

## 4

### A PAISAGEM OBRA

O *Parque do Flamengo* se situa na cidade do Rio de Janeiro (Brasil). Seus traços dão contorno à Baía de Guanabara, sendo faixa de transição e conexão entre o mar e a cidade. Sua construção ocorreu entre os anos de 1961 e 1964. Nesta época, o Rio de Janeiro deixava de ser a capital do Brasil, perdendo status, força política e econômica. A cidade e o Estado enfrentavam um momento de redescoberta. Segundo Carlos Lacerda, naquele período, se fez presente um senso de harmonia e conjunto entre os diferentes segmentos da sociedade, baseado na ideia de recuperação do tempo perdido. O mesmo engajamento apresentava-se na redescoberta das artes, não em termos líricos, mas éticos. Entendia-se a arte como um agente transformador para a melhoria da realidade social vigente.

Em meio a este espírito foram executadas, em um período exíguo de tempo, grandes obras de infraestrutura urbana. O *Parque do Flamengo*, entretanto, se diferenciava dos demais, pois, além de atender quesitos referentes a melhorias urbanas, foi considerado como peça chave no processo de redescoberta e reconstrução da cidade. Isso não no sentido de embelezamento, comum ao urbanismo higienista, mas como uma obra de arte que correspondesse às aspirações e inquietações de sua época e de seu povo, dando a ver aos cariocas seu próprio espírito e modo de viver de forma inovadora.

À frente da construção do *Parque do Flamengo* estava Maria Carlota de Macedo Soares. Extremamente engajada, via o *Parque do Flamengo* como a obra de sua vida. Foi ela quem primeiramente reconheceu a verdadeira potencialidade do aterro do Flamengo para além da simples conexão viária.

A área do aterro pede especial cuidado no sentido de se conservar a sua privilegiada paisagem e a brisa marítima, e de se transformar um simples corredor para automóveis numa imensa área arborizada, que será dentro em breve um marco da cidade, tão famoso quanto são o Pão de Açúcar e as calçadas de Copacabana.<sup>1</sup>

O depoimento de Lota indica parece prever o grande impacto e importância o *Parque do Flamengo* teve na vida dos cariocas. O Parque tornou-se, assim como o Pão de Açúcar e as calçadas de Copacabana, um ponto referencial

---

<sup>1</sup>OLIVEIRA, C. *Flores Raras e Banalíssimas*, p. 80. Doravante referido como FRB.

do carioca para si mesmo por reunir e traduzir formalmente um modo de vida intrinsecamente relacionado com a paisagem. Seja na conformação dos jardins, ou no desenho de elementos arquitetônicos – como, por exemplo, o MAM –, a paisagem carioca é geratriz, e não apenas cenário, para a concepção da obra.

De forma a colocar em prática a ideia da construção de um marco para a cidade, montou-se um grupo de trabalho composto por profissionais ímpares, entre eles, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Sérgio Bernardes e Roberto Burle Marx. Deve ser ressaltado que devido à enormidade dessa obra, seu traço e configuração seriam o resultado de um grupo, não de um artista em particular.<sup>2</sup>

As dificuldades urbanísticas eram imensas com um programa grande e complexo a ser adequado. Com o seu traço, o projeto paisagístico deveria dar identidade e coesão à obra como um todo. Mais do que simplesmente montar um cenário para a adequação de usos e obras arquitetônicas, Burle Marx e sua equipe compuseram espaços que privilegiam a integração com a paisagem e a natureza. Assim, a paisagem não atua como mero fundo para as obras arquitetônicas, mas assume uma posição de destaque, na medida em que sua presença as situa e redefine.

Devido à escala da obra, ela mesma é também paisagem. Além disso, por ter-se tomado partido de um material inovador, uma flora condizente com os trópicos, colocou-se em xeque a própria natureza da obra. Burle Marx dedicou-se fortemente ao estudo e adaptação de espécies vegetais brasileiras a serem incorporadas no parque. Segundo Dourado:

O projeto paisagístico era o item mais complexo e ambicioso da intervenção. Dividindo o parque em onze setores Burle Marx

---

<sup>2</sup>Segundo Ana Rosa de Oliveira, o grupo de trabalho era formado por: “Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Sérgio Bernardes, Hélio Mamede, Maria Hanna Siedlikowski, Juan Derlis Scarpellini Ortega e Carlos Werneck de Carvalho (arquitetos); Berta Leitchic (engenheira), Luiz Emygdio de Mello Filho (botânico), Magú Costa Ribeiro e Flávio de Britto Pereira (assessoria em botânica); Ethel Bauzer Medeiros (especialista em recreação), Alexandre Wollner (programação visual), Roberto Burle Marx e Arquitetos Associados: Fernando Tábora, John Stoddart, Julio César Pessolani e Mauricio Monte (paisagistas), Sérgio Rodrigues e Silva e Mário Ferreira Sophia (desenhistas), Fernanda Abrantes Pinheiro (secretária). Ressalta-se também a importância dos trabalhos do Laboratório de Hidráulica de Lisboa (estudos hidráulicos), de Richard Kelly (iluminação) e do urbanista Helio Modesto, que fazia a ligação entre o grupo e o restante da administração estadual.” OLIVEIRA, A. apud GIRÃO, C. *Parque do Flamengo, enseada da Glória*. Parecer nº 003/2006/DITEC/ 6ª SR – IPHAN, p. 4.

tencionava formalizar espaços a partir de um vasto elenco de arbustos, árvores e palmeiras – mais de 240 espécies diferentes do Brasil e dos trópicos em geral –, configurando uma experiência sem precedentes em sua trajetória profissional.<sup>3</sup>

Para entender o ineditismo desta circunstância, precisamos nos voltar às obras de Burle Marx. Desde menino, o artista acompanhava sua mãe nos cuidados do jardim. No quintal da casa, aprendia de forma lúdica técnicas de jardinagem e encantava-se com os mistérios da natureza. Apenas tempos depois, contudo, que decidiu voltar-se às plantas com um olhar artístico. Foi em uma estufa de plantas tropicais do Jardim Botânico de Berlim, enquanto fazia intercâmbio naquele país, que Burle Marx pela primeira vez admirou-as como uma possibilidade de construção poética. As plantas brasileiras encontradas nas estufas de Dahlem não estavam lá com o propósito de serem obras de arte, mas sim com a função de catalogação e pesquisa. Ao jovem Burle Marx, aquelas plantas deslocadas de seu contexto original, ecoavam mais do que uma simples demonstração da vegetação tropical: elas retomavam as formas de seu próprio país, sua própria origem.

As horas que Burle Marx gastava nas estufas treinando desenho de observação, aos poucos se transformaram em meditação sobre a possibilidade de utilização daquele material orgânico como meio de realização da própria obra. Nesse sentido, não mais necessitaria da validação do desenho ou da pintura para ser rerepresentado. O artista declarava que não havia distinção entre “o objeto-pintura e o objeto-paisagem construída, mudam apenas os meios de expressão.”<sup>4</sup>

Entretanto, aqui constatamos uma importante transição. Na pintura as plantas e a própria natureza eram apresentadas por meio de tinta e tela. Embora possam vir a apresentar em essência a própria natureza, esta atinge delas a próprio soerguimento da tinta, da tela e da cor. Mas quando Burle Marx decide empregar as plantas, na produção de suas obras, põe em questão o nascer, o viver e o morrer como expressões do determinismo da vida. Em suas palavras:

Todas essas são fases marcadas por um tipo de beleza inerente. O processo do crescimento, que relaciona as diferentes fases, tem a

<sup>3</sup>DOURADO, G. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*. Doravante referido como MV.

<sup>4</sup>MARX, R. Conceitos de composição em Paisagismo. In: TABACOW, J. (org). *Arte e Paisagem: conferências escolhidas*. p. 23. Doravante referido como AP.

mesma essência do vir-a-ser que existe em todos os outros processos do mundo exterior.<sup>5</sup>

Tal endereçamento à natureza não decorre do deslocamento do organismo vegetal ao espaço do museu ou da galeria – como em *Grass Grows* (1967/69) de Hans Haacke –, mas sim na composição de uma paisagem obra. A composição de obras paisagísticas para Burle Marx partia do reconhecimento de que “a paisagem não é estática, pois todos os seus elementos constituintes são passíveis de transformações próprias, como também se alteram mutuamente.”<sup>6</sup> Tal constatação pode ser estendida a outras obras paisagísticas do mesmo período, devido às variações inerentes à movimentação do sol, às qualidades atmosféricas e à sazonalidade do clima. Mas quando Burle Marx dedica-se às plantas como o elemento chefe para a composição de suas obras, ele as redireciona ao próprio movimento do vir-a-ser, à *physis*.

Fig. 15 – *Grass Grows* de Hans Haacke (1969) na galeria Paula Cooper.

Quero insistir que a natureza é um todo sinfônico, em que os elementos estão todos intimamente relacionados – tamanho, forma, cor, perfume, movimento etc. Dentro dessa concepção, a planta ou o animal não é mais apenas um ente sistemático, um ser de coleção. É muito mais, é um sistema dotado de uma imensa dose de atividade espontânea, possuindo seu próprio *modus vivendi* com o mundo em torno.<sup>7</sup>

Tal resgate da natureza, em particular da flora brasileira, do olhar cotidiano a partir do qual aparecia como fronteira desconhecida, riqueza e ameaça à apresentação de viés artístico, foi, ao longo de sua vida, sua principal preocupação. O ineditismo do *Parque do Flamengo* não está, somente, na produção da obra paisagística seguindo tais princípios, mas sobretudo na sua grandiosidade e, conseqüentemente, no seu impacto na cidade do Rio de Janeiro.

As obras de construção do *Parque* foram iniciadas ainda no começo da década de 50, com o desmonte do Morro de Santo Antônio de onde provinha o material para cobrir uma área de mais de um milhão de metros quadrados (1200 metros quadrados ou 100 hectares), passando pelos bairros do Centro, Glória,

<sup>5</sup>AP, p. 16.

<sup>6</sup>AP, p. 127.

<sup>7</sup>EC, p. 45.

Flamengo, Morro da Viúva e início de Botafogo. Apesar de sua função de conexão entre o centro da cidade e a zona sul por meio de largas pistas para automóveis, a proposta era garantir a conexão entre os bairros e o mar. Assim, passagens subterrâneas e passarelas esguias conectaram-se aos caminhos preexistentes, o integrando ao tecido urbano.<sup>8</sup>

A disponibilização de espaços livres para uma população que experimentava o rápido crescimento urbano e ocupação do solo também redefiniu a relação dos habitantes com a sua cidade. Sendo a margem entre a cidade e o mar, o parque dá lugar para que ambos se confrontem e se façam ver. Tal acontecimento é mediado pela vegetação, que sempre representou um limite e uma ameaça aos olhos dos moradores da cidade, e que, por meio da mão do artista, transforma-se em obra.

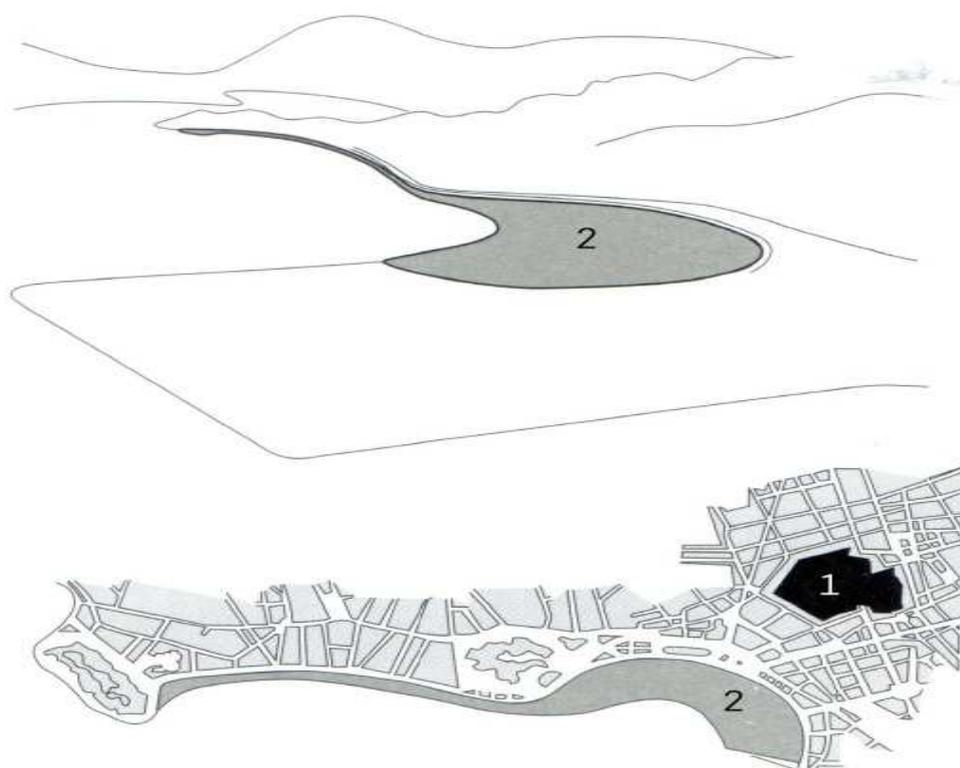


Fig. 16 – Esquema do aterro do Flamengo:  
1- Morro de Santo Antônio  
2- Área sobre o mar

<sup>8</sup> A não limitação do *Parque* é um traço incomum a espaços livres públicos desta proporção. Vale lembrar os muros do Central Parque de Nova Iorque que limitam toda a extensão do parque.

A valorização de uma composição constituída por elementos vegetais – arbustos, árvores e palmeiras – significou uma enorme dificuldade para a execução do projeto e é algo que merece ser comentado. Não existia no país conhecimento botânico suficiente sobre sua própria flora. Tampouco havia fornecedores que possuíssem plantas autóctones com capacidade plena para atender à demanda do projeto<sup>9</sup>. Assim, a prática que Burle Marx manteve, ao longo de sua carreira de realizar excursões multidisciplinares de reconhecimento da flora nos lugares mais longínquos da América tropical fez-se extremamente valiosa. Dessa iniciativa, temos a primeira coleta de diversas espécies, as quais ele introduzia na elaboração de seus jardins.

Para o *Parque do Flamengo*, Burle Marx dedicou-se a fazer excursões de estudo e coleta nos Estados do Rio de Janeiro e Espírito Santo. As plantas coletadas eram aclimatadas no horto. Além disso, o Departamento Municipal de Parques e Jardins, assim como o Jardim Botânico, também contribuiu com a doação de mudas. Sementes foram trazidas depois de uma visita de Burle Marx à Cuba, dentre elas as gigantes Corifas. Inúmeras mudas também foram compradas de viveiros em São Paulo. Dourado ainda chama a atenção para o fato de que:

[...] os trabalhos de obtenção de plantas, porém, não se restringiam somente às mudas novas e à sementeira. Árvores e palmeiras adultas também foram transplantadas para o parque. Num momento em que a cidade se verticalizava rapidamente, esses exemplares maduros eram doados ou negociados junto a particulares e demolidoras, que estavam “limpando” as antigas chácaras cariocas para a construção de espigões residenciais e comerciais. A retirada, o transporte e o replantio desses indivíduos eram operações trabalhosas, que exigiam de grandes caminhões até potentes guindastes.<sup>10</sup>

O método de construção do *Parque* é citado por ser considerado relevante o impacto que a estrutura montada para sua construção teve sobre a cidade. O *Parque*, mesmo antes de ser concluído era inevitavelmente utilizado pelos moradores vizinhos que viam nele os quintais perdidos de suas casas. De

<sup>9</sup> Por isso, o *Parque* reúne plantas não apenas brasileiras. Um exemplo é o caso dos cajueiros. Tinha-se por princípio usar somente cajueiros originais do nordeste do Brasil, mas, devido à falta de exemplares, utilizaram-se também os de origem indiana. Assim, vemos plantas autóctones e estrangeiras lado a lado, reunidas pela necessidade fisiológica e de valor para a composição do projeto paisagístico.

<sup>10</sup> MV, p. 313.

certa forma, o aproveitamento das árvores dos casarões antigos trazidas àquela área dava à nova construção uma sensação de preexistência. Os espaços abertos oferecidos pelo *Parque* confrontavam com a célere ocupação do solo e a dura realidade imposta pelo rápido crescimento urbano.

Depois de cinco anos de construção, da água e depois do entulho e da lama, em um único lugar surgiram espaços ajardinados, árvores, palmeiras, campos de futebol e basquete, pistas para caminhada, praia, uma marina pública, pavilhões, museus de arte – MAM –, monumentos históricos – Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, os “Pracinhas” –, pista de aerodelismos, pistas de trânsito, pista de dança e coreto, passarelas e passagens subterrâneas, e um teatro de marionetes.<sup>11</sup> Em todos os seus traços, o *Parque* refletia o que havia de mais contemporâneo e inovador, tanto no desenho arquitetônico singelo, nas estruturas em concreto armado aparente, quanto no traçado, funcionalidade e escolha arbórea de seus jardins. O parque era o retrato do que havia de melhor da arquitetura brasileira de então.

À medida que os diferentes componentes do parque foram concluídos, pequenas inaugurações foram feitas. Em um feriado nacional – 12 de outubro de 1965 –, dia das crianças, uma grande festa foi realizada celebrando a inauguração do *Parque do Flamengo*.

Lota colocou o palhaço carequinha no coreto, Altamiro Carrilho na pista de dança e Grande Otelo para apresentar um bumba-meu-boi. Aconteceu um campeonato de pipas, ideia de Bishop, por sinal. Refrigerantes e algodão-doce para todos. Brinquedos lançados de um avião para a criançada. Todos os jornais deram destaque à festa e o JB ocupou toda a primeira página do Caderno B com fotos de crianças radiantes tomando posse da cidade-miniatura. Lota chorou de felicidade.<sup>12</sup>

#### 4.1

#### **A paisagem como obra de arte - o *Parque do Flamengo***

A construção do *Parque do Flamengo* deu forma a uma vontade coletiva de tentar “ganhar o tempo perdido” de fazer acontecer uma cidade e um Estado a par de seu tempo. Além disso, materializou a fé e a devoção de seus criadores que

<sup>11</sup> FRB, p. 148.

<sup>12</sup> FRB, p. 153.

reconheciam no *Parque* uma oportunidade ímpar: criar uma obra de arte de vanguarda para a cidade. Segundo Dourado, existia “a necessidade de valorização e consolidação de uma cultura nacional capaz de traduzir as especificidades brasileiras, expressas na diversidade social, histórica e territorial.”<sup>13</sup>

De fato, seguindo o pensamento de Heidegger, o *Parque do Flamengo* não representa um período de extremo engajamento político e artístico de uma sociedade, apesar de demarcar este acontecimento com sua presença. O espírito de inovação e a vontade de reestruturação, o engajamento e a identidade de um povo histórico – no caso, os cariocas de meados do século passado – se fazem evidentes na leveza e circunferência das passarelas em concreto aparente; no perfume e rosáceo das flores esquisitas e dos cocos dos abricós de macaco; na tortuosidade branca e turva dos “jacarés” que dançam retorcidos sobre o solo quase a lhe tocar; nos pórticos e planos flutuantes do Museu de Arte Moderna.

No *Parque do Flamengo* se preserva o intrínseco pertencimento da cidade à sua paisagem. Graças ao fato de o *Parque* ser um lugar com limites definidos, o mar, a cidade e a paisagem sobressaem como expressão do destino de um povo. Assim, o *Parque do Flamengo* não se limita ao que podemos considerar como um perímetro urbano: em suas vias, pontes e passagens articulam-se os caminhos da cidade, os quais ganham novos significados. No traço do molhe e da praia se desenha o próprio mar e a cidade aparece em contraposição. Na unidade articuladora do *Parque* estão inseridos os prédios *Art déco* da Cinelândia, os aviões a pousar no Aeroporto Santos Dumont, os pórticos do Museu de Arte Moderna, a troca de guarda no Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, o colorido da vegetação. A obra, deste modo, reúne em sua unidade a paisagem circundante, mas em si é também paisagem.

Ao mesmo tempo, inscritas na forma estão as preocupações e ansiedades circunscritas à existência diária dos habitantes da cidade carioca: a preocupação diária com o dever a ser cumprido; a ansiedade pela chuva ao entardecer e o calor intenso ao meio-dia; as obrigações e desejos de se desempenhar determinado papel na sociedade; a preocupação atual com a saúde física e mental; os festejos da virada do ano; e a inversão operada pelo carnaval. O parque materializa a

---

<sup>13</sup> MV, p. 200.

necessidade do homem de buscar por algo além de sua própria determinação, possibilitando um encontro com o céu, a terra e o mar. Além disso, dá espaço para momentos de meditação, já que é um espaço livre, o que possibilita que o próprio pensamento também se liberte de suas constantes antecipações.

O *Parque* e seu entorno, juntos, conformam a unidade das relações essenciais geradas a partir da instalação desta obra e, ambos, abertos à compreensibilidade determinam-se em seu mundo histórico. Esse acontecimento manifesta o que antes não se percebia, pois, a partir da instalação da obra, criou-se um lugar diferente do cotidiano, possibilitando que outro olhar transfigure o espaço físico e a matéria na qual a obra se instala: a paisagem carioca.

Lota, quando se referia ao *Parque do Flamengo* como um dos lugares que se tornariam um marco para a cidade, “tão famoso quanto o são o Pão de Açúcar e as calçadas de Copacabana”, previa o modo como o *Parque* instalaria uma nova imagem dos cariocas sobre si mesmos, sua cidade e sua paisagem.

## 4.2

### A construção poética da obra paisagística

A obra de arte escolhida por Heidegger para mostrar seu pensamento, o templo grego, reúne a paisagem à sua volta na totalidade do evento de abertura operado pela obra. Somente em relação à obra é que a paisagem assoma em seu brilho e ganha sentido. Para que tenhamos o pensamento de Heidegger próximo à memória, volto a citar esta passagem de *A Origem da Obra de Arte*:

Aí permanecendo, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate furiosamente sobre ela e mostra deste modo a própria tempestade em sua força. O brilho e a luminosidade do rochedo, os mesmos só aparecendo graças ao Sol, é que fazem aparecer à luz do dia, a extensão do Céu e as trevas da Noite. O erguer-se seguro torna visível o invisível espaço do ar. O inabalável da obra contrasta com a vaga da maré e deixa, a partir de seu repouso, aparecer a fúria do mar. A árvore e a grama, a águia e o touro, a serpente e o grilo aparecem no realce de sua figura e se apresentam assim no que eles são.<sup>14</sup>

A obra arquitetônica revela a paisagem na medida em que sua figura projeta e tece relações íntimas de pertencimento com o seu mundo circundante – a

---

<sup>14</sup> OOb, p. 103.

paisagem, em sentido público e privado, que circunscribe a obra. No entanto, embora a obra arquitetônica reúna uma paisagem, tal obra não toca o corpo da própria paisagem. A paisagem aparece “no realce de sua figura”, em contraste ao templo, e não pela elaboração da própria paisagem.

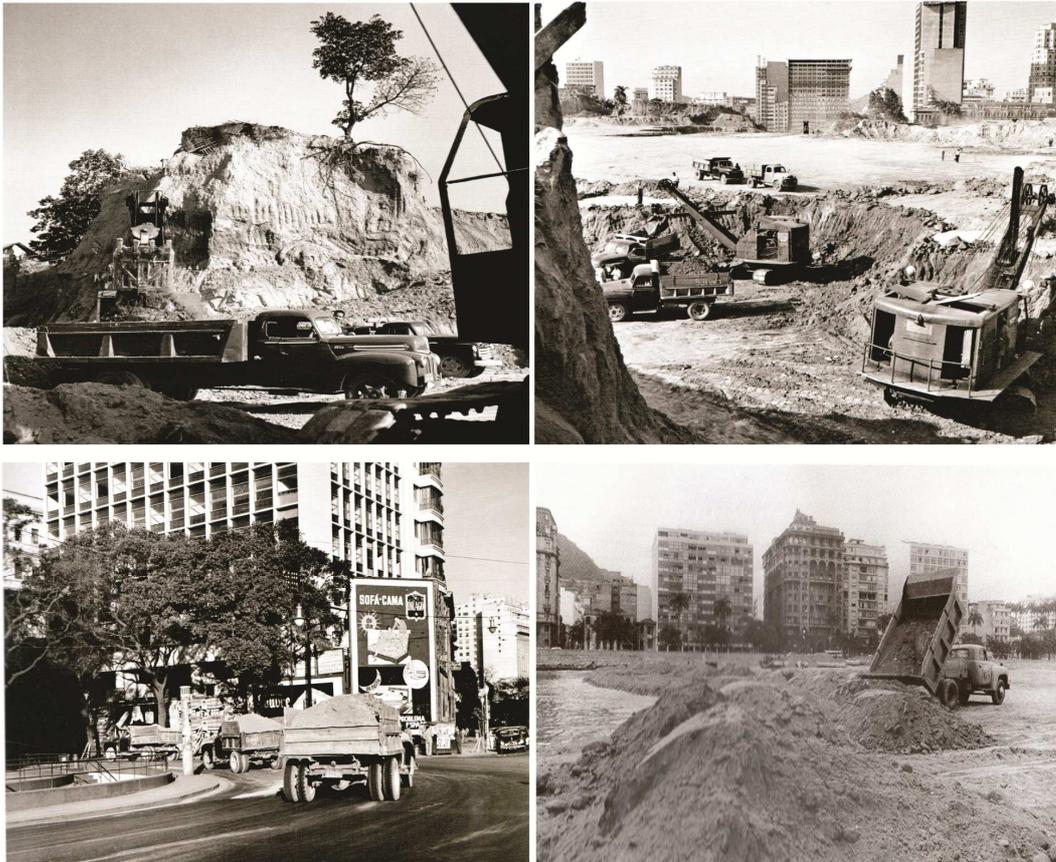


Fig. 17, 18, 19, 20 - Desmorte do morro St. Antônio em 1950 e construção do aterro do Flamengo em 1960.

Devemos nos lembrar de que onde hoje encontramos um parque, “ontem” havia apenas água. Para a construção do *Parque*, duas colinas localizadas no centro do Rio de Janeiro – o Morro do Castelo, em parte, e o Morro de Santo Antônio – foram demolidas e a matéria de que eram constituídos foi novamente arranjada pelo homem, na produção de uma nova paisagem sobre a superfície do mar. Esta operação não foi a única na história da paisagem carioca, que é o resultado de inúmeros aterros, desmontes, dragagens e drenagens. Assim, ela está em constante mudança pela ação humana, ao instituir novos contornos para o mar

e diálogos com essa topografia sem igual, marcada pela monumentalidade de gigantes pedras de granito e pela Mata Atlântica.

O *Parque do Flamengo* surgiu a partir de um encontro inicial com o mar. Por tal motivo, a produção da obra se deu no próprio desmonte do morro; no deslocamento e na disposição de pedras e terra, que deram origem ao aterro; no desenho da enseada e da areia da praia; na alteração do espelho d'água da Baía de Guanabara; na escolha, arranjo e plantio das árvores, palmeiras e arbustos; no desenho dos espaços internos e na instalação de edifícios com concreto aparente. Ou seja, a obra revelou a paisagem na medida em que a paisagem preexistente foi reelaborada e, em certa medida, também oculta.

Desse modo, em relação à obra-templo, uma obra paisagística como o *Parque do Flamengo* apresenta muitas diferenças. A primeira que podemos evidenciar é a escala da obra. Enquanto a obra arquitetônica reúne e emoldura a paisagem, a obra paisagística engloba a obra arquitetônica. A segunda é relativa ao modo de execução de uma construção do porte de um templo e a de uma obra paisagística. A terceira diz respeito à continuidade da obra como uma obra de arte. Trataremos sobre estas diferenças a seguir.

Construções arquitetônicas, em geral, têm um tempo de execução e suas formas têm certa pretensão de eternidade. Nas obras paisagísticas, por outro lado, como são compostas por matéria viva, a forma está em constante transformação, pois segue o contínuo movimento da *physis*. Mas, embora seja assim, não há a pretensão de mimese da natureza. A intenção do artista é logo percebida. Para Burle Marx, a paisagem foi construída e a natureza ordenada.

Entretanto, se a forma da obra não é resultado direto da produção humana, ela não deixaria de ser uma obra? Em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger lembra que na Grécia antiga, tanto para a produção de um utensílio, quanto para a de uma obra de arte, utilizava-se a mesma palavra: *techné*. Todavia, *techné* não era um tipo de realização prática, ou mesmo um tipo de saber manufatureiro técnico alcançado pela aptidão manual e pela repetição de exercícios. *Techné* era um saber, que na concepção grega, nos explica Heidegger, significava:

[...] ter visto, no mais amplo sentido de ver, quer dizer: o perceber do presente como tal. A essência do saber repousa, para o pensamento grego, na *aletheia*, ou seja, no descobrimento do ente. Ela traz e acompanha cada comportamento para com o ente. A *techné*, como experimentada no saber grego, é um trazer-a-frente do ente, na medida em que traz o presente como um tal desde o encobrimento, especialmente ao não encobrimento de seu aspecto; *techné* nunca significa a atividade de um fazer.

Mas não por isso o artista é um *technités*, por ser também um manufator, mas sim porque tanto o elaborar da obra quanto o elaborar do utensílio acontecem naquele trazer-a-frente que de antemão deixa o ente assomar a partir de seu aspecto em sua presença. E, no entanto, tudo isso acontece em meio àquele ente que cresce por si mesmo e irrompe – a *physis*.<sup>15</sup>

Desta maneira, percebemos que a criação de uma obra de arte não envolve apenas a produção a partir da qual uma matéria ganha sua forma, mas pelo saber que repousa na *aletheia*, no desvelamento da verdade do ente. O artista, em seu fazer, traz à frente, ou traz à luz, o ente a partir desse movimento desvelador. Isso tendo em vista que é da essência do ente tanto o encobrimento, tal como uma camuflagem, como o não encobrimento, no qual se apresenta à luz da verdade. A verdade nunca é livre do encobrimento: ela é fruto de uma luta entre a luz e o velamento. Segundo Heidegger, uma das possibilidades da verdade, como o encaminhamento à clareira e o desvelar do ente, ocorre na medida em que ela é *poietizada*.<sup>16</sup>

Para o filósofo Jean-Luc Nancy, em *The Ister*:

*Poiesis* [dichtung] é o pôr-em-obra [...], mas o pôr em obra significa formação, configuração, elaboração da coisa, que não é dada em primeira mão. A característica mais importante da *poiesis*, de acordo com Heidegger, é que pondo a verdade na obra, produz-se verdade. A verdade não estava lá para que o poeta viesse e a interpretasse, para tocá-la com um instrumento ou com música poética. Ele a faz. *Poiesis* é produção.<sup>17</sup>

Poético, segundo Heidegger, vem do grego *poiein*. *Poiesis* em grego significa a ação de produzir algo, fazer, construir. Explica que *poiesis* está na

<sup>15</sup> OOAA, p. 43.

<sup>16</sup> OOAb, p. 183.

<sup>17</sup> Jean-Luc Nancy In: BARISON, D. e ROSS, D. (dir.). *The Ister*. [filme-vídeo].

direção semântica de *tíhtôn*, que tem a mesma raiz do grego *deiknymi*: “que significa mostrar, tornar algo visível, revelar algo, não num sentido geral, mas sim sob a forma de uma indicação particular”.<sup>18</sup> *Poiesis*, assim, é uma produção reveladora.

Há um direcionamento que pertence à própria essência da verdade que se deixa acontecer em um “lugar” como na produção de uma obra de arte, pois na produção poética da obra revela-se um “lugar” para que a verdade aconteça. Assim, *poiesis* está tanto na essência da obra quanto na do artista. *Poiesis* é o modo de produção que resguarda o direcionamento da verdade, no qual o que antes era oculto e invisível na existência diária, passa a ressoar no iluminado da obra. Assim, a obra de arte é o lugar da revelação poética do ser, onde todo o oculto da natureza se mostra em seu vigor – o que nas obras paisagísticas traz à frente a própria paisagem e seu fluxo.

Sobre tal modo de produção das obras de arte, Heidegger frisa: “acontece em meio àquele ente que cresce por si mesmo e irrompe – a *physis*.”<sup>19</sup> Werle, nos esclarece que a elaboração artística como *techné* suporta e conduz a produção humana em meio à *physis*, pois procede de acordo e em função desta<sup>20</sup>. Citando Albrecht Dührer, Heidegger expõe: “pois a obra está verdadeiramente cravada na natureza; quem pode tirá-la fora esse a têm.”<sup>21</sup> Todavia, o sentido de “tirar” não seria o de imposição, mas em consonância à natureza. Heidegger aponta que:

Certamente, na natureza está cravado um traço, medida e limites e, nisso, um poder de trazer-a-frente juntor, a arte. Mas é igualmente certo que essa arte na natureza se torna manifesta primeiramente por meio da obra porque se crava originariamente na obra.<sup>22</sup>

No caso das obras paisagísticas, como estudamos, a obra não está realmente na forma, mas na própria produção formal, ou seja, a obra põe em xeque a própria potência criadora da natureza. Por exemplo, na época de construção do *Parque do Flamengo* não havia suficiente conhecimento sobre a flora brasileira. Burle Marx, devido ao seu pioneirismo, muitas vezes desconhecia

<sup>18</sup> HH, p. 37.

<sup>19</sup> OOAa, p. 43.

<sup>20</sup> WERLE, M. *Heidegger e a produção técnica e artística da Natureza*.

<sup>21</sup> OOAa, p. 52.

<sup>22</sup> OOAa, p. 52.

todas as potencialidades formais das plantas empregadas em suas composições. Estas, justamente, davam lugar para que se apresentassem em sua espontaneidade. Dourado levanta uma lista de mais de 30 novas espécies, entre árvores e palmeiras, que foram primeiramente inseridas em um contexto não natural no *Parque do Flamengo*.

De acordo com Tábora:

A comunicação de Burle Marx com a natureza tropical lhe permitia estabelecer um caráter único em seus desenhos, o que o diferenciava, mas ao mesmo tempo lhe obrigava a nunca abandonar seus projetos. Visitava-os periodicamente durante anos para fazer as modificações que exigia o desenvolvimento do jardim, onde o crescimento de algumas espécies alteravam as condições originais do desenho.<sup>23</sup>

Não somente o crescimento de algumas espécies vinha a alterar as condições do projeto, movimento que era antecipado por Burle Marx, como poderiam surpreender-lhe por completo; pois, em alguns casos, apenas tinha acesso a sementes e mudas. Vale ressaltar que tal antecipação não significa uma manipulação e, sendo assim, não há o controle total do resultado formal da obra ou mesmo uma imagem fixa a ser seguida. O que existe é uma proposta, a partir da compreensão de natureza que o artista possui: tal como um *technité*, antecipa e compreende as mudanças ocasionadas pela própria instabilidade da natureza. GiTiberghien, em seu artigo *A arte da natureza*, explica que em obras desta categoria:

O domínio técnico não decorre, então, de um saber científico aplicado à natureza, mas corresponde muito mais a uma maneira de corrigi-la ou completá-la. Então, não são os produtos da natureza o que a arte imita, mas sim, sua atividade produtora. [...] É o próprio ato de criação não como um acabado, mas como um contínuo dar-se da forma.<sup>24</sup>

Isto entendido, torna-se perceptível que o produzir poético não ilumina somente o maciço e peso da pedra, ou o luzir e escurecer da cor, como no caso da obra-templo. A produção é a composição de uma situação a partir da qual a natureza possa se constituir no iluminado da poesia. Tiberghien comenta essa

<sup>23</sup> TÁBORA, F. *Dos parques, un equipo*, p. 90. Doravante referido como DPUE.

<sup>24</sup> TIBERGHIEEN, G. A. *A Arte da Natureza*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação da EBA/UFRJ, p. 172. Doravante referida como AAN.

diferença do método de produção de uma obra paisagística em relação à tradição das artes plásticas:

[...] encontramos aqui a figura do ‘artista-artesão’ cuja *techné* é dotada do artifício e que é capaz de devolver à natureza, por meio do subterfúgio da arte, a capacidade de maravilhar-nos por sua potência produtiva, de coagir nosso olhar a reconsiderar nela a força metamórfica.<sup>25</sup>

Kant indicava, em relação à arte jardinesca, que esta era fruto de uma ordenação dos produtos da natureza. O jardim é uma das possibilidades de composição de uma obra paisagística e a partir de sua ordenação devolve-se à natureza sua capacidade poética, aproximando-a da *physis*. Em *A questão da técnica* (1953), Heidegger indica que: “também a *physis*, o surgir e elevar-se por si mesmo é uma produção, é *poiesis*. A *physis* é até a máxima *poiesis*. Pois o vigente tem em si mesmo o eclodir da produção.”<sup>26</sup>.

É desnecessário que uma obra de arte seja paisagística para realizar tal movimento de restituição poética aos movimentos da natureza, nem mesmo que sua construção envolva a produção de um jardim. Pode ser uma pintura, um vídeo. Mas nas obras paisagísticas a capacidade produtiva da natureza enquanto um acontecer poético está em sua própria essência. Aqui se enfatiza o citado trabalho de Burle Marx, pois este tinha pleno reconhecimento de sua obra como algo em permanente mutabilidade, visto que “a planta goza, no mais alto grau, da propriedade de ser instável,” de que ela “é viva enquanto se altera.”<sup>27</sup>

A existência destas obras enquanto obras de arte está vinculada à permanência do acontecimento poético e perturbador instaurado nelas. O que as diferem da pintura de Van Gogh ou mesmo do templo grego é o fato delas estarem em constante transformação morfológica. Mesmo que coloquemos o fato do crescimento inerente às plantas de lado, como nos lembra Burle Marx:

---

<sup>25</sup>AAN, p. 174.

<sup>26</sup>HEIDEGGER, M. EC, p. 16.

<sup>27</sup>AP, p. 85.



Fig. 23 - Parque do Flamengo, 2008.



Fig. 24 - Parque do Flamengo, 2008.



Fig. 25 - Monumento dos Pracinhas e jardins na década de 1960.

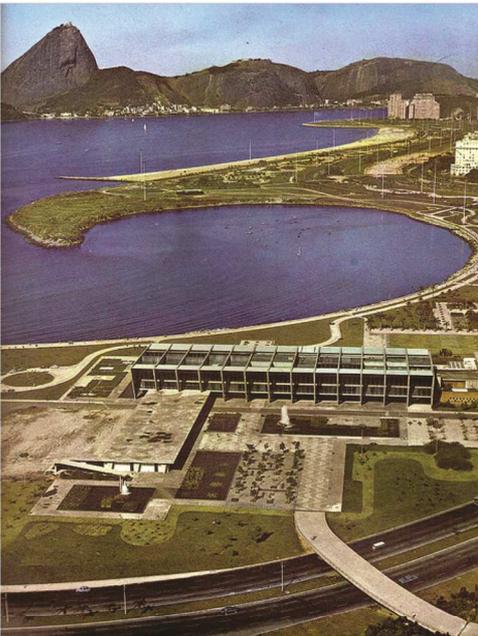


Fig. 26 - Parque do Flamengo em 1960.



Fig. 27 - Museu de Arte Moderna, 1960.

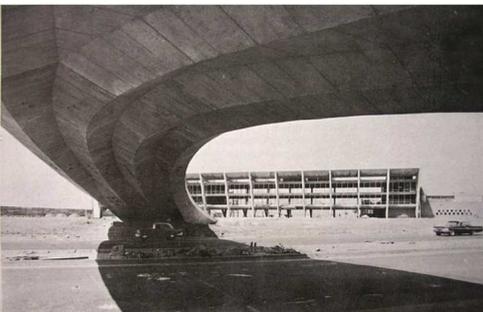


Fig. 28 - Passarela em concreto armado e aparente, MAM ao fundo, na época da construção.



Fig. 28 - Coreto em concreto aparente.

Nuvens e chuva podem mudar a forma de um jardim. Toda a sua proporção pode ser alterada quando os reflexos desaparecem ou quando uma tempestade súbita deposita poças d'água em lugares imprevistos. Uma árvore iluminada de cima parecerá diferente ao poente, aquecida e suavizada pelo sol que ilumina apenas a parte lateral da folhagem. Iluminada de frente, a árvore poderá parecer sólida; com o sol posto, ela tornar-se-á escura, evidenciando a transparência das cores quentes. Uma flor, uma rosa ou uma peônia, por exemplo, pálida ao meio dia, parecerá brilhar e arder com uma vida interior à luz macia e longa de um entardecer setentrional.<sup>28</sup>

Na concepção de Heidegger, a continuidade de uma obra de arte na condição de obra depende de sua permanência como instauradora da abertura de um mundo e da elaboração da terra. Para o filósofo, a forma é um *traço* que resguarda o combate entre estas duas instâncias essenciais da obra e deve ser firmemente estabelecido na Terra. A forma de uma obra de arte pode alterar-se, ela pode tornar-se uma ruína e ainda assim conter o *traço* poético. Por outro lado, a natureza, por sua força produtora, pode alterar de tal maneira a forma, que reinstaura em sua unidade a própria obra, fazendo-a desaparecer por completo. Assim, a obra mesma é um evento que dura enquanto o gesto poético estiver presente. Ou seja, mesmo que a obra paisagística esteja em constante mutabilidade, ela deve resguardar certa estabilidade. A obra, nesse caso, é a própria tensão entre o existir e o morrer.

Como Táborá evidenciou, o crescimento das plantas em determinado momento alterava as condições originais da obra paisagística. Segundo James C. Rose, importante entusiasta e crítico paisagístico do início do século XX, quando o artista paisagista compõe sua obra “com plantas a luta não tem fim, e resulta em uma vitória que não é nem da planta, nem do homem. Se a planta vence, o desenho é perdido; se o homem vence, ele será bem sucedido apenas na preservação de algo falso desde o princípio.”<sup>29</sup> Rose, com suas palavras, refere-se à própria relação entre *physis* e *techné*.

Para Burle Marx, a obra “será sempre uma entidade em constante transformação, porém, se contiver dentro de si mesma as razões de ser como é, se

<sup>28</sup> AP, p. 56-57.

<sup>29</sup> ROSE, J. *Plants dictate garden form*. In: SWAFFIELD, Simon (org). *Theory in Landscape Architecture: a reader*, p. 72. Tradução livre.

todas as partes se relacionarem, então haverá sempre harmonia”.<sup>30</sup> A harmonia, neste caso, é o resultado da própria tensão entre as diferentes instâncias produtoras da obra, como uma luta em que a produção humana e natural se combinam como uma produção poética.

Entretanto, devido às constantes alterações implicadas na livre dinâmica do vir-a-ser, para evitar a perda da obra paisagística era necessário que Burle Marx as retomasse. Neste reencontro, a força do ato de criação artística era retomada, como um cultivo, ao cuidar daquilo que cresce por si. O cultivo como um modo de elaboração pode ser compreendido aproveitando-se os exemplos que o próprio Heidegger utiliza, como o do lavrador.

Para que possamos compreender melhor tal modo de produção, faremos um pequeno recorte. Em *A questão da técnica* (1953), Heidegger expõe que a palavra construir (*bauen*), em sua essência, significa habitar, como na própria condição em que o homem se encontra no mundo. Ela é compreendida como um cultivo ou uma edificação: em ambos os casos resguarda-se a essência do habitar. O lavrador ou agricultor ao cultivar garante condições para que as plantas cresçam e dêem frutos, respondendo a um ritmo próprio. Este é fruto das condições da terra, que deve ser propícia para o cultivo; do tempo que acena as condições climáticas e a melhor época para o plantio; e, por fim, do homem que, ao cuidar da terra, acredita que concederá frutos.

Enquanto o lavrador confia a sementeira às forças de seu próprio crescimento, para depois colher os frutos, ele cultiva e protege as coisas da terra e, assim, a salva. Nas obras paisagísticas, o cultivo como produção não cria uma colheita ou um consumo – é uma produção poética. Cultivar, aqui, não é manter uma configuração inicial da obra, mas retomar a força do ato criativo e conquistar formalmente aquilo que surge e mantém-se mediante um crescimento próprio. Nesse sentido, o artista elabora uma paisagem preexistente e, depois de sucessivas alterações, herda uma situação diferente da primeira.

Segundo Gilvan Fogel, em *Heidegger e a questão da técnica*, nós somos sempre situados *no e pelo* que nos é legado, aquilo que recebemos como herança. O termo herança pode aparentar uma restrição, pois significa algo dado e

---

<sup>30</sup> AP, p. 67.

previamente imposto. Por outro lado, é a partir dessa situação preexistente que se abrem novas possibilidades. Assim, ser herdeiro de uma obra paisagística não significa apenas estar conformado a uma situação dada: é ser requisitado a conquistar a força do legado da paisagem obra. Para Fogel, “conquistamos na medida em que nos dispomos a pensar sua essência, qual seja sua força de gênese ou sua gênese”<sup>31</sup>. Conquistar, como herdar, alude às palavras de Goethe quando diz: “aquilo que herdaste de teus pais, conquista-o para fazê-lo teu”<sup>32</sup>. Assim, o artista conquista aquilo que naturalmente se produz não dando fim a este movimento, mas garantindo sua perduração enquanto obra de arte.

Penso que Burle Marx se dispunha a repensar a essência da obra a cada encontro com a paisagem obra, pois nos intervalos entre as visitas, novas ideias germinavam para serem posteriormente incluídas. É interessante pensar esse obrar contínuo nas obras paisagísticas, como uma contínua possibilidade de atualização da obra. Faz até mesmo lembrar as palavras de Rodin em as *Grandes Catedrais*<sup>33</sup>. Segundo ele, manter uma obra viva (diz isso ao se referir às *Catedrais Góticas*) não é manter sua forma fazendo-a perdurar pelo trabalho dos restauradores. Antes, é transformá-la de forma a permitir a transmissão da vida. Retomar o ato criativo, não de maneira nostálgica, repetindo fórmulas antigas, mas retomando a força criadora que fundou o mundo e dando-lhe continuidade.

As obras mais interessantes de Burle Marx, como um cultivo, são aquelas cuja oportunidade de acompanhamento foi maior – como os jardins da Residência Odete Monteiro (1948-1953), a Fazenda Vargem Grande (1979-1989) e o Sítio Antônio da Bica<sup>34</sup> (1949-2006). Burle Marx sempre as inspecionava e, nessas visitas, alterava-as, propunha novos arranjos e apropriava-se de elementos nascidos espontaneamente. Herdava e reconquistava a paisagem obra na medida em que a retomava. Estas obras, de característica residencial, permitiam uma maior proximidade entre o artista e a execução da obra em si. Muitas vezes Burle Marx marcava seus jardins com o cabo da vassoura, ou, a partir de uma expedição

<sup>31</sup> FOGUEL, G. *Martin Heidegger, et coetera e a questão da técnica*. In: *O que nos faz pensar*. Vol. 2, outubro de 1996, p. 41-42.

<sup>32</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>33</sup> RODIN, Auguste. *Grandes Catedrais*.

<sup>34</sup> Propriedade do paisagista, aonde veio a residir no final de sua vida. Atual Sítio Burle Marx.

pela região circundante à obra, trazia novos elementos vegetais que o faziam (re)pensar, estando a obra em constante atualização.

O *Parque do Flamengo*, no entanto, é de outra natureza. Assim como o *Parque del Este* (1963) –realizado antes do parque carioca em Caracas (Venezuela) por Burle Marx e sua equipe –, devido à característica urbana, à escala da intervenção e à extensão do programa de usos, o artista esteve mais distante da execução direta da obra. Estes dois parques são singulares na carreira de Burle Marx. Mesmo assim, é em relação ao Parque del Este que Táborá declarou ser necessário que Burle Marx retornasse a obra para fazer as modificações necessárias ao movimento do jardim, graças às mudanças ocorridas pelo próprio crescimento das plantas, que alteravam as condições originais do desenho. Táborá alega que:

[...] a escala do Parque del Este e seu ambicioso programa impunham um sistema que estaria sendo verificado constantemente, não somente a respeito da vegetação, mas também a incidência de uma massa de visitantes com um comportamento até o momento desconhecido.<sup>35</sup>

O mesmo pode se aplicar ao *Parque do Flamengo*. Assim, a obra paisagística passa por uma produção da ordem do cultivo, pois quando Burle Marx era solicitado a retornar a suas obras, ele sempre as recriava ao retomá-las. Após a morte do artista, surgiu a discussão sobre como manter a sua obra viva, pois, como visto, não é apenas a planta que vive enquanto se altera, como a própria obra burle-marxiana é viva enquanto se transforma. Qualquer tentativa de constância, deste modo, seria uma decisão que comprometeria a obra como um todo.

De fato esta discussão é extremamente interessante quando nos lembramos de que, após a morte de Burle Marx, muitas de suas obras foram restauradas. O próprio *Parque do Flamengo* foi restaurado entre 1997 e 1999. No presente trabalho não faremos uma análise mais abrangente de como tais restaurações foram feitas, apesar de nos aproximamos da filosofia de Heidegger para colocá-las em pauta.

---

<sup>35</sup> TÁBORÁ, J. *Op. Cit.*, p. 90.

## 4.2

### **A obra paisagística como um processo continuamente retomado**

Obras paisagísticas como jardins dependem da manutenção para que perdurem no tempo. Isso devido às próprias características efêmeras dos materiais que os conformam e de sua formalidade, que se dá em um processo expandido no tempo dado pela continuidade do vir-a-ser e da permanência do cuidado do artista. No entanto, em uma escala diferente de tempo, também podemos compreender do mesmo modo as construções arquitetônicas construídas de tijolos, concreto ou blocos de pedra, ditas perenes, pois estas também se deterioram.

Uma das diferenças entre construções arquitetônicas, em geral, e as obras paisagísticas, está no modo como as forças que provocam a renovação de uma obra paisagística atingem a uma construção feita com materiais mais resistentes. Nas obras arquitetônicas, as mudanças ocasionadas pela interferência do tempo e das condições ambientais, tal como intempéries, erosão, ciclos sazonais e poluição, ocorrem numa dinâmica muito mais lenta. A outra diferença está na duração do erigir da obra. A obra paisagística depende do tempo da natureza, podendo levar décadas ou mais para sua “maturação”, enquanto que uma obra arquitetônica se conclui em um período muito menor de tempo.

Entretanto, também existem arquiteturas efêmeras ou obras que levaram séculos para serem construídas. Neste último caso, podemos citar as Catedrais Góticas. A dimensão do tempo dispendido para a conclusão da obra faz com que esta, em sua produção, esteja aberta às modificações impostas pelas próprias forças da natureza. Antes da conclusão de uma catedral, havia tempo para que o material sofresse alterações químicas e físicas pelo desgaste e exposição à umidade, ao calor e à ação do vento e do uso. Neste processo, paredes ruíam, coberturas queimavam ou apodreciam as madeiras da estrutura, o que provocava a sua restauração. A própria passagem das gerações imprimia mudanças devido aos melhoramentos técnicos, às mudanças da cultura e à adição de novas funções ao templo religioso.

Dissemos que no cultivo de algo o artista pode retomar a obra, garantindo-lhe continuidade. Burle Marx retomava suas obras, recriando-as. Aprofundar-nos-emos no que significa retomar.

A alteração, como um restauro, garante a integridade física de uma obra. No entanto, por outro lado, não significa que se assegurará a continuidade vital da obra como obra de arte. Na verdade, os reparos que simplesmente ocultam os efeitos da passagem do tempo podem negar à obra a própria possibilidade de continuidade, por insistir em algo que é apenas aparência. De fato, como observamos em *Ontologia*, os rasgos e fissuras no tampo da mesa servem de sinal para a abertura de toda uma rede de significados. A perda destes sinais, por meio do simples restauro, pode vir a encobrir as marcas que abrigam o co-pertencimento da mesa na existência diária. Do mesmo modo, o restauro pode encobrir o reconhecimento de um povo em relação à obra paisagística. A transformação morfológica da obra deve, deste modo, preocupar-se não em dar continuidade a constituição física da obra, mas sim a sua capacidade perturbadora.

Para que a obra possa manter-se como obra apesar de toda variação formal, aquele que a esta tarefa se dedica deve voltar-se à origem. Cultivar, dessa maneira, significa produzir como aquele que retoma a origem. Ao cultivar, o artista encontra-se com uma situação pré-existente – uma obra que pelas leis naturais desenvolveu-se, decaiu, adaptou-se. O artista herda a obra, como obra, e é requisitado a conquistar a força de seu legado. Assim, para que se dê continuidade à obra não deve ser restaurado nada passado: a obra deve transformar-se para continuar viva. Penso que na transformação da obra paisagística é garantida sua continuidade artística, porque se mantém nela a dissonância poética que faz o invisível do mundo visível.

Em *Ser e Tempo* (1927), Heidegger dirá que retomar é tomar de novo a possibilidade. Não como um retorno ao passado, ou àquilo que foi feito, visto que é na retomada que se volta *na* ou *desde* a origem, para aquilo que levou a sua realização. Desse modo, retomar não significa trazer de novo o passado, nem um reatamento do presente como aquilo que foi superado. Retomar é a restauração de um projeto de sentido, não se deixando persuadir por aquilo que está dado.

Nas catedrais góticas temos um bom exemplo disso, uma vez que na retomada criativa dos artesãos medievais, estes recusavam positivamente aquilo

que estava dado, mantendo somente sua força geradora, a própria gênese<sup>36</sup>. Na retomada da obra de arte abrem-se novas possibilidades à essência da obra, e com isso dá-se lugar à sua perduração.

Fogel expõe, a partir de uma leitura dos § 74 e 75 de *Ser e Tempo*<sup>37</sup>, que retomar significa cindir, separar e também abandonar e esquecer. Na hora da retomada é necessário sair de uma situação estabelecida e segura e lançar-se no inseguro. Sendo que lançar-se é – em si mesma – uma ação incerta, pois se lança na possibilidade do que sempre se mostrou.

Heidegger não tece tais considerações em relação à obra de arte. Mas, por meio de sua leitura, penso que na retomada de uma obra de arte abrem-se novas possibilidades à essência da obra paisagística e com isso dá-se lugar para sua perduração.

Diante da dificuldade de restauração imposta pelo próprio modo de criação operada por Burle Marx, que não é contido nas pranchas detalhadas de execução de seus projetos, paisagistas se veem atualmente frente à dúvida sobre como restaurar suas obras. Elas mesmas terminam por indicar-lhes o caminho: recriando-as. Porque é impossível um retorno à configuração inicial, e mesmo se houvesse essa possibilidade, ele “seria apenas a preservação de algo falso desde o princípio”<sup>38</sup>, como já alertava James Rose, em 1938. Assim, nas obras burle-marxianas, a reinstauração se aproxima à retomada.

A possibilidade de se retomar uma obra é pensada sob a perspectiva de que o mestre, na medida em que ensina ao aprendiz, não lhe transmite somente uma técnica: dá oportunidade para que ele pratique. O mestre sabe que o aprendiz herdará não apenas o gesto manual, mas o modo de fazer que direciona a verdade

<sup>36</sup> Uma interessante exposição sobre o tema é feita em *Grandes Catedrais* de Auguste Rodin. Neste se lê: “Uma arte que tem vida não restaura as obras do passado, mas as continua.” RODIN, A. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>37</sup> As aproximações feitas entre os § 74 e 75 de *Ser e Tempo* e as obras de artes foi primeiramente introduzida em aulas ministradas por Gilvan Fogel nas salas do IFCS no segundo semestre de 2010. Nestas aulas, Fogel pensava poeticamente as palavras de Heidegger, ilustrando-as com passagens de *Grandes Catedrais*, embora em nenhum momento Heidegger tenha feito alusão à obra de arte naquele contexto. Penso que a leitura de Fogel traz para o âmbito da filosofia o mesmo que aqui pensamos em relação à obra de arte.

<sup>38</sup> “[...] com plantas a luta não tem fim, e resulta em uma vitória que não é nem da planta, nem do homem. Se a planta vence, o desenho é perdido; se o homem vence, ele será bem sucedido apenas na preservação de algo falso desde o princípio.” ROSE, J. *Plants dictate garden form*. In: SWAFFIELD, Simon (org). *Theory in Landscape Architecture: a reader*, p. 72.

ao ente, tal como a *techné* grega. Ao herdar, o discípulo herda o instinto e o sentimento e sabe o que e o quanto esquecer enquanto produz a obra. Assim, ao consumir a elaboração da obra, ultrapassa aquilo que o mestre lhe ensinou conquistando-o como seu.

Com a morte de Burle Marx em 1997, no momento em que se iniciou a revitalização do *Parque do Flamengo*, coube ao discípulo que herdou seu próprio atelier – o arquiteto paisagista Haruyoshi Ono – fazê-lo. De fato, a revitalização realizada entre 1997 e 1999 não veio a impor um regresso a uma formalidade perdida. Ao discípulo coube a tarefa de reencontrar-se com o *Parque* e sua nova realidade, e a partir dela rearticular o preexistente com o presente.

A articulação se dá, também, no reconhecimento de existências que, pouco a pouco, foram se concretizando no parque, que não haviam sido propostas inicialmente. São novas relações de apropriação e pertencimento que surgem, por exemplo, no modo como hoje as pessoas cuidam de sua saúde e veem no *Parque* um bom lugar para se exercitarem, ou, simplesmente, para reunirem a família no domingo sob uma grande figueira e levar as crianças para brincar. Tais existências, inscritas em potência na própria obra, surgem espontaneamente na medida em que um povo se apropria dela.

Segundo Heidegger, em cada período histórico há um tempo para que uma obra se sustente enquanto uma reunião de tensões responsável por fazê-la perdurar enquanto obra de arte. A obra pertence às relações abertas por ela mesma no âmbito do seu mundo histórico. Desta maneira, penso que para uma obra paisagística – devido à sua efemeridade e alterabilidade – manter a potência da transvaloração do habitual é necessário que o estranho esteja sempre sendo retomado. No entanto, tal retomada não se limita à dupla produção entre *techné* e *physis*, mas estende-se também àqueles que participam do acontecimento da verdade imposto na obra. Vejamos como este modo de retomada se dá a seguir.

### 4.3

#### **A obra de arte e os guardiões da obra**

Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte*, diz que a obra para ser uma obra de arte precisa essencialmente de seus criadores, mas também de seus

guardiões. Quem seriam os guardiões da obra? O guardião da obra não é o espectador que a observa à distância. Os guardiões são aqueles que participam do choque de compreensibilidade aberto pela obra, recaindo sobre eles uma participação criativa. São aqueles que se demoram no espaço aberto pela obra de arte, no qual tudo se apresenta fora de hábito. Heidegger diz:

[...] a arte é, como o pôr-em-obra da verdade, *poiesis*. Não somente o criar da obra é poietizante, do mesmo modo, o desvelar da obra é *poietizante*, mas apenas a seu próprio modo; pois uma obra somente é como uma obra real se nós próprios nos livramos de nossos hábitos e nos abrimos ao que se inaugura pela obra, para assim trazer nossa própria essência para o permanecer na verdade do ente.<sup>39</sup>

Em relação aos sapatos na pintura de Van Gogh, Heidegger diz que mundo e Terra estão aí para a camponesa e para seus semelhantes. Assim, a verdade presentificada na obra depende do poder de revelação poética por parte de seus guardiões. Quando o mundo histórico de uma obra de arte morre, seja pela passagem do tempo ou pela instauração de uma nova ordem, o estranhamento que operava é perdido. Com a queda da obra na tradição, não somos capazes de nos livrar da força do hábito e ver a obra fora do contexto cotidiano. Em função disso o acontecimento da verdade, encaminhado à obra e anteriormente acessível aos seus guardiões, não ocorre, tampouco o auto-reconhecimento de um povo com a obra.

Em relação ao poema de Hölderlin, Heidegger coloca:

Mas talvez não seja culpa do poema que já não sentimos qualquer poder nele, mas sim pela nossa, que perdemos a capacidade de experimentá-lo, porque o nosso ser-aí se encontra enredado numa trivialidade pela qual é expulso de qualquer esfera de poder da arte.<sup>40</sup>

Esta indisponibilidade para a poesia, como visto no primeiro capítulo, é também indicada por Heidegger no modo como exalta a vida camponesa. Em *Por que permanecer na Província?*, Heidegger demonstrou a mesma preocupação com o modo em que vivemos que, a seu ver, nos cega para o simples estar a sós com as coisas. Por isso, exaltava o modo de ser dos camponeses que

<sup>39</sup> OOb, p. 191.

<sup>40</sup> HEIDEGGER, M. *Hinos de Hölderlin*, p. 28. Doravante referido como HH.

resguardariam uma solidão própria, na qual as coisas mesmas apresentavam-se na força de sua autenticidade. Naquele momento, disse: “a solidão autêntica tem a força primogênita que não distancia, mas sim arroja a existência humana total na extensa vizinhança de todas as coisas.” Tal cegueira, imposta pelo pragmatismo, inviabilizaria o encontro poético com a natureza, a paisagem e até mesmo a obra de arte.

Burle Marx, pressente tal condição existencial e declara que:

[...] muito poucos têm o privilégio de encontrar a natureza ainda intocada, sentido a expectativa de uma floresta, quando o sol começa a erguer-se, o imenso silêncio da montanha ou da tundra, onde o homem passa. Ali está a paz que ultrapassa toda a compreensão, a paz que o homem pouco a pouco, vai eliminando da face da Terra. Nunca mais encontraremos a paz do Éden, mas poderemos nos aproximar dela, criando ambientes repousantes que elevem. Não é muito fácil. Haverá sempre gente para destruir e alterar nossos objetivos. Mas, se no curso de cada dia, pelo menos uma pessoa parar, por um instante, e olhar e se sentir recompensada, então nosso esforço não terá sido em vão.<sup>41</sup>

Burle Marx sabe que a paz necessária para que alcancemos a natureza em toda a sua expectativa é ameaçada. Diz mesmo que a paz do Éden, e aqui talvez possamos aproxima-la da solidão autêntica que Heidegger defende em *Por que Permanecer na Província?*, não pode ser por nós alcançada, mas que podemos nos aproximar dela. Segundo Ana Rosa Oliveira, “o jardim ordenado nas cidades era para ele uma espécie de convite para se recuperar o tempo real da natureza das coisas em oposição à velocidade ilusória das normas da sociedade de consumo.”<sup>42</sup> É este o sentido de suas obras, a tentativa de elevar o homem ao encontro com a natureza e sua paisagem, de modo que ele mesmo se redescubra. Para Ana Rosa, suas obras ensejavam, por meio da poesia, uma relação especial entre homem e a natureza, entre o indivíduo e a paisagem. Nelas, se dá lugar para que a natureza se dote de arte e o homem se naturalize.<sup>43</sup>

Na medida em que, na obra de arte paisagística, a natureza se dota de arte, não significa que tal configuração é cenário para um possível acontecimento.

---

<sup>41</sup> AP, p. 67.

<sup>42</sup> OLIVEIRA, A. *La naturaleza de Burle Marx*. Disponível em: <http://asopaisaje.blogspot.com/2008/04/la-naturaleza-y-el-jardin-en-roberto.html>. Acesso em jul/2011.

<sup>43</sup> Idem. *Ibidem*.

Para Heidegger, na obra a Terra foi educada<sup>44</sup> para ser a morada dos deuses. Em outras palavras, a Terra foi educada para aparecer à luz da verdade, pois em seu livre crescer fora constantemente confrontada com o ritmo e encadeamento das estações, das festas, a vida de um povo e com o divino.<sup>45</sup> Assim, abre-se espaço para a reconciliação entre homem e natureza proposta nas obras burle-marxianas. Neste encontro reconciliador, acontece um evento totalizante pelo qual a paisagem vem a revelar-se em sua transitoriedade. Lembremos o que Heidegger comenta em relação à paisagem de Todtnauberg:

Eu mesmo nunca vejo realmente a paisagem. Sinto sua transformação contínua, de dia e de noite, no grande ir e vir das estações. No pesado da montanha e na dureza da pedra primitiva, no contido crescer dos pinheiros, na festa luminosa e sensível dos prados floridos, no murmúrio do arroio da montanha na vasta noite de outono, na austera sensibilidade das planícies totalmente cobertas de neve, tudo isto se condensa, se precipita e vibra em seu auge através da existência diária. E, novamente, isso não acontece nos instantes desejosos de submersão gasosa ou de uma compenetração artificial, senão somente, quando a própria existência se encontra em seu trabalho. Somente o trabalho abre o âmbito da realidade da montanha. A marcha do trabalho parece fundida com o acontecer da paisagem.<sup>46</sup>

A marcha do trabalho aqui colocada por Heidegger é em essência a mesma do acontecimento desencadeado pela obra de arte. Em a *A Origem da Obra de Arte* o filósofo esclarece que ainda que um dos possíveis modos de abertura da verdade seja a obra de arte, há ainda outras possibilidades, dentre elas, o pensar filosófico. Nesse sentido, na obra de arte há o convite para que alcancemos o acontecimento de uma paisagem fundida à existência diária. O que nas palavras de Burle Marx seria a própria aproximação à paz do Éden. Um

---

<sup>44</sup> *Educada* é um termo que Heidegger utiliza em *Hinos de Hölderlin* no seguinte contexto: “A Terra-pátria, aí, não é um mero espaço delimitado por fronteiras exteriores, uma região natural, uma localidade como teatro possível deste ou daquele acontecimento. A Terra está educada para ser esta Terra-pátria dos deuses. Tal educação é que a converte em Terra-pátria... A criação de uma pátria, por isso, também não se opera pelo mero estabelecimento de uma residência, se a Terra não for, simultaneamente educada para os deuses, se não for, no encadeamento das estações e de suas festas, confrontada constantemente com os ritmos dos deuses.” HEIDEGGER, M. HH, p. 103. Embora em *A Origem da Obra de Arte* Heidegger se aproxime muito ao pensamento de Hölderlin, a linguagem utilizada por ele em *Hinos de Hölderlin* parece fugir ao contexto de seu pensamento da década de 1930, e aproximar-se aos ensaios das décadas de 1950 e 1960.

<sup>45</sup> HH, p. 103.

<sup>46</sup> HEIDEGGER, M. *Why do I stay in the provinces?* In: SHEEHAN, T. (ed). *Heidegger: the man and the thinker*, p. 27. Tradução livre.

acontecimento que ultrapassaria toda a compreensão. Este evento como a transvaloração do habitual que traz ao homem a admiração e a valoração.

Como Heidegger já demonstrava em *Introdução à Metafísica* (1935), em relação ao edifício estudantil, o modo como este é encontrado difere aos olhos do estudante, do professor e do visitante. Se for possível pensar deste modo também em relação ao *Parque*, quem hoje são seus guardiões? Quem são aqueles que o admiram e valorizam? Aqueles que renovam as relações de sentido com a obra em sua proximidade, ultrapassando e dando novo sentido à paisagem habitual? A obra, como diz Heidegger, pertence ao âmbito de relações abertas por ela.

Referindo-se ao choque desencadeado pela obra de arte, Heidegger diz que este não é violento, mas em sua simplicidade a obra nos arranca todo o habitual, suspendendo o véu que o hábito lança sobre a verdade das coisas. A obra, como uma obra de arte, é viva enquanto seus guardiões forem capazes de a desvelarem poeticamente. Todavia, a resposta ao chamado poético da obra decorre da própria disponibilidade poética instaurada pela obra de arte. Heidegger, entre todas as disposições de espírito, indica como fundamental a disposição poética.

Em *Hinos de Hölderlin*, Heidegger pensa sobre a disposição fundamental arranjada pelo poema e esclarece que:

Da disposição faz parte, por um lado, aquilo que a provoca, em seguida aquilo que está disposto na disposição e, finalmente, a forma como o disposto e o que dispõe se relacionam um com o outro. É necessário termos em mente que não existem, à partida, um objeto e um sujeito, entre os quais, a seguir se intromete uma disposição que passa a oscilar entre sujeito e objeto, mas que a disposição, e a sua ascensão ou descida, é o elemento primordial que começa por introduzir o objeto na disposição e transforma o sujeito no que se encontra disposto.<sup>47</sup>

A disposição fundamental, como teoriza Heidegger, afina o homem e a Terra para o desvelamento poético. Tal evento se dá empaticamente, como um deslocamento de ambos em direção à mesma sintonia. No entanto, na Terra está a condição prévia para a afinação entre eles. A Terra, tal como um convite, dá condições para que o homem possa olhá-la. Heidegger expõe: “no ‘possa’ vibra o

---

<sup>47</sup> HH, p. 83.



Fig. 29 - Parque do Flamengo, caminho próximo ao Restaurante Rio's.



Fig. 30 - Grupo de palmeiras Tamareira Phoenix canariensis.

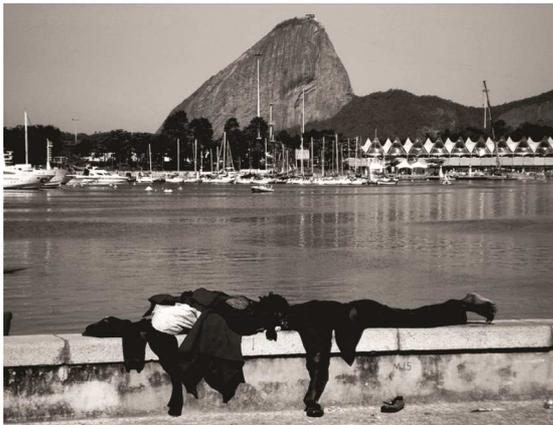


Fig. 31 - Moradores informais no Parque.

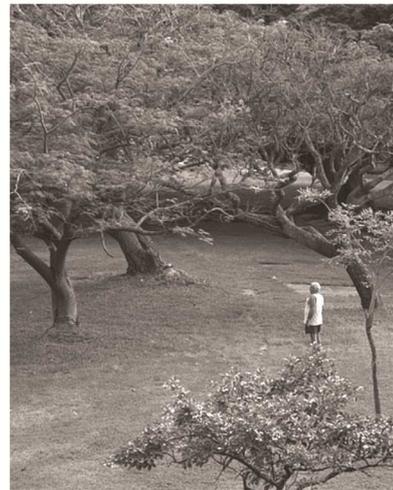


Fig. 32 - Senhor em meio a um grupo de Flambayonts.



Fig. 33 - Parque do Flamengo, caminho entre figueiras.

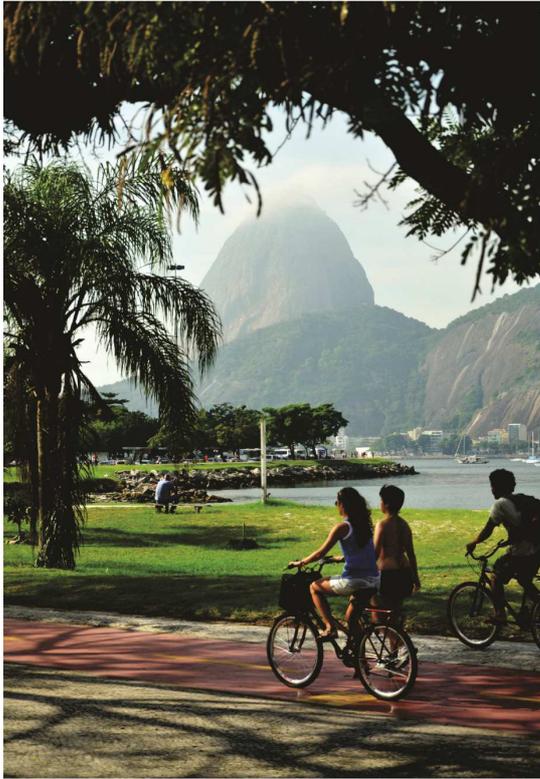


Fig. 34 - ciclovia com Pão de Açúcar.



Fig. 35 - Carnaval no Parque.



Fig. 36 - Skatista entre grupo de palmeiras.



Fig. 37 - Uso informal das áreas sombreadas.



Fig. 38 - Uso informal das áreas sombreadas.



Fig. 39 - Parque do Flamengo, Palmeiras Corifas em flor. Um evento que ocorre há cada 50 anos, encerrando o ciclo de vida da palmeira.

sentido do poder e do querer.”<sup>48</sup> A Terra convida e com isso permite o acesso do homem a um modo afetivo que o dispõe à revelação poética, o envolvendo e atravessando.

Em relação ao templo grego, Heidegger indica que: “o templo, em seu erguer-se aí, dá às coisas pela primeira vez a sua face e aos homens o ponto de vista sobre si mesmos.”<sup>49</sup> Um povo, a partir da obra, é afinado para reconhecer-se como tal. O *Parque* em seus traços dá condições para que os homens se afinem em relação a ele poeticamente. Como uma obra de arte, o *Parque* vive enquanto este convite à afinação for correspondido por seus guardiões. Com certeza, as respostas destes não são as mesmas da década de 1960. São outras.

Penso que, na medida em que os guardiões da obra transferem aos seus herdeiros o desvelamento poético, ensinam que tudo que se herda, que deve ser retomado em seu vigor, assim como o mestre faz com o seu discípulo. Assim, as respostas ao chamado poético da obra são renovadas ao mesmo tempo em que também se renovam as relações de pertencimento e apropriação que ligam a obra a seus guardiões. A obra de arte, deste modo, permanece inserida na dinâmica do mundo.

É possível que a obra *Parque do Flamengo* reverbere nos balões que as mães penduram nas árvores celebrando o aniversário de seus filhos, ou nos gritos e risos infantis que enchem a proximidade dos cajueiros da praia, entrelaçando seus galhos sobre o chão, e oferecendo-os para brincadeiras.

Podemos ainda nos perguntar se uma obra de arte como um parque vive no esforço de um do grupo de terceira idade que se reúne nas horas mais frescas do dia sob a sombra dos abricós de macaco; ou nas macumbas nas praias e nos angus nos pés das árvores; nos caminhos sinuosos, entre palmeiras, árvores contorcidas e maritacas; no modo como abriga o canto profético de religiosos que

---

<sup>48</sup> “Como tal, ela dota o Homem e a Terra da mesma disposição e até – contrariamente à nossa opinião sensata – a Terra em primeiro lugar, já que esta está disposta << De forma a que possa mirar.../ O homem...>> (V.37 s.) Este não se transfere posteriormente uma disposição, primeira e fundamentalmente <<subjetiva>>, para a paisagem, antes pelo contrário: a disponibilidade da Terra é a condição prévia para que este possa e queira olhar. No <<possa>> (mag) vibra o sentido duplo do poder (Köhen) e do querer.” HEIDEGGER, M. HH, p. 102.

<sup>49</sup> OOAa, p. 29.

transformam o *Parque* em catedral aberta para milhares de pessoas vindas de todo o Brasil.

O *Parque do Flamengo* está intimamente enredado à existência diária dos cariocas. Seus espaços abrigam diferentes tipos de situação. Ora o *Parque* é o espaço de reunião da família, ora, como nos domingos, transforma-se em catedral do esporte ou em praça cívica, palco de movimentos artísticos.

Talvez todas estas presenças reverberem no estalo da folha da Corifa que se desprende. Ou na explosão de suas flores, que a cada 50 anos vêm celebrar, assim como os fogos de artifício do fim do ano, o final de um ciclo de vida. Sua floração se demora por seis meses. Em seu auge, a palmeira anuncia o fim<sup>50</sup>

Imerso na trivialidade cotidiana o corredor, possivelmente, não perceberá imediatamente a obra que o cerca, mas devido à sua força poética, é difícil ser indiferente ao seu chamado.

A luz bate singelamente sobre as folhas que vibram ao sabor do vento. No chão e sobre as coisas, salpicados pela sombra das árvores, se forma um mosaico serpenteante de tons cinza. Ao fundo, escuta-se o estourar das ondas do mar, pessoas conversando, tambores, cantorias e um zumbido de automóveis. O ar é úmido e quente, assim como o verão. Ao longe, uma cadeia de montanhas desenha o céu azul. A figura cinza da ponte Rio-Niterói traça o perfil do fim da Baía de Guanabara. À medida que corre, a dinâmica do percurso revela ao corredor contrastes de cor e luz, ritmo e escala, transparência e opacidade e, sucessivamente, as sensações de englobamento e exposição.

De repente, o som do vento e das pegadas durante o percurso, a luz que amarela a tudo, a disposição das nuvens no céu e sua amplidão, “se condensa, se precipita e vibra em seu auge”<sup>51</sup> fundindo-se ao próprio ritmo da vida e suas inquietações, aos medos e desejos, à proximidade das festas do fim do ano e do carnaval, ultrapassando toda compreensão. E, assim, a esperança de Burle Marx de que ao menos uma pessoa pare para ver e admirar a obra se realiza.

---

<sup>50</sup> O que ocorreu na primavera passada, pela primeira vez no *Parque*, marcando seu quinquagenário.

<sup>51</sup> HEIDEGGER, M. *Why do I stay in the provinces?* In: SHEEHAN, T.(ed). *Op. cit.*, p. 27. Tradução livre.

Mesmo que não se possa confirmar que na concepção de Heidegger o *Parque do Flamengo* seja uma grande obra de arte, o filósofo não deixa de abrir uma nova interpretação de lugar no qual se veem as coisas fora do seu registro cotidiano. O *acontecimento repentino* que o *Parque* opera, dá-se na mútua doação de sentido entre arte, paisagem e lugar, que transfiguram-se em tal evento.

No próximo capítulo, como traçamos previamente, veremos como este evento no qual arte, paisagem e lugar aparecem transfigurados foi re-significado a partir das obras da *Land Art* na década de 1960, nos dedicando especialmente ao encontro com a *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Veremos como esta obra inaugura para as obras paisagísticas um novo modo de elaboração da paisagem.