

A certeza da instabilidade

“Eu buscava um antípoda para a pedra impassível. Não sendo ela nem obra nem ser, cumpria-me descobrir algo que a um tempo vivesse como planta ou animal e fosse concebido, encaminhado, executado em seus menores detalhes pela inteligência, a decisão e a escolha. Algo que houvesse saído de uma semente, que fosse tributário do crescimento e da morte, e no entanto que obra humana fosse, premeditada e realizada como são os poemas, os quadros, as estátuas. Nada melhor que os jardins para reunir essas opostas condições. Pertencem à natureza viva, são frágeis e perecíveis, sujeitos ao sol e à intempérie, mas meditados e realizados por uma capacidade de conhecer e governar as energias negligentes ou suspicazes.”¹

O homem cria ao seu redor um ambiente que é a projeção de seus valores religiosos, políticos e estéticos – como a predileção por formas, materiais e estilos. Nos diferentes períodos históricos, o equilíbrio da ordem social projeta-se na arte de configurar a paisagem, com o objetivo final comum de expressar uma correspondência entre o homem e o universo. A transformação consciente da paisagem física em paisagem construída pelo homem (chamada pelo termo *paisagismo*²) através da criação lugares simbólicos, é, assim como a pintura, a escultura e a arquitetura um importante modo de expressão do espírito, traduzindo valores culturais através de materiais naturais.

A arte do paisagismo, no entanto, comparada às outras artes, é extremamente contraditória: ela se constrói com a própria natureza, e, no entanto, desta deve se afastar por intermédio de um gesto que a torna uma obra - jardim - e que a isola da extensão que a cerca. O jardim é uma realidade frágil uma vez que lida com o mundo transitório e efêmero das plantas, com o ciclo de vida, com a mutabilidade,

1 CAILLOIS, Roger. Jardins Possíveis. Originalmente, “Au rebours de la seve”, *Pierres réfléchies*, Paris, Gallimard, 1975. Ver LEENHARDT, Jacques (org.) *Nos jardins de Burlemarx*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1996.

2 Na ausência de uma tradução mais específica para o termo em inglês *Landscape Design*.

com a temporalidade bem marcada, diferente da obra de arte estática. Deve-se considerar a fertilidade do solo, o ciclo das estações, o regime das chuvas, as datas das sementeiras, os ritmos de crescimento e floração; enfim, trata-se de contar com a natureza como um parceiro ativo, mutável, em evolução. Dessa maneira, o trabalho do paisagismo nos sensibiliza à ação do tempo (confrontando o durável e o efêmero), às dimensões da extensão (horizontal e vertical) e às formas vivas (animal ou vegetal).

Segundo Georg Simmel (1858-1918), em *“Filosofia del Paisaje”*, pelo termo natureza *“entendemos a cadeia sem fim das coisas, o nascimento e o aniquilamento ininterrupto das formas, a unidade fluida do vir a ser, exprimindo-se através da continuidade da existência espacial e temporal”*³. Sendo assim, a natureza possui um fluxo dinâmico que estabelece relações psíquicas e físicas constantes, se apresentando como uma unidade indissolúvel.⁴ Por outro lado, existe natureza por toda a parte onde há vida, desde que não haja pensamento⁵. Em outras palavras, é natureza o mundo material que existe independentemente do homem. É natureza o primordial, o não construído; daí a ideia de eternidade da natureza.

A paisagem seria um foco definido dentro dessa experiência única e eterna da natureza, *“sua delimitação, seu alcance num raio visual momentâneo ou durável”*⁶, possibilitando a fruição deste pedaço escolhido, em função de um olhar singular dirigido ao espaço em função de interesses estratégicos. Afinal, o homem não é capaz de abarcar a harmonia interna do mundo como um todo, só pode apreender em partes. Assim, o olhar humano realiza um recorte artificial na natureza. Não se trata da natureza em formato reduzido, mas possui um esquema

3 Ver SIMMEL, Georg. “Filosofia del Paisaje”. In: *El Individuo y la Libertad*. Ensaio de Critica de la Cultura. Barcelona: Península, 1986. p. 175

4 *“a natureza não tem pedaços, ela é a unidade de um todo, e se lhe destaca um fragmento, este não será mais inteiramente natureza, porque não pode valer tal como no seio dessa unidade sem fronteira, como uma onda desse fluxo global que chamamos natureza”* SIMMEL, “Georg. Filosofia del Paisaje”. In: *El Individuo y la Libertad*. Ensaio de Critica de la Cultura. Barcelona: Península, 1986. p. 175

5 Em grego, natureza faz alusão a vegetal, em latim, vem da palavra *nascor* (nascer, viver). Daí a relação no termo natureza com o mundo vegetal. Ver MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.4

6 Ver SIMMEL, Georg. “Filosofia del Paisaje”. In: *El Individuo y la Libertad*. Ensaio de Critica de la Cultura. Barcelona: Península, 1986. p. 176

de elementos constituintes próprios a ela; não é uma *mimesis* da natureza, mas a construção de uma realidade original, a partir de elementos da natureza. Desta forma, a paisagem não possui uma existência real, é uma construção cultural que define uma diferenciação em relação à dimensão física do território. O valor estético não é algo intrínseco ao espaço físico em foco, mas é algo construído pelo observador.

Por outro lado, toda tradição de paisagem é produto de uma cultura comum, tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, visões, lembranças e obsessões. “*Se a visão que uma criança tem de natureza já pode comportar lembranças, mitos, e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente.*”⁷ Assim, as paisagens são produtos elaborados pelo intelecto, pela cultura; é nossa percepção transformadora que estabelece a diferença entre matéria bruta e paisagem: “*A paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água e rocha.*”⁸

O modo de perceber o mundo se transforma na Renascença, através de uma nova forma de percepção introduzida pela pintura e pela arquitetura, forjada a partir da invenção da perspectiva. Este método possibilita a representação da paisagem, da arquitetura e do ser humano através de relações essencialmente geométricas, criando uma eficiente impressão de espaço tridimensional. Isso marca a invenção da paisagem como imagem, como algo visível, uma experiência estética.⁹ Até então, a paisagem era relacionada ao território, à geografia e à topografia. A perspectiva instaura uma forma simbólica, uma concepção abstrata do espaço e assim, uma ordem de equivalência entre artifício e natureza. Através de uma moldura pode-se realizar uma projeção da vida ideal.

7 SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.17

8 SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.70

9 CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 44

Da mesma maneira que a paisagem é um produto do intelecto, podemos dizer que o jardim é fruto da ação da força humana sobre a natureza para modelá-la e aperfeiçoá-la, mantendo-a sob controle, agregando-lhe qualidades (proporção, limite, beleza) sem transformar suas características intrínsecas. A natureza passa do incognoscível para o consciente: a atividade do espírito “*enformante*”¹⁰ transforma a natureza bruta numa experiência estética contando com a vontade e a objetividade do artista de torná-la inteligível e ao alcance do manejo dos seres humanos.

O jardim equivaleria ao re-ordenamento dos elementos naturais – que cresceriam de maneira mais perfeita e agradável graças à laboriosa ajuda do homem - e à conseqüente representação de uma harmonia vislumbrada através da arte, que deve ser separada da experiência da natureza em seu estado bruto. Nesse sentido, a obra paisagística é um espaço com limites bem definidos inserida na generalidade absoluta que é a natureza, “*um ímpeto monstruoso que está distante da vida e significação próprias da forma.*”¹¹ Uma *moldura* imaginária isola e recorta um pedaço de natureza do fluxo contínuo das relações que se dão ao seu redor - “*relações espaciais, históricas, conceituais, psíquicas, com tudo aquilo que o cerca em proximidade mais imediata ou mais remota, psíquica ou física*”.¹² Através desse processo de enquadramento definimos e limitamos um fragmento de natureza com valência de totalidade, que dá medida a nossas percepções e cria uma atmosfera sensorial de perfeição e prazer. O recorte da moldura possibilita uma separação entre o infinito de um exterior indomável e a segurança de um interior controlado¹³, realizando esta interface entre esse mesmo mundo e nós. Assim, todo trabalho de paisagismo é uma construção, pois recria o ambiente natural segundo determinados princípios.

10 “Age sobre a natureza, o espírito, que dá forma às coisas abstratas. A natureza fosse modelada pela força humana, pelo espírito. Ação, vontade do espírito como pura atuação dos seres humanos, cria um arranjo fruto da obra humana, gera um tipo peculiar de beleza, fruto da tensão entre o específico e o todo.” Ver SIMMEL, Georg. A Ruína. In: Jessé Souza e B. Oelze, orgs. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da UNB, 1998. p.137

11 Ver SIMMEL, Georg. Os Alpes. In: Jessé Souza e B. Oelze, orgs. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da UNB, 1998. p. 147

12 Ver SIMMEL, Georg. A Moldura. Um ensaio estético (1902). In: Jessé Souza e B. Oelze, orgs. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da UNB, 1998. p. 125

13 Ver SARAMAGO, Lygia. “A arte e a (re)criação da paisagem”. *Noz*, n. 3. Rio de Janeiro, Noz, abril 2009. p. 33

Levando em consideração estes aspectos, este trabalho busca aprofundar o processo de concepção dos jardins elaborados por Roberto Burle Marx (1909-1994) e seu caminho na definição de uma estética moderna de paisagem¹⁴, ao colocar o paisagismo como forma de manifestação artística moderna, não mais subsidiária à arquitetura, mas com a definição deste campo disciplinar focado no gesto moderno de intervir, de desenhar a paisagem. Sua atitude possibilita a afirmação de sua vontade, como uma maneira de estar-no-mundo, gerando novas relações acerca de uma natureza ordenada como um evento plástico. Percebe-se a fascinação do artista pela precisão da linha na definição de áreas extensas de paisagem, que requerem apurada atenção de execução e posterior manutenção, desafiando a natureza a se submeter à proposta do artista.

Burle Marx desenvolveu um paisagismo moderno incorporando um caráter de especulação plástica sobre forma e cor, uma projeção do espírito do homem moderno, que se questiona sempre pela razão das coisas, e que pretende sugerir uma estrutura estável diferente da mutabilidade da natureza. Utiliza assim, a definição intelectual da forma através da geometria em luta contra a instabilidade da matéria viva. Não ocorre em suas obras a intenção de simular romanticamente o ambiente natural. Ao contrário: mesmo seus jardins que apresentam linhas mais livres, instintivas, orgânicas, amorfas e irregulares¹⁵, que aparentemente se aproximam da sinuosidade da natureza (como uma aparente anti-urbanidade), são compostos na verdade, por curvas geometrizadas, construídas e estruturadas, frutos de um exercício plástico abstrato próprio da ação do homem moderno no mundo. Nesse sentido, a aparente anti-geometria de sua obra acaba passando pela geometria; cada linha tem um ponto de início e um ponto final completamente relevante e não arbitrário. Nada tem de espontâneo ou natural; a atividade do desenho constrói uma nova realidade: é o marco da presença consciente do pensamento do ser humano na natureza.

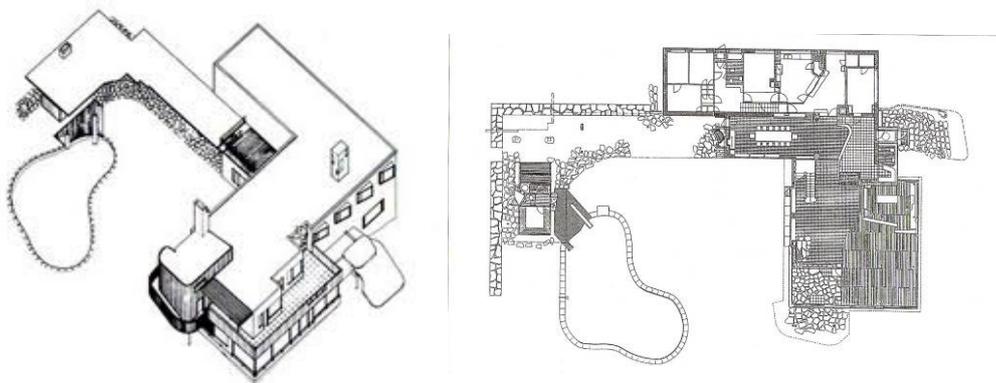
14 Seu trabalho recebeu reconhecimento internacional através da primeira exposição dedicada a paisagismo da história do Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1991. Ver ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx the Unnatural Art of the Garden*. Museum of Modern Art New York, 1991

15 Jardins das décadas de 30 a 60.



Imagem 1: Projeto para a Praça Saens Peña, Rio de Janeiro, 1948.

Isto não significa, no entanto, um aprisionamento rígido da gestualidade, mas o controle racional de uma estrutura aberta, capaz de direcionar a forma livre. Apesar do princípio morfológico geométrico, o espaço não é estático; ele está sempre em movimento e se constrói de maneira elástica, apresentando um modo de funcionamento interno que é orgânico, livre e não planejado, expressivo da vida, de tudo o que nasce, cresce, evolui e invade o espaço. Nesse sentido, o gesto de Burle Marx se aproxima do racionalismo empírico¹⁶ de Alvar Aalto (1898-1976), que busca harmonia no conhecimento da realidade natural, na relação de ciclo entre as coisas e o espaço (como em seu projeto para Villa Mairea de 1938-1939), sem abandonar, no entanto, a precisão do projeto e o rigor da construção. Desta forma, o desenho livre contínuo e aparentemente intuitivo é vinculado ao desenho geométrico construído, mental e racional.



Imagens 2 e 3: Villa Mairea, 1938-1939. Alvar Aalto

¹⁶ Ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.417.

Esta atitude inaugura uma posição ativa frente à natureza, uma atuação construtiva e reguladora, que não propõe a *mimesis*, mas a construção de uma natureza humanizada, interpretada, re-elaborada. Trata-se então de utilizar o meio determinante da arte como um instrumento para conter a movimentação perpétua da natureza. Através do pensamento construtivo tem-se a determinação do ambiente¹⁷.

As composições paisagísticas de Burle Marx originavam-se de um exercício plástico abstrato e passavam a constituir uma unidade auto-referente, uma experiência própria e autônoma, ainda que ligada a uma extensão e a um movimento infinitamente mais vasto da natureza como um todo. Há um intercâmbio de vertentes na noção da paisagem: o ordenamento construído através da arte, numa coexistência com o princípio eterno de natureza. Através da manobra de introduzir a natureza estetizada na arquitetura, se estabelecia uma maneira de realizar a conciliação entre arquitetura e natureza, ora possibilitando uma unidade compositiva, ora ressaltando a distância entre os dois elementos insistindo em sua recíproca exterioridade.

Como estratégia de estruturação dos jardins modernos, Burle Marx utiliza diversas cores extrapolando o limite da aplicação de variações de tons de verde. Gera assim uma animação das superfícies cromáticas onde os aspectos visuais são potencializados em função de contrastes de texturas e cores resultantes. Além disso, faz com que coexistam formas rígidas - como as estruturas de tabuleiro - com traçados fluidos de cor. Nas próprias combinações retilíneas, Burle Marx flexibiliza a geometria através da vibração dos planos com o intercalar de tons, volumes, dimensões bidimensionais e tridimensionais.

“É um pintor abstrato. É um artista sensível que compreende a linguagem das plantas. (...) As flores são plantadas em cores e massas uniformes. Essas moitas de cor forte, de formas livres, são como que extraídas de um

17 Nesse sentido, esta iniciativa se aproxima da definição dos jardins chineses das dinastias *Tang* (618-907 dc) e *Sung* (960-1275 dc), espaços concebido para o encontro, para a reflexão. Por isso, para os chineses, um jardim é construído e não simplesmente plantado. Ver FROTA, Lélia Coelho. *Burle Marx: Paisagismo no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994. p. 45

pano de padrão moderno e colocadas sobre a grama. Essa afinidade com a arte contemporânea constitui o segredo dos jardins de Burle Marx.”¹⁸



Imagem 4: Grande Hotel, Pampulha, 1942

Aliado ao aspecto plástico determinante do jardim como obra de arte em si, Burle Marx considera sempre o potencial de mutabilidade cromática das plantas ao longo das estações do ano - variações nas características de folhas e troncos e presença de sementes e flores. Não se fixa somente na expressividade das inflorescências, mas todo o cromatismo proporcionado pelos diversos elementos – folhas, frutos, sementes, galhos, pedras, água.

“As linhas naturais sem nenhum intento simétrico e o uso de inúmeras espécies e flores locais, árvores e plantas, justamente agora começam a aparecer. Canas e sálvias estão sendo muito pouco apreciadas nos Estados Unidos pelo seu freqüente emprego ao acaso, sem nenhuma imaginação. No Brasil, ao contrário, vão dando surpreendentes resultados. Os crótons, dos quais existem dezenas de variedades brasileiras, tomam um significado novo quando empregados por paisagistas como Burle Marx. Em lugar de adotar o sistema alternativo de distribuir o brilho variegado de suas folhas

18 GIEDION, S. “Burle Marx e o Jardim Contemporâneo” In: *Burle Marx: Homenagem à Natureza*. Vozes, Petrópolis, 1979, p. 39

em canteiros de flores, aquele artista os reúne em massas, entremeando o vermelho escuro, com o amarelo e o verde.”¹⁹

Utiliza o artifício de pontuar a paisagem com flores em diversas estações, com a intenção de tê-las sempre na paisagem. Afirmava assim, em cada estação uma determinada espécie, através de um gesto estético-científico, uma vez que esta atitude requer o conhecimento peculiar das inflorescências. Além disso, através das incursões ao interior do país e obstinada observação da flora, realiza indagações perante as formas vegetais com o pressuposto de definir os procedimentos construtivos correlacionando o ambiente urbano e a flora tropical.

Assim, é impossível separar as características primordiais de seus jardins e seus resultados dos seus próprios processos construtivos. Segundo o botânico e pesquisador Luiz Emygdio de Mello Filho (1914-2002), Burle Marx manejava de maneira integrada e dinâmica o desenho, o projeto e a realidade. Havia inicialmente o lançamento em planta dos arranjos definidos no projeto, e em campo, estes podiam ser em seguida, reformulados livremente.²⁰ Esse processo de trabalho pressupõe uma forma articulada de visão, que considera o jogo entre constantes e variantes: a definição formal do espaço, o conhecimento das espécies com a compreensão do movimento e a dimensão do tempo no jardim. É considerado, *a priori*, o ritmo de crescimento dos vegetais nos diversos momentos da concretização dos jardins, ou seja, no momento da concepção da idéia, da implantação e da maturidade e floração dos mesmos. Por esse ângulo, a própria idéia de jardim trás para a órbita do projeto uma experiência de tempo que é oposta à radicalidade imóvel da arquitetura: pressupõe tempo para a sua formação, maturação, manutenção e permanência, enfim, uma dinâmica peculiar à atividade biológica das plantas e das pessoas. Assim concluímos que, seu jardim, apesar de tratar-se de uma concepção extremamente gráfica e visual, está aliada a um amplo conhecimento de espécies, e a uma grande capacidade de lidar com o vocabulário de plantas (de caráter temporário) e materiais duráveis (de caráter permanente),

19 GOODWIN, Philip. “Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942, Nova York: The Museum of Modern Art, 1943. Citado por DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. Senac, SP. 2009. p. 113

20 Ver MELLO FILHO, Luiz Emygdio. “Burle Marx – uma relação profissional e humana”. In *Revista Municipal de Engenharia* (jan-mar 1949)

chegando-se às mais diversas respostas. É uma maneira de conceber o espaço moderno através do paisagismo: alta sensibilidade pictórica carregada de intelectualidade.

Esta postura perante o mundo invoca uma natureza em obra, uma criação contínua e não finita. Está sujeita à instabilidade própria da natureza, diretamente relacionada à mudança da luz na cor e textura dos elementos, ao movimento do vento, possibilitando sempre novas realidades, abertas à experiência estética, e a novas releituras que possuem uma mobilidade constante, sempre imbuídas de novas significações e de novas descobertas.



Imagem 5: Jardins da residência Odette Monteiro, Correias (1948)