

OBSESSÕES BURLEMARXIANAS: SOCIEDADE, NATUREZA E CONS- TRUÇÃO EM ROBERTO BURLE MARX.

Ana Rosa de Oliveira

Sabe-se que, a partir da década de 30, a história do jardim brasileiro e com ela a do paisagismo moderno estão, de certo modo, vinculadas à obra de Roberto Burle Marx. O presente artigo visa apresentar parte das conclusões do estudo realizado sobre a obra paisagística de Roberto Burle Marx no período de 1930-60, através da tese de doutorado: HACIA LA EXTRAVASARIA. La naturaleza y el jardín de Roberto Burle Marx, apresentada à E.T.S.A.V - Espanha, outubro/1998.

De um modo geral, os estudos disponíveis apresentam a figura de Roberto Burle Marx de maneira limitada e inclusive deformada. A própria dificuldade de entender uma razão que se vê, ou de estabelecer um juízo estético dos seus jardins, acabou gerando uma aproximação superficial da crítica à sua obra, concentrando-se na divulgação dos seus aspectos mais evidentes em detrimento do especificamente projetual.

Dentre os fatores que explicam ou que podem estar na origem de um estudo mais de acordo com a obra de Burle Marx, encontram-se também a ausência de uma compilação e informação exaustiva sobre o corpo da sua obra projetada, suas leituras, a falta de dados sobre a ordem exata dos acontecimentos da sua vida privada e profissional. Por outro lado, Burle Marx pouco escreveu sobre seus jardins.

Nos jardins de Burle Marx porém, subjaz uma teoria. Pareceu-me apropriado então, partir da idéia de que os jardins de Burle Marx poderiam servir como premissas de seu pensamento. Para tanto, do corpo da sua obra paisagística, estudei a sua produção inicial. A escolha dos seus primeiros projetos foi feita ao observar que nos anos 1930-60 foram desenvolvidas as linhas mais importantes na caracterização das suas propostas. E, apesar de Burle Marx divulgar a idéia de uma obra em contínua evolução, observou-se que a partir da década de 60 ele voltou-se à consolidação e propaganda dos seus jardins. Para tanto, dirigiu a atenção a alguns projetos ou momentos que materializassem mudanças importantes, de modo que aprofundando neles fosse possível produzir a luz que iluminasse os restantes.

O estudo dessa trajetória inicial quis também verificar seu processo de aprendizagem, pois normalmente se ignora a complexidade que supôs sua formação autodidata. O comum é apresentá-lo como um artista que nasce feito ou se explica pela sua genialidade. Nesse sentido, sua obra também surge descontextualizada, como num passe de mágica.

E, se os seus jardins informaram sobre seu discurso, e se o exame

2

Painel em gouache do Jardim Walter Moreira Salles.
Arquivos Roberto Burle Marx e Cia Ltda

3

Primeira proposta de BM para o terraço-jardim do Ministério de
Educação e Saúde - 1938.
Arquivos Roberto Burle Marx e Cia Ltda

4

Vista da esplanada do Ministério seguindo a proposta final
estabelecida por BM entre 1942 e 1944.
CALLS, 1995

5

Fuzileiro. Grafite sobre papel - 63X48cm.
Roberto Burle Marx, 1938

dessa produção possibilitou muitas descobertas, o que busquei, fundamentalmente, foi definir que idéias e procedimentos foram importantes para a construção do seu jardim, ou melhor, que princípios foram recorrentes e estiveram presentes como uma espécie de “obsessionário burle Marxiano”.

O estudo realizado possibilitou identificar certas atitudes e constantes no paisagismo de Roberto Burle Marx. Selecionei algumas delas, que são a seguir descritas.

O primeiro grupo de constantes identificadas trata da percepção de Roberto Burle Marx relacionada ao seu papel no contexto e na época em que estava inserido.

Roberto Burle Marx esteve exposto a uma orientação acadêmica e, ao mesmo tempo, às premissas modernas. As contradições entre essas diversas orientações foram solucionadas pessoalmente por ele. Isso fez com que sua formação, idêntica àquela dos arquitetos da sua geração, fosse complementada nos estúdios, convertendo-os simultaneamente em alunos e professores.

No seu empenho por abranger uma esfera mais ampla do conhecimento, o desenho de jardins não foi a principal modalidade na qual Burle Marx desenvolveu-se. Esta foi simultânea às suas atividades de pintor, *designer* de jóias, músico, escultor e botânico. Além disso, ele estava convencido de que tinha uma missão a cumprir na sociedade e na época na qual vivia enquanto artista, cientista e educador. Ele acreditava, no entanto, que ao artista não era suficiente conhecer bem a técnica, a sua profissão, mas também era necessário ter uma visão global das coisas.

Para ele não havia exagero em afirmar que “a história do jardim corresponde à história dos ideais estéticos da época correspondente”, e, por uma razão de trajeto histórico, seu jardim refletia a modernidade (MARX, 1989). Ao arquiteto paisagista apresentava-se uma casa moderna e a ele caberia desenhar um marco idôneo para esta. Sua obra é tentativa contínua de postular aproximações a essa concepção moderna do jardim.

Ele via o jardim como um lugar onde se estabelece uma relação especial entre o homem e a natureza. Essa idéia, no entanto, não está baseada numa reivindicação nostálgica ou romântica. Ele utiliza-se do seu próprio conceito de natureza para definir o jardim enquanto modelo da coexistência pacífica entre várias espécies, um lugar de respeito pela natureza e pelo “outro”, pelo diferente; um meio de consciência de uma existência na verdadeira medida do homem, do que significa estar vivo. Resumindo, um instrumento de prazer e um meio de educação. O jardim ordenado nas cidades era, portanto, um convite à recuperação do tempo real da natureza das coisas, em oposição à velocidade ilusória das normas da sociedade de consumo.

O enfoque do jardim enquanto meio de educação tinha sentido para ele numa sociedade predadora, sem recursos, como a brasileira,

na qual o espaço coletivo poderia induzir os indivíduos a preservar o que era de todos. Ele também relacionava a falta de conhecimento com a falta de apreço pelo patrimônio natural. Neste sentido, através da paisagem construída, poder-se-ia, segundo ele, trazer aos habitantes o conhecimento das riquezas naturais do país e ao mesmo tempo ajudar a perpetuar espécies ameaçadas de extinção.

Mas a idéia de que a relação do homem com a natureza era caracterizada basicamente pela violência, constituía para ele uma verdade parcial. Considerado como ser coletivo, o homem, o indivíduo, segundo ele, paciente e diariamente refazia os frágeis elos que ligam a sociedade à natureza. Criava animais, plantava flores, buscava as florestas para descansar de um trabalho cansativo, amava o mar, as montanhas, os rios. Atitudes para ele minúsculas, toscas ou inclusive grosseiras, e comparadas ao nível avassalador da destruição.

Sua experiência também lhe tinha ensinado que era necessário insistir muitas vezes para provocar uma mudança de valores, uma nova ética ambiental. A sua atitude também tinha um aspecto projetivo em relação ao futuro, ele queria ensinar que houve alguém preocupado em deixar uma herança valiosa para os seus conterrâneos.

Burle Marx participa de uma das principais linhas que guiaram o pensamento dos modernistas brasileiros, aquela do intelectual que surge como um orientador e que tem uma espécie de tarefa. Ele se insere naquele período definido como o da *consciência amena do atraso* (1888-1960), quando os intelectuais buscavam soluções harmônicas para o desenvolvimento do país.

Como disse Burle Marx: (...) “estamos em um país onde se vê, de um lado o homem da idade da pedra, e de outro o do século XX: passamos do carro de boi ao avião, sem as transições da tradição européia (...) Há necessidade de buscar uma linguagem própria que reflita todas as nossas ânsias por uma vida melhor, mais equilibrada, e na qual se conquiste a concretização do sentimento de contemporaneidade, que dá validade ao processo da cultura universal: essa é a tarefa do artista brasileiro” (MARX, 1982).

A partir da década de 60, a consciência de que no Brasil o desenvolvimento e o subdesenvolvimento não eram tempos distintos, mas um tempo único do capitalismo, implicaria no que se definiu como o momento da *consciência catastrófica do atraso*. É quando os intelectuais querem orientar o povo para atuar contra o atraso vigente. A palavra de ordem passará a ser “conscientizar”. Queria-se para isso uma arte que fosse maleável, prática e eficaz.

Mas Burle Marx não quis confundir seus jardins com outros campos. A crítica à situação vigente e as possíveis alternativas à melhoria de vida da sociedade na qual está inserido são propostas através de suas conferências e artigos: está no seu discurso. Mas no seu jardim, o social é imanente. Isso quer dizer que sua obra é uma vontade individual de atender a certo programa, é ilustrativa dessa intenção. Mas é

6

Roberto Burle Marx no jardim de sua casa (à direita).
CALLS, 1995

7

Passeio público, RJ.
Arquivos Biblioteca Nacional, RJ

precisamente o reconhecimento da importância da forma o que confere identidade à sua obra.

Nesse sentido, o recurso que utiliza para lançar um grito de alerta a favor da natureza, de sua preservação, é a própria beleza, que para ele constitui uma forma de catarse, que conduz à compreensão dessa própria natureza. Assim, o seu jardim, ao estar na rua e não dentro dos museus, ao proporcionar prazer estético aos que o contemplam, quer realizar, através da arte, uma tarefa lúdica e educativa: é mais difícil destruir a planta que se aprendeu a amar.

Ele aproxima-se às distintas poéticas que, desde o modelo primordial, evocaram a ideia do jardim enquanto lugar onde se estabelece uma relação especial entre homem e natureza, entre indivíduo e paisagem; uma relação que define um lugar onde a natureza é dotada de artisticidade e o homem se “naturaliza”.

E se a perda do paraíso é transformada em sentimento de frustração eterna, e se permanece nele a ideia de um jardim utópico, de um jardim por encontrar, isso não é motivo para derrota. Pode ser que lhe sirva mais como desculpa para aperfeiçoar-se, como ele mesmo disse: “compete à arte reconstruir esse jardim perdido” (MARX, 1982).

Ele também compartilhou com seus contemporâneos do sentimento de viver entre instituições e ideias que tinham sido copiadas do estrangeiro e que não refletiam a realidade local. No Brasil, no auge da dominação absoluta, propiciou-se que a cultura não expressasse nada das condições que lhe davam vida. Nesse sentido, o jardim também chegou ao Brasil como se fazia lá fora e foi sendo transformado à medida que se formava uma nova sociedade.

A vontade de se reconciliar com o que era próprio do Brasil está inserida num comportamento comum aos intelectuais e artistas contemporâneos a Roberto Burle Marx. O Brasil para eles era uma ideia de futuro, ou seja, era um país que estava ainda por acontecer. Para que

8

Vista do paisagismo proposto por Burle Marx para o Grande Hotel da Pampulha (1944-45).

Arquivos Roberto Burle Marx e Cia Ltda

se chegasse a esse novo país “desenvolvido”, acreditava-se na idéia do “nacional por subtração”. Ou seja, essa idéia sugeria que só se chegaria a ser brasileiro se não se copiasse o que viesse de fora. Essa renúncia não é pensável. Por outro lado, a destruição da cópia tampouco faz desaparecer o problema. No caso de Burle Marx, em seus momentos mais doutrinários, o jardim detalhou os episódios da natureza local.

A reorientação do problema foi dada na profunda transformação valorativa que o Movimento Modernista operou no Brasil, quando se admite a cópia sim, mas só se for regeneradora. Nesse sentido a antropofagia pode ser uma boa metáfora para exemplificar a proposta cultural irreverente do Modernismo. Em Burle Marx seria como deglutir as novas propostas artísticas que surgiam na Europa e utilizar o dado local associado ao forâneo, visando chegar a algo novo. Como dizia ele: “prefiro copiar aos demais que a mim mesmo” (MARX, 1982). À moralidade contrapõe-se a irreverência, que possibilita uma evolução: com mais liberdade diante do catolicismo, da burguesia e do deslumbramento com a Europa.

Essa reação contra os modelos de jardim que nada expressavam do contexto de que formavam parte, ou contra aqueles que reivindicavam um retorno à natureza, esteve presente nas propostas iniciais que clamavam pelo desenho moderno do jardim em todo o mundo. Mas houve aqueles que chegaram a considerar que, se os materiais naturais da paisagem e as necessidades humanas básicas seguiam sendo os mesmos, um “novo estilo para o jardim seria estéril” (COLVIN, 1948). “Uma árvore, era uma árvore e sempre seria uma árvore: logo não se podia ter um desenho moderno da paisagem” (ROSE apud TREIB, 1993).

Mas como se sabe, Burle Marx acabará mostrando que “apesar” de trabalhar com necessidades e materiais “eternos”, era possível inserir o jardim no marco estético moderno.

As seguintes constantes tratadas referem-se aos meios utilizados por Burle Marx para inscrever o seu jardim no marco estético moderno, trabalhando com materiais “eternos”, ou seja, da sua atitude em relação à natureza e à construção formal do jardim.

O jardim de Burle Marx é o produto de uma experiência cumulativa e não do total abandono de um período para entrar em outro. À medida que aprende, o repertório dos elementos utilizados por ele se reduz, a relação entre eles se faz mais intensa, sintética, criam-se leis próprias e a forma do jardim é ao mesmo tempo seu conteúdo, ou seja, unicamente expressa-se a si mesma. Há uma vontade de controlar a abundância que na sua fase madura gera obras depuradas. Se “para o deserto se pede a criação de uma selva, uma selva pediria um oásis austero” (MONTERO, 1997).

As ferramentas que utiliza são um apurado poder de observação, uma ampla abertura ao desconhecido, uma necessidade imperativa de colocar seu jardim como obra de arte e, ao mesmo tempo, como veículo de educação (tornando públicas suas opiniões em defesa da natureza

9

Árvores de concreto - jardim exposição de 1925 - Paris.
IMBERT, 1993

10

Cassino da Pampulha, 1943. Vista do jardim posterior.
Arquivos Museu Histórico Abílio Barreto

11

“La nature: un appareil digestif”.
Le Corbusier, 1925

através dos seus escritos e conferências); uma disciplina e uma dedicação aferradas ao seu trabalho e uma atuação apoiada numa equipe interdisciplinar (sem essa não se explicaria a quantidade e variedade de material deixado por ele). Também se constata na sua obra uma interdisciplinariedade que integrou na sua *praxis* a personalidade do artista e a do cientista.

A busca de soluções para incorporar a dinâmica da natureza aos jardins de Burle Marx define alternativas que, de um modo geral, concretizam-se na sua aproximação àquela enquanto organismo controlado por leis. Assim, ao supor a existência de leis sob o real, não necessita recorrer ao dogmatismo. A natureza então surge para ele como um organismo, e, antes de gerar um tipo ou um repertório determinado por elementos e condutas, é como um programa, como uma condição de possibilidade do seu jardim, um estímulo para o processo do projeto, a ser transcendido pela concreção formal.

Com o passar dos anos, o conhecimento de algumas leis naturais não tem que se evidenciar nem sequer se revelar através do seu jardim. Pelo contrário, saber da sua existência permitiu-lhe incorporá-las e inclusive transgredi-las. Ele reconhece que “na natureza, as associações não são feitas por acaso, mas obedecem às compatibilidades que dependem do jogo completo dos fatores do clima, do solo e da própria interação entre plantas e animais e das plantas entre si” (MARX, 1982).

Mas também disse: “com o tempo, senti a necessidade de construir mais conscientemente, mais economicamente, controlando a exuberância da forma tropical; fazendo, por exemplo, com que uma família de plantas, nos seus vários aspectos, tivesse a importância de muitas” (MARX, 1954).

O papel que a ciência desenvolve na obra de Burle Marx é similar àquele da tecnologia para a arquitetura. Ou seja, desde o ponto de vista da modernidade, apareceria como um meio para uma maior liberdade artística, à abertura de novos mundos de significado estético. De fato, é a conjunção dessas e outras tantas disciplinas que lhe possibilitam dar um salto à construção do jardim, pois tudo estava dirigido à prática artística.

Neste sentido, o jardim de Burle Marx não se subordina à natu-

12

Jardim posterior da residência Edmundo Cavanellas (final da década de 50).

Revista Manchete

13

Roberto Burle Marx nas estufas do Sítio Santo Antônio da Bica, RJ.

Arquivos do Sítio de Burle Marx

14

Fazenda Vargem Grande. Vista dos terraços, 2000.

Foto da autora

15

Parque del Este, Caracas. Perspectiva de Fernando Tábora.

Arquivos Roberto Burle Marx e Cia Ltda

reza, à arquitetura, ao lugar, à tradição, mas sua identidade existe em equilíbrio com eles; utilizando-os, os alia e transforma. Parece, portanto, apropriado entender a sua obra como uma “tatuagem”, uma operação delicada que leva em consideração as características do lugar e é ao mesmo tempo contundente; com um grafismo, define-se uma paisagem diferente daquela na qual este é inserido.

E, se para Burle Marx qualquer elemento que se desenhe deve ser considerado em relação ao conjunto do qual forma parte, nele permanece, no entanto, a rejeição da idéia da obra de arte enquanto cópia ou representação da realidade. O seu jardim contém o real na qualidade de juízo com relação aos materiais - instrumentos técnicos, valores, mitos - que a história oferece; como condição implícita da possibilidade da forma, não como referente de alusões simbólicas.

Mas a rejeição à representação não é um critério suficiente para definir a sua especificidade; a idéia de construção de uma forma contraposta à matriz compositiva do jardim clássico é o que singulariza o seu jardim. Ele entende a construção como produção artificial de uma forma que objetiva um sistema de relações implícitas. E quem diz construir, diz ordenar.

Nesse sentido, não lhe cabe dúvida de que o jardim é um fenômeno de criação, baseado em um sistema de ordem. Em caso contrário, poderia confundir-se com a natureza que, ocasionalmente, pode produzir formas que parecem conter uma intenção artística.

A ordem dos seus jardins pode ser mais ou menos aparente, pode ser conceitual e estabelecer-se através de uma multidão de mecanismos de índole diversa: ritmo, repetição, dualidade, uso de planos predominantes, analogias. Essa ordem deveria ser entendida como uma pauta sobre a qual se projetam suas idéias, encaixando-se, adquirindo o seu perfil, ou também como um filtro, que impede tudo aquilo que não corresponde ao objetivo, à finalidade da proposição.

Coerência interna, adequação ao sistema virtual, clareza ex-

16

Painel de uma das partes da Proposta para Jardim do IV Centenário de SP (1953).

Arquivos Roberto Burle Marx e Cia Ltda

17

Sem título.
Sem fonte

pressiva, não são mais que sinônimos de autenticidade, conceito que na modernidade substitui o de beleza. Não existe, portanto, uma doutrina capaz de verificar o projeto; a sua veracidade estará em função da sua concepção global. E recorremos a Le Corbusier para ilustrar o que antecede. O arco que traça a norma, a fidelidade à mesma, a autenticidade e a beleza, é fechado por Le Corbusier relacionando diretamente ordem e beleza: “o trabalho moderno só é agradável de contemplar quando um encadeamento feliz coloca em ordem todos os fatores, em benefício da sensibilidade(...) É belo, não é, quando as coisas estão organizadas seguindo uma deferência à ordem? (LE CORBUSIER, 1993).

○ elemento ordenador ou princípio *burle marxiano*, qualquer que seja a sua natureza, não coarcta; é um instrumento operativo que potencializa a criação individual. Sua existência, ao eliminar a cambalhota no vazio, é sinônimo de maior liberdade. Em Burle Marx, a uma realidade prévia e condicionante da sua arte se contrapõe uma realidade da arte. Assim, à medida que avança, seus jardins transgridem as regras preestabelecidas e se aproximam ao que ele definiu como *extravasaria*, ou seja, o ato de criar uma norma inerente a cada jardim, sua própria condição moderna, que o diferencia de todos os demais.

18

Rancho Pedra Azul, final da década de 50.
BARDI, 1965

Ana Rosa de Oliveira

Doutora em arquitetura pela Universidade de Valladolid, Espanha. Professora e pesquisadora do PROPAP. Bolsista recém-doutora CNPq.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLVIN, Brenda. Land and Landscape. Londres: John Murray, 1948.
- LE CORBUSIER. El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993.
- Tese (Doutorado) - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, Espanha. OLIVEIRA, Ana Rosa de. Hacia la Extravasaria. La naturaleza y el jardín en Roberto Burle Marx. Valladolid España, 1998.
- MARX, Roberto Burle. Art and Landscape. Architectural Record, v. 116, n.4, p. 320, outubro 1954.
- MARX, Roberto Burle. Arte e paisagem. Conferências escolhidas. São Paulo: Nobel, 1982.
- MARX, Roberto Burle. IN: Roberto Burle Marx: pintor. Diário Estado de Minas. Belo Horizonte, 9.12.1989. Entrevista.
- MONTERO, Marta I. Roberto Burle Marx: paisajes líricos. Buenos Aires: Iris, 1997.
- TREIB, Marc. Modern landscape architecture: a critical review. The MIT Press, 1993.
- CALLS, Soraia. Roberto Burle Marx, uma bibliografia. RJ, 1995.
- LE CORBUSIER. L'art décoratif d'aujourd'hui. Paris: Arthaud, 1980 (1925).
- BARDI, Pietro M. The tropical gardens of Roberto Burle Marx. Colibris, 1964.
- IMBERT, Dorothée. The modernist garden in France. Londres: Yale University Press, 1993.