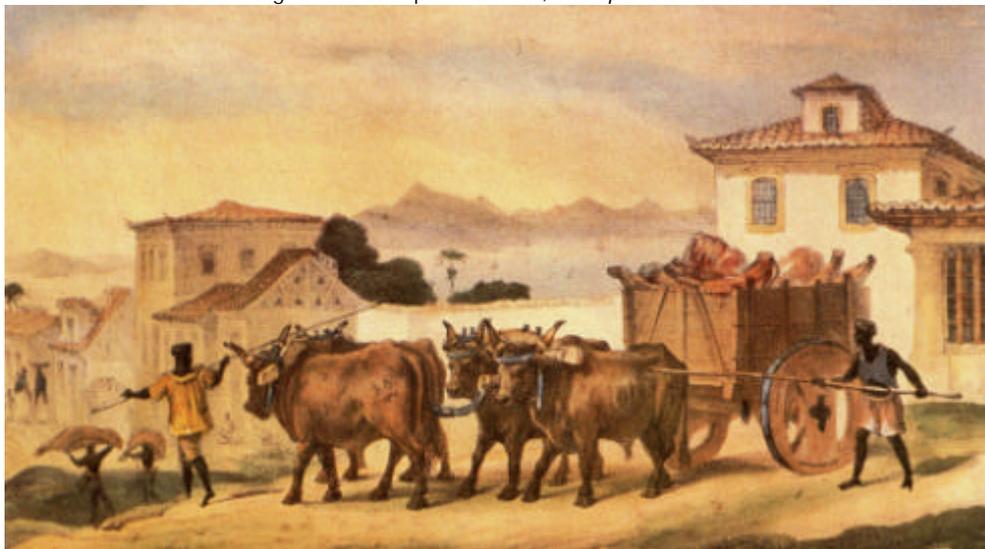
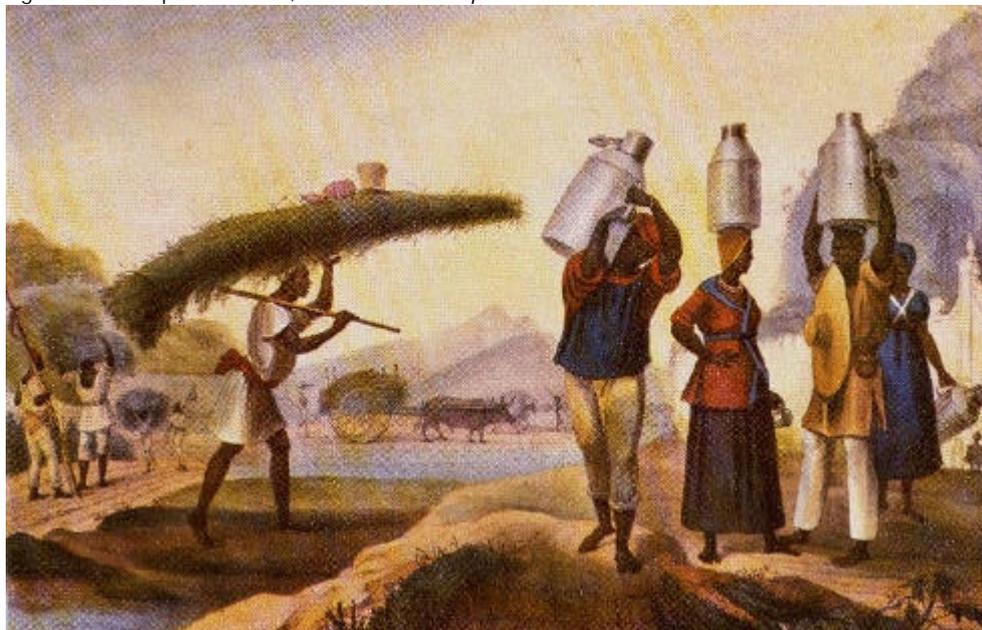


Fig. 24: Jean Baptiste Debret, *Transporte de carne de corte*/1822 MEA 0239

É o caso, por exemplo, de *Cena de Carnaval/prancha 33* [fig. 23] do segundo volume de *Voyage pittoresque...* Já, em *Transporte de carne de corte/prancha 28* [fig. 24], nota-se parte do perfil montanhoso da cidade dentro do quadro, ainda que aparentemente bem distante do local visto em primeiro plano. Ao mesmo tempo, são raras as cenas em que Debret representa o mar do Rio de Janeiro, patrimônio paisagístico e econômico inigualável da cidade. Ainda assim, o mar é assinalado mais pela visão dos mastros das embarcações atracadas no porto, que pela imagem de seu horizonte infinito. Nas áreas menos urbanas da cidade, a situação é um pouco distinta. Na prancha 21, *Vendedores de capim e leite* [fig. 25], pode-se ver como pano de fundo à direita a entrada para uma chácara, limitada por um muro por trás do qual se vê parte de vegetação; à esquerda um morro, e no alto deste, uma pequena construção; e no centro, fechando a perspectiva, umas montanhas aparentemente altas. Mas, neste caso, é evidente que esta é uma área de periferia, fora do núcleo urbano da cidade, como aliás nos informa Debret.

Portanto, fica claro a dicotomia entre a cidade construída e a paisagem natural, segundo a percepção de Debret. Aparentemente, são dois espaços inconciliáveis. Às qualidades de um, não se somam as do outro.

Na verdade, mesmo para os cidadãos naturais do Rio de Janeiro, a paisagem natural, se bela por um lado, por outro significava um território parcialmente inadequado à existência de uma cidade formalmente organizada, pelo menos de acordo com os critérios europeus, que tinham influência direta sobre a conformação dos núcleos urbanos coloniais. A

Fig. 25: Jean Baptiste Debret, *Vendedores de capim e leite*

história urbana do Rio de Janeiro, principalmente no século XIX, denuncia um conflito constante entre a cidade e o território. Uma vez consolidada a cidade, o Morro do Castelo, marco da ocupação pelos primeiros colonos, foi sempre tido como um obstáculo ao desenvolvimento urbano da então capital da colônia.²⁹ Um processo político, e inclusive religioso, aliado aos interesses urbanísticos justificados por razões sanitárias, conseguiram, enfim, desmontar o Morro do Castelo, liberando uma extensa área urbanizável. Além deste caso, pode-se citar ainda, as várias mudanças do limite do território junto ao mar, através de sucessivos aterros, e as drenagens dos vários córregos, rios, mangues e lagoas que compunham o ecossistema natural onde se situa a cidade, e que constantemente eram vistos por seus cidadãos como elementos indesejáveis e inadequados a uma cidade com aspirações modernas.

Natureza, homem e artifício na paisagem do Rio de Janeiro

*Selecionando, acrescentando ou retirando na paisagem real aqueles elementos que a sensibilidade do público europeu recusava-se a absorver, o viajante imprimia o pitoresco sobre o topográfico.*³⁰

Fig. 26: Johann Moritz Rugendas, *Entree de la rade de Rio-Janeiro/1835*

O Rio de Janeiro de *Voyage Pittoresque au Brésil*³¹ de Rugendas, evita o conflito entre a ação humana e a obra divina. São paisagens “construídas” com esmero rigor, em que pouca atenção se dá ao ambiente construído, atendo-se à exuberância da flora tropical que abre -se para um fascinante jogo entre o mar e as montanhas. O homem sempre se faz presente, não só para dar escala a cada imagem, mas, principalmente, para dar sentido a uma *ilustração* que tem função narrativa. Referência indispensável a um projeto ideológico que visava elevar a sociedade européia ao máximo de conhecimento a partir da percepção criteriosa da Natureza, o homem parece buscar algum sentido para sua existência nas imagens de Rugendas. A paisagem do Rio de Janeiro o consome, os grupos humanos em suas ações cotidianas pouco acrescentam àquela imensa paisagem. A arquitetura e a cidade, as grandes ações humanas “capazes” de rivalizarem-se com a paisagem natural – e divina – são pouco contundentes em Rugendas, razão pela qual a paisagem do Rio de Janeiro sobrepõe-se a tudo que ali reside.

Se, como já foi mencionado, se afirma que os personagens que ilustram as paisagens de Rugendas denunciam a impossibilidade de estarem em outro lugar além daquele, isto significa que, se por um lado tais grupos humanos são partes indissociáveis de cada ambiente, por outro, são pequenos agentes inseridos numa paisagem grandiosa. Portanto, tal homem – um brasileiro, um escravo africano ou um índio –, não podiam habitar outro lugar; só naquela paisagem a presença deles tem sentido.

Assim, para Rugendas, os habitantes do Rio de Janeiro estão à mercê de uma paisagem profunda, intensa e complexa. Na verdade, Rugendas foi

um dos poucos artistas que retratou a cidade sob um clima revolto. Em *Entree de la rade de Rio-Janeiro de Voyage Pittoresque au Brésil* [fig. 26], o mar agitado e as negras nuvens posicionadas sobre as montanhas provocam uma visão assustadora, intensificada pela imagem do barco que parece esforçar-se por manter o equilíbrio necessário a uma navegação satisfatória e segura.

Fig. 27: Johann Moritz Rugendas, *Vue de Rio-Janeiro. Prise de l'Acqueduc*/1835



Contudo, são as paisagens pitorescas do Rio de Janeiro que melhor demonstram a concepção perceptiva proposta por Rugendas para a cidade. Estar à mercê de uma paisagem complexa, não significa necessariamente uma dependência negativa, pelo contrário, pois à mercê da inusitada configuração física do Rio de Janeiro, Rugendas coloca os habitantes da cidade em desfrute constante daquela paisagem. Em *Vue de Rio-Janeiro. Prise de l'Acqueduc* [fig. 27], a imagem se fecha em torno de um claro central, um tanto elíptico, onde se vê a cidade distante e abaixo, e à margem da baía, com a Serra dos Órgãos ao fundo, evidenciando uma forma compositiva já comentada, e que distingue-se apenas por dois grupos de árvores em ambos os lados da prancha, ao invés de um só grupo arbóreo. A flora é diversa, mas não tanto como em outras imagens de Rugendas. No primeiro plano, o grupo humano proposto por Rugendas, disposto a praticar um típico cientificismo próprio da época, usufrui de um lugar selvagem pouco distante de um outro ambiente urbano. Rugendas

Fig. 28: Johann Moritz Rugendas, *Bota-fogo*/1835

oferece ao observador um lugar repleto de sensações e experiências, desde a possibilidade da viagem naval rumo à terras longínquas, já que a baía e os barcos e navios assim o demonstram, ao ambiente mais selvagem, de acordo com aquela ideologia científica que transformou a compreensão do homem perante a Natureza, passando pelo espaço razoavelmente cosmopolita da cidade, ponto intermediário entre a evoluída Europa, ao alcance pelos navios ali ancorados, e a “selva” que circunscribe o Rio de Janeiro.

Em *Bota-fogo* [fig. 28] Rugendas, ao contrário de Taunay, retrata um aprazível entardecer de um lugar aparentemente esplêndido. Ali tudo reina a paz, nada parece ser capaz de perturbar a tranqüilidade daquele ambiente. Nesta cidade dos trópicos, os cidadãos parecem estar em constante harmonia com o lugar, principalmente se comparamos as cenas urbanas, que desenvolvem-se junto ao mar ou nas colinas e montanhas, com as que Rugendas retratou no interior do Brasil, onde os personagens estão em ação mais desbravadoras.

Já em *Vue de Rio-Janeiro, prise près de l'Eglise de Notre-Dame de la Glorie* [fig. 29], assiste-se a uma rica composição visual, resultado da articulação de vários elementos em tranqüila interação. Rugendas força uma leitura visual da direita para a esquerda, pois em primeiro plano à direita, a arquitetura e a vegetação empurram seqüencialmente o olhar primeiramente para o grupo de cidadãos que percorrem a margem da baía pavimentada, depois para a própria baía de Guanabara que afasta-se

Fig. 29: Johann Moritz Rugendas,
Vue de Rio-Janeiro, prise près de l'Eglise de Notre Dame de la Glorie/1835



distante e para a cidade espremida entre o mar e as montanhas, e finalmente finda-se o espetáculo com a Serra dos Órgãos já tocando o céu.

A cidade mesmo, em sua densidade e movimentação, desperta pouco interesse, ainda que Rugendas detenha-se em retratar a agitação que domina os arredores da área central do Rio de Janeiro. Se tais imagens contêm inegável valor documental, por outro lado são visualmente menos interessantes e ricas que as paisagens brasileiras, e especialmente as do Rio de Janeiro.

Quando cidade e ambiente tornam-se indissociáveis

Finalmente, após 92 dias de viagem, as fragatas alcançaram a Baía de Guanabara, com seu símbolo, o Pão de Açúcar. Por volta das 3 horas da tarde do dia 14 de julho de 1817, elas puderam atracar no porto do Rio de Janeiro.

A impressão aí era imponente para Ender. Imediatamente ele se lançou ao trabalho e pintou aquarelas e aquarelas.³²

Provavelmente, entre todos os artistas que retrataram a paisagem do Rio de Janeiro no século XIX, foi Thomas Ender quem realizou as imagens mais delicadas, transmitindo a qualquer observador – naquela ocasião e ainda hoje – uma sensação de tranqüilidade e serenidade. Trata-se de inúmeras aquarelas que permaneceram praticamente desconhecidas durante décadas. Sua habilidade como aquarelista permitiu retratar o Rio de Janeiro a partir de uma observação sumária, quase instantânea.

Fig. 30: Thomas Ender, *Panorama da cidade do Rio de Janeiro, visto do terraço do Morro da Conceição /1817*



Ender parece ter sido sensível à luminosidade natural que banhava a cidade, pois utiliza uma paleta ora quente, ora fria, aparentemente em função da intensidade e direção dos raios solares. Os personagens humanos aparecem nas imagens aleatoriamente, sem destaque, e algumas vezes nas áreas de penumbra de cada enquadramento. Além disto, é Ender quem parece situar o meio urbano de modo mais natural sobre o território que configura o Rio de Janeiro. Isto poderia levar a supor que Ender é o mais realista dos artistas viajantes que registraram graficamente as várias paisagens de uma cidade em incessante contraposição a um meio natural, isto é, ação humana contrastando com a ação divina.³³ É um conflito que se deve às pequenas parcelas planas do território que subsistem entre a baía, as lagoas e os rios, de um lado, e as colinas, morros e maciços, de

outro. A cidade é capaz de ocupar parte das colinas e morros, mas, de fato, aceita situar-se no espaço que lhe é devido. E Ender nos mostra isto.

Em *Panorama da cidade do Rio de Janeiro, visto do terraço do Morro da Conceição* [fig. 30] a forma compositiva mantém-se próxima de uma recorrente estruturação já mencionada, isto é, um primeiro plano côncavo e articulado numa das extremidades por um grupo de árvores, que estabelecem uma contraposição vertical. Aqui, no entanto, a vista do plano médio, onde se vê a cidade em quase toda extensão, é mais aberta. O plano de fundo, uma vez mais, é composto pelas linhas das montanhas que estão sempre presente no horizonte do Rio de Janeiro. Neste caso, destacam-se o Corcovado e o Pão de Açúcar mais ao fundo. A cidade – o núcleo urbano do Rio de Janeiro – parece naturalmente ocupar um território amplo, sem grandes conflitos com a paisagem natural. A luminosidade tênue imposta por Ender é responsável em grande parte por tal impressão.

Fig. 31: Thomas Ender, *Vista da colina Mata Cavalos, em direção ao aqueduto do Rio de Janeiro/1817*



Ender mantém os mesmos critérios formais em *Vista da Colina Mata Cavalos, em direção ao aqueduto do Rio de Janeiro* [fig. 31], onde o destaque fica para grande estrutura do aqueduto da Carioca.³⁴ Esta obra de fundamental importância para os cidadãos do Rio de Janeiro, e que vemos intermediando os Morros de Santo Antônio e o de Santa Teresa, demonstra a opção de Ender por aproximar a arquitetura à expressividade dos elementos naturais que conformam a paisagem da cidade. Assim, a

paisagem do Rio de Janeiro é uma imagem na qual os elementos montanha, mar, vegetação e arquitetura compõem um espaço indissolúvel.

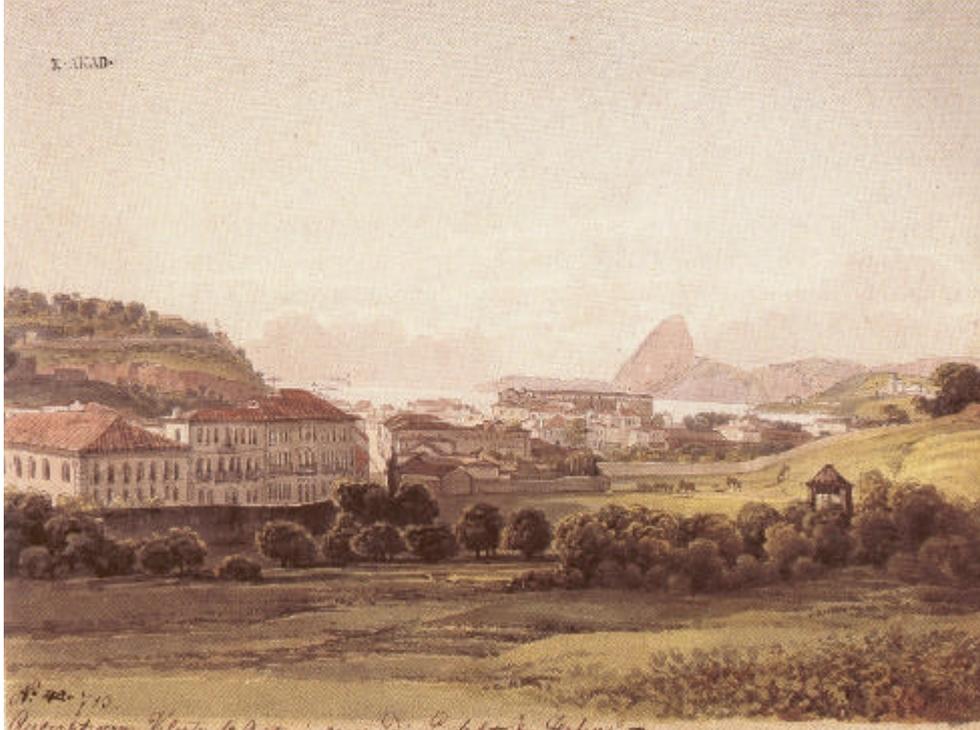
É neste ponto que Ender assemelha-se aos outros artistas viajantes. Pois, se Debret nos mostra a inconciliação entre a cidade e a paisagem, Ender aproxima-os tanto que ambos parecem pertencer à mesma categoria. Não havendo conflito, Ender propõe um espaço uniforme, onde arquitetura e paisagem interagem de modo natural. A partir daqui, a cidade torna-se indissociável do seu meio, resultado confesso do aspecto de sua paisagem natural. A ação humana que eternamente vai transformando o espaço natural que lhe foi destinado, constrói uma nova paisagem que incorpora Natureza e artifício.

O Rio de Janeiro que Ender apresenta em suas aquarelas reflete tal conceito. *Vista do Convento de Santo Antônio, do lado oposto à entrada do Porto* retrata uma imagem do Rio de Janeiro onde todos os elementos parecem naturalmente dispostos, inclusive a arquitetura [fig. 32]. Uma visão que remete a uma perenidade, na qual o tempo parece não importar, bastando observar que *assim é a cidade do Rio de Janeiro*. Se esta é uma imagem que já não existe, pouca importância tem, pois Ender nos mostra uma cidade que foi “naturalmente” construída a partir de uma paisagem única. As modificações do tempo não são tão fundamentais nesta paisagem de permanência e transformação.

Dentre os muitos artistas viajantes que retrataram a cidade do Rio de Janeiro no século XIX, Debret, Rugendas e Ender são exemplos que apenas confirmam um determinado tipo de olhar. Neste caso, a do artista viajante que ao retratar um lugar como era o Rio de Janeiro naquele período, mantém-se em cuidadosa distância, suficiente para idealizar tal visão, sem, no entanto, propor uma nova realidade a partir da ação humana. Trata-se de uma enorme produção de imagens capazes de mostrar uma cidade que não mais existe. Contudo, se a aparência perceptiva foi transformada, não só pela realidade imposta mas também devido a uma distinta percepção do mundo atual, a essência daquela cidade de um século e meio atrás parece ainda permanecer. O que as imagens destes artistas denunciam é que a grandeza da paisagem do Rio de Janeiro parece resistir às transformações assumidas pelo homem.

Mas, além disto, é possível assimilar que tais imagens foram determinantes para consolidar uma visão alheia àquela paisagem. Há uma idéia de paisagem idealizada na totalidade das imagens. A visão que se obtém do Rio de Janeiro no século XIX é a de um lugar ainda pouco transformado

Fig. 32: Thomas Ender, *Vista do Convento de Santo Antônio, do lado oposto à entrada do porto/1817*



pelo homem. Talvez, a de um lugar que efetivamente não precisasse sofrer transformações profundas com o sentido de torná-lo apto para o homem tomar posse.³⁵ Para os artistas viajantes que ali chegaram, a cidade que já existia deu razão para a construção de uma paisagem repleta de referências compositivas. A ação meio artística/meio científica possibilitou a elaboração de um grande número de representações que optaram por cristalizar aquele local. Ainda não era possível propor uma ação humana mais efetiva sobre o lugar. Percebe-se uma certa renúncia.

Contudo, se por um lado os artistas viajantes mantiveram-se apenas como observadores atentos, por outro, eles foram responsáveis pelo descobrimento de um patrimônio até então pouco assumido pelos cidadãos do Rio de Janeiro: a paisagem da cidade, única em sua essência. A paisagem, matéria da qual os habitantes do Rio de Janeiro poderiam aspirar a um caráter arquitetônico e urbanístico singular e distinto, ainda não havia sido devidamente compreendida. Mas naquele momento, houve um primeiro despertar, estimulado, sem dúvida, por artistas como Debret, Rugendas, Ender e muitos outros estrangeiros.

Este momento marca, portanto, o deslocamento do interesse de uma sociedade provinciana até então marcada por uma visão alheia a sua própria realidade. A partir da provocação exercida por olhares estrangeiros, foi aberto o caminho para que a paisagem do Rio de Janeiro pudesse ser descoberta por seus próprios cidadãos. É curioso notar, porém, que se a arte colonial sempre havia estado exaustivamente ao serviço da doutrina católica, e sem estabelecer padrões conceituais próprias, na etapa seguinte, a arte produzida na província passa a servir ao laicismo assumindo novamente os modelos metropolitanos, continuando, portanto, sem desenvolver uma linha evolutiva autônoma. Quando poderia alcançar uma liberdade expressiva teve seu destino bloqueado, desta vez por uma onda cultural impregnada por um racionalismo científico.

Notas:

¹ Julio BANDEIRA, "A ausência da paisagem", in MUSEUS CASTRO MAYA, *A Paisagem pintoresca no Brasil = The picturesque landscape in Brazil*, Rio de Janeiro, Os Museus Castro Maya, 1998, p. 33.

² A Côte de D. João VI ocupou-se sistematicamente em tentar impor ao Rio de Janeiro um modelo social cosmopolita tão logo desembarcaram no Brasil. Evidentemente, o isolacionismo que até então era submetido o Brasil evidenciou as diferenças entre uma cidade como Lisboa e o distante Rio de Janeiro. A abertura dos portos às nações irmãs reflete a tentativa de aproximação entre distintas realidades.

³ Sobre a Missão, grupo de artistas incubidos de promover a erudição acadêmica no Brasil, conferir Gean Maria BITTENCOURT, *A Missão Artística Francesa de 1816*, Petrópolis, Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.

⁴ A realização da *Enciclopédia* no século XVIII, dirigida por Denis Diderot (1713-1784), exemplifica o desejo pelo conhecimento universal que coloca em âmbitos equivalentes Arte e Ciência.

⁵ Esta correlação entre a ideologia de Debret e o Enciclopedismo francês já foi apontado por Stanton L. Catlin: "como un Diderot tardío, Debret representó visualmente los aspectos económicos, arquitectónicos, ceremoniales y étnicos...". Stanton L. CATLIN, "El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia", in Dawn ADES, *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, Catálogo de exposição, Madrid, Ministério de Cultura, 1989, p. 48.

⁶ Trata-se, na verdade, de uma situação de abrangência brasileira como um todo: "com a exceção expressiva dos pintores de Maurício de Nassau e outros estrangeiros, a paisagem permanecerá formalmente ausente da representação iconográfica produzida por luso-brasileiros até o início do século XIX." Julio BANDEIRA, op. cit., p. 7.

⁷ Debret tinha parentesco com o mais célebre dos pintores neoclássicos franceses, Jacques-Louis David (1748-1770).

⁸ Jean Baptiste DEBRET, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, [1ª ed. 1934-39] tradução de Sérgio Milliet, São Paulo, Martins, 1954.

⁹ A disputa ideológica entre uma Natureza racionalizada e outra romântica, marca uma dicotomia que permeou todo o século XVIII, e que teve início no século anterior, destacando-se o debate acadêmico entre Claude Perrault e Jacques-François Blondel. Para Perrault a Natureza é algo a ser estudado e classificado, enquanto que para Blondel a Natureza é um objeto idealizado, o que condiciona uma arte sensualista.

¹⁰ Johann Moritz Rugendas e Thomas Ender chegam no Brasil na função de ilustradores de uma expedição científica. Rugendas fazia parte de uma expedição russa chefiada pelo naturalista Georg Heinrich von Lanfsgsdorff, enquanto que Ender pertencia à expedição austríaca liderada pelo médico Johann Christian Mikan. Pablo Diener, *Juan Mauricio Rugendas: pintor y dibujante*, Catálogo de exposição, São Paulo, Estação Liberdade, 1998; Robert Wagner, *Thomas Ender no Brasil 1817-1818*, Catálogo de exposição, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1997.

¹¹ Se em meados do século XX a elite intelectual brasileira voltou seus olhos para o passado colonial barroco, como forma de construir uma identidade local, ao mesmo tempo que ignora o período histórico que a precedeu, atualmente as

atenções se voltam para o século XIX. Ao preencher esta lacuna, torna-se possível resgatar uma continuidade histórica até então pouco considerada. Neste sentido, este trabalho enquadra-se neste esforço coletivo recentemente em voga no meio acadêmico brasileiro. Além dos recentes relançamentos de textos produzidos naquele período, como são os casos dos citados Debret, Rugendas e Ender, entre outros, destacam-se também estudos que aos poucos se somam na re-descoberta da iconografia do século XIX; destes podemos citar como um dos mais significativos o de Ana Maria BELLUZZO (org.), *O Brasil dos Viajantes*, São Paulo/Salvador, Metalivros/Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

¹² Lenice da Silva LIRA, "Paisagem: construção da natureza e da cidade na arte pictórica do Rio de Janeiro, no século XIX", in Heliana Angotti SALGUEIRO (ed.), *Paisagem e Arte: a invenção da Natureza, a evolução do olhar = Landscape and Art: the invention of Nature, the evolution of the eye = Paysage et Art: l'invention de la Nature, l'évolution du regard = Paisaje y Arte: la invención de la Naturaleza, la evolución de la mirada*, São Paulo, Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, p. 260.

¹³ Sobre o olhar histórico das cidades vistas do alto, conferir CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÂNEA DE BARCELONA, *Ciudades: del globo al satélite*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994. De qualquer modo, esta tentativa de uma articulação histórica entre as várias épocas e, é claro, recursos técnicos que possibilitam não só a visão global, mas o registro gráfico do que se pretende registrar, algo a meio caminho entre cartografia, história urbana e paisagem urbana, também está inserido no atual contexto da cidade do Rio de Janeiro; sobre o tema ver Jorge CZAJKOWSKI, *Do cosmógrafo ao satélite*, Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.

¹⁴ "O verde imutável da folhagem que, impressionando fortemente o europeu na natureza dos trópicos, corresponde, por outro lado, a um traço obrigatório dessas paisagens irreais, já que traduz o sonho paradisíaco da eterna primavera, presta-se com facilidade a interpretações alegóricas nos livros de devoção." Sergio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, 6ª ed. (1ª ed. 1959), São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 177.

¹⁵ Jean Baptiste DEBRET, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tomo I, São Paulo, Livraria Martins, 1954, p. 116.

¹⁶ Algo que já havia chamado a atenção de Rodrigo Naves em seu texto sobre Debret; NAVES, *A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira*, São Paulo, Ática, 1997.

¹⁷ Ver Julio BANDEIRA, op. cit., p. 34.

¹⁸ A divisão de categorias temáticas proposta por Catlin é bastante elucidativa: científica, ecológica, topológica e social. Stanton L. CATLIN, op. cit., p. 48.

¹⁹ Conforme se verá no capítulo 2, onde a questão do modernismo brasileiro tem como um dos seus pontos-chaves a negação do período precedente, isto é, o neoclassicismo historicista do século XIX e início do século XX. A partir da hegemonia modernista, tal período caiu no "esquecimento", apenas sendo resgatado recentemente.

²⁰ No caso, as gravuras que ilustravam os cuidadosos álbuns de imagens que retratavam à elite intelectual européia visões da realidade americana.

²¹ Gilberto Ferrez expressa a habilidade de Ender com a aquarela, técnica que tem como condição necessária a agilidade do registro gráfico: "O seu meio de expressão era a aquarela. No óleo, foi um pintor mais fraco". Gilberto Ferrez, *O Brasil de Thomas Ender 1817*, Rio de Janeiro, Fundação João Moreira Salles, 1976, p. 31.

²² "...Claude (Lorraine) quase sempre se sujeitava a um sistema base de composição. Este consistia num grande bastidor num dos lados cuja sombra se estendia pelo primeiro plano, num plano médio com um grande volume central, geralmente um grupo de árvores, e finalmente dois planos, um atrás de outro, sendo o segundo uma daquelas distâncias luminosas pelas quais sempre foi famoso." Kenneth CLARK, *Paisagem na Arte*, Lisboa, Ulisseia, 1961, p. 88. Ao lado de Nicolas Poussin (1593-1665), Claude Lorraine foi o grande pintor paisagista francês do século XVII.

²³ Da mesma autora: Valéria SALGUEIRO, "Da forma para o significado – cultura e imaginação nas paisagens panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro pelo artista viajante Rugendas", in Denise B. Pinheiro MACHADO, Eduardo Mendes de VASCONCELLOS (orgs.), *Cidade e Imaginação*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, pp. 241-245; *Paisagens de sonho e verdade: Rio de Janeiro, Buenos Aires e Cidade do México nos alguns ilustrados de oito artistas viajantes*, Rio de Janeiro, Fraiha, 1998.

²⁴ Ou, para usar as palavras de Valéria Salgueiro ao referir-se a Rugendas: "na arte do viajante Rugendas, a cidade é empurrada para trás (grifo meu), tornando-se uma porção reduzida da paisagem geral retratada; ainda que integrada à paisagem geral, circundante." Valéria SALGUEIRO, *Da forma para o significado...*, op. cit., p. 242.

²⁵ É Edmund Burke quem defende o conceito de que existem duas categorias estéticas na arte; uma relacionada com o prazer que é a beleza, e outra relacionada com a dor que é o sublime. Edmund Burke, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, (1ª ed. 1757) tradução Enid Abreu Dobránszky, Campinas, Papyrus, 1993.

²⁶ Kenneth CLARK, op. cit..

²⁷ Rodrigo NAVES, op. cit., p. 86.

²⁸ Ibid.

²⁹ "O receio de novos e mais terríveis desmoronamentos, e o empenho de dar mais beleza à cidade e de libertá-la de uma colossal muralha que não a deixa ser francamente banhada pelos ventos do mar tem feito com que por vezes se haja projetado e tratado de organizar empresas destinadas a demolir o Morro do Castelo". Joaquim Manuel de Macedo, *Uma passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1ª ed. 1862-63), Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1991, p. 219; "Embora fosse um sítio histórico, o morro havia se transformado em local de residência de inúmeras famílias pobres, que se beneficiavam dos aluguéis baratos das antigas construções aí existentes. Situava-se, entretanto, na área de maior valorização do solo da cidade, a dois passos da Avenida Rio Branco, daí porque era preciso eliminá-lo não apenas em nome da higiene e da estética, mas também da reprodução do capital". Maurício de Almeida Abreu, *A evolução urbana do Rio de Janeiro*, 2ª ed., Rio de Janeiro, IPLANRIO, 1988, p. 76.

³⁰ Valéria SALGUEIRO, *Da forma para o significado...*, op. cit., p. 245.

³¹ Johann Moritz RUGENDAS, *Viagem pitoresca através do Brasil*, tradução de Rubens Borba de Moraes, São Paulo, Martins, 1940.

³² Robert WAGNER, *Thomas Ender no Brasil: 1817-1818*, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1997, p. 37.

³³ Esta é uma idéia rechaçada por Rodrigo Naves, para quem Ender falha "na tentativa de estabelecer um vínculo plausível entre homens e ambiente", uma vez que "ao igualar todas as coisas nesse abandono, falseia uma parte da realidade, colocando num mesmo pé relações muito diversas." Rodrigo NAVES, op. cit., p. 88.

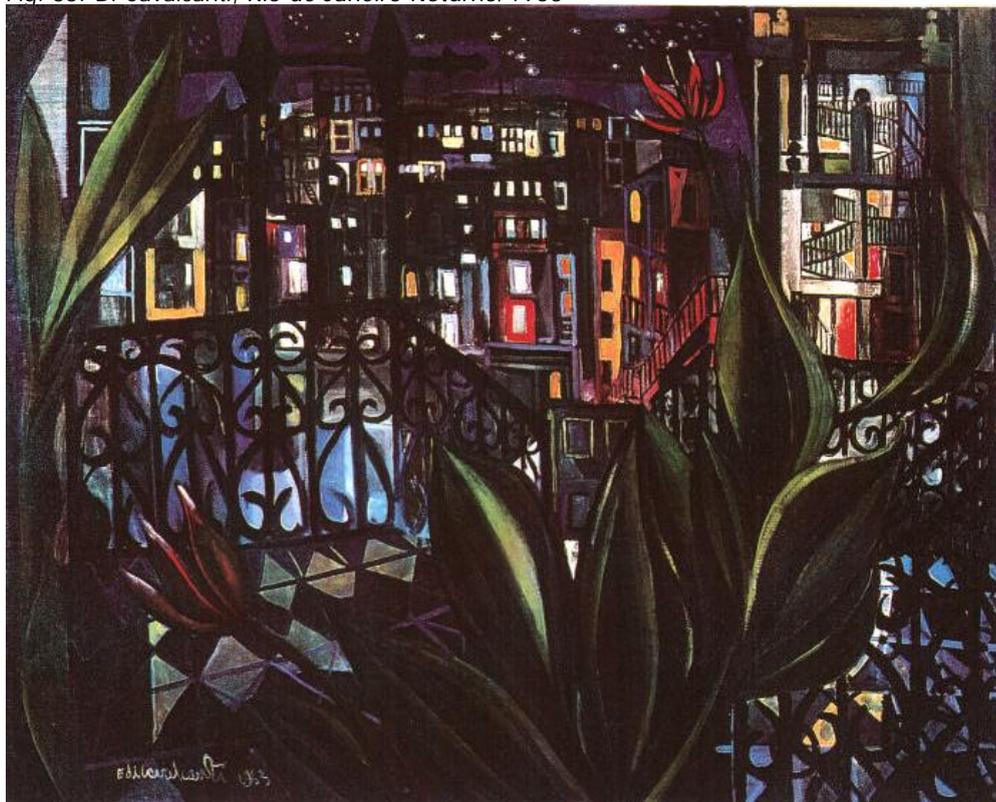
³⁴ Atualmente denominado como Arcos da Lapa.

³⁵ Cabe lembrar, uma vez mais, da surpreendente imagem dos índios nus, que chocaram os europeus oriundos de um clima temperado, onde as condições ambientais, associadas com o moralismo religioso, preconcebiam a inexistência de um ambiente terrenal aprazível.

Capítulo 2

O OLHAR MODERNO BRASILEIRO SOBRE A PAISAGEM REVELADA

Fig. 33: Di Cavalcanti, *Rio de Janeiro Noturno*/1963



O OLHAR MODERNO BRASILEIRO SOBRE A PAISAGEM REVELADA

(...) a ambição modernista não era outra senão a de criar um estilo e, conseqüentemente, ser capaz de expressar globalmente o universo simbólico brasileiro. Para tal os modernistas se lançam na investigação das fontes formadoras da nossa cultura sem perder de vista as inovações que se produziam na produção cultural dos principais centros europeus. Atitudes conscientemente contraditórias que buscam sua síntese na formulação de um estilo que fosse ao mesmo tempo da sua época e brasileiro.¹

O segundo momento que se entende como revelador para a *construção do olhar* sobre o Rio de Janeiro, onde a paisagem incorpora o natural e o construído, é o Modernismo. Dito de outro modo: apesar de algumas exceções pontuais, e que por isso mesmo podem ser consideradas ações sem efeito, foi necessário esperar até a segunda década do século XX para que a questão do olhar sobre a paisagem e a arquitetura alcançasse uma nova etapa.

Aqui, é conveniente registrar que no Brasil, o Modernismo é o resultado de um amplo desejo de renovação em todos os campos das artes, desde a literatura, passando pela música, até as artes plásticas. Contrapondo-se ao academicismo e acompanhando a transformação em curso no âmbito das artes européias, o Modernismo brasileiro propõe uma nova linguagem formal em consonância com as transformações sociais alavancadas pelo desenvolvimento técnico-industrial.² Aplicado porém segundo um conceito estilístico, este Modernismo tropical e sub-desenvolvido não encontraria eco em análises mais amplas e profundas, que sob olhares eurocêntricos o vê mais como “uma forma de *valor*”.³

Embora confuso e contraditório em seus primórdios, as ações deliberadas pelos modernistas brasileiros acabaram por se manifestarem perante ao público como se aquilo tivesse sido um movimento organizado. Passado um período de afirmação política nacional, são estes aspectos díspares,

contudo, que têm sido resgatados pela crítica recente ao afirmar que “o Modernismo como movimento homogêneo é uma ilusão histórica”.⁴

De qualquer modo, pode-se afirmar ainda que neste momento a arte brasileira se prepara, efetivamente, para estabelecer-se como cultura urbana. Por outro lado, desde um ponto de vista histórico, trata-se de um movimento datado. Sem querer dizer que o espírito de renovação modernista surgisse repentinamente, pois sua aparente irrupção insinua tal feito, o processo de afirmação de uma arte moderna brasileira ocorre arduamente e consagra-se paulatinamente a partir de episódios historicamente identificáveis. Assim, ao iniciar a segunda metade do século XX, a arte brasileira prontifica sua entrada na modernidade.⁵

O período em questão, fragmentado em várias etapas, desde o “marco inicial”, a exposição de Anita Malfatti (1889-1964) em 1917,⁶ passando pelos movimentos Pau-Brasil e Antropofágico, até a instauração da Bienal de Arte de São Paulo em 1951, é descontínuo e irregular, no qual várias tendências artísticas confluem e debatem-se, configurando uma transformação da arte brasileira diversa, ao mesmo tempo que complexa. Mesmo que não se possa falar de um Modernismo coeso, mesmo que se “admita a diversidade plural de vários modernismos”,⁷ o que estava em jogo era uma renovação radical da arte brasileira a partir das estruturas tanto éticas quanto estéticas de uma sociedade em transformação. Portanto, de uma pluralidade de tendências, movimentos, associações e episódios, se pode identificar um viés conciliador, que não é outra coisa senão o estabelecimento da arte moderna no Brasil.

Se o período anterior – o olhar dos artistas viajantes – coincide com o estabelecimento da arte acadêmica e oficial, identificado principalmente pela instalação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro onde Debret foi um dos mestres, a percepção cultural e ideológica daquele momento irá preservar um modo preciso de percepção da paisagem já consagrado até o advento do Modernismo. Nesta nova etapa de *descoberta do cenário paisagístico* oferecido pela cidade, já se pode falar de um sistema espacial de representação que assume a percepção do real como algo dinâmico, ao contrário da ideologia oferecida pelos artistas viajantes de um modo, e assimilada e imposta pela tradição acadêmica e Neoclássica de outro. Ambicionando a criação de obras de arte eternas, o neclassicismo acadêmico que até então canonizava a produção local, às vezes com alguma ingenuidade, às vezes insistentemente, objetivava reproduzir a própria realidade através de imagens que a representavam.

Agora, o equilíbrio e harmonia do período anterior passam a ser combatidos e substituídos por uma nova ordem. Se efetivamente o Modernismo significou mais do que o rompimento de um modelo artístico ocidental de origem Clássico, no caso brasileiro isto foi visto como ponto de partida para o estabelecimento de um conceito genuinamente nacional de se pensar e produzir a arte. Qualquer arremedo criativo anterior, mesmo a expressão barroca de um gênio como o pintor-escultor-arquiteto Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), o “Aleijadinho”, não foi suficiente para a consagração de uma arte propriamente brasileira.⁸

O espaço da cidade como pretexto modernizador

Gli impressioniste entrano veramente nel ritmo nervoso della città moderna: creano un linguaggio 'urbano' a tocchi fluidi e guizzanti (...), che si salda strettamente con il tema prediletto degli squarci di vita urbana, tutta mobilità e dinamismo. Del continuum della vita cittadina el pittore impressionista, con la nuova sensibilità percettiva, fissa un istante; viene sorpreso l'attimo di quella realtà mobile, dinamica e mutevole che è la città moderna.⁹

A paisagem, tal qual qualquer outro objeto focal de inspiração, quando contemplada pelo olhar dos artistas modernos passa a ser pretexto para a criação artística desvinculada da representatividade. Não se trata aqui de outra coisa senão de um processo de autonomia da arte, que avançando na história ocidental desde o juízo desprezioso defendido por Immanuel Kant (1724-1804), explode com Paul Cézanne (1839-1906). A partir de então a valorização da obra de arte não deveria mais ocorrer em função de uma correspondência direta da realidade, tal qual esta se apresenta aos nossos olhos. Portanto, a representação dos objetos ou da própria natureza abdicou de uma figuração realista, onde a técnica pictórica deveria ser capaz de fazer confundir o observador para que este imaginasse estar vendo o objeto real.

Quanto ao tema, este torna-se também uma questão secundária no processo artístico que vai do Impressionismo até o Cubismo. Ganhando autonomia em relação à representatividade, isto é, sem pretender criar uma imagem que fosse a representação do real, a pintura passa a

concentrar-se em seu próprio meio, procurando sua estruturação intrínseca. Contudo, tal processo não foi definitivo. Fatores externos levam à retomada do tema como um fundamento de vários movimentos ainda no início do século XX. Sem necessariamente abandonar as conquistas espaciais e visuais, movimentos como o Expressionismo ou o Futurismo insistem, ainda que sem qualquer alusão à representatividade, na temática como instrumento de comunicação. Não se trata de uma narrativa tal como ocorria até o Impressionismo, mas, assim mesmo, havia naqueles movimentos uma imagem com conteúdo temático que buscava alguma espécie de narração. As cidades industriais, as máquinas ou mesmo o proletariado são temas incorporados a uma expressão gráfica própria a um ou outro movimento. Contra a anterior grandiloquência da pintura que buscava uma posição perene, a pintura modernista propôs imagens que espelhavam o que estava a sua volta. Não se tratava mais de idealizar um feito místico ou um cenário heróico, mas de retratar o ambiente cotidiano que nos circunscreve, e no qual os atores eram o *flâneur*, o operário, a prostituta, a cidade.

Este é um aspecto suficientemente adequado para a renovação da arte brasileira, na medida que *"a presença da temática coloca o espectador em situação confortável para poder decifrá-la"*.¹⁰

Voltando a Cézanne, uma vez que ele tem uma contribuição fundamental no processo de valorização da paisagem sob o olhar moderno, o que se conjuga é um espaço onde os elementos da natureza se vêem dissolvidos no plano do quadro. Na medida que a paisagem mediterrânea foi um dos seus temas preferidos, incorporando-a sobre a superfície bidimensional da tela, Cézanne deixa claro que a captura da paisagem, isto é apreensão visual do lugar, foi um exercício necessário para a composição do espaço pictórico moderno. Decompondo o objeto, neste caso a paisagem, e recriando-a por meio de volumes cônicos, cilíndricos ou esféricos, ele indicou o caminho definitivo para uma pintura onde o espaço do quadro era ilimitado a uma composição intrinsecamente estruturada por linhas, formas e cores. A estratégia se dava pela disposição volumétrica e pela segmentação dos planos dos elementos visuais que aproximava todos os objetos entre si, criando uma unidade quase indivisível; algo que poderá ser observado adiante em pinturas de Roberto Burle Marx (1909-1994) ou de Inimá de Paula (1918-), por exemplo.

Tentar reduzir os questionamentos, pesquisas, propostas e conceitos adotados por todos os movimentos, grupos e indivíduos que construíram a arte moderna é um risco, algo tão ambicioso quanto à própria realização

daqueles artistas. Sumariamente, contudo, é conveniente assinalar alguns pontos como princípios fundamentais daquele momento histórico:

- A superação da figuração realista ou da representação mimética.
- A construção do espaço pictórico por meio dos elementos estruturais que compõem a própria pintura, tais como a cor, a linha e a forma geométrica.
- A sensação como força cognitiva, uma vez que agora a imagem já não traduz uma ação específica, preferindo deixar aberto ao observador interpretações diversas.

O deslocamento dos aspectos fundamentais instauradores da modernidade artística para o Brasil traz consigo algumas nuances, próprias das contradições vividas por uma sociedade industrialmente atrasada e submetida a um processo de alienação cultural. A valorização da paisagem local faz parte do processo de estabelecimento do modernismo brasileiro, e que se soma aos questionamentos propostos pelos artistas modernos europeus.

Curiosamente, no Brasil o processo transgressor de modernização dos meios artísticos, liderado pelo escritor Mário de Andrade (1893-1945), defendia um nacionalismo exarcebado¹¹ do mesmo modo que o fez o movimento intelectual conservador que antecedeu e combateu o próprio Modernismo, e que também por ele foi combatido. Assim, no caso do Modernismo brasileiro, ainda que caracterizado por um nacionalismo que o torna contraditório aos valores universais defendido pelas vanguardas européias, a paisagem não deixa de ser trabalhada ao nível do plano de superfície do quadro, tornando-se também assim um tema básico do discurso, do conceito, da ação e da produção local.

Sem deixar de ser representativa, a paisagem retratada é condicionada por um olhar que a subverte, já que os elementos que a conformam perdem sua hierarquia para o processo compositivo da linguagem gráfica ou pictórica. Linhas e cores são os elementos que subordinam a imagem. E no valor simbólico da cor o modernismo brasileiro adquire sua estruturação fundamental, tal como ocorreu com os pioneiros europeus. Enriquecida pela luminosidade tropical e buscando conciliar-se com a cultura histórica e popular local, a pintura moderna brasileira foi capaz de encontrar uma expressão própria.

No entanto, é necessário se ter em conta que neste momento não há uma visão hegemônica. Marcado pela vontade de se estabelecer uma arte

moderna associada a uma identidade nacional, os artistas brasileiros buscaram vários caminhos, fossem eles teóricos, plásticos ou temáticos, dentre os quais estava a questão da paisagem; a do Rio de Janeiro inclusive. Portanto, é de uma pluralidade de caminhos que se deve identificar o olhar coincidente que marca o momento no qual a percepção moderna retrata a paisagem.

Mas a paisagem não é só o campo, a selva, o oposto à cidade, numa visão paradisíaca tal como historicamente foi contemplada pela pintura ocidental. Algo que os românticos, num período imediatamente anterior ao Modernismo, levaram as últimas conseqüências. A cidade não deixa de constituir-se num tipo particular de paisagem: a paisagem urbana, que pressupõe se tratar de um espaço construído, e portanto, não natural, tal qual o campo. Já sabemos que no mundo pouco resta de lugares intocados ou não transformados pelo homem. Ao mesmo tempo, a cidade procura cada vez mais incorporar a natureza dentro do seu espaço por meio de jardins, praças e parques.¹²

A questão é que, superadas as conquistas espaciais que o espaço geométrico do Cubismo propôs, a cidade tornou-se um cenário idôneo para a pintura européia moderna, desde Auguste Renoir à Giorgio de Chirico.¹³ No caso de de Chirico, particularmente entre outros, pode-se dizer que não se tratava de uma imagem representativa de uma cidade real, mas do registro gráfico de um espaço urbano capaz de transmitir a experiência sensorial, ou melhor metafísica, objetivada pelo artista. Aliás, Giorgio de Chirico foi um dos artistas modernos que melhor reivindicou a conciliação entre a paisagem e a arquitetura:

*El paisaje, encerrado en las arcadas del pórtico, como en el cuadrado o en el rectángulo de la ventana, adquiere mayor valor metafísico ya que gana solidez y queda aislado en el espacio que lo rodea. La arquitectura completa a la naturaleza.*¹⁴

Se o processo de transposição da ideologia moderna para o Brasil teve como novidade o fato de ter ocorrido naquela ocasião pelas mãos dos próprios artistas brasileiros, e não mais por estrangeiros que aportavam no país como doutrinadores, como até então havia ocorrido na arte local, parte dos procedimentos anteriores não foram descartados. Este é o caso da cidade, com seu ambiente urbano, e que foi um dos temas contemplados pelos pioneiros do Modernismo no Brasil. O espaço da rua torna-se o palco de representação da arte moderna. Assim, ainda que por

motivações distintas, a arte brasileira lidou com algumas das mesmas problemáticas da europeia, entre elas a do espaço urbano das cidades, que no início do século XX sofrem significativos crescimento e transformação de suas estruturas físicas.

E, como já foi mencionado no capítulo anterior, sucede que no caso do Rio de Janeiro a cidade construída depara-se constantemente com cenários próximos a uma paisagem romantizada. Da dicotomia deste contraste, os artistas registravam uma visão que nem sempre particularizava totalmente a singularidade do Rio de Janeiro em relação a um outro ambiente urbano, como podia ser São Paulo, visto que muitas vezes o olhar pictórico pousava sobre a massa urbana edificada e não sobre os refúgios bucólicos da cidade.

De qualquer modo, este Rio de Janeiro, praticamente reinventado, uma vez que são imagens que não tem qualquer intenção de reproduzir ou representar a realidade, apresenta-se ao olhar do observador ainda como um lugar fascinante, a ser explorado e descoberto. Entretanto, não se trata de uma concepção que objetiva uma representação idealizada da cidade, como ocorreu no século anterior. Os artistas modernos, num sentido amplo, conscientemente procuraram oferecer ao público uma outra realidade além daquela existente, ou senão, uma interpretação própria da realidade que acaba por subvertê-la. O realismo foi definitivamente superado a partir da arte moderna. E nisto se enquadram os artistas modernos brasileiros. O reconhecimento da cidade passa a ser algo secundário. Assim, esta nova realidade oferecida pela arte pictórica é a experiência fundamental a ser desfrutada pelo cidadão.

Portanto, assumidamente, o que se tem à frente é um outro Rio de Janeiro que, se não é o real, tampouco não deixa de ser algo verdadeiro. O olhar transformador do artista moderno brasileiro cria uma nova dimensão para a cidade. Dimensão esta que não poderia existir sem a correspondência com o Rio de Janeiro original, isto é, o real.¹⁵ Em ambos, a arquitetura, ou senão, a cidade construída, é o elemento capaz de universalizar a compreensão do espaço, no caso da cidade real, ou do conteúdo pictórico, no caso do quadro.

Também é possível notar que no modernismo brasileiro, a representação da paisagem do meio urbano pode ser visto como parte de uma estratégia de aproximação da arte, que naquele período ainda era algo tido como “elitista”, aos meios sociais mais amplos. Assim, o foco de atenção dos artistas transfere-se justamente para as massas que habitavam as cidades,

principalmente aquelas que promoviam a cultura nacional, como era o caso do Rio de Janeiro e o de São Paulo. De tudo que a arte moderna brasileira poderia produzir, a cidade era um dos aspectos conciliadores para artistas e cidadãos.

Não obstante, deve-se considerar que, sem querer assumir efetivamente uma ação populista, ocorreu uma vertente menos radical do ponto de vista do papel sociocultural da arte, mas que procurou manter um diálogo com o meio social onde se desenvolveu. Isto se refere a uma questão mais política desempenhada por parcela da própria arte brasileira, que durante o período da ditadura do Estado Novo, serve ao poder como canal propagandístico da mitificação do homem brasileiro, principalmente o trabalhador, utilizando-se de tal temática como o grande apelo epopéico da representação das artes visuais.¹⁶

A diversidade, ou mesmo a falta de coesão, das tendências, atitudes, posicionamentos, sejam eles políticos ou propriamente artísticos, é marca do modernismo brasileiro. Contudo, se há vários caminhos paralelos, um dos elos é o da representação do ambiente urbano, neste caso como parte do processo de estabelecer-se como fato cultural, e não mais como episódio aristocrático.

Rio de Janeiro: uma recorrência inevitável

Conforme já foi assinalado, a paisagem e o homem brasileiros passam a ser referências básicas do temário modernista em seu afã de estabelecer uma síntese cultural moderna e brasileira.¹⁷ Tratava-se, neste caso, de um esforço coletivo para a construção artística de um imaginário retirado de um ambiente cultural ainda não revelado.

No caso da paisagem, esta já é compreendida como resultado da articulação dos elementos naturais com aqueles materializados pela ação humana, o que tem como consequência uma paisagem urbana na qual a arquitetura se faz presente juntamente com os morros, a vegetação e o próprio homem, elementos esses frutos da natureza.

Assim, é possível identificar uma predileção por três ambientes do território nacional: as cidades históricas mineiras, São Paulo e o Rio de Janeiro. Das Minas Gerais os artistas resgatam o passado colonial em sua vertente

máxima: o Barroco, herança cultural fundamental a ser redescoberta; São Paulo é a emergente metrópole industrial, de onde partem as primeiras tentativas de modernização das artes e berço do Modernismo no Brasil, a partir da exposição de Anita Mafalhti, mas principalmente pela Semana de Arte Moderna de 1922, além de uma ascendente agitação cultural promovida pelo escritor Oswald de Andrade (1890-1954), além do já citado Mário de Andrade; enquanto que o Rio de Janeiro segue como a capital política e cultural do país.

Durante este tempo o Rio de Janeiro sofre grande expansão urbana e demográfica. A bucólica cidade do século XIX de certo modo ainda resiste, apesar das primeiras tentativas de inserção de um modelo efetivamente metropolitano. Mas dentro do imaginário coletivo o que se vê, ou se imagina, é paradoxalmente um ambiente urbano cosmopolita e, ao mesmo tempo, caótico.¹⁸ A assimilação dos discursos conceituais sobre a sociedade da máquina trabalhados pela arte europeia daquela momento, levará os artistas brasileiros a visualizarem a paisagem de uma cidade como o Rio de Janeiro, como um cenário contraditoriamente urbano industrial, de um lado, e bucólico provincial, de outro. É desta dualidade que se produzem grande parte das representações da cidade.

O contraponto intermediário: o Grupo Grimm e a paisagem naturalista

Antes que se possa avançar mais no tema, é necessário retroceder para mencionar um episódio artístico que aborda diretamente a paisagem do Rio de Janeiro no final do século XIX. Trata-se do *Grupo Grimm*, um grupo de artistas que reunidos ao redor do pintor alemão Johann Georg Grimm (1846-1887), estabeleceu o gênero da pintura de paisagem no Brasil.¹⁹ Tendo como objeto focal a paisagem do entorno do Rio de Janeiro,²⁰ com uma proeminência de imagens da baía de Guanabara, estes artistas lançaram um olhar até então inédito sobre as qualidades estéticas do lugar. No entanto, desde uma concepção paisagística naturalista que conduzia o grupo, a arquitetura da cidade não poderia mesmo estar enquadrada.

Os elementos naturais, incluindo o homem, tem predomínio absoluto. Ele, contudo, em nada perturba o equilíbrio da bela natureza. Neste caso, a paisagem é elevada conceitualmente como fonte inesgotável e fundamental para que a arte alcançasse o belo. Contrapondo-se à paisagem mitológica

do Neoclassicismo, nem por isso o ideal nostálgico do paisagismo naturalista liderado por Grimm procurou dialogar com o contraponto que a cidade, com sua arquitetura, oferecia aos olhos do artista.

Deste fundamental episódio da arte brasileira, sobressaíram-se os nomes de Antônio Parreiras (1869-1937) e Giovanni Battista Castagneto (1851-1900). No entanto, ao não se interessarem por registrar imagens que conciliassem a paisagem com a arquitetura, o *Grupo Grimm* permanece à margem do processo de construção de um olhar sobre esta específica relação dialética entre natureza e artifício. No final da vida, Grimm ainda produz algumas pinturas que retratavam cidades brasileiras “imersas” numa ampla e infinita paisagem. Dissolvido o grupo, cada um com desenvolvimentos individuais distintos, esta etapa final é ainda menos contundente a qualquer desdobramento posterior. Contudo, trata-se de um episódio fundamental no sentido do questionamento dos cânones artísticos então em voga, e que contribuiu para abrir caminhos para a posterior renovação das artes plásticas brasileiras.

Na transição que antecede o Modernismo, a arquitetura quando surge já expressa a vontade de confundir-se com a paisagem. Através do recurso de reduzir as manchas da paisagem ao nível dos planos volumétricos arquitetônicos, a pintura deste grupo torna-se cada vez menos naturalista no sentido contemplativo. Algo que se dá não tanto por conceber paisagem e arquitetura como equivalentes, mas principalmente pela experimentação de novas conquistas visuais pictóricas. Outro aspecto positivo foi a fuga do espaço encerrado do ateliê que levou tais artistas em direção ao exterior, chamando a atenção ao olhar voltado para a paisagem cotidiana que os englobava.

A cidade geometrizada

Essa figuração surge em pinturas que mostram superfícies rasas, geometrizadas de modo sumário e impessoal, mas que se deixam aqui e ali apreender num relance afetivo, com a injunção das indiosincrasias de uma determinada atmosfera cultural e das personagens populares brasileiras.²¹

Um dos olhares modernizantes sobre a cidade é o que estrutura o espaço geometricamente, abandonando o imaginário paradisíaco que normalmente era associado ao Rio de Janeiro, e que condicionava um tratamento fluido dos elementos de composição da superfície pictórica. Entretanto, se por um lado a geometrização do espaço tem Cézanne como precedente, a vibrante figuração e os contrastes de luz e sombra do ambiente tropical, contraditoriamente aproximam-se do Expressionismo. É o caso de artistas como Di Cavalcanti (1897-1976) ou José Pancetti (1904-1958), que evocam tal estruturação em obras que mostram imagens da cidade, criando um espaço que se pode considerar “volumoso”. Aqui, mais do que uma aproximação de conceitos pictóricos quase antagônicos, o que se nota é a busca de uma expressão própria, possibilitada, obviamente, pelas antecedentes conquistas dos movimentos de vanguarda da pintura européia. Assim, contra a cidade industrial e cinza do Expressionismo europeu, a pintura do Rio de Janeiro celebra a luminosidade tropical.

A representação do Rio de Janeiro geometrizado tem como destaque o casario da cidade que, dada a topografia, conformava uma imagem dinâmica, e que, coexistindo com a vegetação, organizava o espaço do plano pictórico. Neste espaço, com alguma frequência, o mar, juntamente com as ilhas e montanhas, é visto na parte superior do quadro – indicando tratar-se de um pano de fundo, tal como orientam as leis da perspectiva – o que estabelecia um contraponto visual, e, portanto, compositivo ao

Fig. 34: Di Cavalcanti, *Paquetá*/1930



primeiro plano, onde a narração figurativa desenvolve fundamentalmente seu lirismo [fig. 34: Di Cavalcanti, *Paquetá*/1930]. Além disso, quando o casario preenche grande parte do quadro, o espaço é comprimido. Por outro lado, quando o mar domina a imagem, o espaço é projetado ao infinito, insinuando a existência de outros ambientes além daqueles registrados pelo pintor. Trata-se de uma dicotomia bastante representativa da produção do período, além daquela na qual a articulação do casario com o mar é equilibrada, o que resulta num espaço dinâmico e complexo. Uma observação, contudo, deve ser considerada com relação à predominância do mar na composição, que acaba por expandir o espaço ao infinito: a progressista conquista do espaço pictórico moderno tem como uma de suas condições estruturar-se internamente, isto é, o quadro até pode remeter à outro lugar, mas o que está presente é a articulação de seus próprios elementos constituintes, num jogo volumétrico finito de formas e cores.²²

Além disso, tal grupo de imagens colocam aos olhos do observador a visão de uma paisagem recorrente, isto é, sua própria cidade que cotidianamente ele vê através de seus próprios olhos, mas, agora sem qualquer insinuação realista. Sem querer elevar tais ângulos urbanos a uma categoria mitológica, Di Cavalcanti e Pancetti, entre outros, oferecem uma outra percepção da cidade para o trauseunte.

Fig. 35: Di Cavalcanti, *Paisagem urbana do Rio de Janeiro*/1950



A intensidade e variedade cromática, a fragmentação dinâmica do espaço e o enquadramento disperso que não privilegiava um ponto focal específico,²³ são alguns aspectos que também se destacam em quadros como *Paisagem Urbana do Rio de Janeiro/1950* [fig. 35] ou *Rua de Santana/1939* [fig. 36], de Di e Pancetti respectivamente. Não há um sentido melancólico nesta produção que polariza-se entre um Rio de Janeiro enigmático e surpreendente, de um lado, ou alegre e bucólico, de outro.

Evocando uma geometrização do espaço, o casario permitia uma aproximação não radical das conquistas alcançadas por movimentos de vanguarda, como o Cubismo. Geometrização esta não mais como a de Tarsila do Amaral (1896-1973)²⁴ dos anos 20, quando ela aproximou-se de Fernand Léger (1881-1955).²⁵ Na verdade, mais do que uma geometrização, o que ocorre é uma estruturação do espaço por meio de planos geométricos. Portanto, o procedimento iniciado por Cézanne e levado a limites por Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973), é um antecedente que não pode ser completamente descartado nestas imagens do Rio de Janeiro.

A depuração do casario geometrizado aos poucos tornava a tela um mosaico próximo da abstração ortogonalizada, sem que se perca a figuração. Deste modo, sem romper estritamente com uma representatividade que articulava o artista brasileiro com a sociedade local,

Fig. 36: José Pancetti, *Rua de Santana/1939*

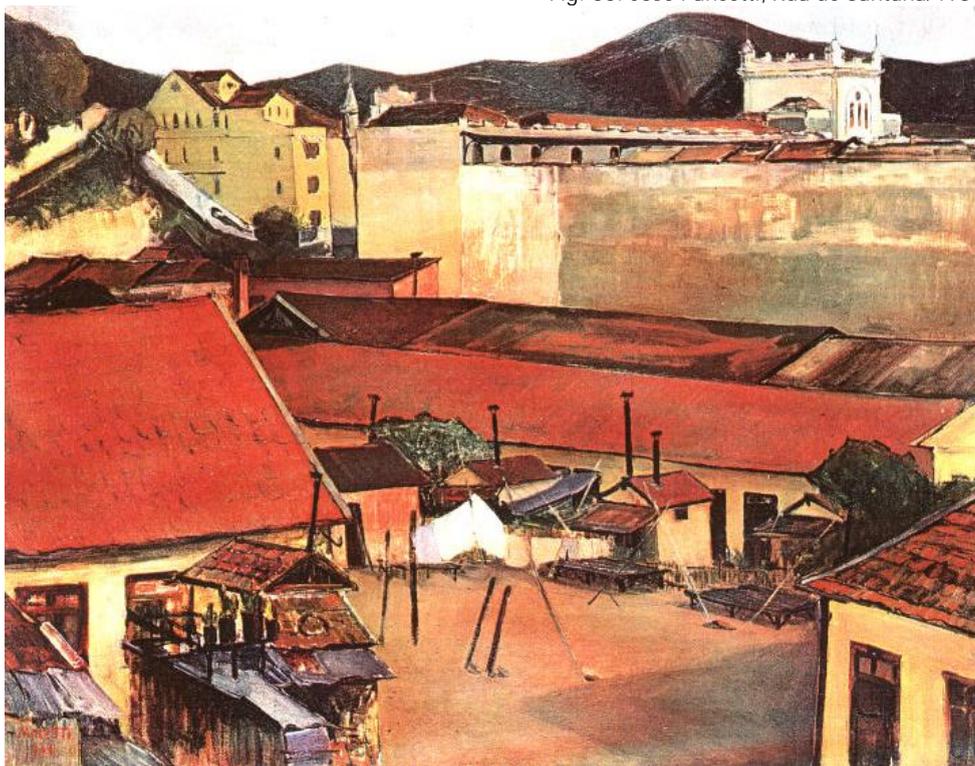
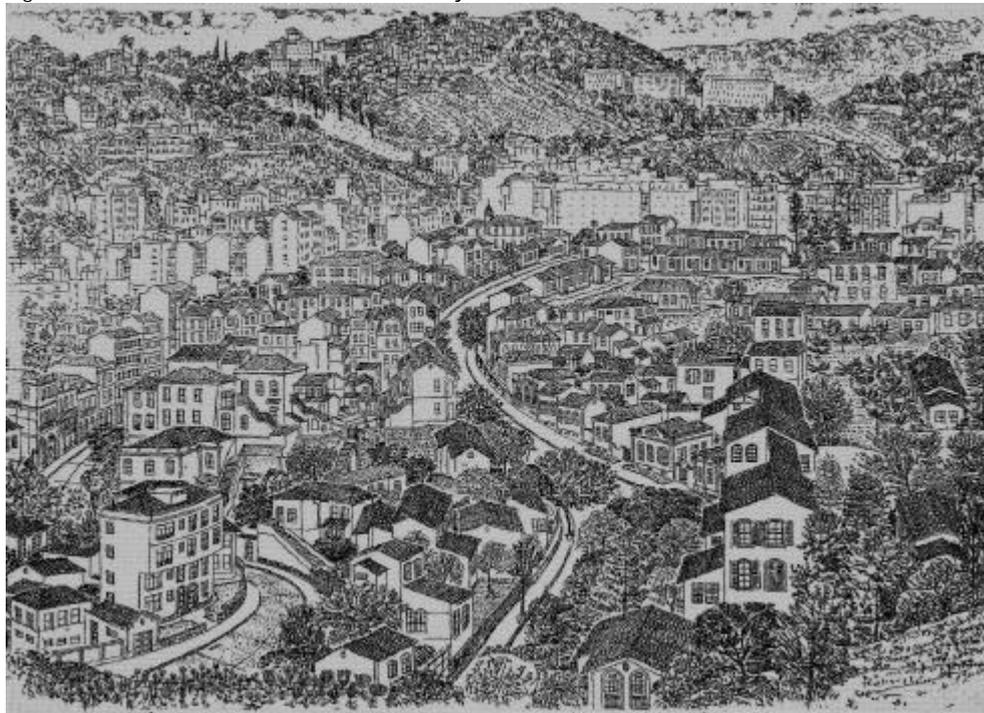
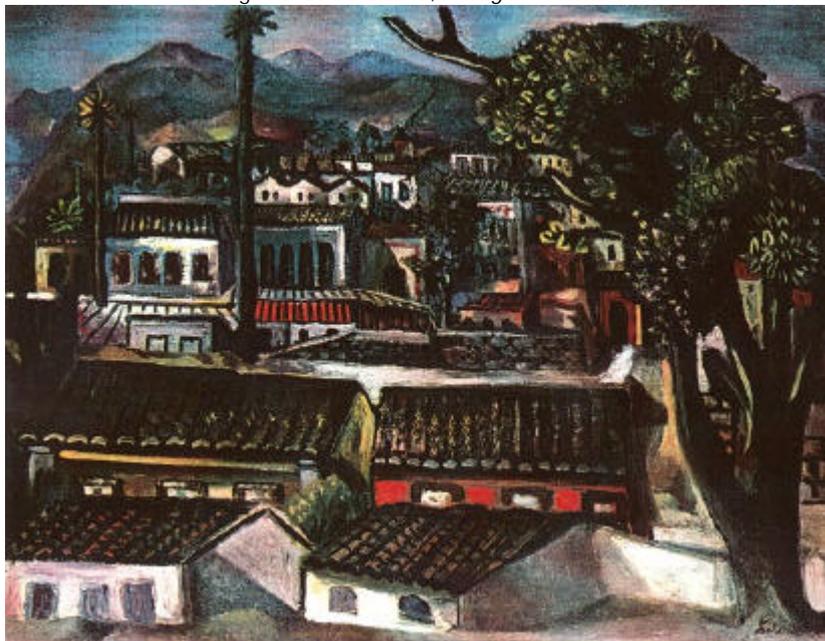


Fig. 37: Géza Heller, *Rio de Janeiro VII – Laranjeiras/1966*

e alinhando-se com a modernidade europeia, a geometrização que o casario dos morros do Rio de Janeiro oferecia, proporcionava uma imagem adequada ao meio intelectual brasileiro. Este tipo de percepção fica ainda mais evidenciado para um artista como Géza Heller (1902-92),²⁶ de origem europeia, mas radicado no Brasil a partir da década de 30, e que acaba expressando tal tipo de conflito aparentemente inevitável [fig. 37: *Rio de Janeiro VII – Laranjeiras/1966*].

A modernidade do espaço pictórico, neste caso contextualizado por uma cidade específica, deixava mostras a um olhar em transformação, de certo modo inquieto, e desafiado pelas características da paisagem da cidade. A linguagem figurativa se mantinha nesta ação não totalmente transgressora. Assim, a arquitetura do Rio de Janeiro se prestava para dar um sentido de modernidade a estas composições. Aquela arquitetura simples e tradicional, ou seja, o casario típico do fim do século XIX e do início do XX [fig. 38: Di Cavalcanti, *Paisagem Urbana do Rio de Janeiro/1935*], revelara uma imagem moderna para o artista brasileiro do período, evidenciado pela geometrização e pelo contraste dinâmico com os outros elementos do espaço visual, isto é, com o mar, ilhas e montanhas da cidade, tal como ocorreu anteriormente com os artistas viajantes.

Fig. 38: Di Cavalcanti, *Paisagem urbana do Rio de Janeiro*/1935



De qualquer modo, para os modernistas brasileiros a geometrização do casario foi uma estratégia espacialmente válida, estando presente tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo. É o caso tanto de Aldo Bonadei (1906-1974) como o de Arcangelo Ianelli (1940-), que retrataram o casario de uma cidade ainda com ares bucólicos, onde os telhados configuravam a silhueta da paisagem urbana.

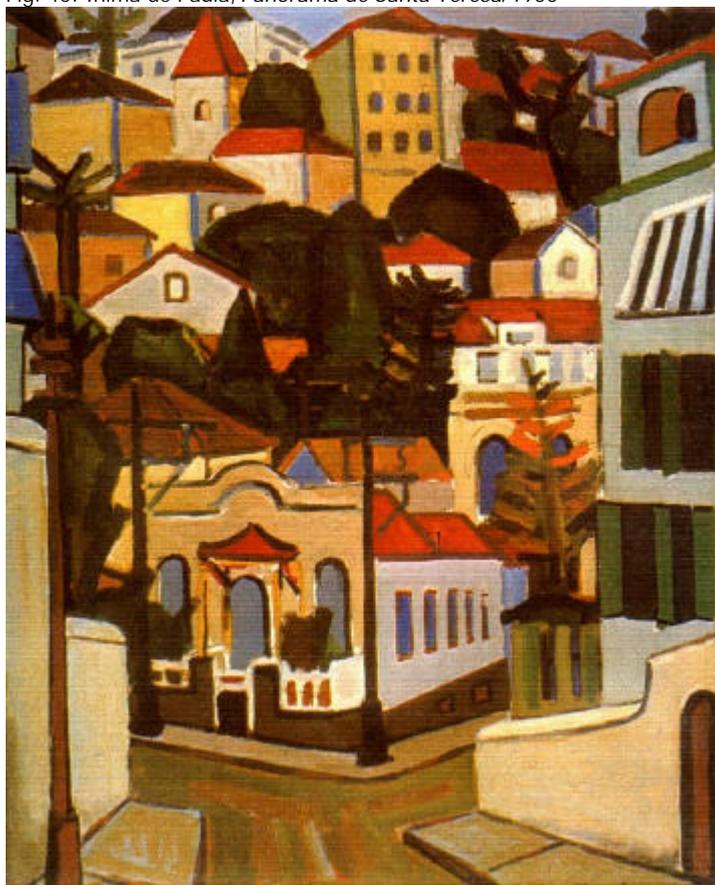
Fig. 39: Burle Marx, *Morro do Querosene*/1936



Assim, não é tanto o aspecto paradisíaco ou singular da paisagem o que evoca esta produção, mas um outro caráter do Rio de Janeiro, também de certo modo específico, como era o casario típico da cidade. Preenchendo o campo visual selecionado pelo olhar do artista, num contraponto a outros elementos da paisagem, o casario criava uma imagem dinâmica, traduzido numa composição com características geometrizantes. A paisagem da cidade se multiplica em vários planos e assume sua feição mais urbana. O resultado é uma cidade ambigualmente mais exótica do que paradisíaca, mais próxima do passado colonial do que do futuro moderno.

Tal circunstância tornou-se uma verdadeira escola para grande parte dos artistas brasileiros, que mais tarde romperiam com esta figuração geometrizada, o que garantia a inserção no modernismo, para vincularem-se com algo próximo à linguagem do cubismo analítico ou à total abstração. É o caso de Roberto Burle Marx,²⁷ que antes de pintar quadros totalmente abstratos e dedicar-se exaustivamente ao paisagismo botânico ao longo da maior parte de sua vida, realizou imagens como as do *Morro do Querosene*/1936 [fig. 39]. Outro exemplo é o de Inimá de Paula, que em *Panorama de Santa Teresa*/1950 [fig. 40], nos mostra uma paisagem urbana pós-cubista, numa estrutura que uma vez mais lembra Fernand

Fig. 40: Inimá de Paula, *Panorama de Santa Teresa*/1950



Léger. Nestes casos, a geometrização que tinha como pretexto a representação do casario, pode ser vista como um processo intermediário e conseqüente. A depuração da linguagem, numa economia de meios expressivos buscados pelo artista, tem na representação geometrizada do Rio de Janeiro um momento equidistante, no qual todos os elementos da paisagem articulam-se entre si, numa ação absolutamente conciliadora.

Neste ponto, a arquitetura já compõe toda a paisagem, não deixando espaço para os outros elementos [fig. 41: Inimá de Paula, *Santa Teresa*/1971], que apenas podem existir por extensão no imaginário, não do artista, mas na do observador.

Fig. 41: Inimá de Paula, *Santa Teresa*/1971



Atemporalidades da paisagem expressionista no Rio de Janeiro

Chegando provisoriamente ao Brasil em 1912, procedente da Lituânia, e definitivamente em 1923, o expressionista Lasar Segall (1891-1957), cuja obra emergia de uma cultura eminentemente urbana, seduziu-se pela alma

Fig. 42: Lasar Segall, *Panorama de Lisboa/1926*

brasileira, tornando-se um dos artífices da modernidade local. Sem poder abrir mão de sua origem européia, até porque não era isso que lhe interessava, Segall soube como vincular a urbanidade cinzenta na qual se formou com a vibração da luz brasileira.²⁸

Concentrado sobretudo numa atormentada alma humana das classes menos favorecidas, fossem prostitutas ou imigrantes desgarrados,²⁹ Segall também já havia captado imagens de cidades, palco dos atores humanos que sempre o interessaram [fig. 42: *Panorama de Lisboa/1926*]. Contudo, uma vez no Brasil a cidade de Segall não é mais calcada num expressionismo europeu que só vê a tensa emoção urbana, pois no Brasil ele absorve o “*sol tropical cujos raios iluminavam a gente e as cousas em seus recantos mais remotos e recôntidos*”.³⁰

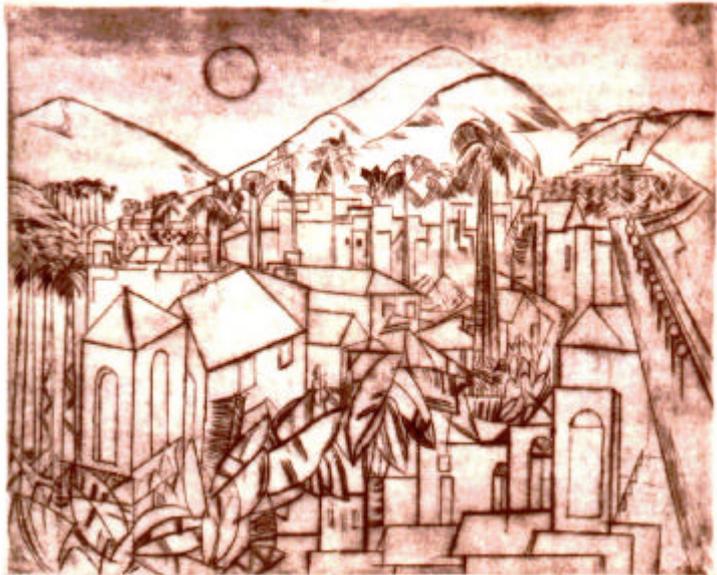
O Rio de Janeiro foi um cenário que, ao impor-lhe sua particular topografia, beneficiou-se de sua atormentada visão. Em três gravuras monocromáticas, *Rio de Janeiro I, II e III*, a primeira de 1927 e as outras de 1930, Lasar Segall nos mostra uma cidade que é uma verdadeira selva urbana. Mas não se trata da “selva de pedra” que metaforicamente relaciona a cidade com a visão negativa que se tem da floresta: um lugar perigoso, sem lei e onde o sol não penetra. Ao contrário, a selva urbana de Segall é harmoniosa na sua complexa variedade. Uma harmonia provocada por uma cidade que se assenta sobre uma natureza exuberante – ainda que representada em preto e branco –. Aqui, e uma vez mais, o Rio de Janeiro se mostra como um ambiente indissolúvel, onde os elementos

Fig. 43: Lasar Segall, *Rio de Janeiro III/1930* Museu Lasar Segall

naturais e os arquitetônicos compõem uma paisagem coesa, sempre abundante, mas nunca uniforme; tal qual a selva. O que se vê é uma cidade a ser explorada, onde cada parte das imagens revela ser parte de um conjunto superior. Ao final, o Rio de Janeiro aparece comprimido nas gravuras de Segall; o espaço da cidade é completamente ocupado pelos elementos da paisagem: o mar, as montanhas, a vegetação, as ruas e o casario. Não há qualquer resíduo, o que resulta num ambiente denso. A compressão é tal que na gravura *Rio de Janeiro III/1930* [fig. 43] o aqueduto da Carioca é obrigado a encurvar-se! Não parece ser algo acidental, pois esta mesma compressão, ou contração do espaço, já havia sido notada por Rodrigo Nunes ao analisar a “expressão e compaixão” dos desenhos humanos de Segall:

Em lugar de impor estruturas que ordenem um universo de escombros, Segall deixa que uma espécie de morosa compressão organize seus desenhos. Contraídas, pouco à vontade, suas figuras sofrem as injunções de um espaço que as aceita de mau grado.³¹

Fig. 44: Lasar Segall, *Rio de Janeiro I*/1927 Museu Lasar Segall



Já em *Rio de Janeiro I*/1927, a cidade é vista em três planos: os dois primeiros dominados pela arquitetura e pela vegetação, o último pelos morros [fig. 44]. Os elementos do primeiro plano apresentam-se em escala superior aos do plano intermediário, que é o que dá profundidade à imagem. Entretanto, a vegetação do segundo plano, representada apenas por palmeiras, interpõe-se de tal modo com a arquitetura que o resultado é uma estrutura indivisível. Dito de outro modo, Segall faz com que vegetação e arquitetura tornem-se um mesmo elemento.

Fig. 45: Lasar Segall, *Rio de Janeiro III*/1930 Museu Lasar Segall



Por outro lado, nas gravuras de 1930 as árvores e o casario aparecem agrupados, mas sem, com isso, destruir a interferência de um com o outro. Significaria isso que para Segall a paisagem do Rio de Janeiro não pode ser vista sem essa conciliação que une os elementos naturais aos arquitetônicos? Em *Rio de Janeiro II*, a curva da montanha na parte inferior esquerda do quadro parece querer unir-se à do aqueduto, conformando uma base côncava no primeiro plano, enquanto que em *Rio de Janeiro III* [fig. 45] a imagem das palmeiras confunde-se com a dos elementos de infraestrutura urbana de uma cidade.

Por fim, o tempo. O Rio de Janeiro de Segall é atemporal, não há qualquer alusão que se possa fazer de que ali os momentos se sucedem. Sem qualquer monumentalização da cidade, como convém a um expressionista, Lasar Segall mostra um Rio de Janeiro eternizado. O caráter do lugar não vai além de uma dimensão espacial.

Ainda no percurso de depuração da linguagem da figuração para a abstração, e, uma vez mais, tendo como tema o bairro de Santa Teresa, local preferido para os pintores instalarem seus ateliês na cidade, pode ser citado *Paisagem de Santa Teresa/1949* [fig. 46] de Flávio Shiró (1928-).

Fig. 46: Flávio Shiró, *Paisagem de Santa Teresa/1949*



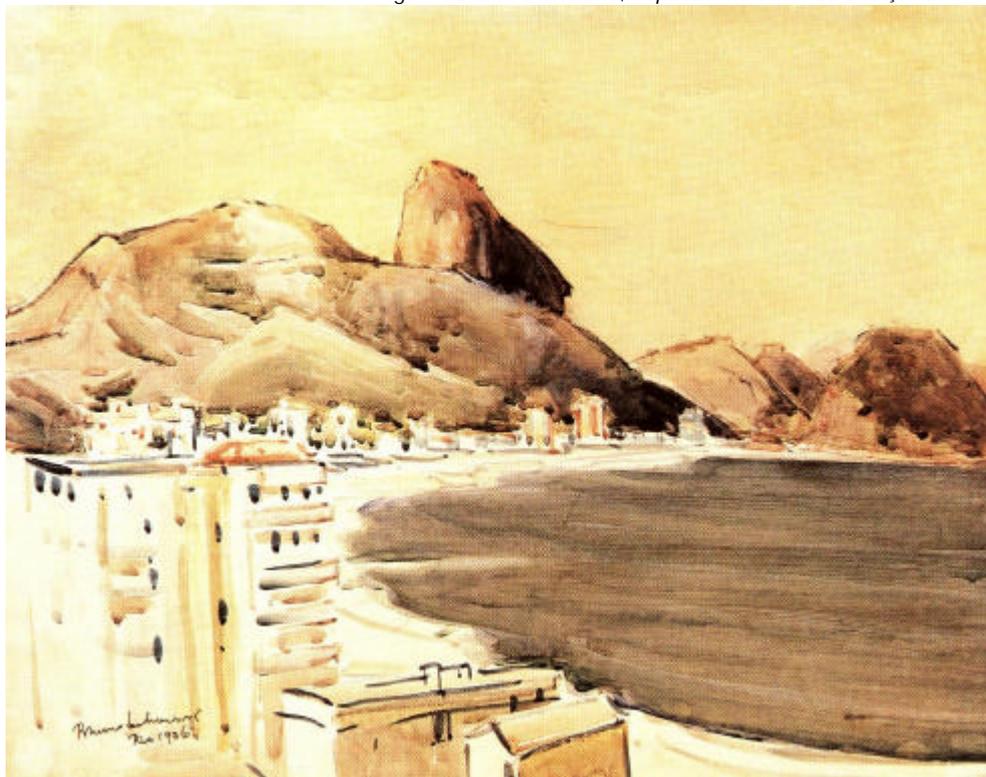
Enquanto Segall vincula-se ao expressionismo do *Die Brücke* (A Ponte),³² Shiró de um modo independente realizou uma pintura que em muito lembra outro grupo expressionista alemão: *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul).³³ O tom esverdeado do quadro pouco tem da luminosidade tropical, mais parecendo um entardecer de outono de alguma vila européia. Se antes, com a cidade geometrizada, muitas vezes não se reconhece o Rio de Janeiro, isto é, se não fosse pela informação do título do quadro, agora perdeu-se completamente qualquer referência. O título "*Paisagem de Santa Teresa*" coloca a obra no tempo e lugar, sem retirar suas qualidades formais, mas o Rio de Janeiro esconde-se por trás da rua, do muro da casa, das árvores, da paisagem. Ocupando o ponto focal da composição, a arquitetura acaba por sobrepor-se à paisagem, sem com ela estabelecer qualquer relação.

Enfim, a cidade, em sua essência

Não há, ou não houve, um só Modernismo. No seu desejo de universalizar-se, a modernidade traz consigo uma inevitável tendência a multiplicar-se, infiltrar-se em diversos contextos, abrindo caminho para vários olhares, muitas vezes paralelos, algumas vezes contraditórios, tornando-se a expressão não de uma sociedade industrial e plural, mas de diversas sociedades coetâneas.

Do mesmo modo, tampouco existe apenas um Rio de Janeiro. É neste momento, principalmente, que se pode identificar a pluralidade não como uma condição do ambiente moderno, mas sua própria essência. São vários os Rio de Janeiros, cada olhar sobre seu espaço o transforma em várias cidades. Se as imagens do Rio de Janeiro realizadas pelos modernistas são sintomas do deslocamento do olhar do artista local, que assume a paisagem da cidade como matéria para a ação discursiva de modernizar o país, o fato é que de cada imagem se constrói uma nova percepção do lugar, num processo incessante.

Neste sentido, as imagens de Bruno Lechowski (1887-1941),³⁴ outro europeu que radicou-se no Brasil, são bastante contundentes na sua economia de meios que acaba mostrando uma paisagem substancial. Tendo depois exercido influência sobre um artista como Pancetti, o reduzido espectro cromático das paisagens cariocas de Lechowski [fig. 47: *Copacabana com Pão de Açúcar*/1936], resume a força do cenário do Rio

Fig. 47: Bruno Lechowski, *Copacabana com Pão de Açúcar*/1936

de Janeiro em poucas manchas que, ao final, e tal como um Thomas Ender, equilibra a matéria arquitetônica aos elementos naturais que conformam a perspectiva da cidade.

Não obstante, é de Tarsila do Amaral, uma das artistas precursoras deste episódio que é o Modernismo nas artes plásticas, a imagem síntese do Rio de Janeiro. E isso não se dá necessariamente pela relevância de Tarsila para a primeira fase do Modernismo, a fase heróica, onde se tornou um dos nomes consagrados dentro da cultura brasileira da época. Se os Rio de Janeiro de Lasar Segall, Di Cavalcanti ou Inimá de Paula são mais eloqüentes, modernos, urbanos, com ares metropolitanos (Segall), ora boêmios (Di), ora bucólicos (Inimá), foi Tarsila quem no início do processo produziu esta que é uma das imagens mais transcendentais, ou melhor mais metafísicas do Rio de Janeiro.³⁵

É de 1923 o *Rio de Janeiro* da paulista Tarsila, onde, uma vez mais, o Pão de Açúcar é o ponto de referência espacial [fig. 48]. A cidade é reduzida à sua essência, não interessando o quão de urbano era a então capital federal em sua aspiração moderna, projeto do qual Tarsila fazia parte. Tampouco se trata de um lugar selvagem, onde o natural perdura. A massa

Fig. 48: Tarsila do Amaral, *Rio de Janeiro*/1923

horizontal que estrutura o primeiro plano juntamente com duas árvores, uma à esquerda ao nível do horizonte, a outra à direita e abaixo, mais que ampliar o espaço verde de uma imagem que não pretende ser a representação da cidade, comprime o espaço pictórico dos planos subseqüentes, deixando apenas algo de construído, onde a arquitetura é apenas insinuada por barras horizontais brancas e vermelhas.³⁶ Quanto ao mar, não se sabe se este penetra ou se é penetrado pela cidade, o que se sabe é que o Pão de Açúcar eternamente se planta sobre ele, numa relação indelével, ao qual a cidade, seus habitantes, Tarsila, cada observador do quadro, apenas assistem.

Posteriormente, já assumidamente trabalhando numa nova fase denominada Pau Brasil, mas antes de alcançar uma linguagem "metafísica/onírica",³⁷ Tarsila ainda produziu outras imagens da cidade. Paisagens alegóricas de intenso cromatismo, como é o caso de *Morro de favela*/1924 [fig. 49], onde os elementos da paisagem aparentemente díspares como são a vegetação e a arquitetura, recebem um tratamento formal capaz de conectar todo o conjunto entre si. O resultado é uma verdadeira expressão modernista, dentro daquele contexto tão caro aos

Fig. 49: Tarsila do Amaral, *Morro de Favela*/1924

integrantes do movimento no Brasil, que é o vínculo com o ambiente e temas locais. O paradoxo entre a cidade que se expande, a pintura que se moderniza e a cultura suburbana que se conecta a ambas, reflete sintomaticamente a contraditória realidade brasileira e carioca. Aos pintores modernistas não restava outra opção a não ser revelar dita ambigüidade.

Notas:

¹ Carlos ZILIO, *A Querela do Brasil*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1997, pp. 16-17.

² Neste sentido, o Modernismo brasileiro não está distante do que ocorreu na Europa, tal como foi colocado por Giulio Carlo Argan: Sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. Giulio Carlo ARGAN, *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 185.

³ Charles HARRISON, *Modernismo*, São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

⁴ Affonso Romano de SANT'ANNA, "Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento", in Affonso ÁVILA, *O Modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 55.

⁵ "1922 foi uma data afortunada: grandes acontecimentos sociopolíticos e culturais nos cenários mundial e nacional, somados à realização, em São Paulo, da Semana de Arte Moderna, contribuíram para que ficasse gravada na consciência literária brasileira como o estopim do Movimento Modernista." Fábio LUCAS, "1928: o cinquentenário de uma revolução", In Alberto XAVIER (org.), *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, São Paulo, Pini/Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura/Fundação Vilanova Artigas, 1987, p. 14. Sobre a Semana de Arte Moderna de 22: Aracy AMARAL, *Artes plásticas na semana de 22*, São Paulo, Perspectiva, 1979; Roberto PONTUAL, *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*, Rio de Janeiro, JB, 1987, pp. 35-46.

⁶ "É consensual, entre os historiadores, que o marco inicial do movimento moderno no Brasil aconteceu em São Paulo, em dezembro de 1917: a exposição de pinturas de Anita Malfatti (...). A reação negativa, sobretudo a do escritor Monteiro Lobato (1822-1948), provocada pelas suas pinturas sem nenhuma relação com o academismo e o naturalismo vigentes chamou a atenção de jovens intelectuais que se solidarizaram com a pintora. (...) Articulava-se o primeiro grupo modernista brasileiro." Hugo SEGAWA, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, São Paulo, Edusp, 1997, p. 42.

⁷ Lauro CAVALCANTI (org.), *Quando o Brasil era Moderno: artes no Rio de 1905 a 1955*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001, p. 22.

⁸ Com relação à última criação do Aleijadinho, Graziano Gasparini afirma: "No se trata de trata de una obra de creatividad original; hay antecedentes góticos, flamencos y portugueses en las estatuas. El conjunto del templo, de la escalera y de las capillas de los *passos* revelan la intención de reproducir, en escala provincial, el Bom Jesus de Braga en Portugal." Não obstante, Gasparini encontra um espírito renovador neste espaço: "Puede que todo sea derivación y, sin embargo, se 'siente' la presencia de un artista. Y es seguramente ese 'sentir' que despierta un entusiasmo exagerado y al mismo tiempo justificado. Justificado porque dentro de todas las repeticiones, reproducciones, re combinaciones, controles opresivos, dependencia y falta de libertad que llenan la fisionomia de tres siglos de 'arte colonial', es en el momento final de ese periodo que realmente se siente palpar un latido nuevo: el de un artista mestizo que, por encima de todos los prejuicios raciales, deja el mensaje permanente de la genialidad del hombre." Graziano GASPARINI, *América, Barroco y Arquitectura*, Caracas, Ernesto Armitano, 1972, p. 511. Sobre o Aleijadinho, entre outros: Waldemar de Almeida BARBOSA, *O Aleijadinho de Vila Rica*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

⁹ Elisa Mariani TRAVI, *La città moderna vista dai pittori*, Torino, Testo & Immagine, 1996.

p. 9.

¹⁰ Maria Cecília França LOURENÇO, *Operários da Modernidade*, São Paulo, Hucitec/Edusp, 1995, p. 42.

¹¹ “Veja bem: abrasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Não é isso. Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a Civilização da Terra, tem que concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer a alargar a Civilização”. Mário de Andrade, apud Eduardo Jardim de MORAES, *Limites do Moderno, o pensamento estético de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999, p. 30. Mais do que isso, no entanto, é a própria natureza do herói brasileiro proposto por Mário de Andrade: Macunaima!

¹² Sobre a incorporação da natureza pela cidade, ver o capítulo 3.

¹³ Especificamente sobre o tema, conferir: Elisa Mariani TRAVI, op. cit..

¹⁴ Giorgio DE CHIRICO, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, tradução de Jordi Pinós, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Yerba, 1990, p. 66.

¹⁵ “A imagem depende apenas de si mesma; não há exterior capaz de subordiná-la. Ela assume o visível em sua mais completa materialidade, tanto pelo objeto que substitui como pela imagem que de fato é”. Eduardo NEIVA Jr. *A Imagem*. São Paulo: Ática, 1994, p. 25. Sobre a questão da veracidade da imagem enquanto uma representação que substitui a própria realidade, tornando-se ela própria um objeto real, ver Rudolf ANHEIM, *Arte e Percepção Visual, uma psicologia da visão criadora*, São Paulo, Livraria Pioneira, 1992 (7ª ed); e E. H. GOMBRICH, *Arte e Ilusão*, São Paulo, Martins Fontes, 1986; *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Forma, 1993.

¹⁶ A questão das relações entre a política e a arte brasileira, principalmente nos anos 30 e 40, e que teve como destaque a figura de Cândido Portinari (1903-1962), já foi devidamente analisada. Ainda sobre o assunto: Maria Cecília França LOURENÇO, op. cit., 1995; Carlos ZILIO, op. cit..

¹⁷ “Se fizéssemos uma descrição e classificação das imagens modernistas, isto é, um levantamento iconográfico, o que se faria imediatamente evidente seria a presença constante da paisagem e do homem brasileiros.” Carlos ZILIO, op. cit., p. 78.

¹⁸ “(...) o período 1906-1930 caracterizou-se pela expansão notável do tecido urbano do Rio de Janeiro, processo esse que se efetuou de maneira distinta no que se refere aos dois grandes vetores de crescimento da cidade. De um lado, a ocupação das zonas sul e norte pelas classes média e alta intensificou-se, e foi comandada, em grande parte, pelo Estado e pelas companhias concessionárias de serviços públicos. De outro, os subúrbios cariocas e fluminenses cada vez mais se solidificaram como local de residência do proletariado, que para aí se dirigiu em números crescentes. Ao contrário da área nobre, entretanto, a ocupação suburbana se realizou praticamente sem qualquer apoio do Estado ou das concessionárias de serviços públicos, resultando daí uma paisagem caracterizada principalmente pela ausência de benefícios urbanísticos.” Maurício de A. ABREU, *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, IPLANRIO/Zahar, 1988, p. 82.

¹⁹ Sobre o tema: Carlos Roberto Maciel LEVY, *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1980.

²⁰ Na verdade, o *Grupo Grimm* estabeleceu-se durante algum tempo na cidade de Niterói, do outro lado da baía de Guanabara, de onde se vê permanentemente o perfil das montanhas do Rio de Janeiro.

²¹ Sônia SALZSTEIN, "A saga moderna de Tarsila", in Aracy AMARAL, et all, *Tarsila anos 20*, São Paulo, Galeria do Sesi, 1997, p. 14.

²² Discorrendo especificamente sobre o Fauvismo, Argan identifica a questão central deste movimento, mas que pode ser estendida à revolução plástica que ocorria no seio da pintura européia de vanguarda: "solucionar o dualismo entre sensação (a cor) e a construção (a forma plástica, o volume, o espaço), potencializando a construtividade intrínseca da cor." Giulio Carlo ARGAN, op. cit., p. 229. A isto, é claro, deve-se somar a autonomia reivindicada pela arte do período, tal como já foi apontado na Introdução, ou ainda, segundo as palavras de John Golding sobre "o conceito de pintura como um objeto ou entidade construída e dotada de vida própria, não refletindo ou imitando o mundo externo, mas recriando-o de um modo distinto e independente". John GOLDING, "Cubismo", in Nikos STANGOS (org.), *Conceitos da Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Zorge Zahar, 1991, p. 47.

²³ Uma conquista do Impressionismo.

²⁴ Sobre Tarsila, conferir: Aracy AMARAL, *Tarsila do Amaral*, São Paulo, Fundação Finambrás, 1998.

²⁵ Em 1923, Tarsila, então residindo em Paris, trava contato com vários intelectuais modernistas. Com Léger, sua relação foi mais próxima, tendo sido inicialmente sua aluna e mais tarde tornando-se amiga.

²⁶ Formando-se arquiteto na Hungria, Heller inicialmente acaba trabalhando em escritórios de arquitetura no Rio de Janeiro antes de dedicar-se intensamente ao desenho, pintura e gravura, participando dos movimentos da segunda geração de modernistas brasileiros. Sobre o tema: CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO, *Rio capital da beleza; Géza Heller*, Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.

²⁷ Ver também capítulo 4.

²⁸ "Naturalizei-me; o Brasil se tornou minha Pátria." Lasar Segall, in MUSEU LASAR SEGALL/INSTITUTO BRASILEIRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL, *Lasar Segall: textos, depoimentos e exposições*, São Paulo, Museu Lasar Segall, 1993, p. 15.

²⁹ Judeu, Segall foge do horror da perseguição anti-semita que então sofria na Europa; no Brasil encontrou um ambiente tão policromático quanto provinciano. "What Segall kept of it all, what he took with him to Brazil, was the increasingly prominent social purpose in his works, that then made him become one of the most important militantly anti-fascist artists in the 1930's, one for whom symbolism was to lose its appeal entirely." Erhard FROMMHOLD, *Lasar Segall and Dresden Expressionism*, Milano, Galleria del Levante, p. 10. Tais circunstâncias contraditórias implicaram numa expressão própria, não exatamente fiel ao expressionismo europeu, tampouco de caráter estritamente brasileiro.

³⁰ Ibid.

³¹ Rodrigo NAVES, *A Forma Difícil*, São Paulo, Ática, 1997.

³² Em sua fase alemã, Lasar Segall participou do grupo *Die Brücke*. Sobre Segall conferir: MUSEU LASAR SEGALL, *Lasar Segall: textos, depoimentos e exposições*, São Paulo, Museu Lasar Segall, 1993; *Retrospectiva da Obra Expressionista de Lasar Segall*, São Paulo, Museu Lasar Segall, 1985.

³³ Do ponto de vista da expressão gráfica, Segall aproxima-se de George Grosz (1893-1959) e de Otto Dix (1891-1968), artistas pertencentes a *Der Blaue Reiter*.

³⁴ Lechowski nasceu na Polônia, estabelecendo-se no Rio a partir de 1931. A partir desta data, integrou-se em vários movimentos, dentre os quais destaca-se o Núcleo Bernadelli que ocupou a Escola Nacional de Belas Artes.

³⁵ Tarsila participa da fase primordial de instauração do modernismo no Brasil, antecedendo a eclosão que viria através de Di Cavalcanti, Cândido Portinari (1903-1962), etc.

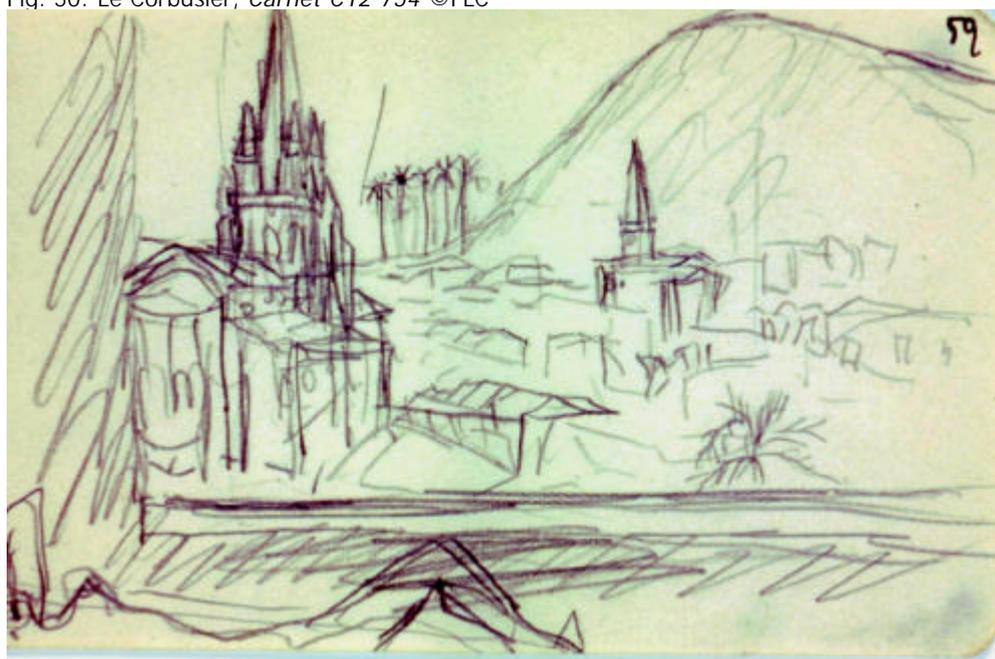
³⁶ Esta imagem arquitetônica está irremediavelmente relacionada com a arquitetura colonial, onde paredes caiadas de branco suportavam telhados cerâmicos avermelhados. Há de se notar, contudo, que em 1923 pouco ou quase nada se conhecia da arquitetura moderna que estava em curso na Europa. O verdadeiro encontro da cultura brasileira com a arquitetura moderna ocorrerá apenas no final da década seguinte, conforme se detalhará nos capítulos 3 e 4.

³⁷ Expressão adotada por Aracy Amaral, op. cit..

Capítulo 3

A PAISAGEM EMOLDURADA: LE CORBUSIER NO RIO DE JANEIRO

Fig. 50: Le Corbusier, *Carnet C12 754* ©FLC



A PAISAGEM EMOLDURADA: LE CORBUSIER NO RIO DE JANEIRO

Todo el lugar entero se ponía a hablar, sobre el agua, em la tierra y en el aire; hablaba de arquitectura, Este discurso era um poema de geometría humana y de inmensa fantasía natural. El ojo veía algo, dos cosas: la naturaleza y el producto del trabajo del hombre. La ciudad se anunciaba por una línea, la cual, ella sola, es capaz de cantar con el capricho vehemente de los montes: la horizontal.¹

As relações e influências recíprocas entre Le Corbusier e o Brasil, tem sido intenso objeto de estudo no âmbito da arquitetura moderna brasileira. Tema devidamente focado, não só por estudiosos da arquitetura local,² como também por aqueles que se dedicam à obra do arquiteto franco-suíço, tal fato se deve à indiscutível relevância que teve seu pensamento doutrinário na produção arquitetônica brasileira a partir de duas visitas que ele realizou nos anos 1929 e 1936. Em 1929, dirigindo-se à Buenos Aires, Le Corbusier teve rápida passagem pelo Rio de Janeiro, onde proferiu duas palestras; enquanto que em 1936 sua vinda foi motivada através de um convite do arquiteto Lucio Costa (1902-1998), que objetivava tê-lo como consultor ou colaborador em dois projetos encomendados pelo Governo Federal: o Ministério de Educação e Saúde e a Cidade Universitária. Normalmente, é da cooperação levada a cabo em 1936, e que acabou por materializar o edifício do Ministério de Educação e Saúde, realizado de acordo com uma linguagem arquitetônica reinvidicada e divulgada pelo próprio Le Corbusier, somado às lições transmitidas nas conferências proferidas em 1929 e 1936, que se tem avaliado sua fundamental contribuição para a arquitetura brasileira.

Nos anos 20 a arquitetura de Le Corbusier tinha um caráter desterritorializado e universal, evitando qualquer relação com a paisagem.³ Esta visão universalista tem como ponto de partida o caráter perene de uma arquitetura europeia, e que teve no contraponto entre o norte europeu e o mediterrâneo uma articulação fundamental em suas propostas do período maquinista. O confronto entre um “estilo” mediterrâneo e outro

setentrional, ou melhor, entre o clássico greco-romano e o gótico germânico, foi intensamente debatido no século XIX, principalmente através dos teóricos alemães, que reivindicaram a hegemonia da arquitetura medieval sobre a latina. Le Corbusier foi um dos que trabalhou no sentido oposto, tentando recuperar uma base clássica de valor universal, tal como havia sido proposto por Platão, e que significava legitimar a razão no lugar da emoção, a ordem ao invés da desordem, a ortogonalidade cartesiana em detrimento da sinuosidade sensualista.⁴

Entre os aspectos que marcam esta etapa de sua produção, está a questão do espaço uniforme, indefinido e abstrato. Trata-se de um procedimento recorrente em vários dos arquitetos modernos, e que ganha total expressão com a idéia de um *Estilo Internacional*.⁵ O espaço como algo isotrópico onde os objetos, isto é, a arquitetura, podem ser dispostos livremente, e que tem como princípio edifícios sem uma relação própria e específica com o contexto.

Por outro lado, em 1929 o problema da casa, isto é, do pequeno edifício habitáculo do homem, um tema fundamental no âmbito da arquitetura propriamente dita, já estava consolidado, pelo menos na acepção de Le Corbusier. O CIAM II (1929 – Frankfurt) havia se ocupado de debater esta questão, ao mesmo tempo que arquitetos de toda a Europa conquistavam cada vez mais prestígio para erguer residências; ainda que a demanda partisse essencialmente de uma elite intelectual.⁶ Tendo naquela ocasião suas principais preocupações focadas na questão da cidade, Le Corbusier já havia desenvolvido algumas de suas propostas urbanas visionárias, como a de uma *Cidade Contemporânea para três milhões de habitantes* (1922) e o *Plan Voisin* para Paris (1925).

É com este espírito favorável à grande escala, quando ocorre o encontro com a América do Sul no final da década de 20, que se vê surpreendido ao confrontar-se com a paisagem da cidade do Rio de Janeiro. Se de um modo geral a paisagem sul-americana lhe causou algum impacto, determinando inclusive a transição para uma nova fase produtiva –tal como proclamado por alguns de seus críticos–,⁷ foi a paisagem tropical do Rio de Janeiro especificamente que maior destaque teve sobre ele. Uma inevitável reciprocidade foi consequência deste encontro do arquiteto com o ambiente político, cultural, mas, principalmente, com o natural, isto é, o embate de Le Corbusier com a paisagem local, e que tanto parece tê-lo impressionado. Curiosamente, em comparação com o impacto que suas idéias anteriormente consolidadas – como eram os cinco pontos da arquitetura –,⁸ exerceram sobre a geração de arquitetos brasileiros que

tiveram contato direto com ele, e a partir daí, sobre a própria linguagem da arquitetura produzida no Brasil desde aquele encontro, a contextualização com a paisagem local, em especial com a do Rio de Janeiro, ainda não foi totalmente avaliada.

O primeiro contato visual com a cidade lhe causou inevitáveis e reconhecidas reações, que segundo observou Stanislaus von Moos, inicialmente foram de reclusão.⁹ Ao aproximar-se por mar, vindo num navio, o impacto com a imagem do Rio de Janeiro lhe impôs novas considerações acerca de uma universalizante ideologia arquitetônica. Uma vez passado o primeiro embate ante a paisagem local, o que ocorreu foi uma tomada de posição extremamente eloqüente do ponto de vista da ação arquitetônica: uma proposta que ambicionava alcançar a grandeza de uma ubiqüidade natural e urbana.

*(...) entonces, en Río de Janeiro, ciudad que parece desafiar radiosamente toda colaboración humana a su belleza universalmente proclamada, se nos ocurre un deseo violento, quizá loco, de intentar aquí, también, una aventura humana – el deseo de jugar una partida a dos, una partida ‘afirmación-hombre’ contra, o con ‘presencia-naturaleza’.*¹⁰

Este discurso deixa claro o desejo de um jovem Le Corbusier em assumir seu papel de criador, reivindicando para si a responsabilidade pela materialização do ambiente idôneo à vida terrestre, uma vontade inata do arquiteto desde o princípio dos tempos.¹¹ Ainda assim, tal atitude já estava presente nas suas ações e argumentações precedentes, quando defendia um modelo universal. Agora, o que ressalta é o reconhecimento do valor que a paisagem pode lhe oferecer no diálogo com a arquitetura.

De qualquer modo, Le Corbusier sempre foi um atento observador da paisagem, parecendo buscar o próprio sentido da arquitetura, apesar do caráter racionalista que impregnava seu discurso e ação.¹² Quando ainda não havia assumido a identidade de Le Corbusier,¹³ o jovem suíço Charles-Edouard Jeanneret empreendeu em 1911 uma viagem pelo leste europeu, quando o contato com a paisagem composta por arquitetura e natureza local o ensinou a realização de vários desenhos [figs. 51: *Acrópole* e 52: *Tarvono*/ambos 1911], e cuja narração foi publicada posteriormente com o título *Le Voyage d’Orient*.¹⁴ Se naquele momento a imagem da paisagem mediterrânea confirmará ao jovem Jeanneret seu destino, não deixa de ser

curioso que sua postura em favor de um racionalismo regulador, se altera ante o deslumbre de uma paisagem até então desconhecida para um franco-suíço em pleno século XX. Efetivamente, o caráter da paisagem do Rio de Janeiro demonstrará ao já celebre Le Corbusier a necessidade da inflexão.

Fig. 51: Le Corbusier, *Acrópole*/1911



Fig. 52: Le Corbusier, *Tarvono*/1911 © FLC



Neste ponto, convém ressaltar que não interessa aqui analisar a contribuição de Le Corbusier para a linguagem formal da arquitetura brasileira, uma vez que esta é uma questão já bem documentada e além dos limites deste trabalho. O que se propõe é analisar o enfoque dado pelo arquiteto com relação à paisagem do lugar, isto é, do Rio de Janeiro, mas expressado pelos seus desenhos elaborados durante as viagens de 1929 e 1936. Não se procura, portanto, encontrar influências diretas de Le Corbusier sobre os arquitetos brasileiros, mas identificar como o olhar

sobre a paisagem local foi se modificando, e de que modo o arquiteto franco-suíço participou deste processo.

A arquitetura como matéria da paisagem

A transmissão das idéias corbusianas aos arquitetos brasileiros ocorreu através de vários instrumentos, dos quais o primeiro foram as revistas da vanguarda européia, tendo destaque a publicação *L'Esprit Nouveau* editada pelo próprio Le Corbusier em parceria com o pintor Amédée Ozenfant (1886-1966)¹⁵. Posteriormente, e como já mencionado, foram as conferências proferidas por ocasião de suas duas viagens ao Brasil, e o contato direto com o grupo de arquitetos responsáveis pelos projetos do Ministério de Educação e Saúde e da Cidade Universitária, ambos no Rio de Janeiro.

No caso das revistas e das conferências, há uma dicotomia, pois o discurso conceitual é dado por texto e imagem, com particularidade para cada situação, em função de dinâmicas próprias. Contudo, em ambos os casos, o que interessa ressaltar é que o texto corbusiano deste período é fundamentalmente conceitual, referindo-se a uma nova perspectiva de mundo, de acordo com o *espírito do tempo*, e sem indicar soluções acabadas e demonstrações formais. Eram os projetos desenvolvidos até aquele momento, fossem eles realizados ou não, que permitiriam aos leitores ou espectadores o veemente entendimento dos conceitos apresentados. É aqui, portanto, com os projetos, que as imagens ganham força como instrumento de comunicação de suas idéias, seja na divulgação impressa, seja nas apresentações em tempo real, isto é, nas conferências.

É necessário esclarecer que nas palestras, Le Corbusier desenhava para o público a medida que desenvolvia seu discurso, num processo dinâmico que lhe possibilitava tratar a complexidade dos temas de um modo suficientemente objetivo. Ainda com relação às conferências de 29 e 36, verifica-se que o discurso não é dedicado à linguagem expressiva da nova arquitetura, sendo o espaço do edifício e da cidade o elemento essencial das idéias a serem apresentadas.

Dos desenhos realizados em 1936 diante do público,¹⁶ em simultaneidade à eloquência do discurso verbal, e numa dinâmica rara ao público brasileiro da época, se pode perceber distintas estratégias como método de

esclarecimento e doutrinação das idéias e conceitos defendidos. Plantas esquemáticas, gráficos e perspectivas simplificadas, frequentemente acompanhados por uma ou duas palavras, que, mais do que simples legendas, tinham como resultado uma comunicação, na qual sintetizava desenho e texto, tornando-os indissociáveis.¹⁷

De qualquer modo, Le Corbusier não se propunha ensinar a desenhar, ou tampouco a demonstrar como o desenho poderia ser útil na transmissão de suas idéias. Tratava-se de uma estratégia de comunicação. Desenhista eficiente, ele se valia deste instrumento como base para a exposição de conceitos. A comunicação ocorria, portanto, do resultado de uma articulação entre imagens desenhadas e linguagem falada e escrita. Até a sua chegada ao Brasil – e ainda por um bom tempo depois – estas eram suas ferramentas fundamentais para propagação de uma nova realidade proposta, uma vez que nada do que propôs ao nível da cidade, até aquele momento, pôde ser realizado concretamente.

Ao longo de toda sua trajetória profissional, Le Corbusier teve no desenho um forte instrumento retórico de propagação de suas idéias.¹⁸ Sua enorme produção intelectual é inversamente proporcional ao número de obras realizadas, e efetivamente, com relação ao urbanismo, apenas Chandigarh (1951-58) chegou a ser concretizada. Além dos livros que escreveu e publicou, ironicamente, quase grande parte de seus projetos também continuam em papel.

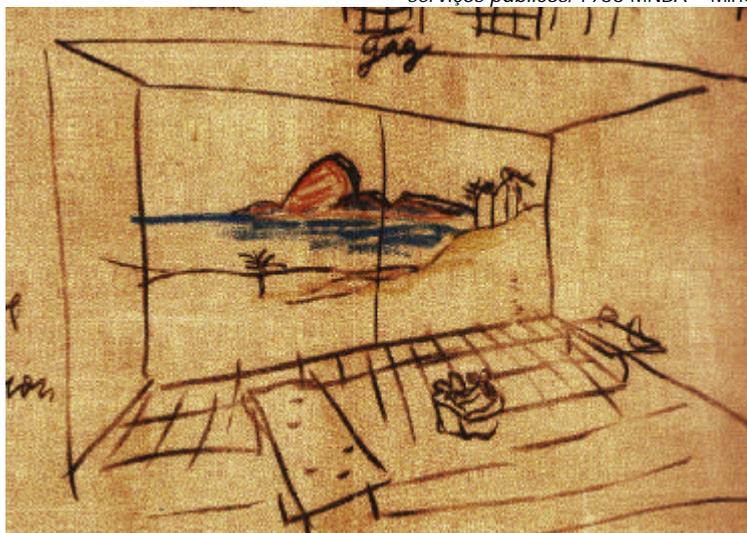
Em *Oeuvre Complète*, se tem noção desta produção, formada essencialmente por desenhos, além de alguns textos explicativos e fotos. Portanto, o desenho foi algo fundamental na atividade criadora de Le Corbusier. O processo gráfico corbusiano não reduz o desenho a um mecanismo de comunicação; em sua complexa variedade se pode encontrar desde croquis de viagem à gráficos estatísticos, ou ainda, desde perspectivas extremamente elaboradas à simples esquemas espaciais arquitetônicos. Não havia uma solução definitiva nem prestabelecida, qualquer técnica gráfica podia ser utilizada, de modo que a incorporação de texto ou a fotomontagem também eram recursos frequentemente articulados ao desenho.

Assim, durante sua estadia no Rio de Janeiro em 1936, quando realizou um total de seis conferências,¹⁹ Le Corbusier pôde transmitir suas idéias através de meios diversos, num processo que hoje poderíamos chamar de eficácia midiática. Os desenhos produzidos naquela ocasião revelam uma variedade de mensagens e leituras. Resumidamente se pode dizer que tal

produção gráfica está dividida nos desenhos das conferências – que eram de conhecimento público – e os croquis dos carnets de viagem – neste caso, tratavam-se de anotações privadas do próprio Le Corbusier –.

Daqueles desenhos, interessa aqui destacar o realizado na conferência de 10 de agosto que se intitulava “*A moradia como prolongamento dos serviços públicos*” [fig. 53]. Falando diretamente sobre a questão da habitação no meio urbano, e articulando seu discurso com referências à

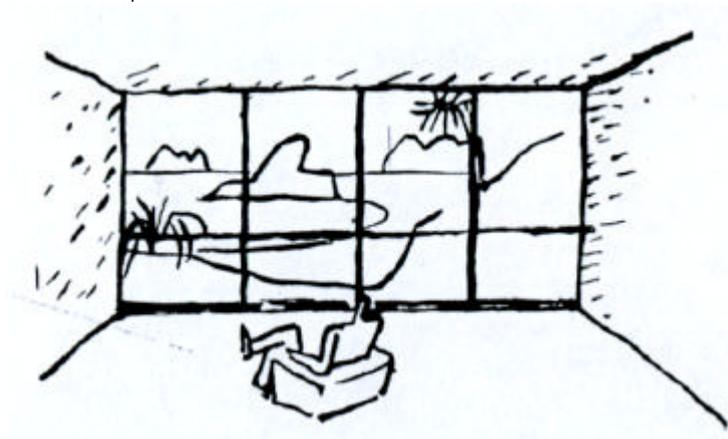
Fig. 53: Le Corbusier, *A moradia como prolongamento dos serviços públicos*/1936 MNBA – MinC



própria cidade que agora o recebia, Le Corbusier riscou nessa grande prancha uma imagem que mais tarde foi adaptada pelo próprio autor: o espaço habitável aberto para a paisagem “emoldurada” do Rio de Janeiro. O desenho publicado em *Oeuvre Complète volume 4*²⁰ [fig. 54], na verdade é uma reelaboração deste original.

Tal imagem, que efetivamente estabelece um conceito, é uma das principais mensagens de Le Corbusier aos arquitetos brasileiros: contemplar a paisagem! Torna-se implícito à arquitetura do Rio de Janeiro, a “função” de proporcionar aos cidadãos a beleza da paisagem, qualquer que sejam suas atividades diárias. Trabalhando, habitando, deslocando, ou recreando, a paisagem local deve estar sempre presente para o habitante da cidade. Cada cidadão deveria ter seu belvedere particular. Sua proposta para um edifício sinuoso que suporta uma auto-estrada parte desta premissa, conforme se verá adiante.

Fig. 54: Le Corbusier, *Pão de Açúcar*/1936
Oeuvre Complète volume 4



Porém, é necessário também considerar uma outra importante mensagem: a adequação ao clima. Contrapondo a *fenêtre en longueur* à clássica janela arquitetônica como um dos princípios da arquitetura de uma nova era, e justificado pela possibilidade de um maior contato visual do homem com a paisagem externa, surge o problema da proteção das fachadas envidraçadas sob forte irradiação solar. À “invenção” de um problema se requer a “invenção” de uma solução: os *brise soleil* tornam-se um dos elementos fundamentais da arquitetura moderna brasileira. E a propagação do *brise soleil* no Brasil tem origem, sem dúvida, em Le Corbusier. A fachada de vidro que abre os compartimentos internos dos edifícios ao exterior, possibilitando o contato visual com a paisagem externa, é conveniente em função de uma correta orientação – entre SO e SE, no ambiente tropical do hemisfério sul, como é o caso do Brasil –, mas pouco adequado nas fachadas castigadas pelo sol. O problema ocorre quando a melhor vista coincide com a pior orientação. Neste caso, contemplar a paisagem deve ser algo equilibrado com o conforto que se espera de um edifício projetado para o bem estar do homem.

Le Corbusier contrapõe o homem, que na cidade tradicional tinha diante de si uma janela direcionada à outra janela, do outro lado da rua, propondo-lhe uma nova relação exterior/interior. Projetando grandes estruturas arquitetônicas, possibilitadas pelo avanço da tecnologia, a paisagem urbana passa a ser estendida até o infinito, pois a medida que ela se distancia horizontalmente, Le Corbusier articula o espaço arquitetônico em novas dimensões horizontal e vertical. A partir daquele momento, uma nova escala visual torna-se disponível ao cidadão. A “cidade-jardim vertical”²¹ estabelece a possibilidade do homem lançar um novo olhar sobre a cidade.

Não é gratuita a imagem de um avião nos desenhos que elabora para suas propostas urbanísticas. Do avião, o olho humano alcança paisagens distantes.²² Suas grandes e altas estruturas arquitetônicas também possibilitariam a “descoberta” da paisagem que conforma o ambiente urbano e o território no qual a cidade se insere.²³

De qualquer modo, ele admite que é totalmente inaceitável que um apartamento não esteja orientado para o sol; neste caso, ele se refere ao hemisfério norte.²⁴ Tendo como base o sol para a determinação de uma geometria cartesiana, a partir dos eixos norte-sul e leste-oeste, no Brasil o arquiteto se vê obrigado a mudar de atitude uma vez que diante de si não havia mais a monótona paisagem das cidades européias, mas a “radiante natureza” do Rio de Janeiro. Dito de outro modo, era necessário abrir a vista para qualquer atrativo da paisagem, e caso esta coincidissem com uma orientação inadequada, bastante soleada, o que não era adequado no calor tropical, então se teria que recorrer à proteção dos *brise soleil*.

Entretanto, mais contundente que este último aspecto era a questão formal que a própria paisagem emanava, composta por massas irregulares, linhas sinuosas, manchas indefiníveis, cores intensas, volumes desiguais.

Se em São Paulo, eixos perpendiculares em função da orientação são mantidos na concepção arquitetônica-urbanística, no Rio de Janeiro a atitude pretenciosa se mantém numa proposta que assume a submissão. Propondo um edifício sinuoso que suporta uma auto-estrada ao longo do território que conforma a cidade do Rio de Janeiro, o que Le Corbusier tem em mente é a possibilidade de todos os habitantes e usuários desta megaestrutura arquitetônica terem eternamente a paisagem da cidade diante de si. Acompanhando as inflexões do mar e da montanha, o edifício sinuoso quer participar da paisagem, ao mesmo tempo que assume sua missão de permitir o desfrute da contemplação da paisagem “natural” do Rio de Janeiro.

Deve-se ter em mente também que, sobrevoando as áreas rurais durante sua primeira viagem à América do Sul, Le Corbusier “descobre” um valor intrínseco no curso dos rios: a *lei do meandro*.²⁵ De certo modo, a imagem do meandro dos rios pode ser rebatido para a estrutura que conforma a fisionomia do *edifício-viaduto*. Sinuoso como os rios, que se deslocam horizontalmente ao longo do território e compõem uma paisagem específica, o *edifício-viaduto* transfere a lógica da água – energia que flui –, pela dos automóveis – máquinas que se locomovem –.²⁶

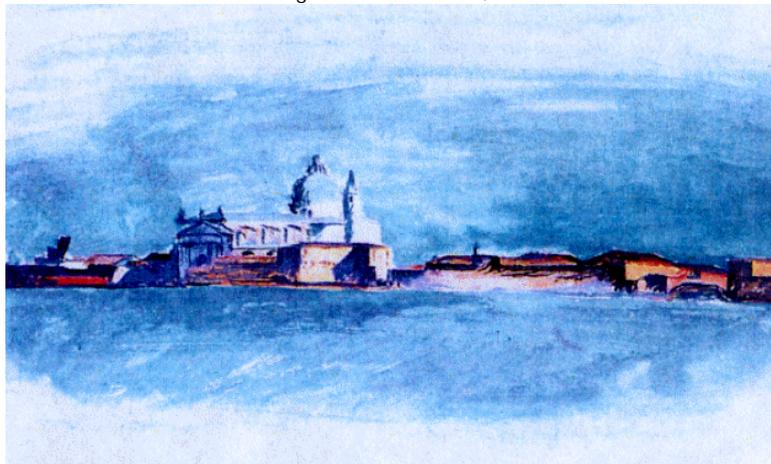
Fig. 55: Le Corbusier, *Rio de Janeiro !/1929 Aircraft*

Em *Aircraft*, depois de várias ilustrações de aviões, são apresentados imagens de cidades e paisagens rurais vistas do alto, isto é, desde aviões. É curioso notar que nesta sequência, o Rio de Janeiro é a última cidade que aparece, em fotografia e desenhos [figs. 55 e 68], e imediatamente antes de imagens de paisagens naturais, nas quais se vê montanhas e rios sinuosos. Le Corbusier apresenta dois croquis do Rio de Janeiro realizados num vôo sobre a cidade, e que foi como uma “revelação”, segundo suas próprias palavras, “da concepção de um amplo programa orgânico de planejamento urbano”.²⁷

Rio de Janeiro: a cidade, o mar e a montanha

Os carnets de viagem de Le Corbusier, eficientes “instrumentos de observação que substituem (...) a câmara fotográfica”,²⁸ revelam que não havia nada que não pudesse interessá-lo: arquiteturas históricas, cidades, homens e mulheres, barcos, objetos em geral, conchas marinhas, árvores, paisagens rurais... enfim, tudo era um tema para ser registrado.

Desta ampla produção, interessa neste momento destacar dois grupos de desenhos: os dedicados às cidades e os dedicados à paisagens rurais nas quais alguma construção singular está presente. Tendo desenhado várias

Fig. 56: Le Corbusier, *Veneza/1922* Álbum La Roche

idades, principalmente européias, com seus centros urbanos históricos, o que se nota é o traço gráfico registrado por Le Corbusier detém-se sobre a arquitetura e o meio urbano existente. São cidades, como Paris ou Veneza, onde a paisagem natural não está contemplada, apesar da existência de elementos como o Sena ou a laguna com os canais venezianos [fig. 56: *Veneza/1922*]. Seria quase desnecessário lembrar que nestes lugares, a ação humana não mais permite que se perceba os elementos do território em suas condições originais, o que ali existe são extratos do trabalho humano.²⁹

Normalmente, os desenhos dedicados a uma paisagem são tomados em áreas rurais, que sitiando alguma construção de interesse, como pode ser um aqueduto, acabam resultando numa dicotomia com relação às metrópoles européias.

Não é o caso do Rio de Janeiro. Nos desenhos da então capital brasileira, Le Corbusier praticamente descarta a cidade existente;³⁰ o que lhe parece interessar exclusivamente é a paisagem local, e o fato de que ali “existe uma cidade”, ou seja, os homens habitam naquele lugar, e por isso a arquitetura se faz presente e necessária. A partir deste ponto, seu olhar é conduzido para os elementos naturais que compõem o território, assinalando apenas os lugares ocupados pelo homem, sem qualquer intenção de registrar a massa urbana edificada da cidade. Ocorre então que, com a arquitetura, o homem desaparece. Lidando com grandes escalas, na qual os elementos da composição espacial tentam equivaler aos elementos naturais do território, como são o mar, os rios e as montanhas, o arquiteto abstrai o homem, praticamente excluindo-o das suas

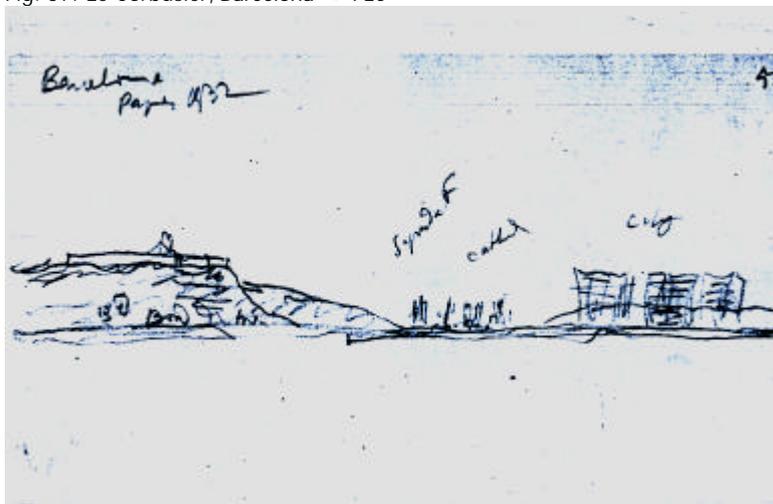
representações do lugar composto pela paisagem e pela arquitetura. É curioso notar que aspectos distintos, no sentido de captar a essência do espaço, incitaram tal supressão que aparta o ator humano de seu cenário; isto tanto por parte dos pintores modernistas [ver capítulo 2] como de Le Corbusier. Procedimento distinto ao adotado pelos artistas viajantes do século XIX, verdadeiros cronistas do cotidiano da cidade.

No caso específico de Le Corbusier, deve-se atentar para o fato que o arquiteto deixava impresso sobre o papel, às vezes em pequenas folhas de seus *carnets*, um amplo trecho da paisagem local, tal qual uma lente grande angular, mas sem o registro físico-químico indiscriminado da máquina fotográfica. Sem pretender ser fiel à realidade, o desenho apenas buscava indicar o que de mais valioso a paisagem emanava, a essência perceptiva do lugar.

Poderia-se pensar que tal particularidade em relação ao Rio de Janeiro se deve principalmente por se tratar de uma cidade onde o mar se faz onipresente. Tentando deixar registrado uma grande porção da cidade que se estende sobre a superfície infinita do mar, em limites físicos mais comuns e apropriados para mapas cartográficos do que para perspectivas urbanas desenhadas à lápis, Le Corbusier reduz a quantidade de elementos existentes e visualizados do Rio de Janeiro. Para conferir ao desenho um contexto mais visível inclui alguma figura como contraposição ou referência de escala, fosse um navio ou um personagem local.

De qualquer modo, a cidade litorânea, isto é, um centro urbano à margem de um mar infinito, proporciona uma perspectiva própria, algo que sempre interessou a Le Corbusier. Isto ocorre principalmente pela imagem únivoca que tal condição proporciona: uma linha horizontal, o mar, sobre a qual se

Fig. 57: Le Corbusier, *Barcelona* © FLC



levantavam as construções, o que conformava uma fachada voltada para o mar.³¹ A cidade, neste caso, é “vista de fora”. As cidades não litorâneas, por outro lado, são “sempre vistas de dentro”, seja de uma rua, seja de uma praça. Não é gratuito o fato que cidades litorâneas tão distintas como Estocolmo, Buenos Aires ou Rio de Janeiro, tenham permitido que Le Corbusier elaborasse imagens, como são as fachadas voltadas para o mar, ao mesmo tempo que se percebe que tal particularidade se contrapõem às vistas elaboradas para cidades não litorâneas.

Em Barcelona [fig. 57], por exemplo, a partir da linha horizontal do mar, que limita e determina o território sobre o qual se estabelece a cidade, além de outro importante elemento da paisagem local que é a montanha de Montjuic, o que se vê é a *cidade construída*, com seus símbolos urbanos em destaque – a Sagrada Família e a Catedral – e a *cidade a ser construída*.³² Aqui observa-se uma clara distinção das imagens produzidas que têm como tema o Rio de Janeiro, pois neste caso as construções, mesmo as de valor histórico, não foram registradas nos desenhos, enquanto que na cidade mediterrânea, os ícones, marcos urbanos edificados, não foram descartados.

Poderia-se aqui argumentar de que o fato da massa edificada existente tenha sido descartada da maioria das imagens do Rio de Janeiro realizadas por Le Corbusier, fossem elas anotações da paisagem ou proposições de idéias, tenha como justificativa a escala dos desenhos. Se em cidades como Argel, Barcelona ou Buenos Aires há pouca diferença de escala a partir da linha horizontal de mar entre os edifícios e a paisagem composta por elementos verticais, no Rio de Janeiro ocorre o oposto. Ali, a altura das montanhas, onde o maciço central alcança uma cota de 300 metros, torna “pequena” qualquer construção existente. Comparados a tais elementos naturais, os edifícios são apenas meras interferências visuais na harmoniosa paisagem. Portanto, pode-se supor que ao desejar retratar a paisagem local como um todo, principalmente no caso de pequenos croquis, a lógica seria desconsiderar a presença (incômoda) das edificações.

Talvez, justamente a favor de uma arquitetura à escala da paisagem se deve a ação corbusiana proposta para o Rio de Janeiro: o *edifício-viaduto* que, percorrendo a cidade com 100 metros de altura ao longo do litoral da cidade [fig. 58], poderia equilibrar a relação arquitetura-paisagem, ou, de outro modo, a relação *artifício-natureza*.

Fig. 58: Le Corbusier, *Rio: urbanisme/1929* © FLC 31879

De qualquer modo, se pode dizer que existe um princípio gráfico comum nos planos elaborados para todas as cidades neste período, e que corresponde a uma representação que procura sintetizar os elementos fundamentais da morfologia urbana. Elementos significativos da paisagem de cada cidade, como podem ser a Torre Eiffel em Paris, Montjuic em Barcelona ou o Pão de Açúcar no Rio de Janeiro estão sempre presentes como referência visual na composição de cada plano urbanístico. O mar, quando presente, e conforme já mencionado, é outro elemento de fundamental importância, e que determina a representação gráfica de cada cidade. Também pode ser o caso de um rio que assume parcialmente tal papel. Os outros elementos, que de um modo ou de outro estão presente, são as grandes unidades residenciais, as vias principais de circulação de veículos, as áreas verdes, o aeroporto, etc..

Justificando a necessidade das áreas verdes nas cidades, através de um novo modelo de ocupação do solo, Le Corbusier acabava por descartar uma estrutura urbana tradicional e que seria a antítese de suas propostas.

Portanto, no Rio de Janeiro, como também em outras cidades, e cada uma de um modo parcialmente distinto, são produzidos desenhos que querem mostrar uma cidade resultado de uma síntese gráfica que articula os elementos naturais significantes com algum elemento urbano-arquitetônico específico, e que estrutura sua visão particular para a cidade brasileira. Assim, se por um lado, seu objetivo era de fato desenvolver um plano urbanístico, por outro, ao analisarmos os desenhos produzidos durante este processo,³³ é possível perceber alguns aspectos sobre o modo como Le Corbusier lançava seu olhar sobre a paisagem; neste caso, a do Rio de Janeiro, e com suas particularidades morfológicas: o mar e as montanhas estão sempre presentes e são indissociáveis, e definem a imagem do lugar.

O confronto entre a arquitetura e a paisagem

(...) a arte imita a natureza não naquilo que produz, mas nas suas operações criadoras, como se tentasse produzir como ela e, ao mesmo tempo, melhor que ela.³⁴

Não agindo como um artista gráfico que produz imagens destinadas à contemplação ou à ilustração visual de uma narrativa literária,³⁵ mas como o arquiteto-urbanista que era, Le Corbusier produz imagens do Rio de Janeiro com o intuito de apreender o ambiente, assimilando-o, ou mesmo para descrever suas propostas de ordenação do território. Ainda que observadas tais distinções, ambas possibilidades se referem à percepções específicas sobre a paisagem do lugar, e na qual a arquitetura se faz presente. O que a expressão destas imagens mostra é um novo e particular modo de pensar a paisagem da cidade, neste caso, desde uma percepção que assume o território e a arquitetura como elementos “equivalentes”.

Fig. 59: Le Corbusier, Carnet B4 287 © FLC



Assim, dos desenhos que Le Corbusier elabora, e que tem como tema o Rio de Janeiro, é possível identificar a seguinte dicotomia:

- 1- Anotações, registros sobre a paisagem da cidade, ou seja, sua configuração espacial. São desenhos que buscam a essência da imagem paisagística que se tem do Rio de Janeiro, qualquer que seja o ponto

Fig. 60: Le Corbusier, *Carnet C12 746* © FLC



de vista: do alto de um morro ou de um avião, ou ao nível do mar desde um barco navegando pela baía [figs. 59: *carnet B4 287* e 60: *carnet C12 746*].

- 2- Uma grande proposta para a cidade, em imagens que articulam a paisagem existente com uma ambiciosa intervenção arquitetônica-urbanística, que consiste no *edificio-viaduto*. Praticamente desconsiderando a arquitetura da cidade, isto é, ignorando a paisagem urbana, o arquiteto atenta-se basicamente para o mar, as montanhas e as parcelas do território que se expremem entre ambos [figs. 61: *Rio: urbanisme* e 62: *carnet C12 750*].

Fig. 61: Le Corbusier, *Rio: urbanisme/1929* © FLC 31878

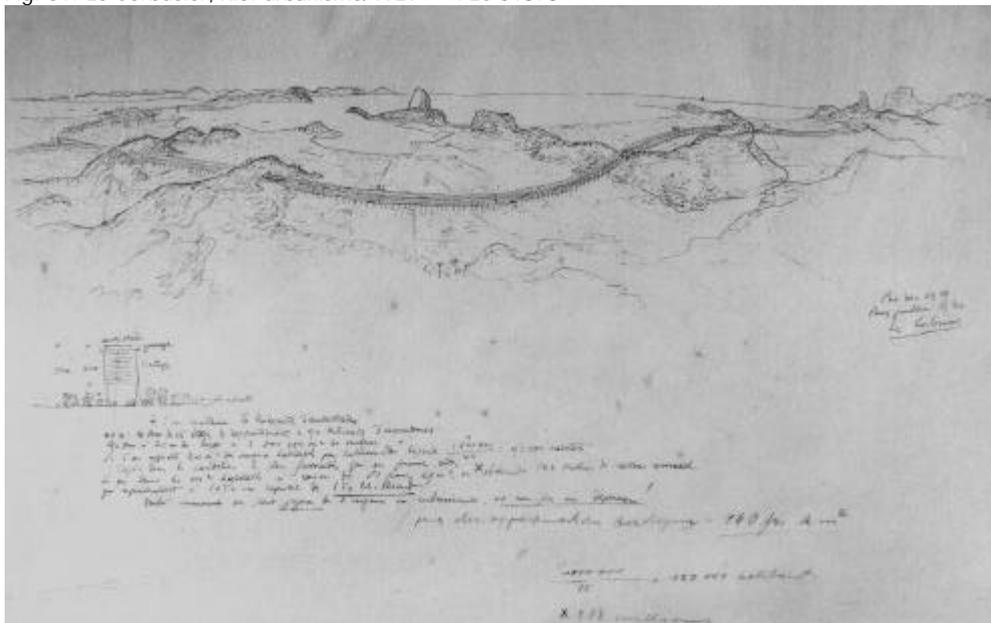
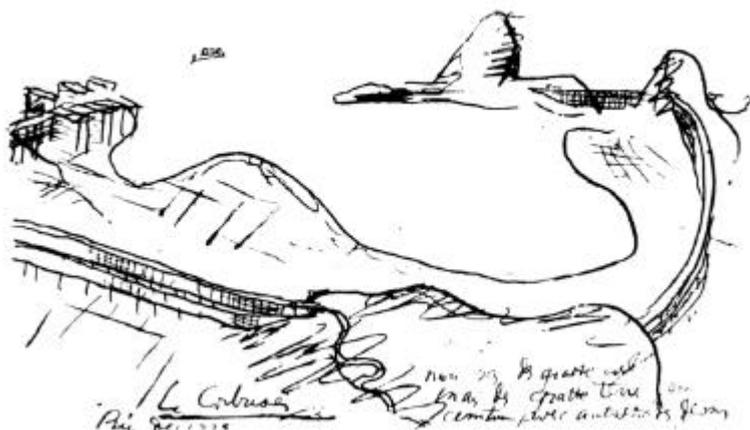


Fig. 62: Le Corbusier, *Carnet C12 750* © FLC

Tal categorização difere da proposta por Tsiomis e Linder,³⁶ que identificam um terceiro grupo: “desenhos de paisagens ou de vistas gerais, nos quais constam anotações explícitas referentes” à proposta para a cidade por meio do *edifício-viaduto*. Não obstante, em nosso entender tal aspecto está compreendido dentro da segunda categoria aqui apresentada.

Uma imagem significativa do primeiro caso – registros sobre a paisagem da cidade – é o desenho realizado do alto do Pão de Açúcar [fig. 63: *carnet B4 280*], que por sua posição, permite a qualquer observador tomar uma vista panorâmica da parte mais acidentada do Rio de Janeiro. Olhando para a

Fig. 63: Le Corbusier, *Carnet B4 280* © FLC

Fig. 64: Le Corbusier, *Rio/1929* Casa de Rui Barbosa

cidade, Le Corbusier depara-se com uma paisagem dominada por curvas horizontais e verticais, que resultam em forte contraste visual. Tal imagem é como um desafio para o arquiteto, algo como uma mão aberta que se oferece a alguém que a queira apertá-la.³⁷ Efetivamente, o desenho reproduz a conformação do território, no qual as características físicas da cidade foram registradas cuidadosamente. A massa edificada é eliminada, mantendo-se contudo um tratamento gráfico que identifica o tecido urbano no qual se encontram as construções existentes e define o meio-urbano. A partir de uma imagem desta natureza, isto é, uma vez compreendidas as características do lugar, Le Corbusier estava em condições de elaborar outros desenhos, possibilitando-lhe descrever suas idéias para o Rio de Janeiro.

Conferindo à arquitetura o papel de contrapor-se à paisagem com a mesma grandeza, surgem outros desenhos que demonstram a imagem de uma cidade inexistente. O segundo grupo de desenhos do Rio de Janeiro de Le Corbusier, ou seja, os que apresentam suas propostas para a cidade, revela uma arquitetura à altura da paisagem local, algo, porém, jamais alcançado.

O próprio tratamento dado à linha deixa perceber tal atitude. Observando o desenho publicado na capa da revista *Movimento Brasileiro* [fig. 64],³⁸ por ocasião de sua primeira visita ao Brasil, e que ilustrava sua proposta original para a cidade, é possível notar que tanto as linhas que definem a margem sinuosa da baía de Guanabara e a montanha em primeiro plano, como as linhas da grande estrutura do sinuoso *edifício-viaduto* são firmes, contínuas e seguras. Tramas e hachuras secundárias esboçam o que vem a

Fig. 65: Le Corbusier, *Pão de Açúcar, Carnet B4* © FLC

ser a subdivisão do território em quadras urbanas e o edifício em unidades arquitetônicas. O tratamento gráfico não privilegia nem o território nem a arquitetura; excessão apenas ao Pão de Açúcar, eternamente posicionado na entrada da baía e encantando os visitantes da cidade, e aqui colocado como ponto focal da composição. De fato, o Pão de Açúcar despertou grande interesse em Le Corbusier,³⁹ visto a quantidade e variedade de imagens que retratam esta imensa pedra de granito [fig. 65], e que servem como objeto para a elaboração de um conceito, como é o caso dos desenhos anteriormente mencionados publicados em *Oeuvre Complète volume 4* [fig. 54].⁴⁰

Ainda sobre a ilustração da capa da revista *Movimento Brasileiro*, é necessário comentar que não se trata de uma imagem única ou isolada, pois este é um desenho reelaborado sucessivamente. Mais que uma imagem modificada, constitui uma idéia que sofrerá várias intervenções ao longo do seu contato com o Rio de Janeiro entre 1929 e 1936, e que, de certo modo, influenciará o Plano Obus para Argel, 1930-39.⁴¹

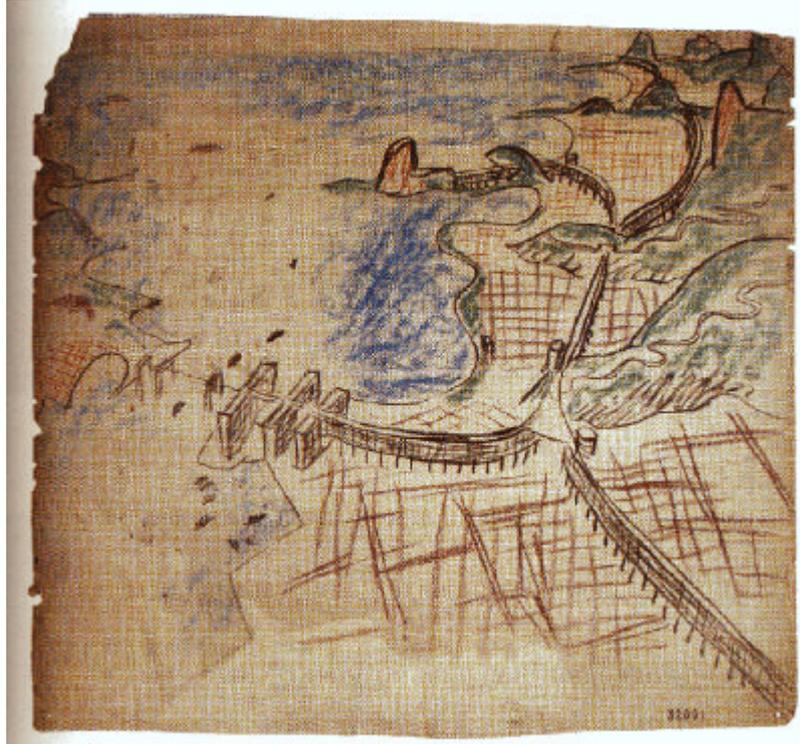
Ao adotar um ponto de vista alto, o desenho possibilita a compreensão global da proposta, evitando, deste modo, privilegiar tanto a arquitetura quanto a paisagem. O resultado é uma imagem coesa. Tal impressão, também se deve à sinuosidade do *edifício-viaduto*. Tal forma, aparentemente mais vinculada às correntes orgânicas que ao racionalismo corbusiano,⁴² vista em desenhos à pequena escala, enfatiza as curvas em detrimento das grandes superfícies verticais, que, no caso de sua construção, teria um impacto visual na paisagem não assumido plenamente por seu autor.

Le Corbusier não se prende à retratar detalhadamente o Rio de Janeiro. A cidade é reduzida aos elementos naturais que a particularizam. No desenho publicado em *Movimento Brasileiro* o Rio de Janeiro é identificado a partir de símbolos inconfundíveis: linhas curvas que representam a baía de Guanabara e o Pão de Açúcar. Não há qualquer possibilidade de desorientação neste caso. Contudo, o desenho mostra a estrutura geográfica básica da cidade, agora articulada por uma forma arquitetônica única: o *edifício-viaduto*.

Percebe-se, portanto, que a partir do antagonismo paisagem *versus* arquitetura, o que, conseqüentemente, coloca-os em âmbito equivalente, é possível identificar neste desenho do Rio de Janeiro uma atitude que reivindica à ação arquitetônica a necessidade de colocar-se como interlocutora desta mesma paisagem. Dito ainda de outro modo, para uma eloqüente paisagem, essencialmente composta por uma baía, enseadas, montanhas, sendo uma especial – o Pão de Açúcar –, somente uma grandiosa arquitetura, a partir de uma lógica própria a esta disciplina do conhecimento humano, justificando finalmente a ocupação do território. Só a partir de então torna-se possível o desfrute da visualização do encontro paisagem/arquitetura. Legitimado o sonho utópico pela audácia do esboço desenhado, tal como apontado por Yannis Tsiomis,⁴³ o curioso é que esta aparente “irreal e delirante” proposta, mesmo refutada por alguns, contou com apoio de Lucio Costa, seu engajado interlocutor brasileiro, que referendou a proposta que fazia daquela únivoca e indivisível arquitetura uma estrutura urbana, para que, articuladas, equilibrassem o espaço natural da cidade com a escala humana:

*Semelhante empreendimento, verdadeiramente digno dos tempos novos, no dizer do autor, e capaz de valorizar a excepcional paisagem carioca por efeito do contraste lírico da urbanização monumental, arquitetonicamente ordenada, com a liberdade telúrica e agreste da natureza tropical...*⁴⁴

A paisagem virgem, desumanizada, desterritorializada, não interessa a Le Corbusier; a arquitetura precisa atuar para que esta mesma paisagem possa ter uma dimensão humana. Sem a escala do homem, a paisagem não tem sentido para ele. E como resposta à paisagem, o homem propõe a arquitetura para articular uma relação de equilíbrio com o meio. A ação corbusiana é a do *confronto*. A arquitetura é a legítima ação humana de confrontação do homem em relação à paisagem natural. Não é uma paisagem urbana o que Le Corbusier propõe para o Rio de Janeiro, como

Fig. 66: Le Corbusier, *Rio/1929* © FLC

também não é o repúdio à paisagem natural: é uma paisagem “humana”, resultado do equilíbrio entre Natureza e arquitetura.

Outro desenho, que representa a mesma proposta proposta para a cidade, mas que mostra o Rio de Janeiro desde outro ângulo [fig. 66], e desta vez com manchas de cor, possibilita avançarmos neste tipo de análise. Do mesmo modo que a ilustração publicada em *Movimento Brasileiro*, este desenho também não é resultado da observação direta da cidade, mas sim do entendimento do território em sua essência. Neste caso, o ponto de vista extremamente alto acaba por reproduzir os limites marítimos da cidade como se fosse uma planta, ou ainda, como uma perspectiva axonométrica. De fato, algumas tramas, que representam o tecido urbano do Rio de Janeiro, estão desenhadas em linhas horizontais e verticais em relação aos limites do papel. As montanhas, fundamentais na representação da cidade, ocupando o lado direito superior, pintadas em verde, contrapõem-se obliquamente aos três blocos ortogonais, e que tem como resultado um equilíbrio assimétrico, tal como projetado em vários de suas obras arquitetônicas. Uma vez mais, o Pão de Açúcar tem destaque, ocupando o foco da composição. Enfim, trata-se de um desenho que está reduzido aos contornos do litoral e das montanhas e à estrutura do *edifício-*

viaduto. A partir desta organização básica, o desenho acrescenta algumas informações que reforçam a essência de cada elemento, isto é, azul para o mar, verde para as montanhas cobertas pela vegetação e marrom para o Pão de Açúcar e o Corcovado, tramas ortogonais para o tecido urbano que ocupa a parcela plana da cidade, e tramas em menor escala para o edifício-viaduto, e que representam as unidades arquitetônicas que conforma esta grande estrutura.

*Cuando las soluciones son grandes y la naturaleza viene a unirse alegremente a ellas, entonces, se está próximo a la unidad.*⁴⁵

O Rio de Janeiro que Le Corbusier representa neste desenho é reduzido à poucos elementos: os naturais, que tornam a cidade particular e a identificam, e a sua correspondência arquitetônica: o *edifício-viaduto*. Uma única construção para resolver a questão da paisagem urbana do lugar, de modo a transformá-lo efetivamente em um lugar a “medida do homem” e voltado para o futuro.⁴⁶

Fig. 67: Le Corbusier, *Carnet C12 753* © FLC



A idéia do *edifício-viaduto* o levou a produzir vários outros desenhos. Porém, muitos destes foram realizados a partir de uma observação direta da paisagem. As anotações que registrava em seus carnets de viagem, serviam como base para um posterior desenvolvimento ou reflexão. No caso específico, destaca-se uma série de desenhos do Rio de Janeiro que foram elaborados olhando a cidade desde a baía de Guanabara. O Rio de Janeiro, então, é visto como uma elevação, com destaque absoluto para as

altas montanhas que configuram a paisagem local. O Pão de Açúcar e o Corcovado são facilmente reconhecíveis, e servem como referência para a organização da idéia, que é o projeto para o *edifício-viaduto*. Outras imagens que desenvolvem o mesmo tema, já em outro carnet [fig. 67: *carnet C12 753*], não descartam alguns edifícios excepcionais na paisagem – o Hotel Glória e o edifício A Noite –, dado principalmente pelo destaque visual em função da altura, e que tem, objetivamente, a função de balizarem o território para a inserção do *edifício-viaduto*.

Ainda fascinado pelas grandes criações da sociedade maquinista, como são o navio e o avião, e descartando a arquitetura ordinária, nestes desenhos do Rio de Janeiro Le Corbusier deixa claro que só as grandes invenções humanas poderiam estar presente nesta paisagem grandiosa. Portanto, é natural que em tais desenhos os únicos elementos registrados são o mar – a linha horizontal –, as montanhas, e o seu *edifício-viaduto*. Praticamente toda obra humana então existente na cidade é desconsiderada, exceção eventual para edifícios singular como o Hotel Glória ou A Noite, que por suas alturas serviam como marcos urbanos.

Fig. 68: Le Corbusier, *Rio II Aircraft*



Nos desenhos publicados em *Aircraft* [figs. 55 e 68], quando tem a oportunidade de *descobrir* a cidade do alto de um avião – uma verdadeira “revelação” – se percebe, de fato, a ansiedade do arquiteto em registrar o que a ele era fundamental: a baía com suas curvas, os maciços de pedra que a margeiam, e seu inexistente *edifício-viaduto*. No desenho superior,

com mais quantidade de informações, ainda é possível identificar algo como o Hotel Glória, enquanto que no outro croqui, o Rio de Janeiro visto – e imaginado – por Le Corbusier é reduzido aos contornos da paisagem e de sua arquitetura proposta.

Mais tarde, por ocasião da publicação de *Oeuvre Complète Volume 2: 1929-34*,⁴⁷ novas imagens do Rio de Janeiro descrevendo o mesmo projeto para o *edifício-viaduto* tornam-se públicas. Uma outra perspectiva a olho de pássaro e duas vistas em elevação apresentam agora a um público mais amplo sua proposta urbana para a cidade. Os croquis estão duplamente datados: *Rio/1929* e *Paris/1930*. Significa, portanto, que são desenhos que foram elaborados em Paris, a partir das anotações realizadas em 1929 durante sua estada na capital brasileira. Quanto a perspectiva, nota-se que é bem descritiva em relação à morfologia topográfica, ainda que não adote um ponto de vista definido e único, como poderia parecer a um olhar mais inadvertido. Assim, mais que objetivar a fidelidade aparente do lugar, o que se vê é uma imagem que procura revelar retoricamente uma idéia concreta. O território é deformado, justificado pela visualização de toda a extensão do *edifício-viaduto* que se desenvolve ao longo da orla urbanizada da cidade. E, ao contrário dos desenhos anteriormente comentados que descreviam a mesma proposta, este posiciona o observador desde um ponto interno central, numa visão aparentemente possível quando se está em algum dos belvederes que existem no maciço montanhoso do Rio de Janeiro. Contudo, o Pão de Açúcar continua ocupando o foco central da composição. Da cidade construída, ainda apenas se vê o traçado urbano; a massa edificada continua não sendo representada. Além disso, percebe-se uma estrutura dominada por linhas convexas: as da baía e do *edifício-viaduto*, e que se fecham em torno ao Pão de Açúcar.

As elevações mostram a cidade vista a partir do interior e de fora da baía de Guanabara. Como numa narrativa em planos seqüenciais – o que, uma vez mais, remete à linguagem das histórias em quadrinhos – um navio é colocado em ambas imagens, provavelmente para orientar o movimento de percepção desta paisagem a partir do mar. Mais do que elevações, se pode considerar estes dois desenhos também como perspectivas, nos quais o observador é colocado aproximadamente ao nível do mar, e não à vista de pássaro, o que garante uma imagem mais fiel àquela de um indivíduo qualquer. Assim, desde tais pontos de vista, a paisagem do Rio de Janeiro, seria composta basicamente por dois elementos: as montanhas e seu *edifício-viaduto*. Contra uma morfologia urbana heterogênea e movimentada, no que tange a verticalidade do espaço, Le Corbusier propõe uma parede contínua de altura constante, o que reforça a linha horizontal

do mar.⁴⁸ Adotando estes ângulos visuais, ambos desenhos mostram um meio urbano que tem em suas montanhas os principais elementos de percepção na paisagem. Visto do mar, o Rio de Janeiro de Le Corbusier anula qualquer construção – inclusive seu *edificiò-viaduto* – que pudesse criar alguma outra referência visual vertical. O resultado é o destaque das montanhas, que por sua própria configuração física, isto é, uma série de gigantescas pedras cônicas que arrancam diretamente de uma superfície plana, se veem valorizadas, apesar da grande população urbana que ali reside, e que demanda uma enorme massa construída.

Obviamente, tal concepção espacial teria sentido inverso para qualquer observador que estivesse posicionado ao nível do solo entre o mar e o *edificiò-viaduto*. Neste caso, e com excessão do Pão de Açúcar,⁴⁹ esta grande estrutura arquitetônica seria uma barreira visual em relação às demais montanhas do lugar.

Mais do que audaciosa, tida como uma sugestão “louca” por quem na época teve conhecimento da idéia desta mega estrutura, arquitetura que não sendo construção e sim desenho, não encontrou outros defensores além do já citado Lucio Costa.⁵⁰

Cultivar o espírito!

É quase tentador pensar que Le Corbusier imagina a grande maioria da população com uma capacidade constante de observação da paisagem, seja num navio, num avião, num carro que vagueia pelo alto do *edificiò-viaduto*, ou ainda, através dos panos de vidro desta mesma arquitetura. Entretanto, a complexidade de seu discurso, desenvolvido neste caso específico a partir do conceito que tem como ponto de partida a *Ville Radieuse* e declarado na *Carta de Atenas*, força outra leitura:

*El urbanismo está llamado a concebir las reglas necesarias que garanticen a los ciudadanos más condiciones de vida que salvaguarden no solamente su salud física sino incluso su salud moral, y que preserven la alegría de vivir que se deriva de ello.*⁵¹

Por mais que queira, Le Corbusier não consegue dissimular seu empenho em favor de uma cidade na qual a fruição do contato com a natureza é

Fig. 69: Le Corbusier, *Rio FLC 5035* © FLC

uma necessidade básica do ser humano. No Rio de Janeiro, especificamente, ele percebe a possibilidade do homem viver num meio urbano que lhe permite desfrutar de tal relacionamento a partir da visão constante da paisagem local. Incapaz de propor a renúncia da arquitetura como a ação humana capaz de mediar a relação entre o homem e a paisagem, e reivindicando uma arquitetura de acordo com as possibilidades e aspirações da sociedade moderna, ele teve a ambição de reinventar a paisagem daquele lugar.

Seus desenhos do Rio de Janeiro, revelam a pretensão humana⁵² de controlar o espaço no qual pretende tomar posse. Por meio do entendimento e controle da paisagem, e da invenção arquitetônica, o homem corbusiano (re)cria seu habitat [fig. 69: *Rio FLC 5035*].

As linhas que definem o contorno da paisagem do Rio de Janeiro em confronto com as do *edifício-viaduto*, têm o mesmo tratamento gráfico. Os traços do papel, deixam claro que a arquitetura deve almejar a grandiosidade da paisagem. Ou ainda, que a arquitetura tem como missão propiciar o desfrute da vida. Neste caso, para que isto ocorra, um dos fundamentos arquitetônicos é o contato com a natureza, algo que se dá através da contemplação da paisagem. Assim, no Rio de Janeiro, o ponto focal de qualquer imagem deve ser sempre uma composição paisagística singular, ou melhor, bela!

Notas:

¹ LE CORBUSIER, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* [1ª ed. 1930], Barcelona, Poseidon, 1978, p. 270.

² Destacam-se, neste caso, especificamente sobre a contribuição de Le Corbusier para a arquitetura brasileira os seguintes trabalhos: Pietro Maria BARDI, *Lembranças de Le Corbusier, Atenas, Itália, Brasil*, São Paulo, Nobel, 1984; Elizabeth HARRIS, *Le Corbusier, Riscos Brasileiros*, São Paulo, Nobel, 1987; Cecília Rodrigues dos SANTOS, et. all, *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, Projeto, 1987; e mais recentemente, Yannis TSIOMIS (ed.), *Le Corbusier – Rio de Janeiro: 1929, 1936*, Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998.

³ “Las contrucciones de Le Corbusier (...) pueden ser implantadas en cualquier sitio”. Stanislaus von MOOS, *Le Corbusier*, Barcelona, Lumen, 1994, p. 119; algo bastante evidente no caso da Villa Savoye: “la construcción, de hecho, no está orientada hacia el paisaje: se abre hacia el cielo...”, *ibid.*, p. 114.

⁴ “A obrigação da ordem. O traçado regulador é uma garantia contra o arbitrário. Proporciona a satisfação do espírito.” LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura* [1ª ed. 1923], São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 41.

⁵ Conforme foi proposto por Hitchcock e Johnson. Henry-Russell HITCHCOCK, Philip JOHNSON, *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922* [1ª ed.1932], Murcia, Comisión Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984.

⁶ Numa escala maior, deve-se ter em mente as experiências de Pessac (1925), projetado por Le Corbusier, e a de Weissenhof (1927), coordenado por Mies van der Rohe, com a participação de vários arquitetos da vanguarda europeia, entre eles o próprio Le Corbusier.

⁷ Ainda com relação ao aporte que a paisagem teve sobre o pensamento corbusiano: “Le Corbusier’s new awareness of the landscape altered his style; it became in his own description more ‘dynamic’. But perhaps more importantly it resulted in a new understanding of the relationship between nature and artistic form. No longer was the objective, as in Villa Savoye, the imposition of a geometric order over the undulating lines of the earth, but rather a reinterpretation of its lyrical essence.” Mary McLEOD, “Le Corbusier and Algiers”, in *Oppositions*, nº 19/20, 1980, p. 65.

⁸ Os cinco pontos da nova arquitetura propostos por Le Corbusier – 1. o *pilotis*, 2. o terraço-jardim, 3. a planta livre, 4. a janela em fita e 5. a fachada livre – foram publicados pela primeira vez em 1927.

⁹ “Cuando en octubre de 1929 contempla por primera vez las bahías y los cabos de Río, comprende claramente que, en un paisaje tan grandioso y agitado... la arquitectura, incluso al nivel del urbanismo, no tiene nada que hacer.” Stanislaus von MOOS, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰ Le Corbusier, *Precisiones respecto ...*, *op. cit.*, p. 260.

¹¹ “Vitruvius’s clearing was both a literal and metaphorical foil to the forest. His people, having left the forest in a pursuit of desires whose very existence caused them to feel estranged from natural world, needed a place to become witness to the fragile benefits of their pursuit.” R. D. DRIPPS, *The first house: myth, paradigm and the task of architecture*, Massachusetts Institute of Technology, 1997, p. 88. Contudo, ninguém melhor que o próprio Le Corbusier para afirmar que “a arquitetura é a primeira manifestação do homem criando seu universo, criando-o à imagem da natureza, aceitando as leis da natureza, as leis que regem nossa natureza, nosso universo.” LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*, p. 45. Ou,

ainda: “é necessário tornar a obra humana solidária com a obra natural.” LE CORBUSIER, *Maneira de pensar o Urbanismo* [1ª ed. 1945], Lisboa, Europa-América, 1977, p. 47.

¹² “O espírito que anima a natureza é um espírito de ordem”. LE CORBUSIER, *Urbanismo*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 19.

¹³ Charles-Edouard Jeanneret, nome de batismo, passa a chamar-se pelo pseudônimo Le Corbusier a partir de 1920.

¹⁴ LE CORBUSIER, *El Viaje de Oriente* [1ª ed. 1965], Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1984. Antes, contudo, em 1907 ele já havia realizado outra viagem pelo leste europeu, sem, no entanto, deixar registrado suas impressões do mesmo modo que o fez em 1911.

¹⁵ *L'Esprit Nouveau* teve uma duração de 5 anos, entre 1920 e 1925, tendo sido publicado 20 números.

¹⁶ Adquiridos por Pietro Maria Bardi, a partir de sugestão do próprio Le Corbusier. Conf. Cecília Rodrigues dos SANTOS; et al., *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, Projeto, 1987. Desenhos da *Coleção Pietro Maria Bardi*, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

¹⁷ Como nos balões das estórias em quadrinhos.

¹⁸ “La buena arquitectura se expresa en un papel mediante un croquis tan esquemático que se necesita una cierta sensibilidad para comprender su actitud. Este papel es un acto de confianza para el arquitecto que sabe lo que va a hacer”. LE CORBUSIER, *Por las Cuatro Rutas*, p. 150.

¹⁹ Sobre os detalhes dos fatos conf. Yves BRUAND, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, Projeto, São Paulo, 1981.

²⁰ LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète 1938-46*, vol. 4, Zurich, Les Editions d'Architecture, 1977, pp. 80-81.

²¹ A expressão “cidade-jardim vertical” foi utilizada por Le Corbusier como contraponto à cidade-jardim horizontal”, conceito desenvolvido por urbanistas no final do século XIX, em especial por Ebenezer Howard (1850-1928). “A habitação familiar sob a forma de casinhas reunidas e sobrepostas numa unidade construída num só bloco, espécie de cidade-jardim vertical,” LE CORBUSIER, *Maneira de pensar o Urbanismo*, op. cit., p. 133.

²² O avião torna-se um ícone fundamental para Le Corbusier, revelando-lhe uma realidade até então desconhecida, dedicando, inclusive, um livro exclusivo sobre o tema: “En el cielo, el avión eleva nuestros corazones por encima de las circunstancias ordinarias. El avión nos ha dotado de una vista de pájaro.” LE CORBUSIER, *Aircraft* [1ª ed. 1935], London, Trefoil, 1987, p. 13; *Por las Cuatro Rutas*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 113. “Longas horas viajando no ar – foi justamente essa uma das grandes revelações propiciadas (a Le Corbusier) pela temporada na América do Sul. De Buenos Aires a São Paulo, ele escrutina cidades e florestas com olhos totalmente novos. Aportadas à América do Sul por mar, suas teorias talvez não se modificassem se não houvesse visto o novo continente desde as janelas de um avião: não era ele que voava; era sua imaginação que soltava as asas.” Cecília Rodrigues dos SANTOS, op. cit., p. 18.

²³ “Posso dar ainda um exemplo aqui no Rio, que é este: vocês têm a encosta do Pão de Açúcar e, abaixo, a baía de Botafogo e a baía da Glória, vê-se com surpresa a inserção aqui de uma espécie de pequeno belvedere, que contém, à beira-mar, uma aldeia que parece ser uma aldeia de brinquedo mas que não é outra coisa que um bairro de habitações de um andar, bairro privilegiado, pois precipitando-se para conseguir um bom lugar os primeiros chegados se situaram bem, mas com o tempo tudo isso foi loteado, construíram-se pequenas casas e o terreno é ocupado

por 200 ou 300 casas de um andar. Os primeiros a chegar têm o benefício da iniciativa, isto é, de ver alguma coisa, enquanto os outros estão tão mal quanto em qualquer lugar da cidade.

O empreendimento teria sido mais sábio se em vez disso tivessem utilizado as técnicas modernas e construído edifícios verticais que teriam permitido a todos serem felizes e gozar de jogos e parques." LE CORBUSIER, 4ª Conferência, "O prolongamento dos serviços públicos", in Pietro Maria BARDI, *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*, São Paulo, Nobel, 1984, p. 146.

²⁴ "No lado norte nunca traço apartamentos porque não admito uma única família que não receba sol; o sol é indispensável, no hemisfério norte, claro." Le Corbusier, 3ª Conferência, "Lazer e ocupação da civilização das máquinas", in Pietro Maria BARDI, op. cit., p. 142.

²⁵ "La sinuosidad se caracteriza, el meandro se dibuja; la idea se ha ramificado." LE CORBUSIER, *Precisiones...*, op. cit., p. 164.

²⁶ LE CORBUSIER, *Por las cuatro rutas*.

²⁷ LE CORBUSIER, *Aircraft*, p. 85.

²⁸ Jordi Oliveras i SAMITIER, "Le Corbusier en Barcelona. Las estancias de Le Corbusier en Barcelona y los viajes por España", in *Le Corbusier y Barcelona*, Catalogo de Exposición, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988, p. 22. De qualquer modo, Le Corbusier teve alguma experiência com a fotografia como registro de viagem, até renunciar completamente a esta técnica e assumir exclusivamente o desenho como meio idôneo para tal fim. Sobre o tema: Italo ZANNIER, "Le Corbusier Fotografo", in Giuliano GRESLERI, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente*, Venezia, Marsilio Editori, 1984, pp. 69-73.

²⁹ "En esas viejas ciudades que van creciendo día tras día, se ven ayuntamientos, capillas, fuentes arrellanándose en el lugar que les corresponde, encajando las espaldas, adoptando posturas variadas y proporcionadas. Calles, plazas, desembocadura de calles en arterias, todo merece atención." LE CORBUSIER, *A propósito del urbanismo*, Barcelona, Poseidon, 1980, p. 18.

³⁰ "(...) a cidade construída é suprimida e resumida a uma equação mínima entre paisagem, homem e arquitetura." Roberto CONDURU, "Razão ao cubo", in Jorge CZAJKOWSKI, *Jorge Machado Moreira*, Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1999, p. 26.

³¹ Sobre a singularidade das cidades litorâneas na obra urbana de Le Corbusier, conf. Xavier MONTEYS, "Barcelona, la Ville Radieuse y el mar", in *Le Corbusier y Barcelona*, Catalogo de Exposición, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988; onde o autor faz um paralelo entre os planos para Barcelona, Buenos Aires e Argel.

³² Ibid.

³³ Também se pode dizer que nos carnets de viagem, Le Corbusier não anotava e desenhava unicamente o que lhe poderia interessar para um futuro trabalho. É óbvio pensar que havia um interesse natural como a de um viajante que registra tudo o que vê, despertando-lhe a típica curiosidade de qualquer visitante.

³⁴ Michel RIBON, *A Arte e a Natureza*, Campinas, Papirus, 1991, p. 62.

³⁵ Convém salientar, contudo, a importância que Le Corbusier dava ao seu ofício de pintor. Não obstante, para a crítica especializada, sua produção pictórica jamais alcançou a mesma relevância artística que a arquitetura, o que pode ser demonstrado pela inexistência de estudos e publicações com a mesma quantidade e aprofundamento despertado pela obra arquitetônica e urbanística.

³⁶ Yannis TSIOMIS e Sandrine LINDER, "Projetar o Rio de Janeiro, Interpretação e método", in Yannis TSIOMIS (ed.), op. cit., pp. 69-99.

³⁷ LE CORBUSIER, *Precisiones respecto...*

³⁸ *Movimento Brasileiro*, nº 12, Rio de Janeiro, dezembro/1929.

³⁹ "O Pão de Açúcar, emblema carioca que tanto encantou Le Corbusier, estando presente em seus *carnets de voyages*, esboços e projetos..." Roberto CONDURU, op. cit., p. 26.

⁴⁰ "Ce ric à Rio de Janeiro est célèbre." LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*, op. cit., p. 80.

⁴¹ "The landscape, so critical to the syndicalist conception of organic order, is in both the Rio and Algiers projects an invitation for a new lyricism or poésie." Mary MCLEOD, op. cit., p. 63.

⁴² A partir deste momento, o termo "orgânico" surge no discurso corbusiano: "It is time for organic architecture that shall be same, clear-headed, logical, harmonious, and beautiful." LE CORBUSIER, *Aircraft*, op. cit., p. 83. Ainda assim, não é totalmente aceitável propor alguma conexão ideológica com a corrente orgânica da arquitetura moderna, apesar da afirmação de autores como Zevi: "Le Corbusier encarna las tres fases: paladín del racionalismo durante los años veinte y treinta, lo desmiente en el alarido de tendencia barroca de la chapelle de Rochamp, si bien en el convento La Tourette, en las proximidades de Lyon, y en Chandigarh consolida el estilo." Bruno ZEVI, *El Lenguaje Moderno de la Arquitectura*, Barcelona, Poseidon, 1978, p. 207.

⁴³ "(...) os croquis do Rio possuem uma dimensão utópica particular: o projeto utópico revela as falhas que a realidade não pode preencher, falhas que estão na origem desta concepção." Yannis TSIOMIS, op. cit., p. 13.

⁴⁴ Lucio COSTA, *Registro de uma vivência*, Rio de Janeiro, Empresa das Artes, 1995, p. 158.

⁴⁵ LE CORBUSIER, *Precisiones respecto...*, op. cit., p. 270.

⁴⁶ "Hay lugares que son como los balcones del mundo. (...) Rio de Janeiro entre los espolones encrespados y millares de belísimos paisajes desabitados.

De estos balcones del mundo que forman superficies de pendientes más o menos intensa, podría tornarse posesión mediante dos operaciones: llegar al lugar y habitar en él." LE CORBUSIER, *Por las Cuatro Rutas*, op. cit., p. 38.

⁴⁷ LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète Volume 2: 1929-34*, Zurich: , 1964, p. 138.

⁴⁸ "A linha horizontal do edifício-viaduto constitui o horizonte artificial a partir do qual Le Corbusier assenta seu projeto". Yannis TSIOMIS e Sandrine LINDER, op. cit., p. 75.

⁴⁹ *Exposição Le corbusier. Rio de Janeiro 1929 -1936*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1998.

⁵⁰ Trata-se de um aspecto curioso, pois é Lucio Costa quem diz: "arquitetura é construção", excluindo, neste caso, o desenho como categoria arquitetônica. Paradoxalmente, tal questão destaca-se quando na história da arquitetura a produção gráfica de Giovanni B. Piranesi (1720-1778) ou Etienne L. Boullé (1728-1799), arquitetos visionários que não construíam, adquire caráter de arquitetura, apesar de existirem apenas como expressões bidimensionais sobre papel.

⁵¹ LE CORBUSIER, *Principios de Urbanismo. La Carta de Atenas*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 67.

⁵² Na verdade, trata-se da ação deste indivíduo inquieto, perseverante e genial que foi Le Corbusier. Talvez, um de seus grandes equívocos foi pensar que seus contemporâneos, isto é, a grande maioria da população de seu tempo, tinha as mesmas aspirações que ele. Sua forma pessoal de ver o mundo era algo próprio, visionário, e, lamentavelmente, jamais assimilado em grande escala.

Capítulo 4

**OS ARQUITETOS CARIOCAS DIANTE
DA PAISAGEM DO RIO DE JANEIRO**

Fig. 70: Jorge Moreira, *Faculdade Nacional de Arquitetura/1957*

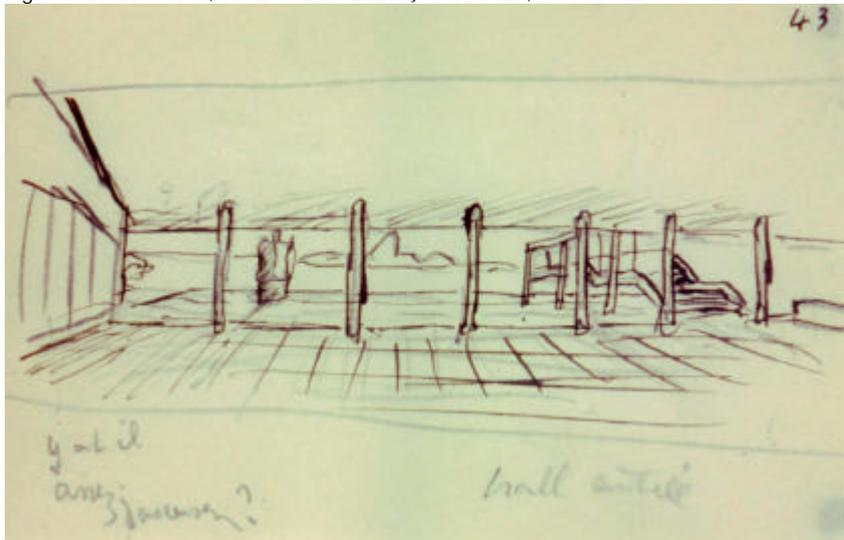


OS ARQUITETOS CARIOCAS DIANTE DA PAISAGEM DO RIO DE JANEIRO

Quando se observa o esboço vê-se a passagem do indeterminado para o determinado.¹

Se no processo de desenvolvimento de um projeto arquitetônico, o desenho é um meio, o que dizer de um desenho (às vezes apenas esboçado) de um arquiteto que não tem outro objetivo senão apreender a paisagem local com o sentido de compreender o lugar onde se materializará a obra a ser construída, até então apenas em formação na sua mente? Fixar mentalmente o lugar, por meio do desenho, como uma ação ao mesmo tempo perceptiva e seletiva é uma resposta admissível – algo que não ocorreria, por exemplo, com a fotografia, na sua proporção retangular fixa de 2x3 e um registro visual indiscriminado e às vezes asséptico, apesar do caráter artístico e estético no qual é possível tratá-la –.

Fig. 71: Le Corbusier, *Ministério da Educação e Saúde*, Carnet C12 743 ©FLC



Já foi dito que uma das mensagens de Le Corbusier aos colegas brasileiros, e de modo direto aos do Rio de Janeiro, foi a incorporação visual e transcendental da paisagem pela arquitetura, uma idéia exposta diretamente [fig. 71]:

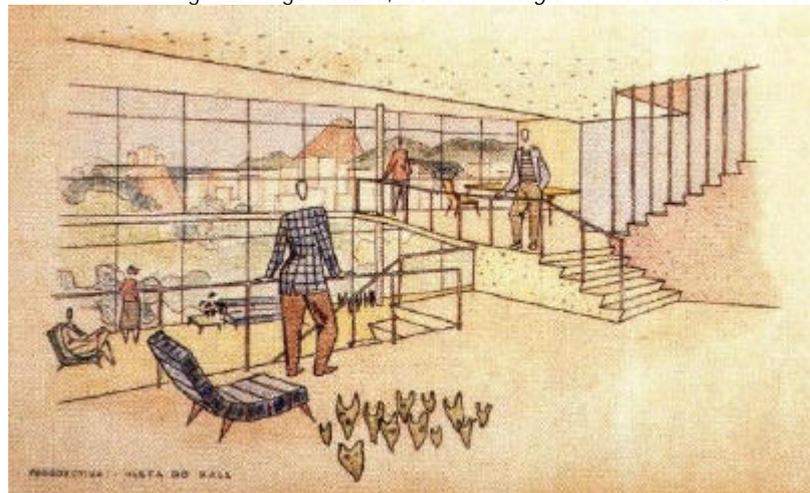
*(...) a rocha, a enseada de Botafogo, um homem sentado na poltrona na paisagem e o homem sentado na poltrona dentro de um cômodo diante da paisagem.*²

De modo que, daí por diante, os arquitetos cariocas:

*sempre que possível, pensava[m] os cômodos em relação à captura da paisagem pelo enquadramento arquitetônico.*³

De fato, a geração dos discípulos arquitetos cariocas, principalmente aqueles que tiveram a oportunidade de trabalhar com o mestre franco-suíço por ocasião dos projetos para o Ministério de Educação e Saúde e para a Universidade do Brasil em 1936 – Lucio Costa, Jorge Moreira (1904-1992), Ernani Vasconcellos (1912-1987), Carlos Leão (1906-1983), Affonso Eduardo Reidy (1909-64) e um jovem Oscar Niemeyer (1907-) –,⁴ assimilaram satisfatoriamente tal lição, uma vez que ao longo de suas trajetórias, nos projetos realizados para a cidade, são vários os momentos em que a arquitetura é permeada pela paisagem do Rio de Janeiro [fig. 72: Jorge Moreira, *residência Sérgio Correa da Costa*/1951-57].

Fig. 72: Jorge Moreira, *residência Sérgio Correa da Costa*/1951-57



Na verdade, antes mesmo deste grupo assumir esta prerrogativa projetual, contemporaneamente, ou senão prematuramente, a obra dos irmãos Marcelo Roberto (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953)⁵ já adotava a paisagem do Rio de Janeiro como uma componente fundamental na organização do espaço arquitetônico. Legítimos arquitetos cariocas desde o período inaugural do modernismo local,⁶ os irmãos Roberto apenas um ano

Fig. 73: MM Roberto, *Aeroporto Santos Dumont/1937*

depois da 2ª visita de Le Corbusier ao Brasil emolduraram a visão da baía de Guanabara. No projeto do *Aeroporto Santos Dumont/1937*, eles projetaram um grande e transparente hall central, numa perspectiva onde uma densa malha geométrica conduz o olhar para uma paisagem de linhas tênues que representam o mar e as montanhas que conformam a baía [fig. 73]. A inserção contextual sem prejuízo da linguagem modernista é, portanto, referência evidente tanto na imagem gráfica que representa o edifício a ser materializado, quanto na obra construída: ainda hoje o hall central deste aeroporto mantém a integridade desta relação paisagem/arquitetura proposta pelos irmãos Roberto.

De qualquer modo, antes mesmo de Le Corbusier, que esteve mais atento ao aspecto visual da natureza local do que às características físico-biológicas do espaço local, a questão ambiental particular das cidades brasileiras já havia sido reivindicada como uma consideração fundamental no projeto de transformação da arquitetura local. Na verdade, trata-se possivelmente do primeiro anseio manifestado por uma modificação no contexto do espaço urbano brasileiro apesar da circunstância na qual surgiu: um artigo enviado desde Roma pelo arquiteto paulista, mas de origem italiana, Rino Levi (1901-1965) e publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1925.

É preciso (...) 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, únicas no mundo.⁷

A despeito do seu pioneirismo, o texto de Levi “*A arquitetura e a estética das cidades*” não teve conseqüências imediatas. Foi necessário o eloqüente discurso corbusiano da década seguinte para que o tema do ambiente local fosse definitivamente incorporado ao pensamento arquitetônico desenvolvido no Brasil, ainda que isto tenha sido associado mais à produção ocorrida no Rio de Janeiro do que em outras localidades.

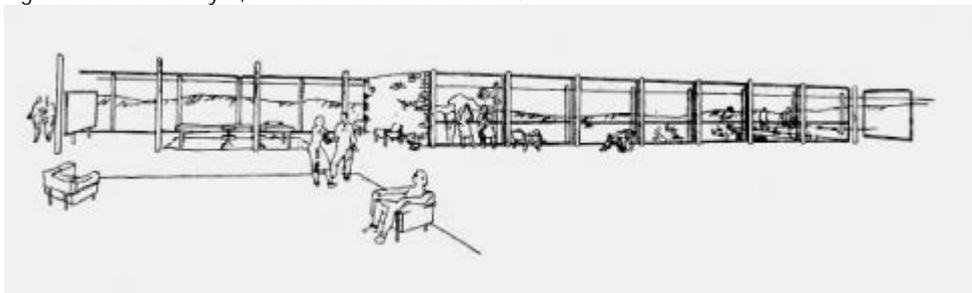
Este, aliás, foi um dos aspectos pelos quais se tentou conceituar uma *Escola Carioca* como contraponto a uma *Escola Paulista*. Uma possível interpretação de tal polarização é que enquanto a arquitetura moderna do Rio de Janeiro propunha um espaço transparente, permeável, em função, tal como se afirma, da paisagem local em razão de sua “exuberância”, o espaço urbano de São Paulo, levou aos arquitetos paulistas proporem um espaço indivisível, únivoco, porém fechado ao exterior. São Paulo apresentava-se – então, e ainda hoje – como uma cidade dura, cinza, seja pelo concreto armado, seja pela fumaça das indústrias que a transformaram na maior metrópole brasileira; um lugar sem maiores atrativos paisagísticos. Entre a polêmica da existência ou não de tal contraposição, destacam-se autores como Hugo Segawa, que assume identificar uma *linha carioca* de “repertório formal e projetual mais ou menos edificado” na arquitetura moderna brasileira,⁸ conformando assim uma linguagem e que acaba por disseminar-se pelo país graças a migração de profissionais egressos do Rio de Janeiro, sem que isso signifique a inexistência de outras linhas formais ou ideológicas. Assim, à uma arquitetura mais frívola no Rio de Janeiro, em São Paulo a orientação foi em favor de uma arquitetura mais áustera.⁹ De qualquer modo, e estando além dos objetivos deste trabalho, esta discussão entre divergências arquitetônicas quase estilísticas, apenas serve para afirmar que a paisagem local foi um item bastante considerado pelos expoentes arquitetos modernos brasileiros, especialmente os cariocas. Uma recorrência observada em vários projetos, e sempre destacada por qualquer autor ao tentar enquadrar a produção do Rio de Janeiro; mesmo sob olhares de autores paulistas, como é o caso de Sylvia Ficher e Marlene M. Acayaba:

Nas décadas de 30 e 40, o empenho em estabelecer uma arquitetura nova gerou uma

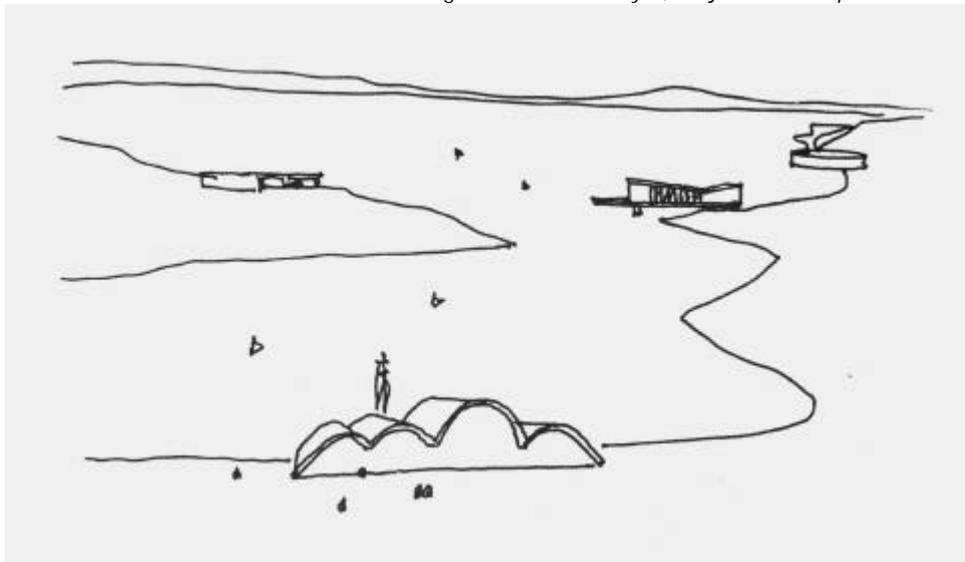
*relativa unidade na expressão arquitetônica carioca de vanguarda.
 (...) A arquitetura neste contexto assume um caráter cênico que sempre nos remete à paisagem, seja pela forma simbólica com que ela se incorpora, seja por enquadrá-la como pano de fundo.*¹⁰

Desconsiderando a autoconstrução espontânea, e tentando evitar qualquer arbitrariedade, ocorre que neste como em outros casos, não é possível abarcar o conjunto global da produção arquitetônica realizada no Rio de Janeiro no período em questão. Se apenas alguns expoentes da dita *Escola Carioca* são destacados pela mídia especializada, generalizando a própria imagem da arquitetura moderna brasileira daquele período,¹¹ isto não descarta outros profissionais que de algum modo contribuíram para a consolidação daquela linguagem expressiva. De qualquer modo, trata-se de uma estratégia que, excluindo outras arquiteturas produzidas contemporaneamente, apóia-se não só no entendimento genérico que identifica uma linguagem local,¹² como também permite alinhar um referencial histórico homogêneo e circunscrito por particularidades e diferenças não assimiladas por uma elite cultural.

Fig. 74: Oscar Niemeyer, *Grande Hotel de Ouro Preto/1938*



Aceitando, portanto, o recorte que propõe a existência de uma linguagem homogênea denominada *Escola Carioca*, deve-se, ainda assim, observar a seguinte particularidade: enquanto expressão, tal modelo arquitetônico disseminou-se pelo país. Isto significa dizer que ao atuarem em outra cidade, a atitude daqueles arquitetos, não era distinta. Oscar Niemeyer, entre outros, é exemplo de uma ação recorrente que era abrir o edifício para a paisagem, isto é, desde que valesse a pena. Projetos como o *Grande Hotel/1938* de Ouro Preto [fig. 74] ou o *conjunto da Pampulha/1940-42* em Belo Horizonte [fig. 75], são exemplos deste pressuposto conceitual.

Fig. 75: Oscar Niemeyer, *Conjunto da Pampulha*/1940-42

Já no Rio de Janeiro, com bastante freqüência, aonde quer que olhassem, os arquitetos encontravam uma paisagem atraente o suficiente para que o espaço interno se abrisse para ela; mas tal situação, ainda que menos freqüente, podia se repetir em outros ambientes brasileiros, e, neste caso, a atitude era basicamente a mesma. Isto inclusive para alguns arquitetos radicados em outras cidades, porém, e conforme já insinuado, praticantes da mesma linguagem arquitetônica, entendida não tanto como *Escola Carioca* mas sim como *Arquitetura Moderna Brasileira*.

Desenhando o espaço da cidade

Voltando ao Rio de Janeiro, a questão é que não se tratava apenas de possibilitar que arquitetura da cidade se abrisse para o que a natureza lhe havia *abençoado*;¹³ vigorosa recomendação de Le Corbusier ao constatar que a arquitetura local, ainda historicista e acadêmica, tinha um predomínio de cheios sobre vazios.

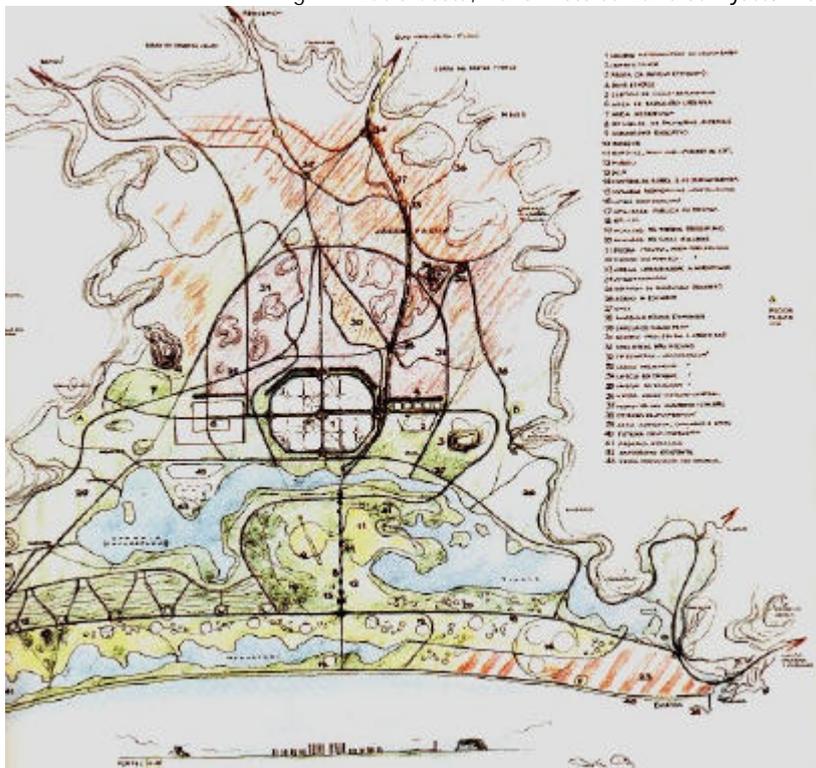
Membro ativista do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), Le Corbusier não era o único a propôr um novo urbanismo;¹⁴ na verdade, o que convencionou-se entender como o Urbanismo Moderno foi resultado de um amplo embate internacional, apesar do seu epicentro

Fig. 76: Affonso Reidy, *Urbanização da Esplanada de Santo Antônio*/1948

européu, ao longo de décadas. Se sua influência sobre os arquitetos brasileiros, notadamente aqueles radicados no Rio de Janeiro, foi determinante e quase que exclusiva, no caso das células urbanas e das unidades de vizinhança é possível constatar que os modernistas brasileiros “beberam de várias fontes”, sendo influenciados genericamente por todo o CIAM;¹⁵ além, é claro, da dívida para com o cientificismo estético do urbanismo contido no plano Agache.¹⁶ E, tal qual a arquitetura, logo o urbanismo praticado pelos modernistas brasileiros ganhou expressão própria, tentando conciliar o receituário universalista moderno às condições locais.¹⁷ De qualquer modo, os arquitetos cariocas começam a olhar agora para uma cidade aberta, onde a quadra urbana contínua passa a ser sistematicamente substituída por uma organização espacial de edifícios soltos, compondo uma nova paisagem urbana. Dispersos os objetos construídos pelo território, o espaço pode abrir-se categoricamente para a paisagem de morros e praias.

Contagiados pela totalizadora cidade moderna proposta pela carta de Atenas, onde o espaço urbano propõe uma natureza domesticada na forma de parques contínuos e infinitos sob horizontais eixos de circulação suspensos e massas verticais de edifícios, os arquitetos cariocas não tiveram outra escolha a não ser re-pensar a particularidade do território topográfico do Rio de Janeiro.

Enquanto que os ideólogos do Movimento Moderno propuseram suas teorias a partir da observação das metrópoles européias, mormente

Fig. 77: Lucio Costa, *Plano Piloto da Barra da Tijuca/1969*

implantadas sobre extensas planícies sem maiores acidentes topográficos,¹⁸ a irregularidade espacial do Rio de Janeiro impeliu uma nova observação. O desenho que os arquitetos cariocas elaboram sobre a cidade revela a vontade de assimilar os elementos significativos de uma paisagem soberana e irreduzível à qualquer ambição arquitetônica.

Assim, na concepção de um espaço isotrópico moderno pelos arquitetos, a paisagem acidentada de um lugar como o Rio de Janeiro significava um conflito aparentemente irresolúvel, pois a massa corpórea das montanhas e a superfície aquosa do mar, baía, rios e lagoas interrompia a infinitude sobre a qual a matéria arquitetônica se desenvolveria.

Como lidaram, então, os arquitetos cariocas com esta conflituosa situação?, algo que se apresentava tal qual um desafio. O desenho da cidade, em ambos os sentidos, isto é, o gráfico e o urbano, pode contemplar um espaço contínuo, onde a infinitude se dá pelo olhar que atravessa os objetos e os elementos da paisagem: no plano horizontal o mar e uma base territorial – um grande jardim recortado pelas vias de circulação –, no plano vertical os morros e em contraposição a eles, os edifícios soltos. Isto estará presente tanto ao nível mais amplo, como são as plantas urbanísticas realizadas por

Affonso Reidy ou Lucio Costa para o centro do Rio – *Urbanização da Esplanada de Santo Antônio/1948* [fig. 76] – ou para o *Plano Piloto da Barra da Tijuca/1969* [fig. 77], respectivamente, quanto em enquadramentos perspectivados para projetos arquitetônicos em contraposição com elementos destacados da paisagem natural. O recurso gráfico, mais do que uma arbitrariedade, possibilita ao arquiteto transpor os limites impostos pela natureza desafiando-a ou com ela dialogando,¹⁹ não só imaginando uma nova realidade a ser implantada ou materializada, como também elaborando novas percepções por ele idealizadas.

A paisagem carioca: incorporá-la ou refutá-la?

*Há (...) uma evidente responsabilidade que é típica do projectar e que oscila entre o direito à cultura e o dever de controlar a destruição da natureza.*²⁰

Tal qual uma dialética que produz uma síntese a partir da contraposição entre tese e antítese, atuar sobre a paisagem, através da arquitetura, pode significar, ou ter como consequência, sua destruição! Não obstante, sendo tarefa do arquiteto edificar o abrigo necessário ao bem estar do homem, sua ação pode polarizar-se entre a integração respeitosa e harmônica com a natureza, valorizando a paisagem preexistente, ou, em outro extremo, negar os aspectos qualitativos do lugar, construindo uma nova paisagem que desconsidera a anterior. Obviamente, em ambos os casos a paisagem está sempre sendo alterada. Entre uma resposta arquitetônica que busca construir a paisagem a partir e com os elementos da natureza ou destruí-la, negando-a, indo em direção a uma paisagem artificial, é uma questão fundamental e indefinível na história da arquitetura.²¹

Fenômeno cultural oposto à idéia de progresso inerente à construção, a destruição tem suas primeiras imagens reveladas já no texto bíblico sagrado, ganhando novas nuances ao longo da história ocidental. No que tange à destruição no contexto arquitetônico, é inevitável pensar em toda a iconografia européia que se produz principalmente a partir do século XVIII a respeito das “grandiosas” ruínas do mundo clássico, seja as da Grécia Antiga, mas principalmente as ruínas da Roma Imperial.²² Já deslocando a imagem da ruína arquitetônica para a pintura, destaca-se a paisagem pintoresca que identificava que uma bela composição deveria incluir alguma ruína, conferindo o olhar romântico ao quadro.²³

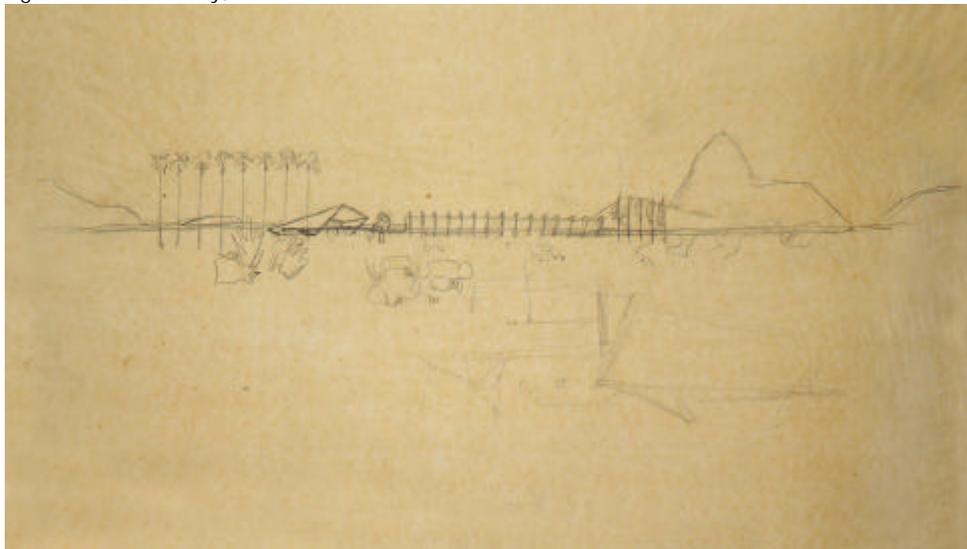
Se a “síntese” conceitual entre a paisagem e a arquitetura está presente ao longo deste trabalho, torna-se ainda mais evidente quando chega o momento dos arquitetos cariocas exercerem o poder que lhes foi outorgado: construir no Rio de Janeiro. E, neste caso, ali toda obra arquitetônica encontra-se balizada pelo indubitável questionamento da relação *construção-destruição* da paisagem.

Assim, é possível que a atitude dos arquitetos cariocas levassem em consideração a destruição da paisagem local, pois ela seria de qualquer modo transformada. Contudo, analisando sobretudo os desenhos de alguns dos projetos dos expoentes da *Escola Carioca*, se pode observar como a paisagem preexistente é vista e tratada como matéria a ser incorporada e integrada pela arquitetura. Neste caso, destaca-se duas posições paralelas e complementares: construir a paisagem através da arquitetura e conduzir o olhar do usuário desde o espaço edificado em direção à paisagem preexistente. Como resultado, uma nova experiência sensorial, e que remonta a idéia de paisagem como expressão histórico-cultural. No primeiro caso pode-se destacar o caso de Reidy no Pedregulho, onde segundo palavras de Carmen Portinho:

*Aproveitando as linhas acidentadas do terreno, o imponente volume do Conjunto Habitacional Pedregulho encontra-se equilibrado com a flexibilidade do desenho, avocando formas ondulantes do relevo local. As curvas do prédio principal respondem às linhas curvas da encosta, segundo uma dialética formal, realçando sobremaneira as suas linhas.*²⁴

O efeito disto é a riqueza de uma perspectiva dinâmica. Os edifícios, ao buscarem “a topografia mais adequada também querem estar presentes na paisagem”.²⁵ O bloco sinuoso, referência explícita ao *edifício-viaduto* de Le Corbusier,²⁶ “é parte da paisagem ao mesmo tempo que suporte para a contemplação da paisagem circundante. [Assim,] podemos também percebê-lo como metáfora da linha de cadeia de montanhas”²⁷ que o circundam.

Já em relação a idéia de uma arquitetura que conduz o olhar em direção à paisagem, uma vez mais nos remeteremos a Reidy. É o caso do projeto do *MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/1953*, onde a preponderância da natureza local, isto é, a vista da baía de Guanabara com o Pão de Açúcar ao fundo, incitou uma atitude que se não é de resignação,

Fig. 78: Affonso Reidy, *Museu de Arte Moderna*/1953

tampouco é de imposição à paisagem [fig. 78]. Observa-se nos croquis como a arquitetura tenta estabelecer um franco diálogo com os elementos destacados da paisagem através de uma estratégia de contraposição: contra a massa cônica vertical do Pão de Açúcar, Reidy projeta um volume também ascendente – o teatro –, a despeito de uma dominância horizontal. Articulando estes dois elementos, o bloco transparente e de geometria ritmada do museu e as palmeiras, numa sequência que pretende conduzir o olhar ao longo de toda a composição, mas que tem seu ápice no Pão de Açúcar. Como se nota, há um jogo de correlações entre elementos naturais e arquitetônico: montanha/teatro e museu/palmeiras.

Antes, porém, de chegarmos ao objeto de interesse deste capítulo, a análise dos desenhos dos arquitetos cariocas propriamente dito, se faz necessário correlacionarmos esses mesmos desenhos entre si e a partir do seguinte aspecto: a dívida com o estilo gráfico dos anos 20 e 30 de Le Corbusier²⁸, e que tem como consequência, a semelhança evidente entre o estilo dos próprios arquitetos cariocas, que homogeneizava a expressividade do desenho – correlação imediata e indubitável com a homogeneização da linguagem arquitetônica local, remetendo, uma vez mais, à questão referente à *Escola Carioca* –.

Comparemos as figuras 79, 80 e 81. Semelhantes entre si, e não apenas pela linguagem arquitetônica mas também pelo tratamento gráfico, à primeira vista não saberíamos distinguir quem são os autores, ou mesmo a que projeto se referem. Sem algum alerta prévio, poderia-se pensar que

Fig. 79: Le Corbusier, *Maison Citroen*/1920

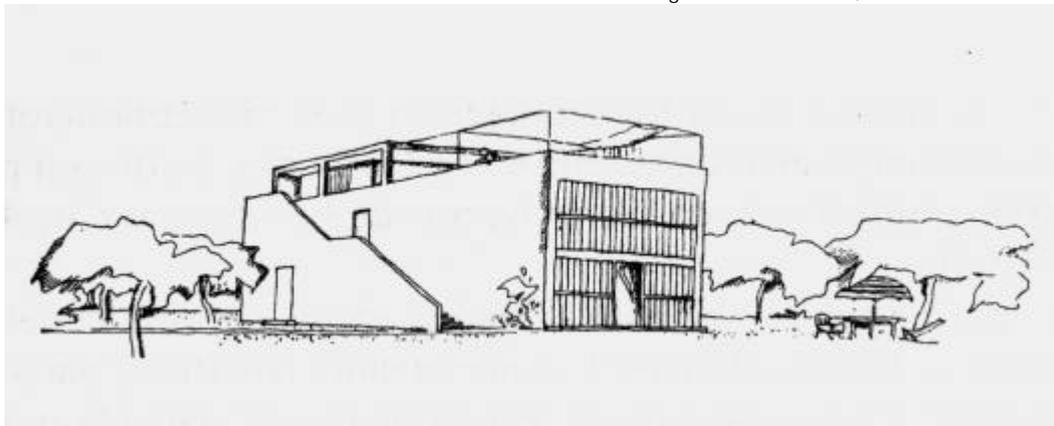
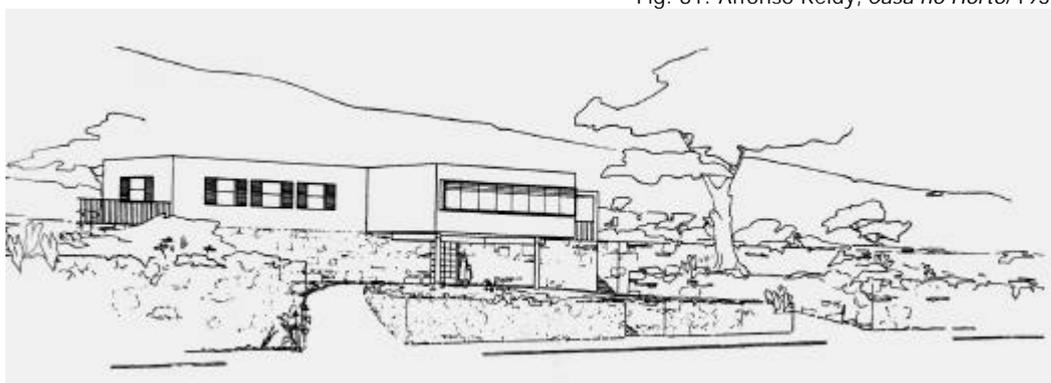


Fig. 80: Lucio Costa, *Casa Álvaro Osório de Almeida*/anos 30



Fig. 81: Affonso Reidy, *Casa no Horto*/1937

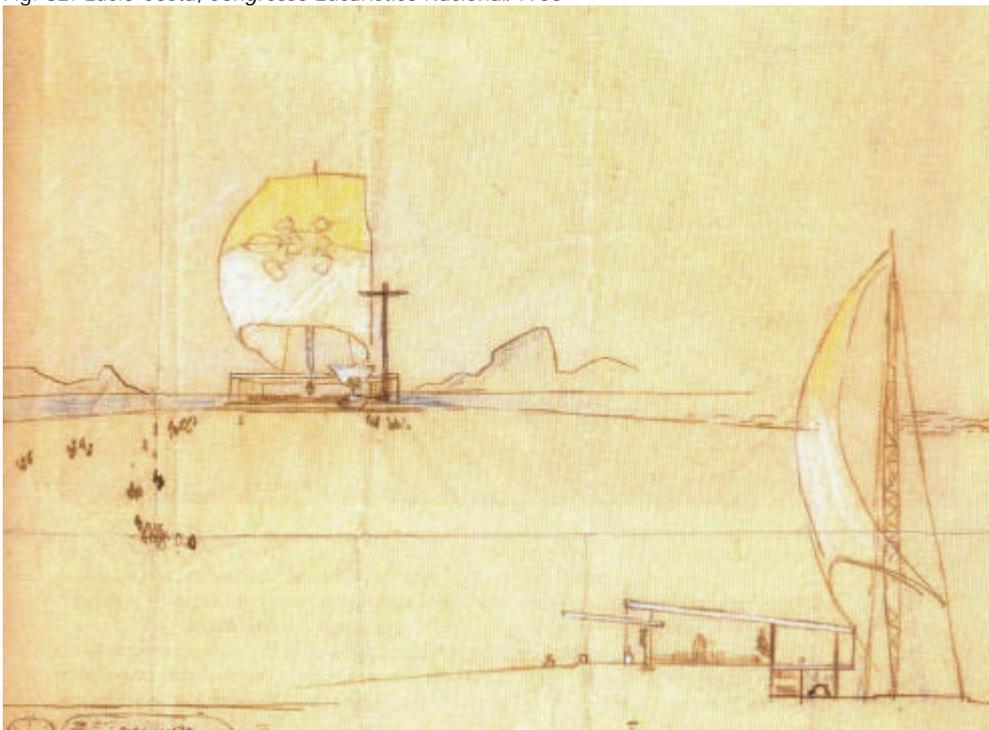


foram desenhadas pela mesma pessoa – observe-se o contorno das árvores, a altura do ponto de vista, a inexistência de textura sobre os muros, o que lhes confere uma inequívoca identidade, etc –. Neste caso, tratam-se respectivamente da *maison Citroen*/1920 de Le Corbusier [fig. 79] e da *casa Álvaro Osório de Almeida*/década de 1930 de Lucio Costa [fig. 80] e *casa no Horto*/1937 de Affonso Reidy [fig. 81]. A expressão homogênea, evidentemente, foi assimilada pelos arquitetos locais a partir do estilo gráfico corbusiano; neste caso convém mencionar que tal tipo de representação não era predominante no meio da vanguarda européia ou norte-americana, havendo uma grande diversidade de estilos, que iam desde o perspectivas sombrias feitas com um grafite expressionista às axonometrias policromáticas dos neoplasticistas.

No Brasil adotou-se de modo quase que hegemônico uma linha fina e dura, superfícies sem texturas intensas, poucas sombras que pudessem obscurecer qualquer parte da proposta, perspectivas externas e internas com pontos de fuga distantes, além, é claro, das projeções ortogonais em plantas, cortes e fachadas necessárias à to tal compreensão do projeto.

Efetivamente, os desenhos dos arquitetos modernos cariocas aqui analisados podem ser subdivididos em duas categorias, a primeira referente ao tratamento que se dá à paisagem, e a segunda quanto à motivação que impulsionou a realização do desenho.

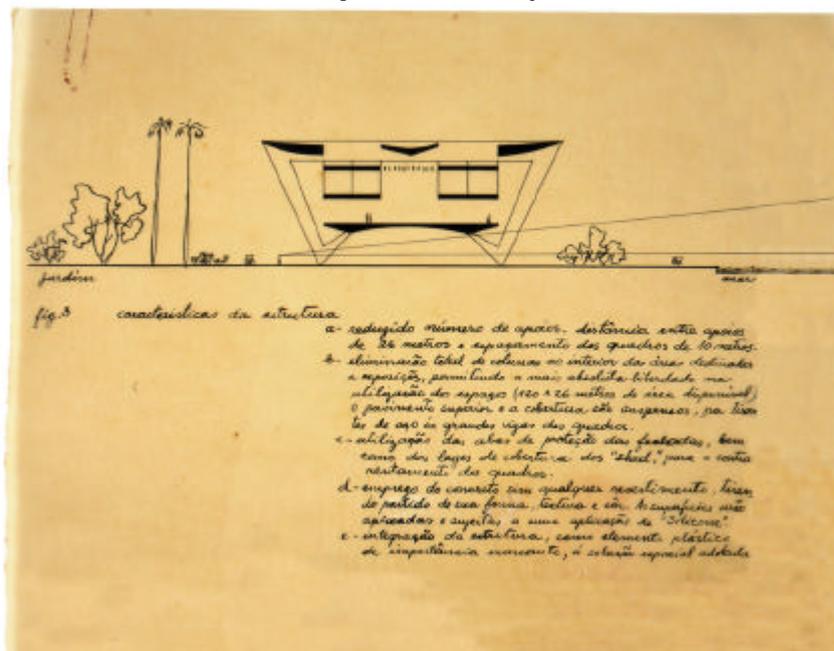
Fig. 82: Lucio Costa, *Congresso Eucarístico Nacional*/1955



No primeiro caso encontra-se a seguinte dicotomia:

1. Desenhos nos quais a paisagem do Rio de Janeiro é ao mesmo tempo suporte e ponto focal da arquitetura. Exemplo disto é o *Congresso Eucarístico Nacional/1955* de Lucio Costa [fig. 82], conforme será visto adiante.
2. Desenhos que capturam a paisagem como imagem. Quando a arquitetura é o suporte para que o usuário possa contemplar a vista externa que tem diante de sua janela ou varanda; os desenhos são instrumentos que demonstram esta prerrogativa do projeto. Exemplo eloqüente pode ser o esquema vertical de Reidy para o *MAM* [fig. 83], ou ainda a *casa Genival Londres/anos 30* [fig. 84] de Lucio Costa.

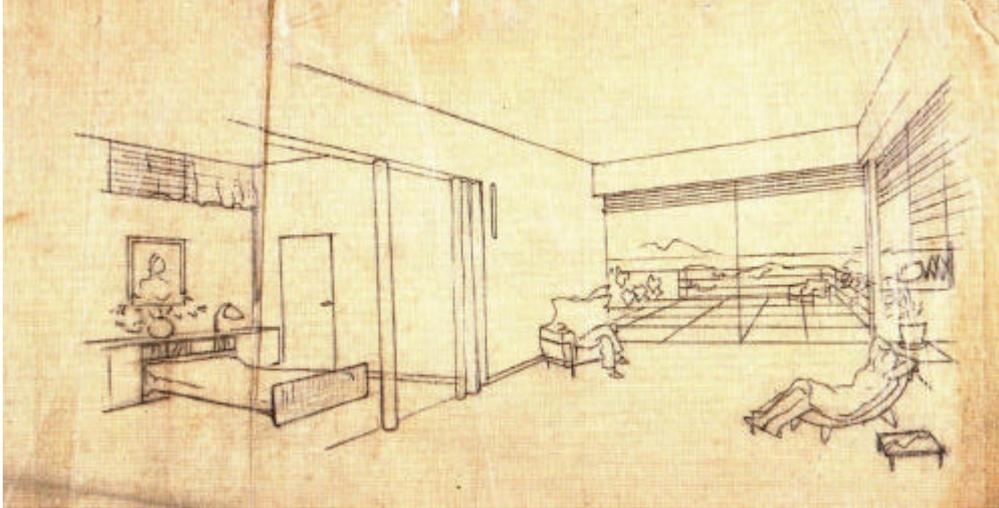
Fig. 83: Affonso Reidy, *Museu de Arte Moderna/1953*



Em ambas as situações o espaço da cidade, isto é, sua paisagem, ou pelo menos a porção visível do seu território, é a referência fundamental para a criação arquitetônica.

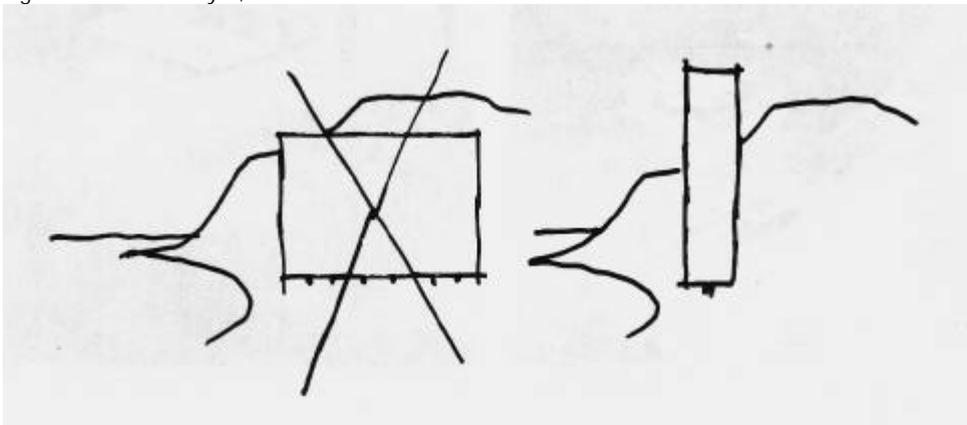
Quanto aos objetivos do desenho identifica-se uma outra dicotomia:

1. Os que pertencem a uma etapa de projeto, ou mesmo fazendo parte dele. Nesta modalidade enquadram-se a grande maioria dos desenhos aqui analisados, como é o caso do *Hotel Nacional/1970?* [fig. 85] de Oscar Niemeyer.
2. Os que são resultado de um exercício intelectual de percepção da paisagem sem estar relacionado especificamente a algum projeto – o

Fig. 84: Lucio Costa, *Casa Genival Londres/anos 30*

que José María de Lapuerta chama de croqui “autosuficiente” –.²⁹ Estes, menos freqüentes, ou senão, pouco divulgados, encontramos também em Niemeyer.

Algo perceptível quando se correlacionam as imagens da cidade produzidas por tais arquitetos, é que o Rio de Janeiro dificilmente é dissimulado, estando a paisagem local quase sempre reconhecível. Uma possível conclusão, é que o que os arquitetos desejam é assumir o espaço (pre)existente como contraponto fundamental da própria arquitetura, tendo assim a natureza do lugar como ponto de partida para a idealização da arquitetura tanto quanto como ponto focal, ao invés de negá-la. Neste

Fig. 85: Oscar Niemeyer, *Hotel Nacional/1970?*

caso, trata-se de uma ação que ao privilegiar o racionalismo cartesiano acaba por focar uma natureza cosmológica contra uma paisagem terrestre.

Com o desenho dos arquitetos modernos, o equilíbrio entre a paisagem e a arquitetura, a partir do confronto desta perante aquela, e tal como embutido no discurso corbusiano, era apenas aparente. Se o tratamento gráfico iguala os elementos da paisagem e da arquitetura, uma análise mais cuidadosa revela a preponderância ou submissão de uma outra entidade, isto é, da paisagem ou da arquitetura.

Ainda assim, encontramos outros desenhos nos quais a paisagem, quando se faz presente, é apenas insinuada, tratada timidamente. No entanto, muitos desses desenhos referem-se a obras construídas onde se identifica uma real intenção do autor em aproximar-se ou relacionar-se com a paisagem circundante.

Lucio Costa: um arquiteto econômico

O desenvolvimento da arquitetura brasileira ou, de modo preciso, os fatos relacionados com a arquitetura no Brasil nestes últimos cinquenta anos, não se apresentam concatenados num processo lógico de sentido evolutivo; assinalam apenas uma sucessão desconexa de episódios contraditórios, justapostos ou simultâneos, mas sempre destituídos de maior significação e, como tal, não constituindo, de modo algum, estágios preparatórios para o que haveria de ocorrer.³⁰

A fundamental trajetória arquitetônica de Lucio Costa é inversamente proporcional à quantidade de edifícios que projetou. A abrangência de enfoques – atuou no ensino, no marcante episódio da direção da Escola de Belas Artes em 1930-31; planejou cidades, prática urbanística que tem como destaque Brasília; dedicou-se efetivamente ao patrimônio histórico nacional; escreveu artigos, o que lhe conferiu o estigma de mentor intelectual da moderna arquitetura brasileira; e, projetou edifícios, alguns dos mais significativos no conjunto da produção nacional, como é o caso do *Parque Guinle/1948-54* –, sempre dentro de um rigor ético humanista,

tinha como denominador comum uma percepção própria do Rio de Janeiro e que se desdobra em diversos eventos:

A escala, a paisagem e o ambiente do Rio colonial e moderno são referências constantes e imprescindíveis para a arquitetura das cidades que projetou.

(...) Este Rio de Janeiro em perene construção é a marca fundamental dos seus trabalhos.

A transposição é tão importante que se revela, em seus projetos e textos, intensamente intrelaçada com as suas sensações a respeito de outras paisagens brasileiras.³¹

Exímio desenhista e atento observador da paisagem, tal qual Le Corbusier, em suas viagens Lucio Costa também deixou registrado as suas impressões do lugar em blocos de desenhos à lápis, demonstrando o quanto lhe interessava extrair alguma experiência desta percepção sensorial. A contrapartida se percebe em algumas das oportunidades que teve para projetar no Rio de Janeiro.

Se uma parte das representações da cidade se dá por esquemas planimétricos de ordenação urbana, como são os casos do já citado Plano Piloto da Barra, ou croquisados em pareceres urbanísticos para o Conselho Superior de Planejamento Urbano, também encontramos desenhos que ilustram propostas arquitetônicas articuladas à paisagem preexistente. Exemplos disto temos a já citada a *casa Genival Londres* [fig. 84] e também a *casa Hamann* (ambas da década de 1930) [fig. 86]. Enquanto

Fig. 86: Lucio Costa, *Casa Hamann*/anos 30



Fig. 87: Lucio Costa, *Rampas de acesso ao Outeiro da Glória*/anos 60

na primeira, se vê ao fundo, por detrás da janela da sala, a baía e as montanhas que a contornam e a conformam; na seguinte, nos desenhos do exterior da casa, a paisagem, com a referência imprescindível do Pão de Açúcar, aparece timidamente, contextualizando deste modo a arquitetura proposta.

Não obstante, a mais evidente destas vertentes de Lucio Costa é identificada no “risco original” para o *Congresso Eucarístico*/1955, onde a paisagem é suporte para uma arquitetura de viés sagrado [fig. 82]. Neste caso, o objeto proposto procura lidar com o valor eclesiástico subjacente, lançando mão de referenciais simbólicos vinculados com a pureza da paisagem, isto é, a parcela visível da natureza local. Mais do que a incorporação do imaginário popular referente ao templo sagrado, o desenho procura vincular-se ao lugar específico – a praia, porção de areia junto ao mar, e com as montanhas ao fundo estruturadas como uma moldura –, buscando formas apropriadas ao contexto. O tratamento gráfico deixa claro esta postura conceitual: o objeto projetado expande-se sobre o horizonte em linhas concisas.

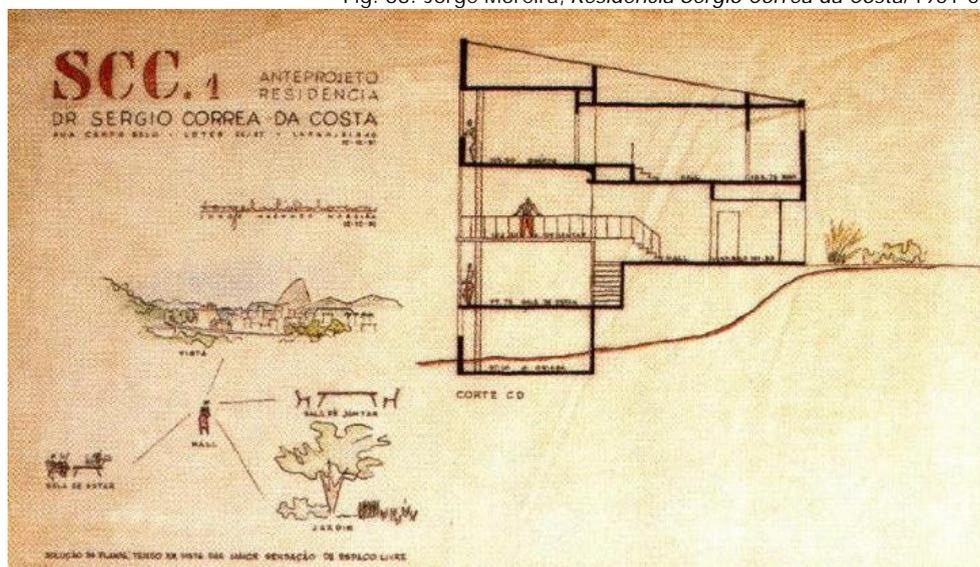
As perspectivas externas de Lucio Costa, usualmente eram tomadas com o ponto de vista à meia altura, sem qualquer intenção que não fosse a percepção clara da proposta, e em detrimento da expressividade gráfica ou espacial. Trata-se de um procedimento recorrente na maioria da produção carioca, juntamente com outra, que veremos adiante, que coloca a proposta em escorço, desde um ponto de vista aéreo e com a paisagem como o plano de fundo do espaço.

Dentro de tal padrão gráfico-projetivo de Lucio Costa, mas, sobretudo, somando ao desejo de interferir na paisagem, reconstruindo-a, e ainda, atuando no âmbito do patrimônio histórico, destaca-se as *Rampas de acesso ao Outeiro da Glória*/década de 1960 [fig. 87], “uma das obras primas da arquitetura portuguesa na colônia”.³² Fundamentada numa organicidade naturalista, na contextualização com o monumento construído, além é claro, na necessária declividade topográfica, a ação de Lucio Costa é uma efetiva e bem sucedida tentativa de construir a paisagem urbana do Rio de Janeiro através da arquitetura. Os traços impregnados no papel que representam a rampa propriamente dita, evidenciam o aspecto áspero, poderíamos até dizer montanhoso, que une a base ao cume. Enquanto a matéria pétreia do morro e da arquitetura aproximam-se entre si, configurando uma unidade, a vegetação que as emoldura tem uma imagem fluída, antagônica mesmo à massa piramidal conformada pela rampa e pela igreja.

Racionalistas diante da paisagem desconcertante

Entre o perfil mais erudito e doutrinador de Lucio Costa e o reconhecidamente sensualista de Oscar Niemeyer, a arquitetura modernista brasileira em sua vertente carioca também apresentou um viés de caráter mais racionalista,³³ encontrada principalmente na obra de Jorge Moreira, além dos já comentados Affonso Reidy e MM Roberto.³⁴ Se os Roberto mantiveram uma exitosa produção a partir de um incansável escritório privado, o fato comum que une Moreira e Reidy é que eles realizaram grandes obras a serviço de um cliente governamental: o primeiro passou grande parte de sua vida profissional à frente do escritório técnico da Universidade do Brasil, projetando os edifícios da Cidade Universitária, enquanto que o segundo durante muito tempo atuou como funcionário público da prefeitura do Rio de Janeiro – na época Distrito Federal –, o que talvez justifique percebermos na produção de ambos o caráter menos plástico, mais contido e centrado na adequação funcional do programa, mas nem por isso menos expressivo ou contextualizado.

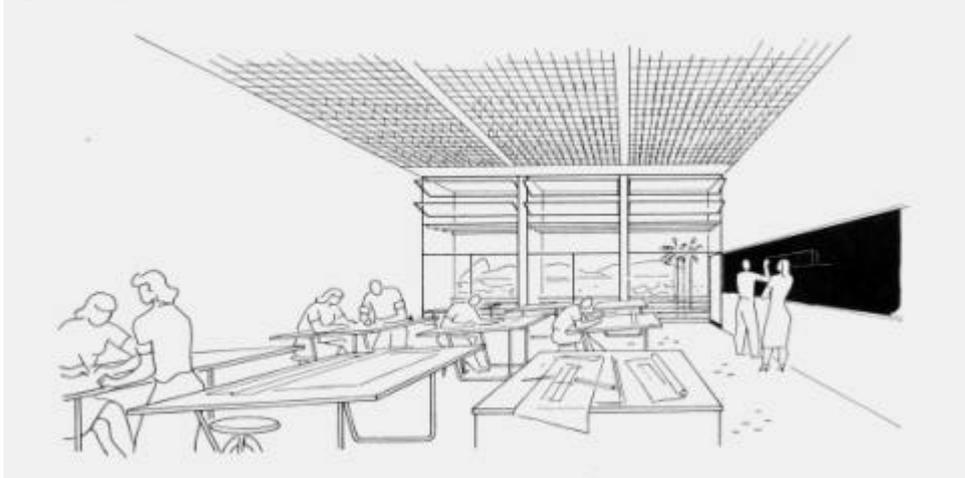
O rigor do discurso observado nas memórias de alguns dos projetos de Affonso Reidy e Jorge Moreira revela uma objetividade no tratamento do espaço ao longo do desenvolvimento de cada projeto. Apesar da acurada inserção na paisagem, memoriais justificativos ou descritivos

Fig. 88: Jorge Moreira, *Residência Sérgio Correa da Costa/1951-57*

baseavam-se em aspectos técnicos e funcionais, desconsiderando qualquer argumentação estética ou formal. Contudo, eventualmente encontramos desenhos que denunciam o desejo do arquiteto de vincular-se à paisagem, experiência confirmada física e perceptivamente ao se vivenciar a obra construída. Este é o caso do croqui para o *Museu de Arte Moderna* [fig. 83] de Reidy ou da *residência Sérgio Correa da Costa/1951-57* [figs. 72 e 88] de Moreira.

Em se tratando de arquitetos tão vinculados à cidade que os acolheu,³⁵ as imagens do Rio de Janeiro não são outra coisa que suporte para o desenvolvimento de uma obra projetada que passa “a constituir um elemento da paisagem urbana, cuja harmonia deve ser assegurada”.³⁶ Uma vez que nos casos destes arquitetos, os desenhos aqui analisados não são objetos “fim”, ou seja, tratam-se de instrumentos pertencentes à etapa de projeto, é possível supor que, o espaço era fundamentalmente resultado do “material empregado e os conhecimentos da técnica de construção, das condições climáticas e geográficas da região”.³⁷

Não obstante, havia um desejo deliberado de se estabelecer uma relação entre o espaço construído e o espaço natural, ou, em outras palavras, a paisagem passava a ser uma composição integrada à arquitetura. A imagem perspectivada interna do ateliê da *Faculdade Nacional de Arquitetura/1957*, elaborada pelo escritório coordenado por Jorge Moreira, é bastante contundente neste sentido [fig. 89]. Sem informações a respeito do verdadeiro autor do desenho, o que de fato interessa é sua estrutura:

Fig. 89: Jorge Moreira, *Faculdade Nacional de Arquitetura/1957*

linhas claras, firmes e uniformes, sem maiores expressividades estilísticas, informando que o espaço interno de convivência humana está em contato permanente com a natureza visível externa; uma mensagem simples e direta.

Ah!, o Rio de Janeiro, eterna inspiração

Curioso modernismo o brasileiro. Tal como já mencionado em relação a pintura,³⁸ também na arquitetura a versão local contrapõe-se ao proposto pelos percussores europeus. Reivindicando em seu primórdio uma racionalidade universalizante, no Brasil o modernismo em sua expressão arquitetônica assumiu, perante a liderança de Oscar Niemeyer, a sensualidade livre das formas curvas das montanhas, da sinuosidade dos rios, das nuvens ou do corpo da mulher.³⁹ A base desta liberdade sensual, que se submete a uma paisagem onipresente, traz consigo o paradoxo de uma “irracionalidade” que não se prende ao utópico e ascético projeto moderno de transformação social. Por trás da compositiva linguagem carioca da arquitetura moderna, o desejo por um espaço livre, aberto, curvo ou sinuoso, onde o discurso formal prevalece em detrimento do social,⁴⁰ do metodológico enquanto processo assimilável, ou do técnico.⁴¹ Os aspectos simbólicos da forma são, portanto, o efeito perseguido, a imagem almejada.

Fig. 90: Oscar Niemeyer, *Arcos da Lapa*/1980

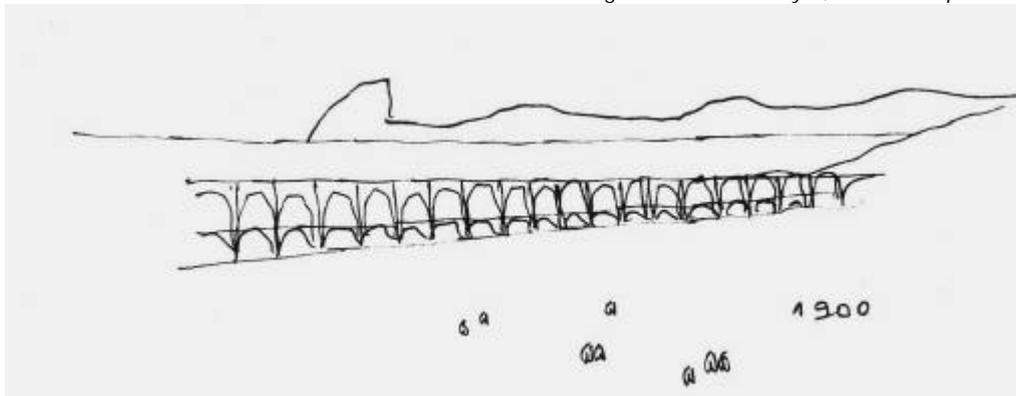


Fig. 91: Oscar Niemeyer, *Casa das Canoas*/1953 Fundação Oscar Niemeyer

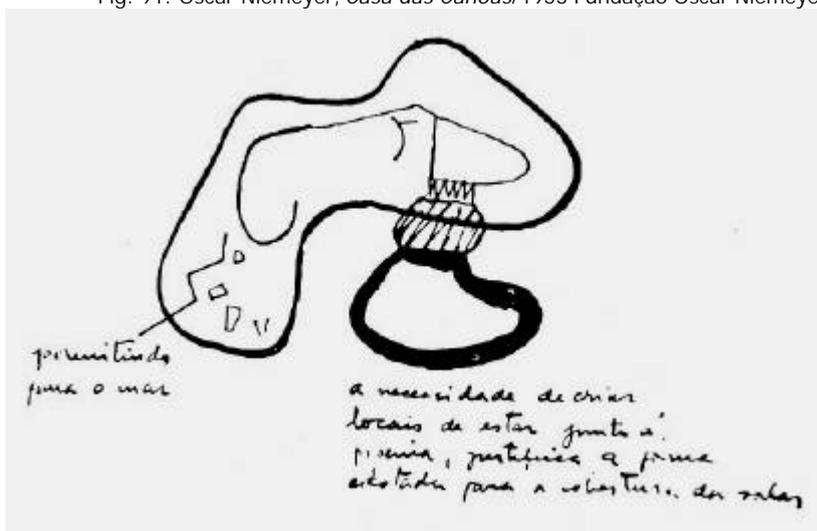
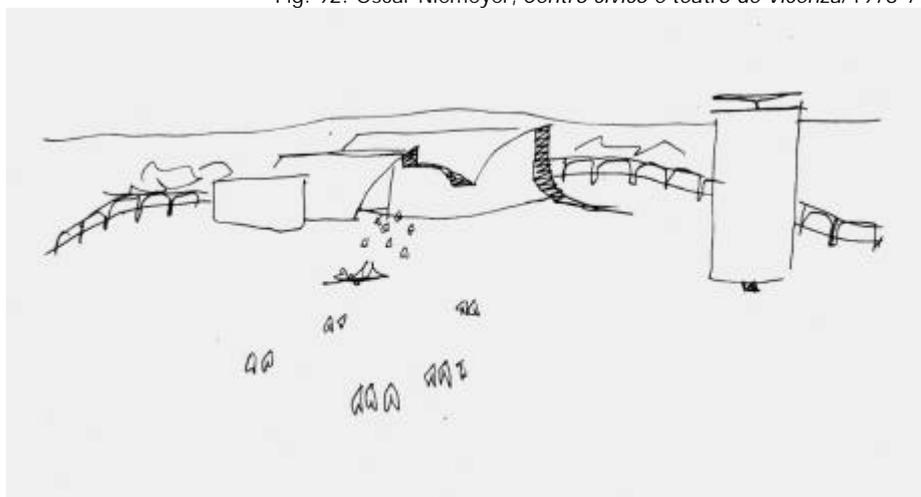


Fig. 92: Oscar Niemeyer, *Centro cívico e teatro de Vicenza*/1978-79



Aparentemente, Niemeyer sempre fez referência à paisagem de sua cidade natal, isto é, o Rio de Janeiro, em vários de seus projetos espalhados pelo Brasil e pelo mundo.⁴² Neste caso, uma paisagem conformada pelo encontro do natural com o construído. Uma imagem forte como era o aqueduto da Carioca, se foi tema para um desenho de Thomas Ender, para Oscar Niemeyer [fig. 90] tornou-se quase um *leitmotiv* em obras diversas: a sequência dos arcos aparece nos *palácios de Brasília/1957* e no *Itamaraty/1962*, ou mesmo no edifício *Mondadori/1968*; já as marquises sinuosas da *Casa do Baile/1940* ou do *Ibirapuera/1951*, podem ter sido inspiradas nas curvas do litoral do Rio de Janeiro, ao passo que, certamente, a *casa das Canoas/1953* [fig. 91] é uma metáfora da cidade: a baía (piscina) cercada por montanhas (a pedra ou senão a marquise que configura o espaço coberto). Daí que não é demais reconhecer a paisagem carioca no perfil do *centro cívico e do teatro de Vicenza/1978-79* [fig. 92], onde as linhas poderiam representar a baía e as montanhas tão discutidas neste trabalho. Basta observar como a imagem do projeto para Vicenza parece derivar do Rio de Janeiro ilustrado na figura 90. Sob este ponto de vista, pode-se dizer que os desenhos de Niemeyer são como discursos que assumem a pretenciosa ascensão da arquitetura – seja ela anônima ou erudita – ao nível da paisagem, expressão visual de uma natureza tropical exuberante.

Se, como afirmam muitos de seus admiradores, Oscar Niemeyer produz edifícios com formas e espaços “desconcertantes”, é certo que também seus desenhos tem uma expressão própria, tênue, onde uma linha sinuosa e leve, mas não tremida, desenvolve-se pelo papel sem qualquer hierarquia; uma mesma linha que “constrói” diversas formas: a paisagem, o homem, as mulheres, os edifícios...

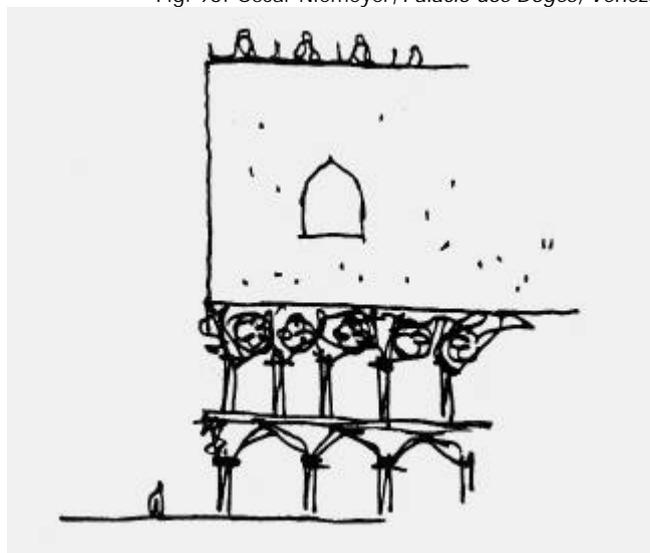
Articulando o desenho de Oscar Niemeyer às suas estruturas arquitetônicas, Sophia Telles já havia apontado que seu traço pessoal, inconfundível em sua austeridade, não é um instrumento de busca, não procura de antemão uma forma arquitetônica, já nascem definitivos. Tais croquis:

*(...) detêm o caráter paradoxal de não ser esquemas prévios e tampouco parecem resultar de acertos ou ajustes progressivos. A força desses croquis provém da sua imediatez, de um desenho que já é a forma final do projeto.*⁴³

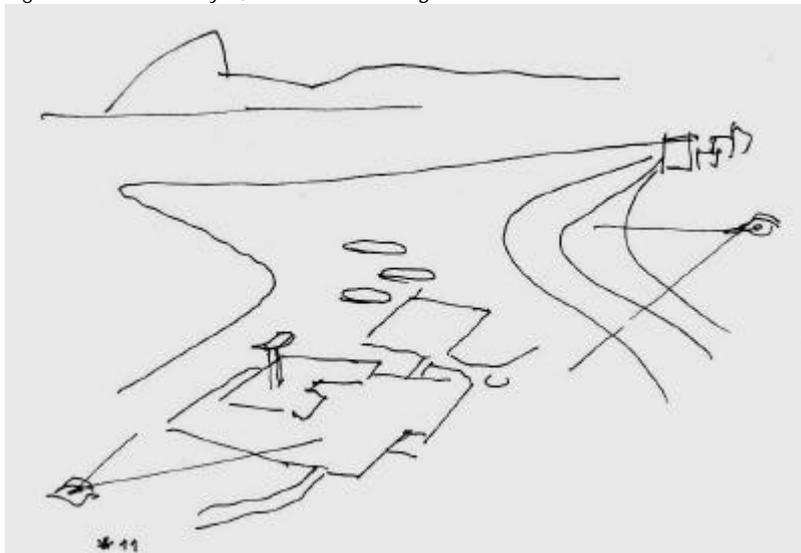
Desenhos que, na primeira fase de sua produção arquitetônica, estão sintonizados com as formas curvas do concreto que parecem buscar uma lógica estrutural estereotômica,⁴⁴ ao passo que nas obras posteriores⁴⁵ a estrutura parece querer exibir-se, tentando alcançar os limites de estabilidade e resistência. Neste momento, o desenho sem alterar sua característica gráfica anteriormente desenvolvida, já não reflete aquela consonância imagem/forma.

Por outro lado, e tal como já citado, o desenho de Niemeyer tem uma dívida com o traço corbusiano, bastando colocar em paralelo qualquer perspectiva a rés do chão de uma das casas de Le Corbusier dos anos 20 com outra sua, onde os elementos humanos ou vegetais complementares à arquitetura, e conferindo-lhe escala, são extremamente semelhantes. No entanto, isto não impediu o distanciamento do brasileiro em relação ao mestre franco-suíço, seja na arquitetura propriamente dita,⁴⁶ seja no traço gráfico do desenho. Sendo desnecessário abordar os caminhos tomados por Niemeyer em sua autonomia, dado a quantidade de estudos já realizados sobre o tema,⁴⁷ voltemos a questão específica do desenho.

Fig. 93: Oscar Niemeyer, *Palácio dos Doges, Veneza*

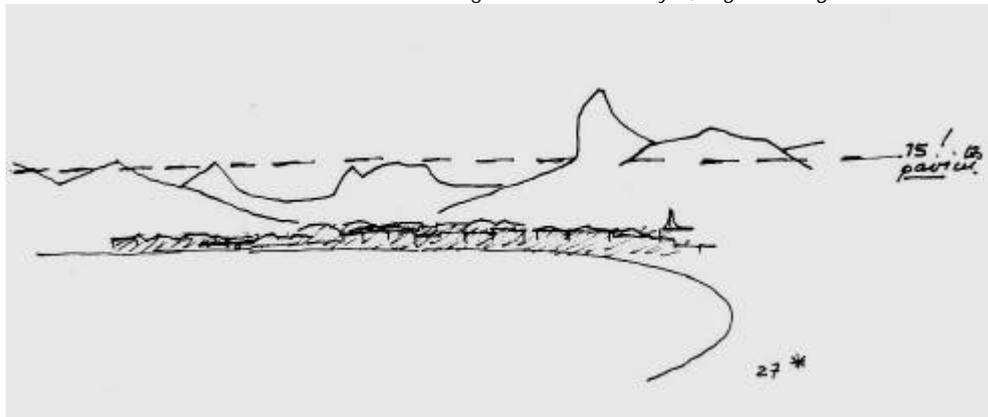


Se Sophia Telles já apontou a função do desenho para a arquitetura de Niemeyer, resta ainda observar o modo como ele desloca o mesmo estilo gráfico ao representar algum outro elemento não arquitetônico, tal qual uma mulher anônima, uma paisagem qualquer, ou mesmo quando se trata de alguma arquitetura ou cidade existente, tal como o fez para ilustrar Veneza [fig. 93] ou o Rio de Janeiro. No livro "*Rio*",⁴⁸ Niemeyer desenhou – e descreveu – o Rio de Janeiro de memória,⁴⁹ o que não o impediu de

Fig. 94: Oscar Niemeyer, *Aterro do Flamengo*/1980

deixar registrado graficamente a essência da cidade, seus espaços significativos. E quem não desenhou de memória? Na verdade, todos aqueles que se dedicam ao desenho sabem que a memória tem papel preponderante no registro gráfico/figurativo sobre o papel, podendo tanto estar presente no lapso de tempo de feitura de um desenho “quase instantâneo”⁵⁰ ou ao longo de um tempo longínquo, quando voltando ao passado, é possível rever imagens retidas mentalmente e que surgem a medida que o desenho é realizado.⁵¹

Mais que isso, os desenhos publicados em “*Rio*” mostram imagens compostas por elementos essenciais à percepção, e por conseguinte, à lembrança [figs. 94: *Aterro de Flamengo*/1980]. Ao arquiteto, a cidade enquanto matéria humana edificada é sempre referência imprescindível, e no caso de uma cidade como o Rio de Janeiro, a paisagem está inevitavelmente presente em qualquer representação que a ilustre; daí a necessidade de se pensar a cidade sempre nestes parâmetros: o encontro do natural com o construído. É isso que nos explica ele ao discorrer sobre a altura dos edifícios [fig. 95: *Lagoa Rodrigo de Freitas*/1980]: entre os fragmentos de linhas superiores que representam as montanhas e o arco inferior que é suficiente para vermos o mar disperso sobre o papel branco, Niemeyer nos mostra a arquitetura da cidade, uma mancha de hachuras oblíquas que se quer fazer presente atenta à sua real dimensão.

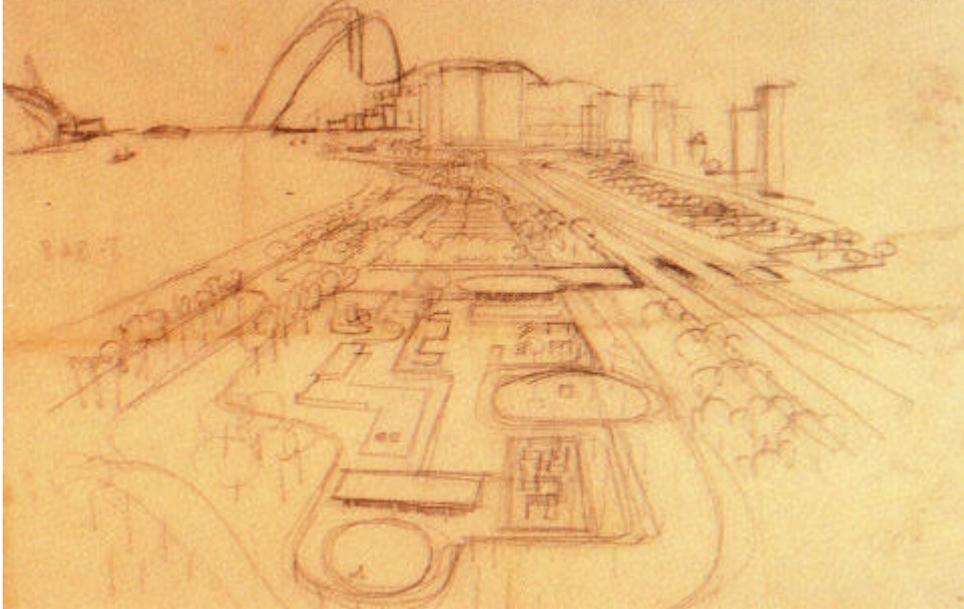
Fig. 95: Oscar Niemeyer, *Lagoa Rodrigo de Freitas*/1980

Burle Marx: um precioso apêndice

Evidentemente, o papel desempenhado pelo pintor e paisagista Roberto Burle Marx [ver capítulo 2], colaborador constante dos arquitetos modernos brasileiros, algumas vezes participando já na gestação inicial do projeto arquitetônico, não pode ser negligenciada. Paisagista de grande prestígio internacional, Burle Marx ficou reconhecido principalmente por estabelecer uma linguagem na composição de seus jardins identificada com os ecossistemas brasileiros tropicais.

Ao tratarmos do tema paisagem, convém delimitar a arte de Burle Marx, isto é, o paisagismo, que na verdade trata de ser a “arte do jardim”. A matéria criativa, os elementos que a conformam física, histórica, ou ainda, botanicamente, procedem do meio natural, que em sua porção visível entende-se por paisagem. O paisagismo, portanto, parte da compreensão e estudo da paisagem, num esforço de recriá-la, mas ciente de suas limitações.

*A paisagem é a consciência humana diante de um ambiente, produto do seu potencial imaginativo e criador, uma contemplação visual formulando significados e novas imagens. Os jardins correspondem ao enquadramento de paisagens cultivadas pelo ser humano com a marcante presença da vegetação no imaginário ocidental.*⁵²

Fig. 96: Burle Marx, *Aterro do Flamengo*/1962

Admitido a abrangência na atribuição do paisagista, pode-se afirmar que seu trabalho caminha ao lado do arquiteto, em contribuição mútua, ambos construtores da paisagem vivenciada pelo homem, seja ela de caráter urbano ou natural, público ou privado.

No Rio de Janeiro, especificamente, a atuação de Burle Marx foi extensa, tendo colaborado em diversos projetos modernistas desenvolvidos por seus colegas arquitetos. É o caso, entre outros, do *Aterro do Flamengo*/1962, projeto coordenado por Affonso Reidy, mas no qual a contribuição de Burle Marx tem aspectos determinantes, indo além da escolha das espécies vegetais. No Aterro:

Burle Marx faz ressurgir as linhas da própria paisagem carioca. (...) Não é um jardim projetado como fuga da cidade, onde o caminhante encontraria o desconhecido, como motivação para se abandonar à mística visão do retorno à Natureza. É um jardim urbanizado.⁵³

Os croquis do próprio Burle Marx [figs. 96 e 97: *Aterro do Flamengo*] são bastante contundentes neste sentido: feitos à lápis, eles procuram integrar todos os elementos que comporão uma futura paisagem, sejam os volumes montanhosos ou edificadas e a superfície aquática preexistentes, sejam os arranjos vegetais e os objetos arquitetônicos propostos.

Fig. 97: Burle Marx, *Aterro do Flamengo*/1962

O lugar, a obra e o desenho que os representam

Ao final, a paisagem passará a ser apenas insinuada: as montanhas e o mar quando aparecem no desenho do arquiteto são reduzidos à poucas linhas sinuosas sem chegar a um metafórico e intenso traço tremido. Contudo, que a paisagem passa a ser incorporada pela nova arquitetura não resta dúvida. A renovação modernista conceitual traduzida por uma distinta linguagem arquitetônica, teve como um dos seus fundamentos uma relação de empatia com o lugar, dialogando com a paisagem.

Curiosamente, trata-se de um pressuposto também presente na obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959), que tão bem representou a empatia natureza/arquitetura. Se Wright alcançou este ideal através de procedimentos distintos, estes já se notavam no próprio desenho, onde a paisagem circundante freqüentemente ocupa mais espaço no papel que a arquitetura proposta.⁵⁴

No caso carioca, ou ainda, brasileiro, a expressão desenhada no papel adota uma evidente estruturação hegemônica: o edifício em primeiro plano, seja em visão externa ou internamente, e a paisagem por trás. Isto ocorre em quase todos os exemplos analisados até aqui, como também nos que veremos a seguir. Sem circundar ou mesclar-se com a arquitetura – ao contrário de Wright –, mas colocada como destacado plano de fundo, a paisagem desenhada acaba sendo disposta segundo um sistema básico: uma linha do horizonte terrestre ou marítimo sob algumas outras linhas sinuosas que representam volumes cônicos de montanhas. E igual a Le Corbusier, as referências a qualquer outro objeto construído era minimizado, quando não descartado.

Fig. 98: Flávio Marinho Rêgo e Marcos Konder Netto, *Monumento aos Mortos da 2ª Guerra*/1956

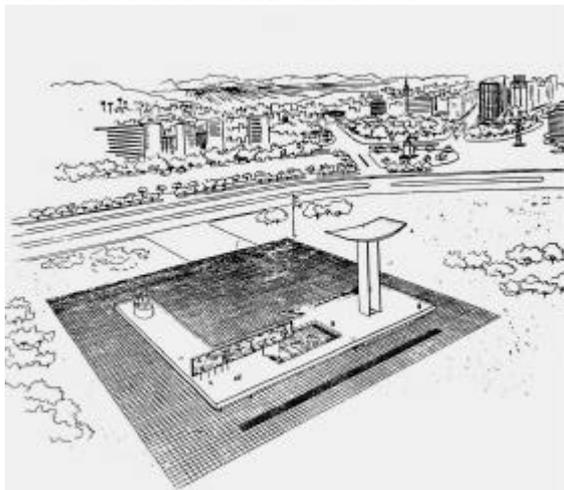


Fig. 99: Flávio Marinho Rêgo e Marcos Konder Netto, *Restaurante no Morro da Urca*/1956

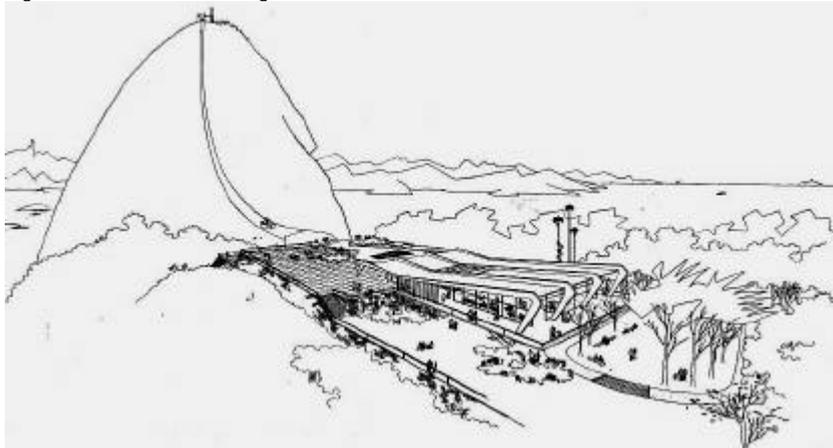


Fig. 100: Ricardo Menescal, *Barra da Tijuca Hotel-Club*/1962



O fato é que tal atitude tornou-se um caminho sem volta, assimilada pela grande maioria dos profissionais da época, numa hegemonia quase doutrinária que não aceitava excessões, mas que configurava um posicionamento ético perante ao meio socio-cultural vigente.⁵⁵

Este contexto se torna evidente através do confronto desta produção com a anterior. Na década de 1940 arquiteturas em estilos variados, fossem eles ecléticos, neocoloniais, revivalistas ou *Art Deco*, ainda estavam em evidência. Mais importante publicação de arquitetura brasileira da época, a revista *Acrópole* expõe totalmente este tipo de arquitetura em suas páginas.⁵⁶ Uma vez que se tratam de obras fechadas, isto é, voltadas para o interior, com pesadas e ornamentadas fachadas e poucas aberturas, pode-se dizer que não havia um desejo de relacionarem-se com o ambiente circundante, negando mesmo a paisagem. Passados 20 anos, *Acrópole* e as demais publicações que surgem no Brasil – *Arquitetura e Engenharia*, *Arquitetura*, *Brasil-Arquitetura Contemporânea* e *Módulo* – tornam-se veículos exclusivos para a produção modernista, sem exceção!

Das obras projetadas para o Rio de Janeiro que são apresentadas nestas publicações, encontram-se trabalhos de vários outros arquitetos, não tão destacados quanto aqueles que fizeram a história oficial, ainda que reconhecidamente competentes. Seguindo pelo mesmo caminhos dos “grandes” arquitetos, representam uma continuidade de pensamento que se desenvolve até que se alcance uma desvinculação, situação que apenas será percebida na recente produção local. Ao mesmo tempo, ocorre uma inevitável profissionalização dos escritórios de arquitetura, algo que irá despersonalizando a expressão gráfica dos desenhos apresentados ao público.

Os projetos publicados, construídos ou não, inicialmente têm características semelhantes, quer do ponto de vista de linguagem compositiva arquitetônica, quer no aspecto estilístico dos desenhos. Dentre os aspectos coincidentes, interessa destacar o confronto da proposta arquitetônica com a paisagem. São desenhos que assumem tal dialética, como é o caso do *Monumento aos Mortos da 2ª Guerra/1956* [fig. 98] de Hélio Ribas Marinho (1924-) e Marcos Konder Netto (1927-), *restaurante no Morro da Urca/1956* [fig. 99] também de Konder Netto em parceria com Flávio Marinho Rêgo (1925-), ou do *Barra da Tijuca Hotel-Club/1962* [fig. 100] de Ricardo Menescal (1930-).

Desenhos que expressam uma idéia arquitetônica que não desconsidera o valor da paisagem. Mas também desenhos que perderam a frescura de

seus antecedentes, agora as linhas ora são mais duras, rigorosas, didáticas (*Monumento aos Mortos*, *restaurante no Morro da Urca*), ora são manchas que na sua eficiência representativa distanciam o objeto arquitetônico proposto da paisagem (*Barra da Tijuca Hotel-Club*). Desenhos que nem sabemos se são dos próprios autores do projeto ou se do punho de algum colaborador. Destes projetos citados, apenas o *Monumento aos Mortos da 2ª Guerra* foi executado; contudo, todos evidenciam o papel dado à paisagem local na concepção arquitetônica. Trata-se, portanto, de uma idéia fundamental no conjunto da produção local.

Ocorre que se isso é algo evidente para o usuário que vivencia a obra em seu lugar, nem sempre o desenho deixa claro tal experiência. Enquanto algumas imagens revelam o desejo de organizar o espaço através de uma obra arquitetônica aberta à paisagem circundante, outras não expõem tal desejo, se é que ele existe apesar desta possível interpretação. Neste ponto, deve-se ressaltar que tal entendimento se dá tanto por um público leigo quanto pela crítica arquitetônica.⁵⁷ Se nem sempre era no desenho que tal idéia de conciliação se manifestava, ainda assim, a conciliação arquitetura e paisagem pode ser apontada como um dos principais aspectos da produção local.

Se esta hipótese é correta, deve-se, afinal, admitir que no caso dos arquitetos, o desenho nem sempre esgota todas as qualidades intrínsecas à obra materializada. Neste ponto, e tal como já havia sido alertado por Jorge Sainz, uma lógica reversa também é válida: “el lenguaje gráfico (...) adquire a veces un valor en sí mismo que puede estar en abierta contradicción con su materialización posterior.”⁵⁸ Portanto, efetivamente encontramos alguns arquitetos que exploram e apresentam suas idéias completamente por meio da linguagem gráfica, o que possibilita que se investigue inclusive o papel dado à paisagem na concepção arquitetônica. Outros porém demonstram que é possível desenvolver um projeto dotado de vários aspectos que não são visíveis nos documentos gráficos divulgados. O desenho é um eficiente instrumento de investigação de qualquer prerrogativa projetual, contudo, nem sempre é capaz de revelar todos os desejos do arquiteto. Algo que adquire sentido no contexto carioca, segundo palavras de Roberto Conduru ao referir-se à Jorge Moreira, mas que pode ser estendido aos seus colegas contemporâneos:

*(...) o desenho é mais do que o mediador do pensamento, é mesmo o método de reflexão projetual, sendo menos a representação da forma idealizada do que o indício do processo de criação formal e construção do edifício.*⁵⁹

Não resta dúvida que a relação entre paisagem e a arquitetura foi uma condicionante na produção arquitetônica carioca entre as décadas de 1930 e 1960; na verdade, poderíamos falar de um modelo exaustivamente trabalhado por aqueles que realizaram tal conjunto edificado. Os registros gráficos desta obra denunciam mais do que uma vocação local, trata-se de um pressuposto que marcou uma geração. Não obstante, estes mesmos desenhos não esgotam o que a obra pode dizer em suas próprias palavras. Ainda assim, não deixam de fornecer elementos de análise que visam reconstituir os caminhos intermédios entre o lugar preexistente e um novo espaço a se edificar, e que, sempre que possível, colocará frente a frente a paisagem do Rio de Janeiro e a arquitetura intransponível.

Notas:

¹ Luis Carlos DAHER, "Sobre o desejo – digo, o desenho – do arquiteto", in MUSEU LASAR SEGALL, *A Linguagem do arquiteto: o croquis*, São Paulo, Museu Lasar Segall, 1984, p. 4.

² Roberto CONDURU, "Razão ao cubo", in Jorge CZAJKOWSKI, *Jorge Machado Moreira*, Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1999, p. 26.

³ Ibid.

⁴ Sobre os fatos relativos ao projeto do edifício do MES, indicamos o texto de Carlos Eduardo COMAS, "Protótipo e monumento, um ministério, o ministério", in *Projeto*, n° 102, agosto-1987, pp. 137-149.

⁵ Efetivamente, os Roberto são os pioneiros do modernismo no Rio de Janeiro ao vencerem o concurso para o edifício da Associação Brasileira de Imprensa em 1935, o que "sob o ponto de vista estritamente cronológico cabe a eles o mérito de terem concebido e executado a primeira grande obra da arquitetura nova no Brasil". Yves BRUAND, *op. cit.*, p. 93.

⁶ "A arquitetura dos Irmãos Roberto possibilita um encontro com elementos essenciais do projeto da modernidade e uma íntima relação do espaço arquitetônico com a luz e o clima, em especial com os da terra carioca". Alfredo BRITTO, "MM Roberto", in *AU*, n° 52, fevereiro/março-1994, pp. 67-78.

⁷ Rino LEVI, "A arquitetura e a estética das cidades", in Alberto XAVIER, *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*, São Paulo, Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1987, pp. 22-23. Vale a pena ainda mencionar que de volta ao Brasil, Rino Levi tornou-se um dos principais arquitetos modernos em atuação em São Paulo ao longo do século XX.

⁸ Hugo SEGAWA, *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

⁹ "O Rio, em meio às suas montanhas e paisagens exuberantes, seria Dionísio. Um apelo à vida, ao prazer. São Paulo, Apolo, entre as silhuetas das chaminés. O culto ao corpo-força, ao trabalho, a luta pela sobrevivência." *AU*, n° 17, abril-maio/1988, p. 50. Tal debate, no entanto, tem outras considerações: "Na verdade, essa mistura extremamente feliz de Le Corbusier, calçadas de Copacabana, curvas francesas (e polacas) e arquitetura árabe produziu, entre os anos 40 e 60, a mais expressiva manifestação cultural do Brasil em toda a sua história: a arquitetura moderna brasileira e não carioca". Sergio Teperman, "A Mocidade Independente da Praia Vermelha", in *AU*, n° 16, fevereiro-março/1988, p. 82.

¹⁰ Sylvia FICHER e Marlene Milan ACAYABA, *Arquitetura moderna brasileira*, São Paulo, Projeto, 1982, p. 73.

¹¹ "A história, como todas as ciências, deve generalizar e explicar", uma limitação em função de sua própria singularidade, pois "consiste em privilegiar o papel dos indivíduos e, em especial, dos grandes homens". Jacques LE GOFF, *História e Memória*, Campinas, UNICAMP, 1996, p. 40, p. 34.

¹² Conferir Yves BRUAND, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981; e Hugo SEGAWA, *op. cit.*, os mais abrangentes trabalhos já publicados sobre a arquitetura moderna no Brasil, tanto no sentido histórico quanto crítico, uma vez que ambos os textos foram realizados dentro de uma metodologia revisionista após o período em questão.

¹³ Termo eloqüente, mas também recorrente em crônicas e músicas sobre a cidade, e que conformam o imaginário coletivo local e nacional, quando o Rio de Janeiro da época em que era capital federal –mas ainda hoje–, era a vitrine

cultural brasileira, posição que passou a dividir com São Paulo a partir do segundo quarto do século XX.

¹⁴ Participando do CIAM desde seu início em 1928, ocorrido em La Sarraz, até assumir a liderança absoluta no CIAM IV (entre Marselha e Atenas, a bordo do navio Patris II, 1933), através da publicação da “Carta de Atenas”, Le Corbusier acabou derrotado pelo quase derradeiro CIAM X, já conduzido por uma nova geração de arquitetos dispostos a questionar o modelo urbano consagrado pelos Congressos anteriores.

¹⁵ “(...) quando se pensa nos debates internos que se desenvolvem em países como o Brasil, por exemplo, e também nas construções como o Pedregulho de Reidy (1952) ou o Parque Guinle de Lúcio Costa (concebido em 1940), percebe-se que existem efetivamente vários CIAM e vários continentes. Principalmente continentes em que a recepção não se dá em termos de modelos exportados, mas de debates críticos internos, às vezes virulentos, sobre os princípios da cidade.” Yannis TSIOMIS, “A autoridade CIAM: universalismo e internacionalismo”, in Yannis TSIOMIS (ed.) *Le Corbusier – Rio de Janeiro: 1929, 1936*, Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998, p. 56.

¹⁶ O plano do urbanista Donat-Alfred Agache (1875-1959) para o Rio de Janeiro, apesar de não ter sido totalmente implantado e das críticas lançadas por Le Corbusier, teve alguma influência sobre os urbanistas brasileiros, entre eles Affonso Reidy e Attilio Correia Lima (1901-1943), autor do plano de Goiania (1933). Sobre o plano Agache: Steven MELEMIS, “Donat-Alfred Agache e o processo de ‘remodelação’”, in Yannis TSIOMIS op. cit., pp. 100-104.

¹⁷ “A dualidade espaço público/espaço privado – tão cara ao pensamento urbanístico moderno – encontrou manifestações e dialéticas distintas na resolução dos conjuntos habitacionais brasileiros.” Hugo SEGAWA, *op. cit.*, p. 121. Já no início da década de 60, Sigfried Giedion, no prefácio da re-edição de *Espaço, Tempo e Arquitetura*, identificava alguma contribuição brasileira ao urbanismo contemporâneo, quando fala, por exemplo, sobre a praça sem muro: “A primeira praça deste tipo é a praça dos ‘Três Poderes’ em Brasília.” Sigfried GIEDION, *Spazio, Tempo ed Architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione* [1ª ed. 1941], Milano, Ulrico Hoepli, 1995, p. XVI.

¹⁸ O CIAM IV (1933 – Marselha/Atenas) analisou trinta e três cidades, sendo a maioria delas européias – entre as quais, Amsterdã, Berlim e Estocolmo – e nenhuma sulamericana.

¹⁹ “Gran parte de la planificación, llámese física, urbana o social, está fundada en la asunción implícita de que el espacio es uniforme y los objetos pueden ser manipulados y colocados libremente dentro de él.” Miguel AGUILÓ, *El Paisaje Construido, una aproximación a la Idea de Lugar*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999, p. 287.

²⁰ Joaquim VIEIRA, *O Desenho e o Projecto são o mesmo?*, Porto, FAUP Publicações, 1995, p. 53.

²¹ De qualquer modo, tanto quanto o homem, é a própria natureza que também assume o papel de destruir a paisagem: tempestades ou erupções vulcânicas são apenas algumas das manifestações mais evidentes do poder destruidor da natureza.

²² Vem de Goethe um exemplo apurado desta percepção: “(...) estudo os mapas de Roma, a antiga e a nova, contemplo as ruínas, as edificações, visito algumas vilas, examino com bastante vagar as maiores atrações; eu apenas abro bem os olhos, olho, vou-me embora e volto para olhar de novo, pois não há maneira de alguém preparar-se para Roma senão em Roma.

Admitamos, contudo, que separar a Roma antiga da nova é coisa triste e amarga, mas que precisa ser feita, e com a esperança de, ao final, se obter daí inestimável satisfação. Encontramos vestígios de uma magnificência e destruição que ultrapassam os limites de nossa imaginação. O que escapou aos bárbaros foi devastado pelos arquitetos da nova Roma.” Johann Wolfgang von GOETHE, *Viagem à Itália: 1776-1788*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 153-154.

²³ “Poussin concebeu pois que a base da pintura da paisagem está no equilíbrio harmonioso dos elementos horizontais e verticais do desenho. Reconheceu que o espaçamento destas horizontais e verticais e as suas relações rítmicas umas com as outras podiam ter um efeito equivalente ao rítmico *travée* e outros processos harmônicos da arquitetura; e de facto dispôs essas horizontais e verticais de acordo com a assim chamada *secção de ouro*.” Kenneth CLARK, *Paisagem na Arte*, Lisboa, Ulisseia, 1961, p. 92.

²⁴ Carmen Portinho, in Nabil BONDUKI (org.), *Affonso Eduardo Reidy*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999, p. 91.

²⁵ Tarcísio Bahia de ANDRADE, “O Pedregulho de Affonso Reidy: a intenção plástica presidindo o trabalho de concepção”, in *Farol*, nº 1, dezembro/1999, pp. 42-51.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Entre os vários que ele desenvolveu ao longo de sua vasta produção intelectual, e que, tal como já foi assinalado, inclui projetos, desenhos, gráficos, pinturas e textos.

²⁹ José María de LAPUERTA, *El croquis, proyecto y arquitectura [scintilla divinitatis]*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997, p. 57.

³⁰ Lucio COSTA, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” (1951), in Lucio COSTA, op. cit., p. 160.

³¹ Ceça de GUIMARAENS, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996, p. 54.

³² Lucio COSTA, *Registro de uma Vivência*, Rio de Janeiro, Empresa das Artes, 1995, p. 411. Estima-se que o Outeiro da Glória tenha sido iniciado na década de 1730, sendo “um dos edifícios mais pitorescos do Brasil e foi projetada para ser vista de todos os lados”, John BURY, *Arte e Arquitetura no Brasil Colonial*, São Paulo, Nobel, 1991, p. 172.

³³ Ideologia vinculada a uma arquitetura voltada ao compromisso social coletivo, desprovida de qualquer ornamentação, o Racionalismo encontrou na Bauhaus pós o expressionismo de Johannes Itten (1888-1967) um poderoso veículo doutrinator. A objetividade do discurso possibilitou a configuração de uma linguagem própria, capaz de ser identificada em obras realizadas, por exemplo, no Brasil a partir da década de 1930.

³⁴ “No grupo fiel ao racionalismo no Rio de Janeiro, o trabalho de Jorge Machado Moreira mostrou-se o ponto de equilíbrio entre o maior arroubo técnico e plástico das obras de Affonso Eduardo Reidy e dos irmãos Roberto, de um lado, e a contenção severa da produção de Álvaro Vital Brazil, de outro.” Roberto CONDURU, op. cit., p. 19.

³⁵ Coincidentemente, ambos nasceram na França, tal qual Lucio Costa.

³⁶ Jorge Machado MOREIRA, “Depoimento”, in Jorge CZAJKOWSKI, op. cit., p. 13.

³⁷ Affonso Reidy, in Nabil BONDUKI (org.), *Affonso Eduardo Reidy*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999, p. 40.

³⁸ Ver capítulo 2, “o olhar moderno brasileiro sobre a paisagem revelada”.

³⁹ “Não é o ângulo reto que me atrai/nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem/O que me atrai é a curva livre e sensual/A curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios/nas nuvens do céu, no corpo da mulher amada/De curvas é feito todo o Universo/O universo curvo de Einstein.” Esta poesia de Niemeyer, é sempre citada pelo próprio autor como justificativa para tal plasticidade condenada por arquitetos praticantes de um racionalismo ortodoxo.

⁴⁰ Com a evidente excessão de Affonso Reidy.

⁴¹ Com a ressalva de que, em relação à técnica, não se trata do discurso orgulhoso dos arquitetos brasileiros que exaltavam a qualidade produtiva das obras em concreto armado (exuberância dos grandes vãos), mas sim o discurso em favor de uma técnica assimilável e expansível coletivamente, tal como reclamou Ernesto Rogers ao analisar a arquitetura carioca, e em particular a de Oscar Niemeyer, que percebe “*la scarsa possibilità d’inserirle in un sistema evolutivo*”. Ernesto ROGERS, “Pretesti per una critica non formalista”, in *Casabella*, nº 200, feb-mar/1954, p. 2.

⁴² Tal como insinuado por autores como Lionello PUPPI, *A arquitetura de Oscar Niemeyer*, Rio de Janeiro, Revan, 1988.

⁴³ Sophia Silva TELLES, “O Desenho”, in *AU*, nº 55, ago-set/1994, p. 91.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Notadamente a partir das suas primeiras viagens à Europa, onde teve contato com todo o patrimônio arquitetônico, até então apenas conhecido através de livros ou revistas.

⁴⁶ No que tange o método projetual que Niemeyer toma de Le Corbusier, conferir Edson MAHFUZ, “O Clássico, o Poético e o Erótico”, in *AU*, nº 15, dezembro-1987/janeiro-1988, pp. 60-68.

⁴⁷ São vários os textos sobre a obra de Niemeyer especificamente, além daqueles que o englobam dentro da produção brasileira como um todo. De qualquer modo, trabalhos como o de Stamo PAPADAKI, *Oscar Niemeyer*, New York, George Brazillier, 1960; *Oscar Niemeyer: works in progress*, New York, Reinhold, 1956; *The work of Oscar Niemeyer*, New York, Reinhold, 1950; de Lionello PUPPI, *A arquitetura de Oscar Niemeyer*, Rio de Janeiro, Revan, 1988; ou do próprio Oscar NIEMEYER, *A forma na Arquitetura*, Rio de Janeiro, Avenir, 1978; *Como se faz Arquitetura*, Petrópolis, Vozes, 1986; oferecem um adequado panorama de tal questão.

⁴⁸ Oscar NIEMEYER, *Rio*, Rio de Janeiro, Avenir, 1980.

⁴⁹ Desenhos e textos foram realizados em Paris, provavelmente a segunda cidade afetiva ao arquiteto depois do Rio de Janeiro.

⁵⁰ Mesmo no desenho de observação, convém notar que entre a fixação mental da imagem pelo olhar e a condução do instrumento gráfico (um lápis) pela mão e pelo olho, tudo coordenado pelo cérebro, existe um espaço de tempo, que por menor que seja, significa dizer que ocorre uma ação de memória entre o olhar que observa e o olhar que desenha.

⁵¹ “O desenho é a memória visível do acontecido: fotografia mental, emocional e psíquica.” Edith DERDYK, *Formas de pensar o Desenho, desenvolvimento do grafismo infantil*, São Paulo, Scipione, 1989, p. 52. A autora expõe como a memória participa do processo de desenvolvimento do desenho enquanto expressividade humana iniciada na infância.

⁵² Hugo SEGAWA, *Ao Amor do Público, jardins no Brasil*, São Paulo, Nobel, 1996, p. 219.

⁵³ Flávio L. MOTTA, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, São Paulo, Nobel, 1983, p. 21.

⁵⁴ “El paisaje desempeña una función eminente, tanto cuantitativa como cualitativamente. (...) Y está dibujado con extremado esmero y exactitud, de ningún modo a manera de fondo o complemento, sino como imprescindible elemento complementario de la casa: sin aquél, ésta no puede existir, pues le faltaría el modelo y la justificación.” Vittorio Magnano LAMPUGNANI, *Dibujos y textos de la arquitectura del siglo XX. Utopia y realidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 7.

⁵⁵ Hugo SEGAWA, 1997.

⁵⁶ Há excessões, como é o caso da casa modernista projetada por Gregori Warchavchik, *Acrópole*, nº 8, dezembro-1938.

⁵⁷ Enrico TEDESCHI, “El medio ambiente natural”, in Roberto SEGRE (org.), *América Latina en su arquitectura*, Mexico, UNESCO/Siglo Veintiuno, 1975, p. 252.

⁵⁸ Jorge SAINZ, *El Dibujo de Arquitectura*, Madrid, Nerea, 1990, p. 21.

⁵⁹ Roberto CONDURU, op. cit., p. 23.

PERMANÊNCIA, TRANSFORMAÇÃO E CONCILIAÇÃO

Conclusão

Quando se quer falar sobre o Rio que se constitui cidade contemporânea, de feição brasileira moderna, concretizam-se imagens de belezas adjetivas: paisagens e arquiteturas coloniais, neoclássicas, ecléticas e modernistas.¹

Na gênese do processo de construção de uma identidade brasileira, tal como lembrou Carlos Martins,² a paisagem era a referência comum disponível para uma nação ainda sem referência cultural com sua história.

A paisagem faz parte do patrimônio de qualquer sociedade, desde que assim seja o desejo de tal cultura.³ Obra divina e, portanto, não humana, a paisagem natural pré-existente tem fundamental relevância no orgulho dos moradores de cada lugar, estando incorporado no próprio caráter de cada um. É como se fosse a nossa própria imagem a ser veiculada, ultrapassando nossas ações humanas, como são os feitos históricos, as conquistas tecnológicas, as tradições culturais. A paisagem encontra-se isenta, não podendo ser incompreendida ou deturpada pelas más ações humanas, trata-se de uma qualidade acima de ambições vis, é um patrimônio de todos e sem utilidade prática, a não ser sua contemplação.

No caso das cidades, a construção da paisagem se dá através de imagens que alimentam a auto-estima de cada cidadão ao longo de várias gerações. Impregna nos povos um orgulho incomensurável e inexplicável. Cada época, se assim desejar, tem direito a seus monumentos que a simbolizem. Os extratos vão se somando sem antagonismos. Isto posto, e conforme se observou em quadros de Di Cavalcanti, Pancetti ou Inimá, pode-se dizer que na cidade a arquitetura é uma componente fundamental da paisagem. Daí que no Rio de Janeiro, território geográfico ocupado, "paisagem e arquitetura" tornam-se indissociáveis. *Paisagem do Leme/1968* [fig. 101] de Inimá de Paula exemplifica tal conexão: as massas cromáticas estão de tal modo unidas que já não é possível desvincular qualquer elemento um do outro, seja ele natural ou artificioso.

Algo que fica patente ao analisarmos o recorte iconográfico aqui proposto, é uma evidência da própria arquitetura: registro cultural idealizado que não quer se opor à paisagem, mas pelo contrário, quer complementá-la. O que não deixa de ser uma irresolúvel contradição, pois uma vez que uma interfere na outra, desfaz-se a *permanência* e inicia-se a *transformação*. Conciliação ou embate? Na verdade, são dois lados da mesma moeda.

Fig. 101: Inimá de Paula, *Paisagem do Leme*/1968



É curioso, contudo, que paralelo ao embate entre o natural e o construído, no Rio de Janeiro a cidade parece desconsiderar seu valor paisagístico. Através da arquitetura oficial, via um urbanismo monumental – acadêmico até o 1º pós-guerra, e moderno a partir daquele período – se procura embelezar a cidade, adequando-a às aspirações de uma representatividade culturalista. A exclusividade da arquitetura urbana, em detrimento da paisagem composta pelos elementos naturais, pode ser entendida como um processo incentivado e tentado, porém, parcialmente frustrado. Ocorre que, de um modo ou de outro, os elementos naturais da paisagem impõem-se deliberadamente à qualquer ação arquitetônica.

Se a cidade, desde seu momento fundacional, é uma entidade em eterno crescimento, o que evidentemente modifica sua paisagem, no caso do Rio de Janeiro subsiste uma estrutura imanente que permanece ao longo do tempo, onde os elementos significativos da natureza geográfica local estavam já estabelecidos desde os primeiros colonizadores [fig. 102: Bruno Lechowski, *Rio de Janeiro capital da beleza*/1939].

Fig. 102: Bruno Lechowski, *Rio de Janeiro capital da beleza/1939*

Isto ocorre, fundamentalmente, em razão do que se entende como a paisagem carioca, isto é, a natureza que ali pôs lado a lado um oceano verde que toca praias de areias brancas, uma enorme baía de onde arrancam ilhas, e uma massa irregular que se pode entender como porção terrestre. Do limite sinuoso que é a água, uma superfície territorial plana está definida por faixas entre outros elementos aquáticos – rios e lagoas – e uma seqüência de montanhas, muitas das quais contínuas entre si e que são intermediadas por uma floresta tropical.⁴ O resultado é uma imagem que, para um estrangeiro como Le Corbusier, se assemelhava a uma mão aberta sobre uma mesa, onde esta representaria o mar, os dedos as montanhas, entre estas as praias, enquanto que a floresta seria o dorso da mão [fig. 63: visão que provavelmente o sugeriu tal imagem metafórica].⁵

Quanto às montanhas, estas, impõem-se diante do espectador como volumes cônicos de ascendência vertical onipresentemente, que nem a ambição do mesmo Le Corbusier seria capaz de alterar. Não fosse só isso, tais montanhas polarizam-se entre morros cobertos de vegetação tropical e as imensas pedras de granito, que, ao final, tornam-se marcos da paisagem, referência visual no meio urbano através do tempo, com nomes próprios que lhes foram dados ainda no tempo da colônia e que ainda hoje permanecem. O Pão de Açúcar e o Corcovado, para citar dois dos mais significativos elementos, são componentes perenes da paisagem carioca, registrados tanto nas imagens dos pintores viajantes ao longo do

novecento quanto nos atuais cartões postais fotográficos destinados aos turistas.

Tal como se viu em Debret e Rugendas, quando o imaginário da cidade debatia-se entre o real e o ideal, o Rio de Janeiro pôde vivenciar um arquétipo cultural recheado por exotismo, alegorias e sonhos, e que eram propiciados por maciços de pedras, florestas, lagoas e mares.⁶ Nesta visão romântica, não cabia lugar para o atual sentimento que agora idealiza a cidade através do olhar do planejamento viário e imobiliário, e onde a paisagem torna-se refém do mercado turístico. É certo que os tempos são outros, mas há que se reconhecer que a cidade de outrora oferecia imagens mais ricas, fossem pela idealização ingênua, fossem pelo desafio imposto por uma paisagem paradisíaca, e portanto, inadequada para o habitat terrestre de uma cidade tropical subdesenvolvida e que não aceita tal condição.

Valor incomensurável, se a paisagem local enquanto estrutura geográfica está sempre debatendo-se com a ação humana, esta não parece ser suficientemente transgressora para destruí-la ou mesmo para impôr uma transformação radical que inviabilize sua imagem transcendental.

Enquanto que algumas praias sumiram, outras foram criadas, se os morros do núcleo histórico foram derrubados, das suas terras se redesenhou o perfil da linha do mar. A praia de Santa Luzia, tão presente nas imagens do século XIX, não existe mais, ao passo que a cidade ganhou uma nova praia, a do Flamengo. Neste mesmo lugar, se fez o Aterro [figs.: 94, 96 e 97] com os restos do morro de Santo Antônio.⁷ Fora isso, alguns outros morros foram simplesmente perfurados por túneis viários, o que permitiu a manutenção do aspecto da paisagem, a despeito da expansão urbana incessante. Enfim, obras de engenharia, planos urbanísticos ou infinitas construções arquitetônicas, que depois de passarem pelos artistas viajantes, acentuam-se ao longo todo o século XX, mas que não tiveram força suficiente para destruir a essência da paisagem original [fig. 95: o desenho de Niemeyer deixa claro o limite que a paisagem do Rio de Janeiro é capaz de suportar].

Há porém, por trás do discurso, um sentimento de modernização das estruturas da cidade durante um período de aproximadamente 150 anos. Sem que isso tenha ocorrido de modo linear e harmônico, a então capital brasileira⁸ assume com otimismo a modernidade como instrumento para se situar no mundo, universalizando-se, mas também, revelando ela própria a si mesma. E isto ocorre através de sua principal expressão: a paisagem.

O mar, a baía, as praias e lagoas, as montanhas ainda dominam a paisagem. O Pão de Açúcar recebeu um teleférico, enquanto que o Corcovado uma gigantesca estátua de Cristo, ambas atrações turísticas dos tempos atuais, o que, se por um lado deslocam o significado específico da natureza local, são gestos incapazes de inviabilizar que as Inhas de força que conformam tal paisagem permaneçam irredutíveis.

Não obstante, a cidade vai se construindo e imprimindo uma visão próxima ao olhar cotidiano do observador que, das ruas, é obrigado a ver vias pavimentadas e paredes “recheadas” de janelas [figs. 37: Géza Heller e 40: Inimá de Paula].

Conforme o tempo passa, vão se construindo os bairros, numa configuração de limites físico-culturais conforme alertado por Kevin Lynch.⁹ Trata-se, portanto, de um tipo de estrutura de origem humana que se somará à outra que a antecede, que é a paisagem natural.

A gigantesca baía de Guanabara juntamente com o oceano infinito e as imensas montanhas que descem ao encontro do mar são, portanto, os limites agora topográficos entre os quais é produzido a arquitetura, ação que confere sentido ao habitat humano no Rio de Janeiro.

Inseparável ainda desta estrutura, a variedade cromática desta paisagem conciliadora da natureza com a cidade, e que vai do azul-esverdeado do mar aos tons pastéis da arquitetura entre finais do século XIX e início do XX, dos verdes das matas que cobrem os morros ao cinza do asfalto, passando pelo marrom das montanhas de granito. Uma imagem que atraiu vários olhares e que ficaram registrados em pinturas, desenhos, gravuras, ou mesmo em fotografias.¹⁰ Destes, foram separados grupos aparentemente coesos, aqui analisados com o objetivo de revelar um viés da transformação do olhar sobre a paisagem; neste caso, a partir do que foi observado por pintores e arquitetos.

Evidentemente, o que todos os episódios aqui apresentados deixam transparecer, é a vontade expressada pelo artista, em “apreender” o território. Seja para um pintor como Thomas Ender ou um arquiteto como Oscar Niemeyer, o que se nota é que este território, composto por uma geografia topográfica – *a paisagem* – e uma geografia humana – *a arquitetura* –, revela algo de novo a partir de cada olhar. O artista, ao deixar registrado sua visão sobre o lugar, acaba forjando o significado daquela parcela visível do espaço, traduzindo em imagens o que para ele transcende da paisagem que se tem diante de si. Vista como um objeto

culturalmente definido, a paisagem torna-se indissociável da ação humana, manifestada como matéria arquitetônica [fig. 87: Lucio Costa].

Não sendo uma *natureza humanizada*, ou melhor, domesticada, uma vez que não se trata de um jardim,¹¹ o Rio de Janeiro tampouco oferece ao homem uma *natureza selvagem*. Sem que uma coisa signifique a negação da outra, através das imagens do Rio de Janeiro vai se percebendo uma radical dicotomia: de um lado uma visão romântica, para não dizer naturalista, do outro uma urbana. A primeira, própria do século XIX quando o espaço sublime da cidade ainda remete à selva tropical; enquanto que a segunda diz respeito ao início do século XX quando já não se habita uma natureza selvagem.

Fig. 103: Di Cavalcanti, Trecho de paisagem em Paquetá/c. 1967



Conforme já exposto, o Rio de Janeiro embebido por um desejo de manter-se sintonizado com a cultura eurocêntrica, tenta assimilar qualquer nova tendência artística, sendo apenas questão de tempo para que cada novidade aportasse no território carioca. Com a iconografia urbana não podia passar diferente; apenas ganhou interpretações próprias [fig. 49: Tarsila do Amaral] em decorrência das circunstâncias locais, algo que comumente ocorre em todas expressões artísticas importadas.

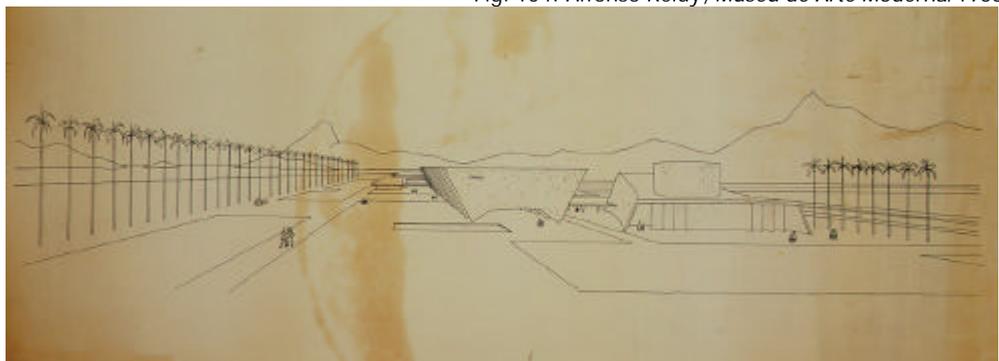
Se com os artistas viajantes havia um conceito idealizado e prévio que se sobrepõe à paisagem, com os modernistas, fossem eles pintores ou

arquitetos, ocorre uma mudança, uma vez que estes praticamente invertem o processo, pois da paisagem é que eles partem para a elaboração de um novo espaço que não pretende simplesmente reverenciar-se ao lugar tal como ele é. Evidentemente, em ambos os casos há um descolamento do espaço real para o espaço representado, o que, necessariamente, não lhe confere o caráter de espaço representativo.

É o que ocorre em *Trecho de paisagem em Paquetá/c.* 1967 [fig. 103] de Di Cavalcanti, onde a imagem é totalmente autônoma em relação ao lugar que a inspirou. Aqui, vale ainda observar a compressão entre os objetos que ocupam o espaço, uma estruturação bastante recorrente apesar da dispersão do território original.

De fato, com o modernismo, pela primeira vez um segmento da cultura brasileira acreditou que era capaz de realizar uma obra própria, apesar do paradoxo da atualização universalizante. Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, ou mesmo Oscar Niemeyer e Affonso Reidy, sem pretenderem sucumbir ante a doutrinação exógena, viabilizaram por meio dela, a instauração de uma visualidade tão brasileira quanto moderna. É o que faz Reidy no *Museu de Arte Moderna* [fig. 104], reivindicando uma modernidade carioca *própria* ao se *apropriar* da algo que não lhe podem destituir: a paisagem ao fundo.

Fig. 104: Affonso Reidy, *Museu de Arte Moderna*/1953



Por outro lado, contrapondo a iconografia dos pintores à dos arquitetos, percebe-se que apesar da grandeza da paisagem do Rio de Janeiro, os primeiros lidam com uma escala representativa que inclui o homem. Mesmo quando não o vemos, o pintor insinua a possibilidade de que no lugar representado, isto é, no Rio de Janeiro, o homem se faz presente, ainda que por um momento – o exato instante *congelado* pela pintura – não possamos visualizá-lo. Por outro lado, os arquitetos, dos quais uma vez

mais Le Corbusier é o mais evidente, ao registrarem a cidade, lidam com elementos que pretendem estar à altura de uma paisagem monumental, e acabam por não mostrarem constantemente o homem, ainda que este devesse ser a base modular do espaço arquitetônico.¹² A incomensurável grandeza da paisagem que atrai o olhar insita uma arquitetura também grandiosa, desejosa de alcançar uma escala equivalente, apesar do paradoxo de servir ao homem.¹³ Esta é uma ambigüidade superada pela pintura, e que verificamos nas imagens presentes na primeira parte deste trabalho.

De qualquer modo, nesta interação entre o componente natural e o componente construído que conforma a paisagem urbana do Rio de Janeiro, o homem é o elemento conciliador fundamental. Contudo, o que se verifica é que enquanto ele se faz presente visualmente nas representações dos artistas viajantes do século XIX, ele é apenas insinuado pelos pintores e arquitetos modernistas e por Le Corbusier. Em algumas pinturas modernistas ele de fato desaparece, o que tem como resultado a visão de uma impressionante cidade despovoada. Como é possível observar, no contexto do capítulo 2, isto só não ocorre num quadro de Flávio-Shiró e num outro de Tarsila [figs.: 46 e 48].

A partir da ocupação do território pelo homem, o lugar habitado está condenado a ser um ambiente modificado, construído, perdendo sua condição de ambiente natural. Entretanto, a escala dos acidentes geográficos do Rio de Janeiro, com a baía e montanhas que alcançam cerca de 300 metros de altura, não permite que os habitantes da cidade, assim como artistas, arquitetos e viajantes, pensem o local como um lugar totalmente dominado, isto é, como um *ambiente construído*. A conformação de seu território, que acaba por determinar uma silhueta visual incomparável,¹⁴ fará da cidade e sua paisagem urbana uma refém eterna da paisagem natural. Assim, um eterno embate entre o ambiente natural e o construído será uma recorrência no imaginário coletivo do Rio de Janeiro. O que se torna *permanente* é o desejo de *conciliação*.

Por outro lado, e como já foi observado por Margareth Pereira,¹⁵ a busca por aproximar a arquitetura à paisagem, como se a primeira fosse uma conseqüência ou transformação da segunda, é um dos marcos de todo¹⁶ objeto construído em solo brasileiro. Assim, desde o Barroco colonial – quando as igrejas mais destacadas são aquelas com paredes onduladas e onde o perfil das coberturas parecem fazer referência à paisagem topográfica, mais do que à conceitos religiosos de inspiração cosmológica –¹⁷ à arquitetura moderna – celebrada pela vinculação referenciada do

mestre Oscar Niemeyer, que cita as curvas das montanhas como estímulo criativo – a arquitetura “que se faz no Brasil”, ao aproximar-se da paisagem local, assume aparentemente uma expressão “brasileira”.

Não há uma regra geral: ao longo da sua história – ou pelo menos a partir da 2ª década do século XIX – o Rio de Janeiro estimulará a criatividade de pintores e arquitetos à superarem o modelo. Mas também é possível ver como, em determinados momentos, o artista estará a mercê do insuperável que é aquela paisagem, resultado do confronto entre natureza e arquitetura.

Ao final, na arrancada do modernismo que toma conta de uma elite intelectualizada nas primeiras décadas do século XX, a paisagem local será plenamente assumida como matéria para uma ação discursiva: modernizar o país. As imagens do Rio de Janeiro produzida pelos primeiros modernistas brasileiros são sintomas deste deslocamento do olhar do artista local, agora conscientes da beleza do modelo que ele tem diante de si.

Neste caso, porém, não se trata de uma beleza livre, mas *aderente*,¹⁸ pois o juízo que se faz sobre o Rio de Janeiro pressupõe um conceito que é o de cidade. A cidade, materializada através da arquitetura, será a *primeira* obra de arte à inspirar-se na paisagem, tentando superá-la ou complementá-la. A partir desse momento é que vem a representação pictórica, gráfica, ou literária do lugar, já num segundo nível de diálogo.

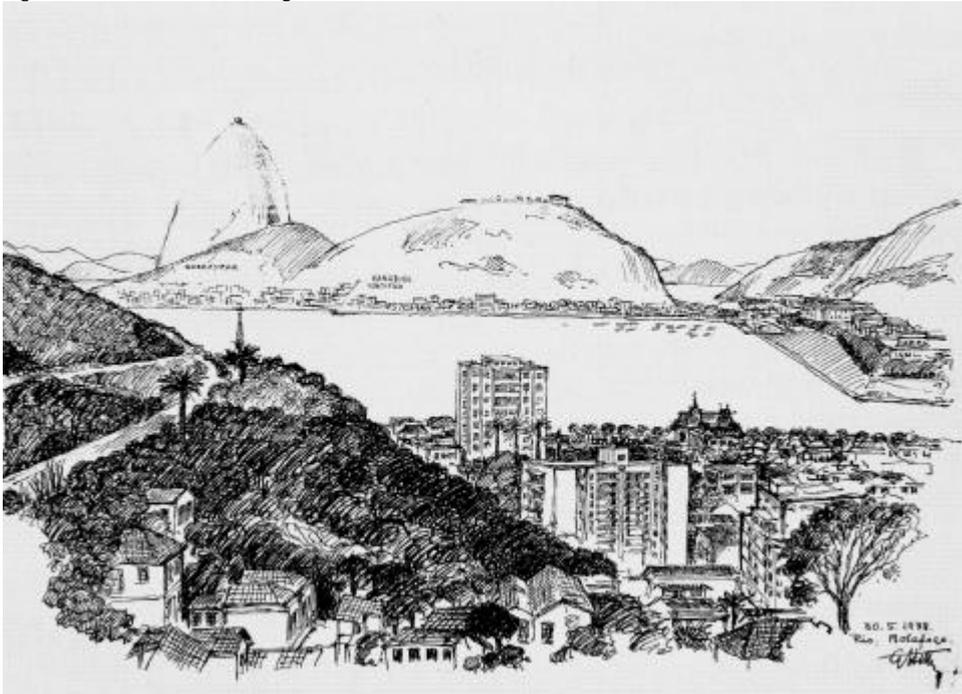
Daí em diante, não podendo dispor apenas de uma beleza natural, o Rio de Janeiro terá que impor uma beleza inteligível.

Evidentemente que cada imagem representada é a transposição de um olhar historicamente identificado com a ideologia do período. Mesmo aquelas imagens que transpõem o tempo, constantemente atualizadas pelo seu caráter a-histórico, dotadas de conteúdo inesgotável, permitem o reconhecimento de uma percepção já transformada. Assim, o que se vê em cada período considerado neste trabalho é um olhar que, se é específico, tampouco não deixa de ser duradouro, transpondo a uma leitura que ultrapassa seu lugar no tempo.¹⁹ De certo modo, isto só é possível porque se trata da representação de um espaço como é o Rio de Janeiro, onde o tempo parece ter pouco efeito, pois o que se vê até hoje é algo imanente: a paisagem permanente que a ação transitória do homem, através da arquitetura não consegue transformar. É esta a principal hipótese deste trabalho, insistentemente discutida, e que as imagens aqui selecionadas corroboram. Mais do que uma conclusão, trata-se de uma constatação.

Outros aspectos percebidos, seja o suporte e a técnica comum a cada grupo analisado – os álbuns impressos dos artistas viajantes, os quadros à óleo dos pintores modernistas, os croquis à lápis de Le Corbusier ou as perspectivas com ponto de fuga marcado dos arquitetos modernos – é menos uma questão dedutiva do que uma homogeneidade inerente a cada conjunto iconográfico, razão pela qual eles constituem distintos capítulos. De qualquer modo, não é demais mencionar algumas outras observações conclusivas.

Um ponto quase óbvio: o grande número de representações do Rio de Janeiro realizado pelos pintores quando comparado com os arquitetos. Apesar deste critério quantitativo não ter sido abordado no trabalho, trata-se de uma evidência, obviamente justificada pelo próprio ofício dos primeiros que é o de produzir imagens, enquanto que o dos segundos é construir espaços.

Fig. 105: Géza Heller, *Botafogo*/1938



E como conseqüência do exposto anteriormente, uma outra questão: as imagens dos pintores são mais sedutoras ao olhar comum, objetivam transmitir algum tipo de emoção, seja ela de beleza ou sublimidade; as dos arquitetos podem ter a mesma qualidade expressiva, mas buscam captar a essência do lugar numa linguagem econômica. Estes deixam grande parte

do suporte em branco. Os artistas analisados na primeira parte, por outro lado, ocupam todo o retângulo que conforma o quadro pictórico. Não se trata de exceção, portanto, imagens como as realizadas por Heller [fig. 105: *Botafogo/1938*], que trafegava tanto pela arte gráfica do desenho quanto pela atividade arquitetônica.

Na verdade, tanto a categoria do belo quanto a do sublime não foram algo tratado aqui exaustivamente. Tal como já havia alertado Gombrich,²⁰ seria tolice imaginar que a beleza, justificaria ou não a criação, elaboração ou representação de belas imagens desenhadas, pintadas ou gravadas, mesmo que fosse a da paisagem “real” do Rio de Janeiro. Do estudo destas imagens da cidade, o que identificamos foi a evolução do olhar, e que permite vermos o transcendental, senão o imanente, que o Rio de Janeiro, com sua paisagem insistentemente transformada pela ação humana, legou.

Evidentemente, se o processo como um todo trata da percepção e do entendimento que se estabelece sobre a paisagem, pode-se supor que desta leitura alguma contribuição quanto à ação arquitetônica pode decorrer, já que a arquitetura é a contribuição do homem para a construção de uma nova paisagem.

Finalmente, contra um dos aspectos do fenômeno da globalização, bastante mitificado, e que tem como um dos seus atributos a homogeneização dos processos urbanos, é fundamental se atentar para o caráter local do meio físico, em particular nos espaços onde se assentam as cidades. Juntando-se com a história, o que se tem é um lugar existencial, traduzido por percepções próprias a cada comunidade. O artista, seja ele pintor ou arquiteto, visitante ou habitante, filtra tais percepções, refletindo-as em seu trabalho. O que fica é a imagem intransponível do lugar. Algo que só ali tem sentido, pois não pode ser deslocado. Trata-se de uma identidade própria, e que transcende qualquer valor conceitual.

Notas:

¹ Cêça de GUIMARAENS, *Lucio Costa*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996, p. 62.

² Carlos Ferreira MARTINS, "État, Culture et Nature aux origines de l'architecture moderne au Brésil: Le Corbusier et Lucio Costa, 1929-1936", in FONDATION LE CORBUSIER, *Le Corbusier et la Nature*, Paris, Fondation Le Corbusier, 1991, pp. 19-27.

³ Algo que já nos foi alertado por Simon Shama que, evitando cair na armadilha ecologista, procurou valorizar a paisagem como fenômeno cultural. Simon SHAMA, *Paisagem e Memória*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

⁴ A Floresta da Tijuca, maior floresta urbana no mundo, "constitui-se, hoje, em uma floresta secundária, em estado avançado de regeneração, contendo ainda algumas pequenas áreas remanescentes de mata original", Ana Cristina VIEIRA, *Lazer e Cultura na Floresta da Tijuca*, São Paulo, Makron, 2001, p. 7.

⁵ Considerar ainda que a mão é um símbolo bastante forte em Le Corbusier; em Chandigarh a escultura de uma mão aberta é o elemento visual significativo na organização do espaço da sua praça capitular.

⁶ Algo oportunamente observado por Maria Pace CHIAVARI, "Rio de Janeiro: de Paraíso a Narciso", in Denise B. Pinheiro MACHADO e Eduardo Mendes de VASCONCELLOS, *Cidade e Imaginação*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, pp. 81-86.

⁷ Maurício de Almeida ABREU, *A evolução urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Iplanrio/Zahar, 1988.

⁸ O Rio de Janeiro já era a segunda capital do Brasil desde a chegada da Família Real Portuguesa, quando desembarcam os artistas viajantes, permanecendo nesta condição política até 1959, quando foi fundado Brasília, cidade projetada para ser a nova capital do país.

⁹ Kevin LYNCH, *A imagem da cidade*, Lisboa, Martins Fontes, 1980.

¹⁰ Obviamente que a fotografia é um meio de representação tão válido quanto qualquer outro; sua exclusão dentro da abordagem aqui proposta ocorre principalmente por não ser este um grupo tão expressivo quanto a das pinturas e gravuras dos pintores e dos desenhos dos arquitetos.

¹¹ "Quer tenha sido lugar de recolhimento, paraíso voluptuoso ou espaço de teatralização, o mundo do jardim sempre alimentou-se de um conflito entre duas instâncias, ambas necessárias: o modelo arquitetônico e o modelo pictórico." Michel RIBON, *A Arte e a Natureza*, trad. Tânia Pellegrini, Campinas, Papirus, 1991, p. 110.

¹² Não obstante, desde Platão, o cosmo se constitui como um referencial modular básico na história da arquitetura, num processo que irá oscilando entre uma natureza metafísica e outra humana, neste caso, tal como defendido por Aristóteles.

¹³ Isto não significa que a grandeza não esteja presente na pintura, ou mesmo na escultura. No entanto, na arquitetura ela tem sido uma questão debatida, e até definida, como o fez Quatremère de Quincy no seu Dicionário Histórico de Arquitetura: "la *grandezza* costituisce adunque uno de'pregi essenziali dell'architettura, di qualunque specie sia detta *grandezza*...", Quatremère de QUINCY, *Dizionario Storico di Architettura* [1ª ed. 1842-1844], Venezia, Marsilio, 1985, p. 207.

¹⁴ Várias são as cidades que tem em sua silhueta sua identidade mais autêntica; porém, enquanto o perfil do Rio de Janeiro é configurado por elementos naturais, cidades como Florença e Istambul tem suas imagens determinadas por

componentes construídos, onde a cúpula da catedral e os minaretes, respectivamente, se ressaltam.

¹⁵ Margareth da Silva PEREIRA, “Uma arte inocente. Pagus, país, paisagem, paisagismo: crise silenciosa”, *Projeto*, nº 186, junho/1995, pp. 92-95.

¹⁶ A palavra “todo”, bastante forte com sua hegemonia, deve ser relativizada; trata-se mais de uma forma de expressão.

¹⁷ “La ubicación de las iglesias en la ondulada topografía, de las fachadas, en las plazas y en los largos y de las torres emergiendo de los tejados, parecen tener más una función estratégico-ambiental que religiosa”. Graziano GASPARINI, *América, barroco y arquitectura*, Caracas, Ernesto Armitano, 1972, p. 473.

¹⁸ Michel RIBON, *A Arte e a Natureza*, trad. Tânia Pellegrini, Campinas, Papirus, 1991.

¹⁹ Ao contrário de cidades como Veneza, por exemplo, onde o tempo está “congelado”; ali não há nada de novo, não há transformação do espaço físico, apenas cada vez mais turistas.

²⁰ “(...) creo que la idea de un arte inspirado por la belleza natural, idea que subyace en los escritos de Pino no menos que en otros más sofisticados, es, cuando menos, una simplificación excesiva y muy peligrosa”. E. H. GOMBRICH, *Norma y Forma, estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1984, p. 244.

Bibliografia

PAISAGEM, PINTURA E ARQUITETURA

Geral

- AGUILÓ, Miguel. *El Paisaje Construido, una aproximación a la Idea de Lugar*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999.
- ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. [1ª ed. 1550] Tradução de Javier Fresnillo Nuñez. Madrid: Akal, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. [1ª ed. 1757] Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.
- CALCAGNO, Annalisa Maniglio. *Architettura del paesaggio. Evoluzione storica*. Bologna: Calderini, 1983.
- CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa: Ulisseia, 1961.
- CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA. *Ciudades: del globo al satélite*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporàni de Barcelona/Electa, 1994.
- DEBUS, Allen G.. *El Hombre y la Naturaleza en el Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- DRIPPS, R. D.. *The first house: myth, paradigm and the task of architecture*. Massachusetts Institute of Technology, 1997.
- DUBBINI, Renzo. *Geografie dello sguardo, visione e paesaggio in età moderna*. Torino: Giulio Einaudi, 1994.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (ed.). *Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1984.
- FIEDLER, Konrad. *Escritos sobre el arte*. Madrid: Visor, 1991.
- GHYCA, Matila C.. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Tradução de J. Bosch Bousquet. Barcelona: Poseidon, 1983.
- GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*. Tradução de Joaquín Fernández Bernaldo de Quirós. Madrid: Alianza, 1981.
- _____. *Spazio, tempo ed Architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*. [1ª ed. 1941] Milano: Ulrico Hoepli, 1995.
- GLACKEN, Clarence J.. *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*. [1ª ed. 1967] Tradução de Juan Carlos García Borrón. Barcelona: Serbal, 1996.
- GOMBRICH, E. H.. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1993.

- _____. "La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo". In: *Norma y Forma, estudios sobre el arte del Renacimiento* [1ª ed. 1966]. Tradução de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza, 1984.
- HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte*. [1ª ed. 1893] Tradução de María Isabel Peña Aguado. Madrid: Visor, 1988.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *A visão do paraíso*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1977.
- JANSON, Horst Woldemar. *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- JELLICOE, Geoffrey; JELLICOE, Susan. *El paisaje del hombre*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier*. Tradução de Reinald Bernet. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- LAUGIER, Marc Antoine. *Saggio sull'architettura*. [1ª ed. 1753] Tradução de Vittorio Ugo. Palermo: Aesthetica, 1987.
- LAURIE, Michael. *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. [1ª ed. 1955] Tradução de Noelia Bastard. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.
- MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. *Nuevos territorios, nuevos paisajes = New territories, new landscapes*. Barcelona: Actar, 1997.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Esistencia, Spazio e Architettura*. [1ª ed. 1971] Tradução de Anna Maria de Dominicis. Roma: Oficina, 1982.
- _____. *Genius Loci, Paesaggio Ambiente Architettura*. Milano: Electa, 1992.
- _____. *Il mondo dell'architettura*. Milano: Electa, 1986.
- PEREIRA, Margareth da Silva. "Uma arte inocente. Pagus, país, paisagem, paisagismo: crise silenciosa". In: *Projeto*, nº 186, junho/1995, pp. 92-95.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*. México: Limusa, 1980.
- PURINI, Franco. *Sette paesaggi*. Milano: Electa, 1989.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. *Dizionario storico di architettura*. [1842-44] Venecia: Saggi Marsilio, 1992.
- RAMIREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias: arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza, 1988.
- RIBON, Michel. *A Arte e a Natureza*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1991.
- RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- SCHAMA, Shimon. *Paisagem e memória*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCULLY, Vincent. *The earth, the temple and the Gods*. Yale University, 1962.
- SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público: jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

- SEMPER, Gottfried. *The four elements of architecture and other writings*. Cambridge: Cambridge University, 1989.
- SIMEOFORIDIS, Yorgos. "Paisaje y espacio público. On landscape and public/open spaces". In: 2G, Madrid, nº 3, 1997, pp. 10-17.
- UGO, Vittorio (org.). *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*. Bari: Dedalo, 1990.
- VAN DE VEN, Cornelis. *El espacio en arquitectura*. Tradução de Fernando Valero. Madrid: Cátedra, 1977.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. [1ª ed. 1908] Tradução de Marian Frenk. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- WREDE, Stuart; ADAMS, William Howard (eds.). *Denatured Visions. Landscape and culture in the twentieth century*. New York: Museum of Modern Art, 1991.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *El futuro de la arquitectura*. Tradução de Eduardo Goligorsky. Buenos Aires: Poseidon, 1958.

O RIO DE JANEIRO NO OLHAR DOS
ARTISTAS VIAJANTES DO SÉCULO XIX

Capítulo 1

- AMARAL, Aracy (org.). *Arquitetura neocolonial*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994.
- ADES, Dawn. *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Madrid: Ministério de Cultura, 1989.
- BAYÓN, Damián; MARX, Murillo. *Historia del Arte Colonial Sudamericano*. Barcelona: Ploígrafa, 1989.
- BELLUZZO, Ana Maria (org.). *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo/Salvador: Metalivros/Fundação Emilio Odebrecht, 1994.
- BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.
- BRENNA, Giovanna Rosso del. "Rio: uma capital nos trópicos e seu modelo europeu". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 19, 1984, pp. 149-156.
- BURY, John; OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de (org.). *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. [1ª ed. 1934-39] Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, 1954.
- DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *Juan Mauricio Rugendas, pintor y dibujante*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- EXPEDIÇÃO Langsdorff ao Brasil, 1821-1829. Iconografia do Arquivo de Ciências da Rússia. Rio de Janeiro: Alumbramento/Linoarte, 1998.
- FERREZ, Gilberto. *Aquarelas de Richard Bate. O Rio de Janeiro de 1808-1848*. Rio de Janeiro: Galeria Brasileira, 1965.

- _____. "As primeiras telas paisagísticas da cidade do Rio de Janeiro". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 17, 1969, pp. 219-237.
- _____. *O Brasil de Thomas Ender 1817*. Rio de Janeiro: Fundação João Moreira Salles, 1976.
- _____. *O mais belo panorama do Rio de Janeiro (1825), por William John Burchell*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1966.
- _____. *O "sketch book" de Carlos Guilherme von Thiermin*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1982.
- _____. *O que ensinam os antigos mapas e estampas do Rio de Janeiro: o Largo do Carmo e seus chafarizes...* Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1966.
- _____. *O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. São Paulo: Melhoramentos, 1957.
- GASPARINI, Graziano. *América, Barroco y Arquitectura*. Caracas: Ernesto Armitano, 1972.
- GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.
- GUEDES, Max Justo. *Aquarelas feitas durante a viagem ao Brasil de H. M. S. Favorite (1819/1820)*. Imagens de Robert Pearce. Rio de Janeiro: Kosmos, 1991.
- GUTIERREZ, Ramon. *Arquitetura Latino-americana*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1989.
- _____. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1992.
- JAMES, David. "Rugendas no Brasil: obras inéditas". In: *Revista do PHAN*. Rio de Janeiro, nº 13, 1956, pp. 9-16.
- JUNQUEIRA, Maria Helena de Carvalhal. "A Pintura Profana no Rio de Janeiro Setecentista". In: *Gávea*. Rio de Janeiro, nº 7, dezembro/1989, pp. 18-42.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm; paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* [1ª ed. 1862] Rio de Janeiro: Garnier, 1991.
- MARTINS, Carlos (org.). *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial/Minc, 1999.
- _____. *Revelando um acervo*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.
- MASSING, Jean Michel. "Early european images of America: the ethnographic approach". In: LEVENSON, Jay A. (ed.). *Circa 1492: Art in the age of exploration*. Washington: National Gallery of Art, 1991. pp. 515-520.
- MELLO, Suzy de. "A paisagem urbana colonial mineira". In: SANT'ANNA, Nestor Coelho de (org.). *Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 1982.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

- MACHADO, Denise B. Pinheiro; VASCONCELLOS, Eduardo Mendes de (orgs.). *Cidade e Imaginação*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- MUSEUS CASTRO MAYA. *A Paisagem pitoresca no Brasil = The picturesque landscape in Brazil*. Rio de Janeiro: Os Museus Castro Maya, 1998.
- PATERNOSTRO, Zuzana. *Paisagens brasileiras pelos artistas estrangeiros*. Rio de Janeiro: SESC, 1993.
- REIS, Arthur Cezar Ferreira. "A viagem filosófica e as expedições científicas na Iberoamérica no século XVIII". In: *Cultura*. Rio de Janeiro, nº 5, pp. 67-84, dezembro/1952.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- RICHERT, Gertrud. *Johann Moritz Rugendas*. München: Filser-Verlag, 1952.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de Rubens Borba de Moraes. São Paulo: Martins, 1940.
- SALGUEIRO, Valéria. "Da forma para o significado – cultura e imaginação nas paisagens panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro pelo artista viajante Rugendas". In: Denise B. Pinheiro MACHADO, Eduardo Mendes de VASCONCELLOS (orgs.), *Cidade e Imaginação*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, pp. 241-245
- _____. *Paisagens de sonho e verdade: Rio de Janeiro, Buenos Aires e Cidade do México nos álbuns ilustrados de oito artistas viajantes = Paisajes de sueño y verdade: Rio de Janeiro, Buenos Aires y Ciudad de Mexico en los albones ilustrados de ocho artistas viajeros*. Rio de Janeiro: Fraiha, 1998.
- SANTOS, Amandio Miguel dos. "Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecista". In: *Gávea*. Rio de Janeiro, nº 11, abril/1994, pp. 130-151.
- SANTOS, Paulo. *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951.
- SISSON, Rachel. "Marcos históricos e configurações espaciais. Um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro". In: *Arquitetura Revista*. Rio de Janeiro, nº 4, 1986, pp. 57-81.
- SMITH, Robert. *Arquitetura Colonial*. Salvador: Progresso, 1955.
- _____. *Arquitetura jesuítica no Brasil*. Tradução de Eunice Ribeiro Costa. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1962.
- _____. "The seventeenth and eighteenth century architecture in Brazil". *Atas do Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Washigton, 1950. Nashville: Vanderbilt University Press, 1953.
- STEINMANN, João. *Souvenirs de Rio de Janeiro* [1ª ed. 1836]. Belo Horizonte: Villa Rica, 1990.
- TAUNAY, Afonso de. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956.
- WAGNER, Robert. *Thomas Ender no Brasil, 1817-1818. Aquarelas pertencentes à Academia de Belas Artes em Viena*. Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1997.

O OLHAR MODERNO SOBRE A PAISAGEM REVELADA

Capítulo 2

- ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iplanrio/Zahar, 1988.
- AMARAL, Aracy (org.). *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas: Ayacucho, 1978.
- _____. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998.
- AMARAL, Aracy; et all. *Tarsila, anos 20*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1997.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1965.
- ARAÚJO, Emanuel (ed.). *Reflexão sobre o pintor urbano Aldo Claudio Felipe Bonadei*. São Paulo: Raízes, 1980.
- AYALA, Waldir. *O Brasil por seus artistas. Brazil through its artists*. São Paulo: Círculo do Livro; Rio de Janeiro: Nórdica, 1980?.
- BARDI, Pietro Maria. *O Modernismo no Brasil*. São Paulo: Sudameris, 1978.
- _____. *Profile of the new brazilian art*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1970.
- BENTO, Antônio. *Expressões da Arte Brasileira. Expressions of Brazilian Art*. Rio de Janeiro: Spala, 1983.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1955.
- CATÁLOGO DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Arte do Brasil e demais coleções*. São Paulo: Prêmio, 1998.
- CATTANI, Icléia Borsa. "As representações do lugar na Pintura Moderna Brasileira: as obras de Tarsila do Amaral e Ismael Nery". In: *Gávea*. Rio de Janeiro, nº 11, abril/1994, pp. 153-159.
- DAMAZ, Paul F. *Art in Latin American Architecture*. New York: Reinhold, 1963.
- D'HORTA, Vera (org.). *Lasar Segall*. Buenos Aires: Velox, 1999.
- KARL, Frederick Robert. *O Moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *José Pancetti, o pintor marinho*. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1979.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
- _____. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1980
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.
- MARTINS, Luís. *Emiliano Di Cavalcanti*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.
- MILLIET, Sérgio. *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.

- MODERNIDADE. ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XX. Catálogo de exposição. Brasília: Ministério da Cultura, 1988.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987.
- MUSEU LASAR SEGALL; INSTITUTO BRASILEIRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL. *A Gravura de Lasar Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall; Brasília: Ministério da Cultura/SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.
- _____. *Lasar Segall: textos, depoimentos e exposições*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993.
- _____. *Retrospectiva da Obra Expressionista de Lasar Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1985.
- MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Di Cavalcanti*. São Paulo: MAC/USP, 1997.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1951.
- _____. *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1953.
- _____. *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1955.
- PAÇO IMPERIAL. *Sete décadas da presença italiana na arte brasileira*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1986.
- PEREIRA, Marcos da Veiga (ed.). *Flávio-Shiró*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos; arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: JB, 1987.
- SOUZA, Waldimir Alves de; et al. *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- TRAVI, Elisa Mariani. *La città moderna vista dai pittori*. Torino: Testo & Immagine, 1996.
- ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Sales, 1983 (2 vol.).
- ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.
- _____. "O Centro na Margem: algumas considerações sobre a cor na arte brasileira". In: *Gávea*. Rio de Janeiro, nº 10, março/1993, pp. 37-53.

A PAISAGEM EMOLDURADA: LE CORBUSIER NO RIO DE JANEIRO

Capítulo 3

- ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. *Técnica y Arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990*. Madrid: Nerea, 1995.
- ÁLVAREZ, Fernando. "No dejar solas a las sombras: algunos comentarios sobre <l'espace indecible> de Le Corbusier". In: *Dc*, Barcelona, nº 1, setembro/1998, pp. 57-78.
- BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier, Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.
- CAVALCANTI, Lauro. "Le Corbusier, o Estado Novo e a formação da arquitetura moderna brasileira". In: *Projeto*. São Paulo, nº 102, agosto/1987, pp. 161-163.
- COMAS, Carlos Eduardo. "Protótipo e monumento, um ministério, o ministério". In: *Projeto*. São Paulo, nº 102, agosto/1987, pp. 137-149.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture, a critical history*. [1ª ed. 1980] London: Thames and Hudson, 1992.
- FONDATION LE CORBUSIER. *Le Corbusier et la Nature*. Paris: Fondation Le Corbusier, 1991.
- GALVIS, Camilo Pardo. *Le Corbusier em Bogotá, ou a chegada do futuro entre nós*. In: *Projeto*. São Paulo, nº 102, agosto/1987, pp. 101-104.
- HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier, Riscos Brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.
- JOBIM, Elianne Andréa Canetti. "O Risco e o Olhar: sobre a imagem da Cidade do Rio de Janeiro". In: *Gávea*. Rio de Janeiro, nº 9, dezembro/ 1991, pp. 74-89.
- LE CORBUSIER. "A Arquitetura e as Belas-Artes". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 19, 1984, pp. 53-68.
- _____. *Aircraft* [1ª ed. 1935]. London: Trefoil, 1987.
- _____. *A propósito del urbanismo*. Tradução de Roser Berdagué. Barcelona: Poseidon, 1980.
- _____. *Carnets 1: 1914-1948*. Milano: Electa, 1981-1982.
- _____. "El Espacio Indecible". Tradução de Fernando Alvarez. In: *Dc*, Barcelona, nº 1, pp. 46-55, setembro/1998.
- _____. *El Modulor*. Buenos Aires: Poseidon, 1953.
- _____. *Maneira de pensar o Urbanismo*. Tradução de José Borrego. Sintra: Europa-América, 1977.
- _____. *Oeuvre Complète. Volume 2. 1929-34*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1964.
- _____. *Oeuvre Complète. Volume 3. 1934-38*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1964.
- _____. *Oeuvre Complète. Volume 4. 1938-46*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1977.

- _____. *Poesia en Argel*. Tradução de Maria Elia Gutiérrez Mozo. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos, 1991.
- _____. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Poseidon, 1978.
- _____. *Urbanismo*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier* [1ª ed. 1968]. Tradução de José Batlló. Barcelona: Lumen, 1994.
- OYARZUN, Fernando Perez. "Précisions sobre uma viagem, uns projetos e algo mais". In: *Projeto*. São Paulo, nº 102, agosto/1987, pp. 85-91.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos; et all. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Projeto, 1987.
- TSIOMIS, Yannis (ed.). *Le Corbusier – Rio de Janeiro: 1929, 1936*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998.

OS ARQUITETOS CARIOCAS DIANTE DA PAISAGEM DO RIO DE JANEIRO

Capítulo 4

- ARQUITECTURA MEXICO, nº 58. Ciudad de Mexico, junho/1957, pp. 98-106, "Conjunto urbano 'Pedregulho' em Rio de Janeiro".
- ARQUITETURA E ENGENHARIA, nº 17. Belo Horizonte, maio-junho/1951.
- _____. Nº 21. Belo Horizonte, março-maio/1952.
- _____. Nº 27. Belo Horizonte, 1953.
- _____. Nº 40. Belo Horizonte, maio-junho/1956.
- _____. Nº 64. Belo Horizonte, 1962.
- ARQUITETURA E URBANISMO, nº 298. Rio de Janeiro, novembro-dezembro/1937.
- ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Pini, 1986.
- BARATA, Mario. *A Arquitetura nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 1954.
- BARDI, Pietro Maria. *The Tropical Gardens of Burle Marx*. New York: Reinhold, 1964.
- BRASIL – ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA, nº 6. São Paulo, 1955.
- BONDUKI, Nabil Georges (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999.
- BRACCO, Sergio. *L'architettura moderna in Brasile*. Milano: Capelli, 1967.
- BRITTO, Alfredo. "MM Roberto. O espírito carioca na arquitetura". In: *AU*. São Paulo, nº 52, fevereiro-março/1994, pp. 67-78.
- _____. "Na escala do morar". In: *AU*. São Paulo, nº 55, agosto-setembro/1994, pp. 86-90.
- BROWNE, Enrique. *Otra arquitectura en America Latina*. Mexico: Gustavo Gili, 1988.

- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BUCHANAN, Peter. "Formas flotantes, espacios fluidos. La poética de Oscar Niemeyer". In: *A&V*. Madrid, nº 13, pp. 28-35, 1988.
- BULLRICH, Francisco. *Arquitectura Latinoamericana 1930/1970*. Barcelona: Gustavo Gili, 1969.
- _____. *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1969.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. "A legitimidade da diferença". In: *AU*. São Paulo, nº 55, agosto-setembro/1994, pp. 49-52.
- _____. "Da atualidade de seu pensamento". In: *AU*. São Paulo, nº 38, outubro-novembro/1991, pp. 69-74.
- _____. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro". In: *AU*. São Paulo, nº 26, outubro-novembro/1989, pp. 92-101.
- COSTA, Lúcio. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Centro de Estudos Universitários de Arquitetura, 1962.
- _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CHAJKOWSKI, Jorge (org.). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.
- ELIOVSON, Sima. *The gardens os Roberto Burle Marx*. New York: Harry N. Abrams, 1991.
- FERNANDEZ, Roberto. "Deserto e selva: dall'astrazione al desiderio. Note sul dilemma del regionalismo nell'architettura latinoamericana. In: *Zodiac*. Milano, nº 8, setembro/1992–fevereiro/1993, pp. 123-159.
- FERRAZ, Geraldo. "Roberto Burle Marx y sus jardines". In: *Arquitectura Mexico*. Ciudad de Mexico, nº 58, junho/1957, pp. 107-112.
- _____. *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1965.
- FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982.
- GOODWIN, Philip. *Brazil Builds, architecture new and old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- GRAEFF, Edgar; et al. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Rio de Janeiro: Gertum Carneiro, 1947.
- GUIMARAENS, Ceça de. *Lúcio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- HABITAT, nº 46. São Paulo, janeiro–fevereiro/1958, pp. 20-23, "O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro".
- HARAGUCHI, Hideaki. *A Comparative Analysis of 20th-Century houses*. London: Academy, 1988.
- HITCHOCOOCK, Henry-Russel. *Latin American Architecture since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.
- HITCHOCOOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip. *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Murcia: Yerba, 1984.
- INFORMES DE LA CONSTRUCCIÓN, nº 55. Madrid, novembro/1953, pp. 139-149, "Grupo residencial de Pedregulho em Rio de Janeiro".

- LAPUERTA, José María. *El croquis, proyecto y arquitectura [scintilla divinitatis]*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997.
- LEMOS, Carlos. *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- LIERNUR, Jorge Francisco. "Un nuovo mondo per lo spirito nuovo: le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica del XX secolo". In: *Zodiac*. Milano, nº 8, setembro/1992–fevereiro/1993, pp. 85-121.
- MAHFUZ, Edson. "O Clássico, o Poético e o Erótico". In: *AU*. São Paulo, nº 15, dezembro/1987–janeiro/1988, pp. 60-68.
- MARX, Roberto Burle. *Arte e Paisagem: conferências escolhidas*. São Paulo: Nobel, 1987.
- MIDLIN, Henrique. *Modern architecture in Brazil*. New York: Reinhold, 1956.
- MÓDULO, nº 4. Rio de Janeiro, março/1956.
- _____. Nº especial Sérgio Bernardes. Rio de Janeiro: Editora Avenir, outubro-novembro/1983.
- _____. Nº 97, especial Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro: Editora Avenir, fevereiro/1988.
- MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1984.
- MUSEU LASAR SEGALL. *A Linguagem do arquiteto: o croquis*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1984.
- NIEMEYER, Oscar. *A forma na Arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.
- _____. "Architecture". In: *Techniques et Architecture*. Paris, nº 334, março/1981, pp. 64-65.
- _____. *Como se faz Arquitetura*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. "Considerações sobre a Arquitetura brasileira". In: *Módulo*. Rio de Janeiro, nº 7, fevereiro/1957, p. 10.
- _____. *Conversa de arquiteto*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- _____. *Meu sócia e eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.
- _____. *Rio*. Rio de Janeiro: Avenir, 1980.
- PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer*. New York: George Brazillier, 1960.
- _____. *Oscar Niemeyer: works in progress*. New York: Reinhold, 1956.
- _____. *The work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold, 1950.
- PEREIRA, Margareth da Silva. "Park Hotel. Uma caixa de madeira e poesia". In: *AU*. São Paulo, nº 38, outubro-novembro/1991, pp. 86-91.
- POSANI, Juan Pedro; SATO, Alberto. "Reflessioni dai Tropici". In: *Zodiac*. Milano, nº 8, setembro/1992–fevereiro/1993, pp. 49-83.
- PUPPI, Lionello. *A arquitetura de Oscar Niemeyer*. Tradução de Luiz Mario Gazzaneo. Rio de Janeiro: Revan, 1988.
- RIZZO, Giulio. *Roberto Burle Marx e il giardino del novecento*. Florencia: Cantini, 1992.
- SCHWOB, Daniel Colson. "Introduction à l'architecture brésilienne". In: *Techniques et Architecture*. Paris, nº 334, março/1981, pp. 56-60.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

- _____. "Una vanguardia impregnada de tradición. Lucio Costa y la herencia brasileña". In: *A&V*. Madrid, nº 13, 1988, pp. 24-27.
- SEGRE, Roberto (org.). *América Latina en su arquitectura*. México: Siglo veintuno, 1975.
- SMITH, Carleton Sprague. "Architecture of Brazil". In: *Architectural Record*. Concord, v. 119, nº 4, abril/1956, pp. 187-194.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY. *Affonso Eduardo Reidy*. Rio de Janeiro: O Solar, 1985.
- SOUZA, Abelardo. *Arquitetura no Brasil, depoimentos*. São Paulo: Diadorim, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- TELLES, Sophia Silva. "O desenho". In: *AU*. São Paulo, nº 55, agosto-setembro/1994, pp. 91-95.
- THE ARCHITECTURAL REVIEW, nº 694. London, vol. 116, outubro/1954, pp. 235-250, "Report on Brazil".
- VIEIRA, Joaquim. *O Desenho e o Projecto são o mesmo?* Porto: FAUP Publicações, 1995.
- XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/Pini 1987.
- _____. ; et al. *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pini; Rio de Janeiro: RIOARTE, 1991.

Bibliotecas e Instituições consultadas

- Biblioteca Central - Universidade Federal do Espírito Santo
- Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa
- Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona - Universidad Politécnica de Cataluña
- Biblioteca de la Fundación Tàpies
- Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Cataluña
- Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil
- Biblioteca do Instituto de Arquitetos do Brasil – Rio de Janeiro
- Biblioteca Nacional de Cataluña
- Biblioteca Noronha Santos – IPHAN/MinC
- Biblioteca Paulo Santos - Paço Imperial
- Biblioteca Paulo Vieira Bossi - Universidade Federal do Espírito Santo
- Fondation Le Corbusier
- Fundação Oscar Niemeyer
- Museu da Chácara do Céu
- Museu Lasar Segall
- Museu Nacional de Belas Artes

Lista de Figuras

Nº	Autor	Título da figura	Fonte
01	Albrecht Altdorfer	Vista do vale do Danúbio (c. 1520-25)	ENCICLOPÉDIA DOS MUSEUS, <i>Pinacoteca de Munique</i> , São Paulo, Companhia Melhoramentos de São Paulo
02	George Grosz	A fábrica (1915-16)	LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART, German Expressionist Prints and Drawings, Los Angeles, 1989
03	Claude Lorrain	Partida de Agar e Ismael (1668)	ENCICLOPÉDIA DOS MUSEUS, <i>Pinacoteca de Munique</i> , São Paulo, Companhia Melhoramentos de São Paulo
04	Gaspar D. Friedrich	Os estágios da vida (1835)	Marina VAIZEY, <i>100 Famous Paintings</i> , Stamford, Longmeadow Press, 1979
05	Joseph Paxton	Crystal Palace (1851)	Kenneth FRAMPTON, <i>Studies in Tectonic Culture</i> , Cambridge/London, The MIT Press, 1996
06	Alfred Guesdon	Barcelona. Vista tomada por encima de las estaciones de Mataró y del Nord (1856)	CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA, <i>Ciudades: del globo al satellite</i> , Barcelona, Electa, 1994
07	Auguste de Saint-Hilaire	Caryocar brasiliense (1825)	Carlos MARTINS (org.), <i>O Brasil Redescoberto</i> , Rio de Janeiro, Paço Imperial/MinC, 1999
08	Abade Delagrive	Versalles (1746)	Geoffrey e Susan JELLICOE, <i>El Paisaje del hombre</i> , Barcelona, Gustavo Gili, 1995
09	Frederick L. Olmstead	Central Park (1857)	Geoffrey e Susan JELLICOE, <i>El Paisaje del hombre</i> , Barcelona, Gustavo Gili, 1995
10	Antonio Canaletto	Cais de San Marco desde a Giudecca (c. 1726)	Marina VAIZEY, <i>100 Famous Paintings</i> , Stamford, Longmeadow Press, 1979
11	Pieter Bruegel	O retorno dos caçadores (1565)	Marina VAIZEY, <i>100 Famous Paintings</i> , Stamford, Longmeadow Press, 1979

12	Johann Jacob Steinmann	Vista tomada de Sta. Thereza (c. 1826)	João STEINMANN, <i>Souvenirs de Rio de Janeiro</i> , Belo Horizonte, Villa Rica, 1990
13	Raymond-Auguste Quinsac Monvoisin	Igreja da Glória (1847)	VILLA RICA EDITORAS, <i>O Rio Antigo de Linde</i> , Belo Horizonte, Villa Rica, 1993
14	Johann Moritz Rugendas	Vue de la montagne de Corecovado et du Faubourg de prise de la Carrière (1835)	Johann Moritz RUGENDAS, <i>O Brasil de Rugendas</i> , Belo Horizonte, Itatiaia, 1998
15	Nicolas Antoine Taunay	Largo da Carioca (1816)	Museu Nacional de Belas Artes – MinC
16	Nicolas Antoine Taunay	Morro de Santo Antônio (1816)	Museu Nacional de Belas Artes – MinC
17	Nicolas Antoine Taunay	Praia de Botafogo (1816)	Museu Nacional de Belas Artes – MinC
18	Henri Nicolas Vinet	Vista da baía de Guanabara (1858)	Carlos MARTINS (org.), <i>O Brasil Redescoberto</i> , Paço Imperial/MinC, 1999
19	Johann Jacob Steinmann	Entrada da barra do Rio de Janeiro (c. 1826)	João STEINMANN, <i>Souvenirs de Rio de Janeiro</i> , Belo Horizonte, Villa Rica, 1990
20	Raymond-Auguste Quinsac Monvoisin	A cidade vista do adro da Igreja da Glória do Outeiro (c. 1847)	Carlos MARTINS (org.), <i>O Brasil Redescoberto</i> , Paço Imperial/MinC, 1999
21	E. de Masheck	Mapa do Rio (1890)	Jorge CZAJKOWSKI, <i>Do cosmógrafo ao satélite</i> , Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000
22	Jean Baptiste Debret	Vista da entrada da baía do Rio de Janeiro	Jean Baptiste DEBRET, <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , Belo Horizonte, Itatiaia, 1989
23	Jean Baptiste Debret	Cena de Carnaval	Museus Castro Maya – IPHAN/MinC
24	Jean Baptiste Debret	Transporte da carne de corte (1822), MEA 0239	Museus Castro Maya – IPHAN/MinC
25	Jean Baptiste Debret	Vendedores de capim e leite	Museus Castro Maya – IPHAN/MinC
26	Johann Moritz Rugendas	Entree de la rade de Rio-Janeiro (1835)	Johann Moritz RUGENDAS, <i>O Brasil de Rugendas</i> , Belo Horizonte, Itatiaia, 1998
27	Johann Moritz Rugendas	Vue de Rio-Janeiro. Prise de l'Acqueduc (1835)	Johann Moritz RUGENDAS, <i>O Brasil de Rugendas</i> , Belo Horizonte, Itatiaia, 1998
28	Johann Moritz Rugendas	Bota-fogo (1835)	Johann Moritz RUGENDAS, <i>O Brasil de Rugendas</i> , Belo Horizonte, Itatiaia, 1998

29	Johann Moritz Rugendas	Vue de Rio-Janeiro, prise près de l'Eglise de Notre Dame de la Glorie (1835)	Johann Moritz RUGENDAS, <i>O Brasil de Rugendas</i> , Belo Horizonte, Itatiaia, 1998
30	Thomas Ender	Panorama da cidade do Rio de Janeiro, visto do terraço do Morro da Conceição (1817)	Robert WAGNER, <i>Thomas Ender no Brasil: 1817-1818</i> , Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1997
31	Thomas Ender	Vista da colina Mata Cavalos, em direção ao aqueduto do Rio de Janeiro (1828), MEA 3346	Museu Castro Maya – IPHAN/MinC
32	Thomas Ender	Vista do Convento de Santo Antônio, do lado oposto à entrada do porto (1817)	Robert WAGNER, <i>Thomas Ender no Brasil: 1817-1818</i> , Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1997
33	Di Cavalcanti	Rio de Janeiro noturno (1963)	Di Cavalcanti 100 anos
34	Di Cavalcanti	Paquetá (1930)	Di Cavalcanti 100 anos
35	Di Cavalcanti	Paisagem Urbana do Rio de Janeiro (1950)	Coleção Roberto Marinho
36	José Pancetti	Rua de Santana (1939)	Coleção Roberto Marinho
37	Géza Heller	Rio de Janeiro VII – Laranjeiras (1966)	CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO, <i>Rio capital da beleza</i> , Rio de Janeiro, 1999
38	Di Cavalcanti	Paisagem Urbana do Rio de Janeiro (1935)	Coleção Roberto Marinho
39	Burle Marx	Morro do Querosene (1936)	Walmir Ayala, <i>O Brasil por seus artistas</i> , São Paulo, Círculo do Livro, 1980?
40	Inimá da Paula	Panorama de Santa Teresa (1950)	Walmir Ayala, <i>O Brasil por seus artistas</i> , São Paulo, Círculo do Livro, 1980?
41	Inimá da Paula	Santa Teresa (1971)	Frederico de Moraes, <i>Inimá de Paula</i> , Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial, 1986
42	Lasar Segall	Panorama de Lisboa (1926)	Erhard FROMMHOLD, <i>Lasar Segall and Dresden Expressionism</i> , Milano, Galleria del Levante
43	Lasar Segall	Rio de Janeiro, II (1930)	Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC
44	Lasar Segall	Rio de Janeiro, I (1927)	Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC
45	Lasar Segall	Rio de Janeiro, III (1930)	Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC

46	Flávio Shiró	Paisagem de Santa Teresa (1949)	Galeria de Arte Banerj, cartaz da <i>Exposição 6. Tempos de Guerra: Pensão Mauá</i> , 1986
47	Bruno Lechowski	Copacabana com Pão de Açúcar (1936)	CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO, <i>Rio capital da beleza</i> , Rio de Janeiro, 1999
48	Tarsila do Amaral	Rio de Janeiro (1923)	Aracy AMARAL, et all, <i>Tarsila, anos 20</i> , São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997
49	Tarsila do Amaral	Morro de Favela (1924)	Aracy AMARAL, et all, <i>Tarsila, anos 20</i> , São Paulo, Galeria de Arte do Sesi, 1997
50	Le Corbusier	Carnet C12 754 , ©FLC	Fondation Le Corbusier
51	Le Corbusier	Acrópole (1911), ©FLC	Fondation Le Corbusier
52	Le Corbusier	Tarvono (1911), ©FLC 2496	Fondation Le Corbusier
53	Le Corbusier	A moradia como prolongamento dos serviços públicos (1936)	Coleção P. M. Bardi – Museu Nacional de Belas Artes - MinC
54	Le Corbusier	Pão de Açúcar (1936)	LE CORBUSIER, <i>Oeuvre Completè volume 4. 1938-46</i> , Zurich, Les Editions d'Architecture, 1977
55	Le Corbusier	Rio de Janeiro I (1929)	LE CORBUSIER, <i>Aircraft</i> , London, Trefoil, 1987
56	Le Corbusier	Veneza (1922)	LE CORBUSIER, <i>Album La Roche</i>
57	Le Corbusier	Barcelona , ©FLC	Fondation Le Corbusier
58	Le Corbusier	Rio: urbanisme (1929), ©FLC 31879	Fondation Le Corbusier
59	Le Corbusier	Carnet B4 287 , ©FLC	Fondation Le Corbusier
60	Le Corbusier	Carnet C12 746 , ©FLC	Fondation Le Corbusier
61	Le Corbusier	Rio: urbanisme (1929), ©FLC 31878	Fondation Le Corbusier
62	Le Corbusier	Carnet C12 750 , ©FLC	Fondation Le Corbusier
63	Le Corbusier	Carnet B4 280 , ©FLC	Fondation Le Corbusier
64	Le Corbusier	Rio (1929)	Revista <i>Movimento Brasileiro</i> , nº 12, dezembro/1929 – Casa de Rui Barbosa
65	Le Corbusier	Pão de Açúcar, Carnet B4 , ©FLC	Fondation Le Corbusier
66	Le Corbusier	Rio (1929), ©FLC	Fondation Le Corbusier
67	Le Corbusier	Carnet C12 753 , ©FLC	Fondation Le Corbusier
68	Le Corbusier	Rio de Janeiro II (1929)	LE CORBUSIER, <i>Aircraft</i> , London, Trefoil, 1987
69	Le Corbusier	Rio FLC 5035 , ©FLC	Fondation Le Corbusier

70	Jorge Moreira	Faculdade Nacional de Arquitetura, vista externa (1957)	Núcleo de Pesquisa e Documentação – FAU/UFRJ
71	Le Corbusier	Ministério da Educação e Saúde, Carnet C12 743 ©FLC	Fondation Le Corbusier
72	Jorge Moreira	Residência Sérgio Correa da Costa, perspectiva interna (1951-57)	Núcleo de Pesquisa e Documentação – FAU/UFRJ
73	MM Roberto	Aeroporto Santos Dumont (1937)	Revista <i>Arquitetura e Urbanismo</i> , nº 6, novembro-dezembro/1937
74	Oscar Niemeyer	Grande Hotel de Ouro Preto (1938)	Sylvia FICHER e Marlene Milan ACAYABA, <i>Arquitetura moderna brasileira</i> , São Paulo, Projeto, 1982
75	Oscar Niemeyer	Conjunto da Pampulha (1940-42)	Lionello PUPPI, <i>A arquitetura de Oscar Niemeyer</i> , Rio de Janeiro, Revan, 1988
76	Affonso Reidy	Urbanização da Esplanada de Santo Antônio (1948)	Nabil BONDUKI (org.), <i>Affonso Eduardo Reidy</i> , São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999
77	Lucio Costa	Plano Piloto da Barra da Tijuca (1969)	Lucio COSTA, <i>Registro de uma vivência</i> , São Paulo, Empresa das Artes, 1995
78	Affonso Reidy	MAM – Museu de Arte Moderna (1953)	Nabil BONDUKI (org.), <i>Affonso Eduardo Reidy</i> , São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999
79	Le Corbusier	Maison Citroen (1920)	Stanislaus von MOOS, <i>Le Corbusier</i> , Barcelona, Lumen, 1994
80	Lucio Costa	Casa Álvaro Osório de Almeida (anos 30)	Lucio COSTA, <i>Registro de uma vivência</i> , São Paulo, Empresa das Artes, 1995
81	Affonso Reidy	Casa no Horto (1937)	Nabil BONDUKI (org.), <i>Affonso Eduardo Reidy</i> , São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999
82	Lucio Costa	Congresso Eucarístico Nacional (1955)	Lucio COSTA, <i>Registro de uma vivência</i> , São Paulo, Empresa das Artes, 1995
83	Affonso Reidy	MAM – Museu de Arte Moderna, corte esquemático (1953)	SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY, <i>Affonso Eduardo Reidy</i> , Rio de Janeiro, O Solar, 1985
84	Lucio Costa	Casa Genival Londres (anos 30)	Lucio COSTA, <i>Registro de uma vivência</i> , São Paulo, Empresa das Artes, 1995

85	Oscar Niemeyer	Hotel Nacional (1970?)	Revista <i>AU</i> , nº 15, dezembro - 1987/janeiro-1988
86	Lucio Costa	Casa Hamann (anos 30)	Lucio COSTA, <i>Registro de uma vivência</i> , São Paulo, Empresa das Artes, 1995
87	Lucio Costa	Rampas de acesso ao Outeiro da Glória (anos 60)	Lucio COSTA, <i>Registro de uma vivência</i> , São Paulo, Empresa das Artes, 1995
88	Jorge Moreira	Residência Sérgio Correa da Costa, corte (1951-57)	Núcleo de Pesquisa e Documentação – FAU/UFRJ
89	Jorge Moreira	Faculdade Nacional de Arquitetura (1957)	Núcleo de Pesquisa e Documentação – FAU/UFRJ
90	Oscar Niemeyer	Arcos da Lapa (1980)	Oscar NIEMEYER, <i>Rio</i> , Rio de Janeiro, Avenir, 1980
91	Oscar Niemeyer	Casa das Canoas (1953)	Fundação Oscar Niemeyer
92	Oscar Niemeyer	Centro cívico e teatro de Vicenza (1978-79)	Lionello PUPPI, <i>A arquitetura de Oscar Niemeyer</i> , Rio de Janeiro, Revan, 1988
93	Oscar Niemeyer	Palácio dos Doges, Veneza	Lionello PUPPI, <i>A arquitetura de Oscar Niemeyer</i> , Rio de Janeiro, Revan, 1988
94	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo (1980)	Oscar NIEMEYER, <i>Rio</i> , Rio de Janeiro, Avenir, 1980
95	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro, lagoa Rodrigo de Freitas (1980)	Oscar NIEMEYER, <i>Rio</i> , Rio de Janeiro, Avenir, 1980
96	Burle Marx	Aterro de Flamengo (1962)	Nabil BONDUKI (org.), <i>Afonso Eduardo Reidy</i> , São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999
97	Burle Marx	Aterro do Flamengo (1962)	Nabil BONDUKI (org.), <i>Afonso Eduardo Reidy</i> , São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999
98	Hélio Ribas Marinho e Marcos Konder Netto	Monumento aos Mortos da 2ª Guerra (1956)	Revista <i>Arquitetura e Engenharia</i> , nº 40, Belo Horizonte, maio - junho/1956
99	Flávio Marinho Rêgo e Marcos Konder Netto	Restaurante no Morro da Urca (1956)	Revista <i>Módulo</i> , nº 4, Rio de Janeiro, março/1956
100	Ricardo Menescal	Barra da Tijuca Hotel-Club (1962)	Revista <i>Arquitetura e Engenharia</i> , nº 64, Belo Horizonte, 1962
101	Inimá de Paula	Paisagem do Leme (1968)	Frederico de Moraes, <i>Inimá de Paula</i> , Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial, 1986
102	Bruno Lechowski	Rio de Janeiro capital da beleza (1939)	Museu Nacional de Belas Artes – MinC

103	Di cavalcanti	Trecho de paisagem em Paquetá (c. 1967)	Coleção Roberto Marinho
104	Affonso Reidy	Museu de Arte Moderna (1953)	Nabil BONDUKI (org.), <i>Affonso Eduardo Reidy</i> , São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999
105	Géza Heller	Botafogo (1938)	CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO, <i>Rio capital da beleza</i> , Rio de Janeiro, 1999