

Questões Conclusivas

A obra de Burle Marx pressupõe um amplo registro estético: é possível experimentar o espaço visualmente, construindo relações entre os elementos constituintes, e é possível perceber o espaço sensorialmente, através da vivência local pela experiência do corpo. Seus jardins, apesar da definição espacial precisa e do rigor dos procedimentos, possibilitam uma experiência singular no que se refere à liberdade de mover-se no espaço. Para compreender o jardim, deve haver exploração espacial e variação das trajetórias, pois envolvem topografia e interação de volumetrias. Este processo não requer uma sequência lógica de eventos e uma articulação de artifícios (como o enquadramento e a composição), como faz Le Notre em seus jardins, por exemplo. É uma experiência fenomenológica do espaço, não mais a relação frontal imposta pela contemplação do todo a partir de um ponto fixo – estabelecida desde a Renascença pelo sistema de representação da perspectiva - mas abre possibilidades para a vivência através da investigação do movimento, da variedade dos pontos de vista. Daí a dificuldade em apreender os jardins em sua continuidade por uma fotografia ou um ponto de vista único, que seria extremamente restritivo – como no caso das tentativas cubistas de Viena e da França -, pois os mesmos devem ser experimentados como espaços, que necessitam do movimento físico do corpo, da inserção da escala humana. Esta manobra possibilita descobertas e conexões, agregando experiências como aventura e liberdade. É a introdução do aspecto lírico em contraposição ao aspecto estritamente funcional: o corpo estabelece seu próprio itinerário em função dos elementos que atraem os diversos sentidos. Isto pressupõe um expectador em movimento em um espaço também em movimento, em processo.

A partir deste ponto fica claro que apreensão de seus jardins não pede uma visão estática e formalista da natureza²³². Seu parque, seu jardim, não pode ser visto

232 Este é um dos pontos apontados por Robert Smithson como contradição do jardim pitoresco. *“The reason the potential dialectic inherent in the picturesque broke down was because natural processes were viewed in isolation detached from physical interconnection, and finally replaced by mental representations of a finished absolute ideal”* SMITHSON, Robert. Fredrick Law Olmstead and The Dialectical Landscape (1973). In: SMITHSON, Robert e FLAM, Jack. Robert

como uma coisa em si, uma entidade permanente, mas como um conjunto de relações que estabelecem um processo complexo. Parte-se do princípio que as condições da natureza são inesperadas, assim como os processos naturais do desenvolvimento das plantas. Há uma rede de interconexões composta por variantes como especificidade do sítio, as intervenções e ações humanas sobre aquele espaço, a multiplicidade de experiências, que se modificam de acordo com o dia, com a noite, com a luz, com a escuridão, com o momento. Desta forma, os processos naturais não podem ser vistos isoladamente, destacados das conexões que lhe são intrínsecas. Há um processo contínuo de transformação nas relações entre homem e paisagem, onde o tempo tem um valor primordial. Os jardins passam a existir como obra antes mesmo de estarem terminados, ou seja, a partir do momento da sua concepção, e é uma obra em constante desenvolvimento, que nunca está acabada. A foto de um jardim, por exemplo, nos mostra um momento único, que reforça a característica estática que não existe. O que existe é um crescimento constante que possibilita uma construção contínua do espaço, além de, no caso dos parques públicos, a ininterrupta definição de novos envoltórios entre jardim, pessoas, entorno e malha urbana.

Segundo o próprio Burle Marx, “*O jardim é sempre uma questão de tempo. O tempo completa a idéia.*”²³³ Assim, o processo faz parte do resultado. Os diversos elementos presentes em parques e jardins explodem em vitalidade e movimento assumindo novas formas de amadurecimento, mesmo que se afastando da maneira como fora concebido inicialmente, se remodelando constantemente pela ação do tempo e das pessoas. A vegetação - matéria instável - assume um papel primordial e estrutural: suas características são exploradas ao extremo, assim como sua mutabilidade na variação das estações. O elemento água está presente não apenas como regulador climático, mas como objeto de deleite, possibilitando aos espectadores inserirem suas próprias imagens à construção das paisagens, como participante. Isto concede aos fruidores a recriação de diversas leituras da paisagem a partir dela mesma, leituras essas que são mutantes de acordo com as variáveis que agem sobre a percepção – o clima, a iluminação, a temporalidade, as

Smithson: The Collected Writings. p. 165.

233 Afirmação em entrevista concedida a Rossana Vaccarino em 1992. Ver “Correspondência de tempo e instabilidade: dois jardins” In: CAVALCANTI, Lauro; EL DAHDAH, Fares. *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 200. p. 161.

afinidades dos indivíduos com o meio. Assim, a vivência do espaço da paisagem modifica a maneira como o homem se coloca perante o mundo, sempre com o poder de gerar, de criar algo novo, afastando-se da atitude contemplativa que acata passivamente uma verdade dada.

Assim, pode-se observar no trabalho de Burle Marx que ao mesmo tempo em que se tecem relações racionais e ordenadoras do espaço, surgem fortes traços de subjetividade, uma vez que estes podem ser construídos a partir das percepções individuais, impregnadas de emoções, sentimentos e pensamentos. A preocupação em configurar um princípio ordenador não significa um aprisionamento do gesto, mas sim, o controle de uma estrutura aberta. Seu jardim, apesar de ser um fato espacial concreto composto por formas vivas e expressivas, possibilita o despertar do imaginário, através da criação de espaços imaginativos geradores de prazeres interiores que valorizam experiências e criam uma maneira de lidar com a realidade, aberta à experiência estética, que extrapola o visual. Incorpora elementos que correspondem, no seu caráter dinâmico, ao impulso e à sensação que age sobre quem vivencia o espaço: vigorosas pulsações dão vivacidade ao todo, através dos contrastes de cores, luz e sombra, superfícies táteis, som, silêncio, odores e paladares, que evocam constantes sensações, afetividades, lembranças, imagens. Ocorre uma *“bifurcação de percepção da pessoa, movendo-se constantemente entre o específico e o geral, entre um ramalhete de delicadas orquídeas de caule longo e um súbito aroma do vale lá em baixo.”*²³⁴

Em consequência disto, a mudança de escala espacial e temporal é constante, assim como a participação do imaginário de cada um, com a construção de seu próprio jardim. Desse modo, a dimensão humana é permanentemente incorporada ao trabalho, pois a vivência depende da relação entre o individual ou o grupo de pessoas e a paisagem, e envolve a percepção, a compreensão e a reação a ela. A natureza, a paisagem e, por conseguinte, o jardim só existe através do intelecto, dependem do homem para que lhes atribua significados. Dependem assim da construção e da leitura do espírito humano, possibilitando que ele decifre a realidade a seu modo.

234 ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx the Unnatural Art of the Garden*. Museum of Modern Art New York, 1991. p. 6.

Sob este aspecto, pode-se afirmar que os jardins de Burle Marx não são obras realizadas sobrepostas a uma paisagem pré-existente, como uma camada adicionada, mas se configuram como uma paisagem percebida como obra, como algo vivo, com lógica interna própria, que inauguram a partir de si mesmos um novo raciocínio de espacialidade. O jardim desempenha então, através de sua intenção plástica, um papel orgânico na arquitetura e na própria natureza, estruturando o espaço moderno. Neste sentido, extrapola o sentido “corretivo” que Bruno Zevi dá aos jardins de Burle Marx, que são capazes de “*abrandar a geometria dos traçados reguladores e a dureza dos perfis arquitetônicos.*”, se constituindo, ao contrário, na intenção de produzir a presença de uma obra de arte moderna completa. Neste sentido, sua obra caminha em direção aos objetivos da síntese das artes.

Mais do que em murais ou outras formas artísticas em relação à arquitetura, é com os jardins que a síntese das artes se manifesta. Já em 1953 no texto sobre *A arquitetura moderna no Brasil*, Mario Pedrosa afirmava que “*excetuando-se os jardins, nem a escultura, nem a pintura e nem mesmo a decoração das paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura. Todas as alternativas feitas até agora no mesmo sentido, são ainda ao acaso, indecisas, pouco conclusivas. Pintores e escultores, com raras exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda preparados para a tarefa que a nova arquitetura lhes solicita*”²³⁵ Para ele, Roberto Burle Marx realizava a completa relação entre edifício e meio, através da presença do jardim, ultrapassando o limite da mera ornamentação – como as outras artes ainda se portavam juntamente à arquitetura -, se tornando peça fundamental, estrutural, no mais amplo sentido da integração.

Na Conferência Internacional dos Artistas realizada em Veneza em 1952, Le Corbusier baseia seu manifesto “*Canteiro de Síntese das Artes Maiores*” na colaboração entre paisagistas, pintores, escultores, arquitetos, urbanistas e artistas em geral com o objetivo de “*fazer surgir de uma obra construída (arquitetura)*

²³⁵ PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates n.170, 1981. p. 264

*‘presenças’ provocadoras de emoção, fatores essenciais do fenômeno poético”*²³⁶

A partir deste gesto, arquitetura, pintura, escultura, paisagismo deviam ser ligados por uma harmonia, “*provocando encontros fecundos no terreno da realidade*” e expressando a emoção humana. Le Corbusier reconhece que deve ser preservada a autonomia e a identidade de cada uma das artes, mas defende que elas entrem em convergência, dentro das condições arquitetônicas, sobre o plano da igualdade e dentro de um espírito de cooperação.

No Brasil, essa articulação preconizada por Le Corbusier se concretiza com a realização dos projetos paisagísticos de Burle Marx em consonância completa com os projetos de arquitetura moderna, que se articulam mutuamente, se constroem simultaneamente, objetivando a conformação de um ambiente e de um verdadeiro espírito moderno. Esta espacialização não se restringe à ornamentação ou à estética, mas atinge uma abrangência muito maior, possibilitando a geração de articulações de amplitude urbana. Através do processo intelectual do paisagismo, Burle Marx impõe um sentido artístico à natureza reformulando a integração entre arte e ciência, contribuindo para a construção cultural do ambiente urbano que passa a ser incorporado como patrimônio coletivo. A partir daí, traços afetivos entre o homem e a paisagem se estabelecem: é algo “*feito pelo homem e para o homem*”.

²³⁶ Comunicação de Lê Corbusier na Conferência Intenacional dos Artistas em Veneza, 25 de setembro de 1952, intitulada “Canteiro de Síntese das Artes” In: RODRIGUEZ DOS SANTOS, Cecília; SILVA PEREIRA, Margareth Campos da; CALDEIRA DA SILVA, Vasco e outros. *Le Corbusier e o Brasil*; São Paulo, Tessela/Projeto, 1987. p. 239