



Anais do Museu Paulista

ISSN: 0101-4714

anais.mp@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

SIQUEIRA, VERA BEATRIZ

Permanência e diversidade: valores modernos nos jardins de Burle Marx
Anais do Museu Paulista, vol. 25, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017, pp. 83-102

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27354752005>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Permanência e diversidade: valores modernos nos jardins de Burle Marx

Permanence and diversity : modern values in the gardens of Burle Marx

VERA BEATRIZ SIQUEIRA¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Rio de Janeiro, RJ, Brasil

1. Professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: <verabcsiq@gmail.com>.

RESUMO: O presente artigo trata de compreender como a modernidade dos jardins de Roberto Burle Marx se forma por meio do recurso a estratégias que poderiam ser qualificadas como conservadoras ou mesmo regressivas caso fossem analisadas a partir da tradicional perspectiva da história do modernismo brasileiro. A análise de um de seus procedimentos formais peculiares – o uso de elementos arquitetônicos adquiridos em demolições na composição dos seus jardins –, em conexão com sua prática de colecionador de plantas e de arte, deve servir à construção de novos instrumentos críticos de abordagem de sua obra paisagística.

PALAVRAS-CHAVE: Burle Marx. Jardins. Modernismo brasileiro. Neoclassicismo. Ecletismo.

ABSTRACT: The present article aims to understand how the modernity of the gardens designed by Roberto Burle Marx is created through the use of strategies that could be qualified as conservative or even regressive if they were analyzed from the traditional perspective of the Brazilian modernism history. The analysis of one of his peculiar formal procedures – the use of architectural elements acquired in demolitions in the composition of his gardens – in connection with his practice as a botanical and art collector, should provide new critical apparatus to approach his landscape oeuvre.

KEYWORDS: Marx. Gardens. Brazilian modernism. Neoclassicism. Ecleticism.

2. O debate sobre o modernismo arquitetônico no Brasil é longo e não poderia ser senão sumariamente tratado no espaço deste artigo. Valentina Moimas, em seu texto “Arquitetura Moderna no Brasil: uma história em processo de escritura” (2014, publicado originalmente no catálogo da mostra *Modernités Plurielles 1905-1970/Multiple Modernities 1905-1970* (Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 2013)), resume o debate no campo da historiografia da arquitetura. Para a autora, os primeiros textos publicados sobre a história da arquitetura moderna no Brasil – quais sejam: o artigo de Philip Goodwin para o catálogo da exposição *Brazil Builds* (Museu de Arte Moderna de Nova York, 1943); o texto de Henrique Mindlin para o livro *Modern Architecture in Brazil* (1956) e a tese de doutorado de Yves Bruand, defendida na França em 1973 – fundamentam-se na perspectiva defendida por Lucio Costa, de que a modernidade arquitetônica brasileira seria a fusão de formas vanguardistas e princípios racionalistas europeus com a cultura nacional (entendida como tradições nativas e populares que estruturavam a relação do homem com a paisagem), operada pelo gênio criativo dos arquitetos locais. Como afirma Moimas, essa visão foi convertida em mito fundador e permaneceu dominante por décadas.

INTRODUÇÃO

De modo geral, quando se fala dos jardins do celebrado paisagista Roberto Burle Marx, costuma-se associá-los de forma direta, e por vezes irrefletida, à arquitetura moderna brasileira. Isso é certamente um fato; ambivalente, porém, uma vez que carrega em si um sim e um não como resposta ou reação. Sim, porque Burle Marx trabalhou ao lado de grandes arquitetos modernistas, como Lucio Costa e Oscar Niemeyer, entre tantos outros. Seus jardins estão presentes em projetos-chave da história da arquitetura moderna no país, da antiga sede do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (1938) (Figura 1), aos edifícios públicos de Brasília (anos 1960-70). Participam, portanto, desde o início da afirmação do modernismo arquitetônico no Brasil e de seu reconhecimento internacional. Mas há também o lado negativo dessa afirmação: Burle Marx parece ter desenvolvido sua obra a partir de valores muitas vezes estranhos aos propagados pela arquitetura moderna mais canônica. Dialogava de forma aberta e conciliadora com a diversidade arquitetônica e certas tradições culturais brasileiras, frequentemente consideradas, na hegemônica história da arquitetura construída pelos próprios arquitetos modernistas,² como regressivas, conservadoras ou alheias ao que seria o caráter nacional brasileiro que tal corrente procurava definir e nele se inspirar.

Logo, para que tal associação entre Roberto Burle Marx e o modernismo brasileiro seja efetivamente produtiva, precisa ser compreendida fora dos tradicionais esquemas historiográficos, que institucionalizaram, especialmente a partir da atuação de historiadores da arte e da arquitetura como Aracy Amaral, Martha Rossetti Batista, Paulo Mendes de Almeida, Maria da Silva Brito, entre outros, a visão erguida pelos próprios artistas e arquitetos modernistas que toma o moderno no Brasil como se este fosse uma realização unívoca e homogênea. Em artigo polêmico, publicado em 2013, o escritor Luís Augusto Fischer denuncia o que chama de “longa, vitoriosa e até agora incontrastada hegemonia do pensamento modernistólatra” que domina os estudos sobre a modernidade no Brasil:

Como teoria do Brasil, não sei se será totalmente justo atribuir toda essa pretensão aos artistas [da Semana de Arte Moderna] de 22, se bem que em Mário [de Andrade] parece desde sempre ter havido tal vontade, e no conjunto da obra de Oswald, da mesma forma, se verifica esse trabalho. No fim das contas, assim ocorreu – com sua entronização acadêmica, o modernismo passou a ser a régua de medição de tudo. Não é pouca coisa essa passagem: ela redefine o modo de ver a vida e a arte. Historiadores, críticos, professores, artistas, criadores, em todas as latitudes alcançadas pela escola, pelo rádio, pela televisão, todos passaram a enxergar o mundo por essa lente, com as exceções de praxe. Num processo lento, fluvial, invisível e irreversível, como é

o da construção da história e da historiografia de uma cultura, o Brasil virou presa dessa visão modernista, por um lado reivindicadora da identidade nacional, por outro praticante ou postulante da vanguarda.³



Figura 1: Roberto Burle Marx, jardins do Palácio Capanema (antigo edifício do Ministério da Educação e Saúde), Rio de Janeiro. Fotografia de Carla Hermann, 2014.

3. Cf. Luís Augusto Fischer (2013). Certamente esse artigo de Fischer não resume a história dos debates sobre o modernismo brasileiro, que também seria impossível tratar aqui, mas tem a qualidade de apontar de modo claro e incisivo como se ergueu e se institucionalizou a visão algo mítica de nossa modernidade, a partir da experiência dos modernistas paulistas. Essa visão, por mais que tenha sido questionada recentemente, ainda parece estar válida na medida em que fornece a base de diferentes publicações recentes, eventos comemorativos, exposições e livros didáticos no país. O artigo é justamente escrito para comentar alguns instantes de sua reatualização, como as publicações da *Caixa Modernista*, organizada por Jorge Schwartz (2003), do livro de Marcos Augusto Gonçalves, 1922: a Semana que não terminou (2012) e mesmo do artigo “Retrato de um herói civilizador”, de Walnice Nogueira Galvão, em homenagem a Benedito Nunes (*O Estado de S. Paulo*, 29/3/2013), no qual a autora elogia o então recém-falecido filósofo paraense como “fruto [ainda que tardio] do modernismo” paulista.

4. Cf. Luís Augusto Fischer (2013).

5. Ver Ronaldo Brito (1993).

6. Cf. Luís Augusto Fischer (2013).

Fischer lembra a famosa conferência de Mário de Andrade de 1942, comemorando os 20 anos da Semana de Arte Moderna, (São Paulo, 1922), na qual faz críticas ao movimento apenas para torná-lo maior e mais poderoso. Para defendê-lo dos que apontavam a sua irrelevância diante das múltiplas manifestações artísticas e literárias mais recentes, o escritor paulista se vale de um golpe retórico ao afirmar que “tudo aquilo que se via era (...) modernismo”, sendo que modernismo era tudo aquilo que ele, Mário de Andrade, dizia que era: “proposição fechada sobre si mesma, cobra mordendo o rabo, não para desaparecer, mas para tornar-se tudo, tornar-se o todo”.⁴ Abordando especialmente a literatura, o autor levanta os vários problemas críticos dessa visão que estabiliza a Semana como um fato incontestável e transforma o modernismo paulista em compasso para toda a modernidade brasileira. Alguns autores já haviam apontado os limites dessa visão. Já em 1984, em texto publicado na revista Gávea, Ronaldo Brito havia questionado a celebrada Semana de Arte Moderna de 1922 como marco mítico de nosso modernismo. O artigo “O jeitinho moderno brasileiro” fora feito dois anos antes, por encomenda do jornal Folha de S.Paulo, para uma das comemorações do aniversário da Semana, obviamente recusado. O crítico chama a atenção para o fato de que o perfil do evento – seu caráter ocasional e seus compromissos artísticos heterogêneos – propicia uma apropriação ligeira e irrefletida. E adverte que as sínteses estéticas modernistas, de eficácia mítica, devem ser compreendidas em sua peculiar historicidade, de maneira a não constranger os estudos históricos da arte moderna brasileira à repetição grosseira de suas contrafações.⁵

No caso da conferência de Mário de Andrade, cuja estratégia retórica faz com que tudo o que é vanguardista possa ser incorporado como conquista do nosso modernismo, camufla-se a sua íntima conexão com um “projeto de poder da elite de São Paulo, província que já se preparava nos anos 20 para dominar o cenário econômico brasileiro – o que ocorreu com clareza dos anos 50 em diante”.⁶ Por outro lado, tal concepção faz com que muitos artistas, literatos e arquitetos permaneçam à margem do nosso modernismo oficial, ora ocupando lugares mais ou menos laterais, ora sendo francamente rejeitados.

Esta visão, marcada por certa negatividade ainda está presente, por exemplo, em nosso acesso às obras de João do Rio ou Castagneto, Guimarães Rosa ou Guignard, Machado de Assis ou Goeldi. Sem falar em arquitetos como Wladimir Alves de Souza ou Carlos Leão. Para Fischer, a razão dessa incapacidade de compreender fatos artísticos reais e culturalmente significativos está na absolutização dos valores vanguardista e nacionalista do movimento. Mesmo aqueles artistas, literatos e arquitetos valorizados (ou supervalorizados) perdem, ao serem analisados por essa lente, a possibilidade de uma compreensão mais ampla e pertinente de seus trabalhos.

Incapaz de lidar com certos valores e práticas culturais, em nome da afirmação do que entendia por vanguardismo e nacionalismo, esse modernismo oficial chegou ao campo da preservação do patrimônio histórico. Com a intervenção direta de Mário de Andrade e de Rodrigo Mello Franco de Andrade, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, fundado em 1938, tratou logo de usar esses valores básicos (vanguardismo e nacionalismo) para reconhecer e canonizar, de uma parte, o modernismo arquitetônico brasileiro, e de outra, a arte do período colonial feita dentro do estilo dito Barroco. Na construção desse argumento, foi necessário condenar, em bloco, o passado neoclássico, eclético, acadêmico.

Segundo Marcelo Puppi,⁷ Yves Bruand, com sua tese de doutorado *L'Architecture contemporaine au Brésil* (1973), foi um dos principais articuladores dessa concepção. Apoiando-se nos argumentos e premissas de Lucio Costa, teria contribuído para a condenação do ecletismo brasileiro, cuja existência chama de "fato profundamente negativo". Seu único valor, segundo o estudioso francês, seria afirmar a necessidade e a urgência da chamada revolução arquitetônica moderna e nacional. Reeditando localmente o anti-historicismo corrente no pensamento europeu, aponta a arquitetura eclética, aí incluídas manifestações variadas, do neoclassicismo acadêmico ao neocolonial, como um passado a ser esquecido. Mais importante ainda, a tese de Bruand alcança grande repercussão no Brasil e passa a fornecer uma importante chave de leitura para os próprios textos de Lucio Costa, sobre os quais se fundamenta.

Transformada imediatamente em monumento histórico, sem precisar passar pelo que Fischer chamou de "duro teste da vida", "arguição serena e implacável do tempo", a arquitetura moderna brasileira perdeu igualmente, no meu entender, o vínculo originário entre forma e cultura. Tornou-se vanguardista sem ter que lidar com toda a dimensão propriamente cultural, política e social que a postura requer, desenvolvendo-se em intensa amarração com as elites e o aparato estatal. O que pode ter conduzido a paradoxos perfeitamente assimilados, como o fato de Cândido Portinari ou Oscar Niemeyer terem sido afiliados ao Partido Comunista ao mesmo tempo em que produziam obras de encomenda para governos ditoriais.

Dentro desse contexto, a obra de Burle Marx assume uma postura diversa. Não por ser excepcional e isolada, e sim por fundamentar-se pelo diálogo com a cultura e a natureza local, ainda que desenvolvida de modo bastante peculiar. O rápido reconhecimento internacional do paisagista como criador do jardim tropical moderno certamente o colocou em uma posição destacada, que o dispensava do tal teste da vida. Muitos de seus projetos foram feitos a convite, sem passar por concursos ou qualquer outra forma de seleção. Sua personalidade carismática e

8. Grandjean de Montigny chega ao Brasil em 1816 como integrante do grupo de artistas posteriormente conhecido como Missão Artística Francesa.

controladora apenas confirmava a posição ímpar como "o" paisagista moderno brasileiro. Mas essa condição única, esse campo totalmente aberto para suas proposições paisagísticas, que poderia tê-lo levado a desconsiderar o ambiente e a apostar em formas inusitadas, conduziu o seu talento a uma obra efetivamente significativa, em termos poéticos e culturais.

Um dos caminhos para compreendermos essa peculiaridade de Burle Marx, que pretendo explorar neste artigo, é a forma como o paisagista incorporou fragmentos arquitetônicos de outros tempos e lugares em muitos de seus projetos (e mais especificamente em sua propriedade em Barra de Guaratiba, no Rio de Janeiro – o Sítio Santo Antonio da Bica, atual Sítio Roberto Burle Marx). Esse procedimento, especialmente quando percebido em correlação a sua experiência como colecionador de plantas e objetos de arte, pode nos permitir compreender os contornos particulares de sua originalidade, que não se ancora apenas nas formas inovadoras de seu jardim tropical moderno, mas também no modo pelo qual alcançou ambientar as formas abstratas e racionais na cultura e na natureza brasileiras.

O VALOR DA PERMANÊNCIA

Um dos momentos mais destacados – ou, pelo menos, de maior visibilidade – de utilização de elementos arquitetônicos tradicionais por Burle Marx se deu na construção de seu novo ateliê no Sítio Santo Antonio da Bica, adquirido em 1949 para abrigar sua coleção botânica e para onde se muda definitivamente em 1973 (Figura 2). A edificação foi finalizada apenas pouco tempo antes de seu falecimento, em 1994, mas Burle Marx havia adquirido, havia cerca de duas décadas, a fachada em pedra granítica de um antigo edifício comercial da rua São Bento, no centro do Rio. Projetado, segundo indicam as pesquisas realizadas pelos profissionais do Sítio Roberto Burle Marx, por um discípulo do arquiteto francês Grandjean de Montigny,⁸ o edifício foi demolido nos anos 1970, e sua fachada, desmontada, transportada e remontada no sítio sobre um retângulo de concreto, a partir das pedras numeradas e do desenho fornecido pela empresa de demolição.

Nessa época, o crescimento urbano da cidade do Rio, então capital do Estado da Guanabara, ficou marcado pela realização de grandes obras de infraestrutura (Ponte Rio-Niterói, elevados da Avenida Paulo de Frontin e do Catumbi, metrô, etc.) e pelo incentivo à construção de edifícios de apartamentos e escritórios, o que exigiu uma série de demolições, especialmente em seu centro histórico.



Figura 2: Ateliê, Sítio Roberto Burle Marx. Fotografia de Vera Beatriz Siqueira, 2016.

Sofreram especialmente as áreas marcadas por construções erguidas ao longo do século XIX e primeiras décadas do século XX, sob a plástica neoclássica e do eclétismo, que não eram (e, no caso das remanescentes, ainda não são) protegidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Desde 1967, o IPHAN era dirigido por Renato Soeiro, que substituiu Rodrigo Mello Franco de Andrade, seu fundador e dirigente por cerca de três décadas. Mas o mesmo órgão que, nessa época, discutia e ampliava a noção de patrimônio, não parecia capaz de enfrentar a galopante especulação imobiliária. A recusa do tombamento do conjunto urbano do centro histórico carioca indicava, naquele momento, como hoje, a compreensão peculiar de patrimônio, que elegeu determinadas épocas ou estilos e condenou outros.

Até o final da década de 1960, o acervo brasileiro tombado federalmente era basicamente composto de bens imóveis dos séculos XVII ao início do XIX, qualificados genericamente como coloniais ou barrocos. Tendo como referência a linha evolutiva da arquitetura brasileira elaborada pelos arquitetos modernistas, os chamados estilos neoclássico e eclético, como já vimos, foram considerados por muitos anos no IPHAN como um lapso histórico, um hiato entre o barroco-colonial e o moderno. Nos anos 1970, essa visão se modifica um pouco, alargando-se o

9. Cf. Julia Wagner Pereira (2009, p. 92).

10. Cf. Márcia Chuva e Laís Villela Lavinas (2016).

conceito de patrimônio cultural, como atesta um dos processos de tombamento do órgão, de 1976:

Nossa sensibilidade, hoje em dia, inclina-se com mais facilidade para as construções do período colonial e da 1^a metade do século XIX, não só pelo fato de serem o que de mais antigo possuímos, como patrimônio arquitetônico, como também porque a adequação da plástica à técnica construtiva com que eram concebidas encontra um eco na maneira de considerarmos a arquitetura, contemporaneamente.

(...) Nem por isso podemos deixar de atentar para o valor das construções do período eclético, representativas de um esforço de renovação tecnológica e plástica, reflexo das transformações que, em maior profundidade, se processam, tanto sociais como políticas e econômicas.⁹

As manifestações artísticas genericamente chamadas de ecléticas, assim como o neoclassicismo de inspiração francesa, eram incorporadas com certa condescendência a essa nova coleção cultural. No discurso do IPHAN, pareciam interessar enquanto refletiam a diversidade brasileira, mesmo que não fossem compreendidas a partir da excelência do valor artístico, uma vez que careciam de pureza arquitetônica, antiguidade histórica ou qualidade plástica, associadas às realizações coloniais. Ou seja: ainda que o órgão de patrimônio sustentasse seus antigos vínculos com o programa de ação modernista, iniciava-se uma flexibilização de seu estatuto de verdade histórica. A complicar essa ampliação do patrimônio nacional estava o seu alinhamento aberto à ideologia desenvolvimentista do governo militar e a seu outro pilar ideológico, a segurança nacional.

Havia uma conexão perversa entre a flexibilização estilística e estética da seleção patrimonial e a instrumentalização ideológica da herança cultural para fins cívicos e econômicos. A associação entre turismo, cultura e patrimônio foi admitida como "alternativa única para o desenvolvimento regional".¹⁰ O IPHAN, na figura de seu dirigente Renato Soeiro, foi peça-chave na realização do processo de ampliação do Estado, via regionalização e descentralização, fundamentado na utilização economicamente viável do patrimônio cultural, o que serviu tanto para a recuperação das chamadas "cidades históricas" ou para o estímulo ao desenvolvimento de regiões empobrecidas quanto para justificar certas ações de ameaça ou de efetiva derrocada do patrimônio, especialmente nos núcleos urbanos mais desenvolvidos.

Burle Marx certamente não estava imune a tudo isso nem permaneceu de fora de toda essa contradição discursiva. Em 1971, integrava o Conselho Federal de Cultura (CFC), órgão consultivo do Ministério da Educação e Cultura, que pretendia trazer a contribuição de civis para dentro do governo instalado no Brasil a partir do golpe militar de 1964. Ao paisagista se juntavam intelectuais como

Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Arthur Reis, Cassiano Ricardo, Dom Marcos Barbosa, Gilberto Freyre, Hélio Viana, Josué Montello, Manuel Diegues Junior, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo Faoro, entre outros. Seria certamente fácil desacreditar o próprio CFC apenas por seu vínculo explícito com a programação patriótica e cultural do regime de exceção. Contudo, para além da ambivalência de sua atuação – entre o apoio e a crítica, lançando luz sobre ações consideradas arbitrárias, como a censura¹¹ –, há que se considerar como a valorização de determinados fatos culturais relevantes foi realizada, no Brasil, por setores considerados mais conservadores, como academias de letras, institutos históricos e geográficos, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, artistas fora do *front* tradicional modernista, entre outros.

Nesse grupo de conselheiros, o sociólogo Gilberto Freyre tinha nítido protagonismo. Sua ideia de patrimônio ancorava-se em valores como a diversidade regional e a “persistência cultural” de formas arquitetônicas e artísticas de diferentes tradições.¹² Freyre chamava a atenção para a cultura popular local e para os processos de miscigenação racial e cultural que teriam sido estimulados pela colonização lusa e fundamentariam a sociedade brasileira. Extremamente erudito, nada ingênuo, o escritor certamente sabia de que essa visão pacífica dos processos de aculturação no Brasil era, antes de mais nada, um mito. Não é possível ignorar os conflitos, a violência e as contradições nos complexos diálogos culturais que nos formam.

Freyre ergue de modo consciente um mito útil, necessário para se contrapor tanto à versão europeia que associava a cultura brasileira ao atraso e ao exotismo quanto ao outro mito, criado pelos modernistas, de uma modernidade vanguardista e antropofágica que, do ponto de vista patrimonial, valorizava os bens que se referiam basicamente à cultura católica e colonial. Ainda que, à primeira vista, as vertentes da Antropofagia ou da miscigenação possam parecer muito semelhantes, diferem em suas premissas e em seus efeitos. Dentro do IPHAN, ainda que não tenha modificado drasticamente o conjunto dos bens valorizados e tombados, não tendo sido responsável, nesse momento, pela preservação de objetos advindos de outras tradições culturais presentes no país, como a indígena ou a afro-brasileira, a concepção de miscigenação de Freyre foi um dos sustentáculos teóricos de uma visão mais ampla de patrimônio.

O contato de Burle Marx com Gilberto Freyre está nos primórdios de sua atuação como paisagista. Em 1935, um ano depois de realizar seu primeiro projeto a convite de Lucio Costa, fora nomeado diretor de Parques e Jardins da cidade do Recife, capital de Pernambuco, no Nordeste brasileiro, terra natal de sua mãe, Cecília Burle. Integrava o grupo de arquitetos e urbanistas modernos,

11. Ver Tatyana de Amaral Maia (2014).

12. Ver Gilberto Freyre (2001 [1947], p.270.

13. Cf. Joaquim Cardozo (s.d.).

14. Cf. Roberto Burle Marx (1935).

15. Cf. *Jornal Pequeno*, 3/3/1936, apud Ana Rita Sá Ribeiro, Aline Figueiredo Silva e Fátima Mafra (2007, p. 8).

liderados por Luiz Nunes e Attílio Correa Lima, encarregados, respectivamente, da Diretoria de Arquitetura e Construção e do plano urbanístico da cidade. Todo esse movimento de modernização urbana contava com a simpatia e o apoio de intelectuais progressistas, artistas, arquitetos, teóricos e literatos, entre os quais Gilberto Freyre, Joaquim Cardoso, Clarival do Prado Valladares, Cícero Dias, que se encontravam nas reuniões boêmias no tradicional restaurante Leite. Entusiastas de uma cultura moderna brasileira defendiam a versão local, de acordo “com nossas possibilidades técnicas e industriais”, dos “preceitos arquitetônicos [e artísticos] de origem europeia”.¹³

Nesse momento, o paisagista preocupava-se com a criação de um jardim propriamente brasileiro: “Urge que se comece, desde já, a semear nos nossos parques e jardins, a alma brasileira”.¹⁴ O trabalho acabou recebendo críticas, especialmente depois de erguido, em uma das praças do Recife, o Cactário da Madalena, com plantas da caatinga e do sertão do Nordeste brasileiro. [Figura 3] Mário Melo, secretário do Instituto Arqueológico de Pernambuco, dedica vários artigos em jornais locais para atacar o jardim de cactos, cuja construção chamava de “sertanização dos mangues do antigo Viveiro da Madalena”.¹⁵

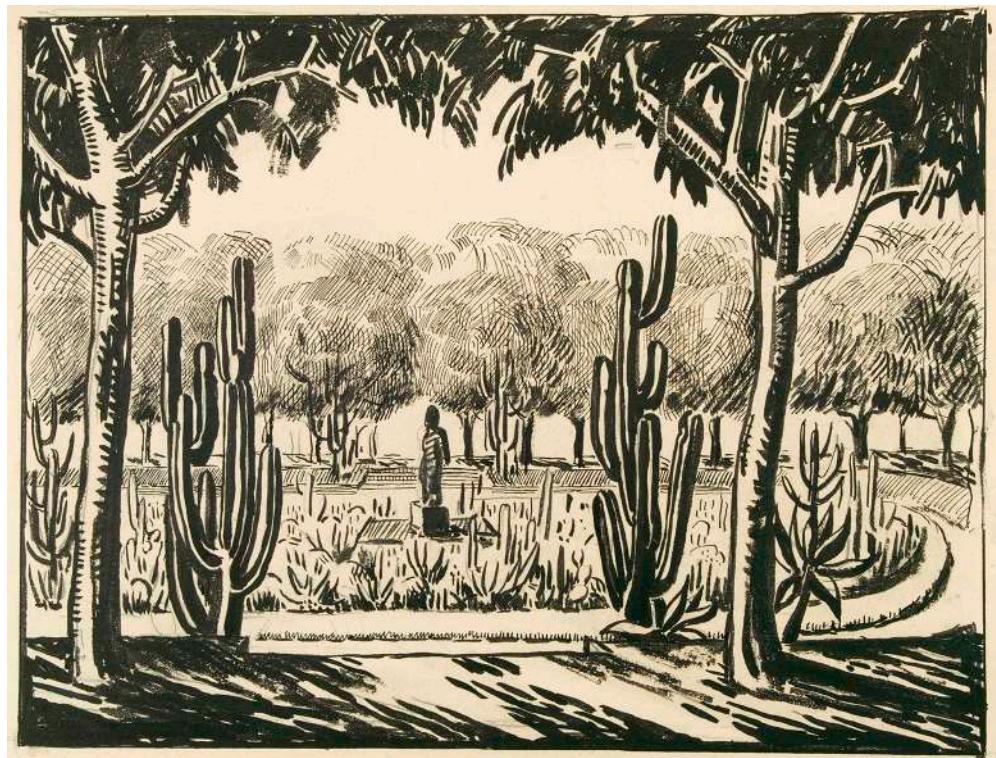


Figura 3: Burle Marx, projeto para Cactário da Madalena, Praça Euclides da Cunha, Recife, 1935. Acervo Sítio Roberto Burle Marx (SRBM/Iphan/MinC), Rio de Janeiro.

O Nordeste do Brasil, segundo análise do próprio Freyre, desde o início de sua ocupação pelos portugueses, era dividido entre o litoral, marcado pelo cultivo e exploração da cana-de-açúcar e pela cultura urbana, e o sertão, cuja seca prolongada em certos períodos do ano impedia tanto as atividades produtivas de grande porte quanto a formação de núcleos urbanos maiores. Para Gilberto Freyre, a região dividia-se, portanto, em duas áreas bem marcadas: de um lado, o Nordeste das secas, "de figuras de homens e de bichos se alongando quase em figuras de El Greco"; de outro, o "Nordeste do massapé, da argila, do húmus gorduroso", o "Nordeste de árvores gordas, de sombras profundas, de bois pachorrentos, de gente vagarosa e às vezes arredondada quase em sanchos-panças pelo mel de engenho".¹⁶ Não demorou muito para que essa diferença climática fosse convertida em preconceito cultural, cabendo ao litoral o papel de polo de civilização, contra o sertão, identificado com o seu oposto: a barbárie dos costumes, o atraso, a miséria.

O modelo formal do cactário vinha das estufas do Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim, no qual Burle Marx teve o primeiro contato com a qualidade estética da flora tropical, em 1928. Mas combinava-se a referências culturais locais, como o romance *Os sertões*, de Euclides da Cunha, marco da moderna literatura regionalista,¹⁷ ou a tela *Abaporu*, de Tarsila do Amaral.¹⁸ Essas mesmas plantas já haviam sido utilizadas, sem tanta polêmica, em projetos paisagísticos anteriores, sendo possivelmente o mais famoso destes os jardins de Mina Warchavchik para as casas modernistas projetadas por seu marido, o arquiteto Gregori Warchavchik, construídas na Vila Mariana e no Pacaembu ao longo da década de 1920 em São Paulo. Mas nesses projetos privados as cactáceas, dispostas em um canteiro próximo às casas, foram escolhidas por suas qualidades formais, pelas linhas secas e vigorosas que se agregam ao projeto inovador da edificação.

O cactário de Burle Marx, por sua vez, envolvia uma arrojada composição de canteiros concêntricos, separados por alamedas: o canteiro elíptico central com várias espécies da família das cactáceas (*cereus*, *mandacaru*, *palma*, *xique-xique*, etc.), além de bromélias e euforbiáceas; os canteiros externos eram ocupados por fileiras de árvores autóctones, ordenadas por sua estatura, como o umbuzeiro, o juazeiro ou o pau-d'arco. As cactáceas, assim apresentadas e destacadas pela forma do jardim, convertiam-se na expressão concreta da aspereza física e cultural do Brasil. Interessava ao paisagista contrapor os jardins formais de tradição europeia a essas plantas nativas, de modo a dar forma estética moderna à cultura local.

Isso mostra como o paisagista valia-se sempre da contraposição como fonte de impacto estético e estímulo à diferenciação. O mesmo ocorre quando aceita a

16. Cf. Gilberto Freyre (1937, p. 21-22).

17. O livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, parte das notas do autor sobre a Guerra de Canudos, episódio sangrento da História brasileira, ocorrido no final do século XIX, que terminou com o massacre, pelo Exército, da comunidade sertaneja liderada pelo castrístico "Conselheiro", Antonio Vicente Mendes Maciel, pregador popular que criou a sociedade independente da Aldeia Sagrada de Belo Monte, rejeitando a autoridade da recém-criada República brasileira. Ainda que, em sua origem mais remota, a figura literária do sertanejo tenha surgido no século XIX, mais especificamente com o romance *O sertanejo* (1875), de José de Alencar, a narração de Euclides da Cunha desponta pelo enfoque diferenciado. No lugar de eleger o povo do sertão nordestino como representante idealizado do nacionalismo vigente (figuras românticas associadas a outras, como o índio ou o gaúcho, que também são temas da obra de Alencar – *O Gaúcho*, 1870, e *O Guarani*, 1857), Euclides da Cunha pretendia dar voz ao mundo rural e a suas práticas culturais. Valendo-se de uma poética naturalista, decide mostrar o equívoco da visão oficial que entendia o levante dos sertanejos em Canudos como uma sublevação antirrepublicana, justificando o violento massacre por parte dos militares brasileiros. Acaba por construir um romance em três partes (A Terra, O Homem e A Luta – o Conflito), no qual procura compreender as raízes geográficas, sociais e culturais do sertanejo. Essa obra acaba por ser um dos pilares da construção da ideia de "brasilidade sertaneja", opção interposta pelos intelectuais do início do século XX à

noção hegemônica e europeizante de “nação”. Tal ideia aparece, ainda que de forma indireta, na formação cultural de Burle Marx e na sua concepção, à época, de jardim brasileiro, sendo especialmente visível nos projetos para a cidade do Recife. Sobre os conflitos entre as ideias de sertão e nação na obra de Euclides da Cunha, ver Ricardo de Oliveira (2002). Há uma grande bibliografia sobre romance regionalista e sertanejo no Brasil, incluindo capítulos em obras gerais, como as de Antonio Cândido (2007 [1959]) Lucia Miguel-Pereira (1973).

18. A pintora modernista Tarsila do Amaral pintou a sua célebre tela *Abaporu* em 1928. Nela, o cacto sintetiza as referências à paisagem rude e abrasiva dos sertões. Funde-se ao sol duro e à figura mítica de um ser primordial, de pés gigantes, melancolicamente despido, sentado sobre o chão quente, pesando a cabeça diminuta no braço apoiado no joelho. A pintura foi presenteada ao literato Oswald de Andrade, então casado com Tarsila, e motivou a redação do Manifesto Antropófago, que acabou servindo como uma espécie de sumário de todo o modernismo brasileiro, por defender a “deglutição” de tendências estrangeiras modernas na construção de uma arte de sabor local.

fachada do antigo armazém de café demolido, de inspiração neoclássica, adaptando-a para um edifício moderno, projetado por Acácio Borsoi e com decoração a cargo de Janete Costa. Em sua visão ampla da modernidade arquitetônica, não haveria a necessidade da recusa do chamado estilo neoclássico, desde que a sua revitalização servisse como meio de garantir a diversidade e a própria originalidade. Deslocada do centro urbano carioca para as matas do Maciço da Pedra Branca, com interior completamente modificado e novos usos, a construção chama a atenção, a um só tempo, para a historicidade e a materialidade das pedras que a compõem, aproximando, pela contraposição, cultura e natureza. O dito estilo neoclássico é incorporado ao ponto de sua autoanulação; converte-se em pedra, em matéria, em natureza. E volta a se animar nessa nova vida, abrigando em seus diferentes níveis e no interior banhado pela luz natural pinturas e tapeçarias de Burle Marx, sua coleção de esculturas em bronze e objetos em vidro de Murano, além de peças de artesanato brasileiro.

PRESERVAÇÃO E VITALIDADE

Na busca desses contrastes e contraposições, Burle Marx recorreu diversas vezes à incorporação de peças de cantaria provenientes de demolição (Figura 4). O fato de já possuírem uma história, uma camada cultural espessa e sólida, conferia especial poesia a essas pedras. Não se interessava, entretanto, pela recuperação dessa historicidade perdida no tempo, e sim daquela maior que trazia esses elementos para o presente, concedendo-lhes nova vitalidade. Na Fazenda Vargem Grande (Areias, São Paulo), por exemplo, antigas pedras de moinho transformaram-se em chafariz e escultura. No MAM do Rio de Janeiro, blocos de granito vindos de demolições se somam a grandes pedras de rio para formar o “jardim de pedras” entre o edifício do museu e a área ajardinada.

Em seu sítio, o paisagista poderia ter se contentado com os vários afloramentos rochosos graníticos naturais, nos quais fazia incisões para melhor fixar plantas nativas, como bromélias, antúrios e velosiáceas, dando origem a impressionantes canteiros. Mas não deixou de recorrer a peças de cantaria aparelhada, como as que foram encaixadas de forma aparentemente aleatória na construção do muro do espelho d’água à frente da varanda da casa principal, na qual passa a residir a partir de 1973 (Figura 5). A história pretérita dessas peças se deixa entrever no recorte dos arcos de portas ou dos vãos de janelas, no desenho decorativo de algumas delas, nos formatos inequívocos de colunas, portas, escadas e guarda-corpos. Deslocadas e reunidas nesse animado muro de arrimo,

conciliam-se com a forma moderna e abstrata. Ao mesmo tempo, tornam-se elemento compositivo do jardim, conciliando-se com a natureza.



Figura 4: Sítio Roberto Burle Marx. Fotografia de Paulo César Garcez Marins, 2012.

Figura 5: Muro de arrimo e escadaria para casa principal, Sítio Roberto Burle Marx. Fotografia de Paulo César Garcez Marins, 2012.



Outras pedras graníticas lavradas de demolição foram usadas para compor a escadaria, as muradas e os totens que conformam o caminho para a antiga Capela de Santo Antônio, erguida no final do século XVII e restaurada definitivamente na década de 1970, com supervisão técnica dos arquitetos Lucio Costa e Carlos Leão. Uma portada com alizares em cantaria também foi instalada na entrada da sala que reunia a coleção do paisagista de cerâmicas populares, especialmente do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais (Figura 6). E cinco arcos em pedra foram montados em seu ateliê para pinturas de grande formato e arranjos florais, ao lado da casa principal, dando ao espaço um aspecto de *loggia*, formando uma galeria coberta e semicerrada lateralmente por uma arcada (Figura 7). Por fim, volta a se valer das cantarias lavradas, intercaladas com pedras recentes, na construção do salão de festas aberto, hoje conhecido como "cozinha de pedra", projetado pelos arquitetos Francisco Haroldo Barroso Beltrão e Rubem Breitman, que recebeu prêmio do Instituto dos Arquitetos do Brasil em 1963 (Figuras 8 e 9).

O deslocamento físico e simbólico dessas peças de cantaria pode ser comparado ao procedimento central que o paisagista promove enquanto colecionador de plantas e de arte. Nos edifícios do sítio, Burle Marx reúne peças de diferentes tempos e lugares. Móveis brasileiros antigos conviviam com outros da Bauhaus; artefatos pré-colombianos eram dispostos ao lado de vidros de design escandinavo; ex-votos se aproximavam de seu conjunto de peças de Murano; carrancas conversavam com uma curiosa coleção de conchas; peças de cerâmica popular brasileira se acercavam de pinturas modernas. Misturando contextos culturais múltiplos, sua coleção cria uma narrativa a partir da descontextualização e ressignificação dos objetos que agrupa.

Esse procedimento se repete em sua coleção botânica. Nos canteiros, viveiros e áreas ajardinadas do Sítio Santo Antônio da Bica, plantas tropicais e subtropicais são arranjadas em inusitadas composições ecológicas e paisagísticas. Iniciada ainda na infância, a coleção de plantas de Burle Marx sempre foi uma de suas atividades centrais. Assim, chegou a formar um acervo de plantas tropicais e subtropicais superior ao do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, incluindo espécies desconhecidas pela ciência e nomeadas em homenagem ao paisagista, como a helicônia *burle-marxii*, o antúrio *burle-marxii* ou a begônia *burle-marxii*, ou mesmo um novo gênero, o *Burlemarxia spiralis* (da família das velosiáceas). A formação da coleção baseava-se em atividades como a coleta na natureza, o replantio das espécies, o estudo de seu desenvolvimento e a proposição de associações com outras plantas.

Valendo-se do colecionismo como modelo de sua prática paisagística, Burle Marx alcança lidar com dados do passado como elementos vitais de um novo



Figura 6: Caminho para a Capela de Santo Antonio da Bica, Sítio Roberto Burle Marx. Acervo do SRBM/Iphan/MinC, Rio de Janeiro, s/d.

arranjo objetivo e simbólico. Sendo assim, sua concepção de modernidade pode, perfeitamente, incorporar aquilo que permanece, ou mesmo aquilo que a desafia. Numa direção diferente da linha triunfalista e excluente da história da arte brasileira construída pelos modernistas, optou pelo diálogo aberto com a diversidade da tradição cultural e natural brasileira, não apenas com a tradição válida, aquela nativa ou popular a que se referiam Mário de Andrade ou Lucio Costa, mas também com aquelas que formam a natureza e a cultura dos locais para os quais realiza seus projetos paisagísticos (Figura 10).



Figura 7: Loggia, Sítio Roberto Burle Marx. Fotografia de Paulo César Garcez Marins, 2012.



Figura 8: Cozinha de pedra, Sítio Roberto Burle Marx. Acervo do SRBM/Iphan/MinC, Rio de Janeiro, s/d.



Figura 9: Pergolado da Cozinha de Pedra, Sítio Roberto Burle Marx. Acervo do SRBM/Iphan/MinC, Rio de Janeiro, s/d.



Figura 10: Detalhe do jardim à frente da residência principal, Sítio Roberto Burle Marx. Fotografia de Paulo César Garcez Marins, 2012.

19. Cf. Vera Beatriz Siqueira (2017, p. 17).

O modelo da coleção parece fornecer a Burle Marx a possibilidade de lidar com a multiplicidade cultural e natural do lugar para o qual projeta seus jardins como um conjunto aberto, sempre disposto a incluir mais uma planta, mais uma peça. Isso não apenas por conta do procedimento de acúmulo e agregação típico dos colecionadores, mas também pela descontextualização do objeto colecionado. Tal deslocamento de sentido é essencial para a recuperação de certas plantas ou tradições culturais, sem o peso simbólico de seus contextos de origem. O paisagista não se preocupa em refazer o ambiente natural de determinada planta, e sim em forjar novas associações botânicas. Tampouco se importa com a recriação do ambiente cultural de cada uma das obras de arte que coleciona, obrigando-as a dialogar com a diferença. A coleção lhe oferece a possibilidade de uma narrativa afirmativa, capaz de tratar cada uma de suas peças como parte de um vocabulário paisagístico moderno, despidas de sua dimensão simbólica originária, em nome de um diálogo cuidadoso com a singularidade de cada local.

Com um mínimo de referências ao paisagismo do passado – recusando os canteiros de dália, as esculturas monumentais, as perspectivas clássicas, a poda artística ou as aleias de estátuas de figuras mitológicas –, Burle Marx utiliza a linguagem moderna e abstrata para articular tradições de diferentes procedências. Poderíamos mesmo dizer que sua modernidade advém não apesar de, e sim *por causa* de seu recurso a essas estratégias que poderiam ser qualificadas como regressivas, conservadoras ou atentas àquilo que um modernista brasileiro *tout court* deveria desprezar. O seu olhar colecionista permitiu não apenas que associasse plantas de diferentes locais, mas que sintetizasse de forma peculiar a sensibilidade estética moderna, as tradições culturais brasileiras, o uso evocativo e inventivo da flora local, “tornando-se capaz de converter o ideal moral da forma moderna em juízos práticos, cotidianos, imbricados na experiência comum dos homens”.¹⁹

Em um país como o Brasil, cuja história inclui a escravidão, a dependência colonial, a violenta discriminação social, a brutalidade dos governos militares, afirmar a força de valores como permanência, diversidade e inclusão não é pouco. Fazer isso com uma obra que, ao mesmo tempo, pode ser lida como uma criação de ponta da modernidade mundial é fato notável. Compreendê-la historicamente a partir de outros paradigmas, um desafio necessário.

REFERÊNCIAS

Bardi, Pietro Maria. *The tropical gardens of Burle Marx*. Rio de Janeiro: Colibris Editora, 1964.

BRITO, Ronaldo. O jeitinho moderno brasileiro. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 10, 1993.

Burle Marx, Roberto. Jardins e parques de Recife. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 14 de março de 1935.

_____. Como projetar jardim no planalto. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1954.

_____. Os jardins do Museu. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: MAM, 1959. Catálogo.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, 11^a ed.. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.Cardozo, Joaquim. Dois episódios na história da arquitetura moderna brasileira. *Vitruvius*, [s.n.t.]. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/documento/arquitetos/cardozo01.asp>. Acesso em: 20 out. 2016.

CHUVA, Márcia; LAVINAS, Laís Villela. O Programa de Cidades Históricas (PCH) no âmbito das políticas culturais dos anos 1970: cultura, planejamento e nacional desenvolvimentismo. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 75-98, abril/2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0103>>. Acesso em: 4 dez. 2016.

FISCHER, Luís Augusto. Reféns da modernistolatria. *Piauí*, São Paulo: Alvinegra, n. 80, maio/2013. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/refens-da-modernistolatria>>. Acesso em: 26 out. 2016.

FREYRE, Gilberto. *Interpretação do Brasil*: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamamento de raças e culturas. Organização e notas de Omar Ribeiro Thomaz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Nordeste*: aspectos da influência da canna sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

MAIA, Tatyana de Amaral. Os intelectuais no Ministério da Educação e Cultura em tempos autoritários (1966-1982). In: REIS, Daniel Aarão; SILVEIRA, Diego Omar da; LEITE, Isabel Cristina; CORDEIRO, Janaína Martins (Org.) *À sombra das ditaduras: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014. E-book.

MELO, Mário. *Jornal Pequeno*, Recife, 3 de março de 1936.

MIGUEL-PEREIRA, Lucia. *História da literatura brasileira. Prosa e Ficção: de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

MOIMAS, Valentina. Arquitetura Moderna no Brasil. Uma história em processo de escritura. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 168.00, Vitruvius, maio 2014. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.168/5217>>. Acesso em: 28 maio 2017

OLIVEIRA, Ricardo de. Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil profundo. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 511-537, 2002.

PEDROSA, Mário. O paisagista Burle Marx. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1958.

PEREIRA, Julia Wagner. *O tombamento: de instrumento a processo na construção de narrativas da nação*. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Mast.

PUPPI, Marcelo. Por uma história da arquitetura acadêmica no Brasil. *Semina: Ciências Exatas e Tecnológicas*, Londrina, vol. 16, n. 4, p. 558-562, dez. 1995.

RIBEIRO, Ana Rita Sá; SILVA, Aline Figueiredo; MAFRA, Fátima. *A paisagem do sertão no jardim de Burle Marx*. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2007. (Texto para Discussão. Série Identificação do Patrimônio Cultural).

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Sítio Santo Antonio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx. *MODOS*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 90-112, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/731/691>>. Acesso em: 29 maio 2017.

Artigo apresentado em 04/12/2016. Aprovado em 28/04/2017.

All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License

