

De Mestre Valentim a Roberto Burle Marx: los jardines históricos brasileiros.

Hugo Segawa
Guilherme Mazza Dourado

A América nasceu sobre o signo do paraíso perdido no imaginário do europeu, navegador e renascentista. O novo território prestou-se como um campo de experimentação, os conquistadores dominaram seus nativos, organizaram cidades e campos, e na dialética das culturas, criou-se o laboratório americano.

No clássico confronto entre civilização e natureza, o território brasileiro acomodou peculiares experimentações, as quais valeriam descrever enquanto construções históricas na relação dos humanos frente ao ambiente. Vamos tratar de quatro realizações: o Passeio Público do Rio de Janeiro, jardim público constituído no último quartel do século XVIII em plena vigência do domínio português, e três espaços criados pelo paisagista brasileiro Roberto Burle Marx na segunda metade do século XX.

O PASSEIO PÚBLICO DO RIO DE JANEIRO

Nada mais singular, do ponto de vista urbanístico do Brasil do século XVIII, que a realização do Passeio Público do Rio de Janeiro. O que surpreende nesse recinto ajardinado? A vegetação e o panorama do seu terraço deslumbraram os visitantes estrangeiros mais sensíveis. Mas surpreendente mesmo foi, em plena vigência do colonialismo português, o vice-rei do Brasil ter-se proposto a construir um jardim público, à maneira dos recintos existentes na Europa. Espaços que – no Velho Mundo – serviam de palco para as transformações das formas de sociabilidade na aristocracia, na pequena nobreza e testemunho da ascensão da burguesia em várias cidades européias.

Diferentemente dos espaços abertos do urbanismo colonial, o Passeio Público não era um símbolo em si ou evidente da autoridade portuguesa – como seria o campo onde se fincava o pelourinho, ou se erguia o paço, a câmara e cadeia ou o quartel – tampouco o vazio defronte ou em volta do edifício religioso – o largo da matriz, o adro franciscano ou beneditino, o terreiro jesuíta. O Passeio Público não se prestava para emoldurar nenhum monumento – ao contrário, como um insubordinado da hierarquia colonial, era um monumento à vegetação, à natureza, monumento a si mesmo.

Em 1720, o Brasil é elevado à condição de vice-reino. Em 1763 a sede do vice-reinado foi transferida de Salvador para o Rio de Janeiro. O Rio de Janeiro do início do século XVIII era o maior assentamento meridional português na América. Maior, mas não notável: porto de localização estratégica no domínio metropolitano, cidade administrativa, militar e mercantil a controlar e servir uma vasta área ao sul da colônia, mas aglomerado urbano medíocre. Caracterizava-se por uma peculiar

implantação: uma cidade virtualmente encarapitada sobre morros, vigiando o horizonte marítimo, olhando desconfiada para as miasmáticas planícies, sujeitas aos humores da maré e aos horrores das invasões.

Os estudos contemplando o Passeio Público informam que sua execução decorreu entre 1779 e 1783, por ordem do vice-rei D. Luiz de Vasconcelos, que encarregou o artista Valentim da Fonseca e Silva (ca.1745-1813), o Mestre Valentim –importante escultor, arquiteto, e no caso, urbanista do Rio de Janeiro colonial– a traçar o inédito recinto ajardinado [Marianno Filho, 1943].

Sua localização certamente decorreu de uma estratégia de tratamento e aproveitamento de áreas alagadas e charnecas, buscando conquistar terreno firme, num sítio carente de horizontes de expansão, tão marcado por elevações e baixadas pantanosas como o do Rio de Janeiro. Alinhar o desenvolvimento da cidade em direção sul deve ter priorizado o esforço de aterrar a lagoa do Boqueirão da Ajuda, estabelecendo a comunicação para os lados dos futuros bairros de Flamengo e Botafogo, como implantar signos de urbanização, mediante o alinhamento de novas ruas e a criação do próprio Passeio Público.

Para o mundo português, a apropriação de terras incultas dessa natureza era domínio sistematizado da ciência e da técnica. Em toda a Europa, a dessecação de charnecas e aproveitamento do terreno recuperado para agricultura ou jardins era corrente, dentro de um pensamento inspirado na fisiocracia de François Quesnay (1694-1774). Um antecedente nobre do Passeio Público também demandou cuidados na preparação do terreno. Os jardins de Versalhes, traçado por André Le Nôtre (1613-1700) para Luís XIV (1638-1715), cujas obras se iniciaram em 1662 foi implantado em terreno pantanoso, miasmático [Clifford, 1970, p. 72-4].

O Passeio Público do Rio de Janeiro espelha também o surgimento no século XVIII de lugares especificamente desenhados para a apreciação da paisagem marítima. O *belvedere* como lugar de contemplação está na origem do advento do gosto pelo panorama. O *belvedere* marítimo é uma inovação que surgiu com a apreciação ao espetáculo do mar. Antes disso, a organização das construções nas áreas litorâneas usualmente voltavam as costas para as águas. O surgimento de estruturas chamadas de *esplanades*, *terraces* e *Marine Parades*, por parte dos ingleses, ou certas práticas mediterrâneas que deram origem a termos como *Marina* ou *Montpellier*, revelavam a nova disposição de permanecer e usufruir as delícias à beira-mar [Corbin, 1989]

O Passeio Público, tipologicamente, descende desses mirantes marítimos, necessariamente relacionados com espaços arborizados e, nesse sentido, até antecedendo aos inúmeros congêneres europeus que se multiplicaram ao longo do século XIX. A organização espacial que se opera no Passeio Público, no entanto, revela uma extraordinária justaposição de sentidos. A paisagem de árvores, flores e jardins era o domínio do repouso e da harmonia, espaço edênico mitificado e idealizado pelo ser humano. O mar, ao contrário, era o abismo desconhecido a se desvendar, fascinante paisagem estéril a infundir terror e respeito pelo mistério de seu vazio insondável, o não-domínio do ser humano. O terraço do Passeio Público era a tênue linha das suscetibilidades humanas: ao ser humano se concedia a simultaneidade de se defrontar com duas paisagens antitéticas, desafiando os seus anseios de

formular um imaginário capaz de explicar as raízes da existência, o seu relacionamento com a natureza e o mundo.

Em 1861 o Passeio Público sofreu uma remodelação projetada pelo botânico francês Auguste François Marie Glaziou (1833-1906), transformando os canteiros geométricos de Mestre Valentim em percursos curvilíneos, ao gosto da época, com o sacrifício de alguma vegetação primitiva – atitude criticada na imprensa da época. Glaziou, todavia, foi parcimonioso. Muitas décadas depois, Roberto Burle Marx reconheceria no paisagista francês uma fonte de inspiração por sua preocupação com a flora brasileira [Bayón, 1977, p. 42].

O Passeio Público do Rio de Janeiro foi contemporâneo ao surgimento dos primeiros jardins públicos europeus na segunda metade do século XVIII, símbolos do pensamento iluminista a invocar formas de sociabilidade nas quais a aristocracia e a burguesia encontravam um lugar comum. Todavia, essa composição social e política era estranha ao escravocrata meio colonial carioca. Até o ajardinamento do Campo de Santana (a partir de 1880), o Passeio Público foi, por quase um século, o único recinto com as características de local “para ver e para ser visto”. Descrições de viajantes ao longo do século XIX revelaram instantes animados, mas, muito mais, momentos de abandono e solidão de um espaço programado como público. *Público* em um sentido que deve ser examinado em seu tempo. Espaço de acesso controlado, de comportamento vigiado, um mundo à parte. Tão à parte que os visitantes estrangeiros estranhavam a ausência da população no recinto, a falta de empenho dos governantes em conservá-lo, apesar dos tantos predicados que seus apreciadores forasteiros vislumbravam no local.

Há de se considerar que esses defensores forâneos traziam um olhar educado, uma capacidade de olhar as coisas também com outros significados consubstanciados no imaginário do século XVIII e XIX. A natureza com recortes específicos: a natureza misteriosa – o mar – a natureza ordenada – o jardim – juntos, lado a lado, confrontando-se num espaço criado por seres humanos. Mas – desconhecido o culto à natureza na forma humanizada de um jardim; imerso num horizonte circundante que parece infinito não só a partir do terraço, mas de qualquer lugar e em qualquer direção, para onde a imagem saturadora dos trópicos permanentemente impregna as retinas – que significado tem um Passeio Público como este no Rio de Janeiro? Como o viajante norte-americano Thomas Ewbank exultou em 1846, “não deixei este paraíso terrestre antes do pôr-do-sol...” Era um paraíso – um paraíso artificial, cultivado pelos ser humano, desprezado pelos mesmos seres humanos, uma ironia da natureza – e da natureza humana.

O SÍTIO SANTO ANTÔNIO DA BICA, ATUAL ROBERTO BURLE MARX

Entre o final dos anos 1930 e a década de 1940, com o crescimento da demanda de seus projetos, Roberto Burle Marx (1909-94) passava a se empenhar cada vez mais na obtenção de espécies brasileiras e tropicais pouco divulgadas ou inusitadas para uso ornamental.

Nesse momento, recorria a três expedientes básicos: a coleta de espécimes em sítios naturais, a aquisição de mudas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro e em poucos viveiros da cidade, a importação de exemplares tropicais cultivados na Alemanha.

O fortalecimento de sua atividade profissional relacionava-se a seu crescente interesse pela botânica, fomentado no convívio com botânicos e cientistas, com os quais organizava expedições de estudo e coleta em várias localidades brasileiras.

Nesse processo, a idéia de realizar um centro para pesquisa e multiplicação vegetal para fins paisagísticos foi se confirmando uma necessidade cada vez mais premente para Burle Marx.

O ano de 1949 assinalou o início da concretização dessa obra. Após uma trabalhosa busca de terrenos rurais efetivada por seu irmão e sócio nesse projeto, Siegfried Burle Marx, adquiriu-se uma gleba denominada Sítio Santo Antônio da Bica, no município de Barra de Guaratiba. Ficava a cerca de 55 km do centro do Rio de Janeiro, mas o percurso não se fazia em menos de duas horas, devido às precárias estradas de acesso.

Ocupando uma faixa montanhosa parcialmente coberta por vegetação característica da Mata Atlântica, rica em nascentes e afloramentos rochosos, esse terreno era uma antiga propriedade agrícola do século XVIII, já um tanto inativa e com descuidadas benfeitorias. No trecho próximo à estrada municipal, havia áreas planas agricultáveis, nas quais ainda restavam alguns laranjais, além de dependências de serviço. Num primeiro platô, do qual se descortinava uma impressionante vista da região, situava-se o conjunto edilício principal formado pela casa-sede e capela. Ambas estavam abandonadas e sua recuperação foi das primeiras medidas tomadas por Burle Marx, pois resolvera fixar residência ali. As obras da moradia perduraram de 1952 a 1957, que não foi apenas reformada mas ampliada, com a colaboração do arquiteto Wit Olaf Prochnik. Já a capela, singelo exemplar da arquitetura religiosa setecentista, foi restaurada com a participação do arquiteto Carlos Leão (1906-83), seu companheiro de vários trabalhos, membro também da equipe comandada por Lucio Costa (1902-98) que idealizou o edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-45), no Rio de Janeiro, considerado posteriormente marco da arquitetura moderna no país.

As características geomorfológicas do terreno sugeriram diretrizes de ocupação e usos em três setores principais, embora Burle Marx não tenha desenhado nenhum tipo de plano diretor. Disciplinou-se que os trechos planos, junto ao acesso principal, abrigariam as sementeiras, viveiros de mudas e ripados para plantas de sub-bosque e epífitas que necessitassem de luz controlada. A residência ficaria protegida em meio a jardins de maior elaboração paisagística. As demais áreas teriam sua cobertura vegetal recuperada a partir da coleção de plantas que se tencionava formar, considerando que os espécimes seriam agrupados segundo suas famílias, necessidades biológicas e critérios paisagísticos.

Respondendo pela administração geral da propriedade, Siegfried iniciou os trabalhos providenciando a transferência de uma pequena coleção de plantas que Burle Marx vinha mantendo numa antiga chácara da família no bairro do Leme, no Rio de Janeiro. Nessa fase inicial, encarregou-se também da execução de toda a infra-estrutura necessária ao funcionamento da propriedade, implementando um sistema de captação e distribuição de água que funcionava por gravidade, alguns ripados, calçamento das vias internas etc.

O sítio, progressivamente, galgava a condição de um projeto de vida para Burle Marx. Era uma das poucas obras empreendidas pelo paisagista que lhe

possibilitava materializar amplamente suas idéias e seus sonhos, mas que também lhe consumia tantas energias vitais e recursos financeiros, não contando com nenhuma subvenção estatal.

Os trabalhos eram infundáveis. Novos plantios e obras construtivas sucediam-se como num ciclo aparentemente interminável. Ampliavam-se os viveiros, construía-se novos ripados e sombrais, formavam-se lagos para desenvolvimento e estudo de espécies aquáticas, prolongava-se o sistema de irrigação. À medida que a coleção crescia, era estendida para mais dois terrenos comprados e anexados à propriedade original, possibilitando que as áreas disponíveis chegassem a 800 000 m² no total.

Era grande o número de espécies autóctones introduzidas ano após ano na propriedade, algumas desconhecidas pela ciência e posteriormente nomeadas em homenagem a Burle Marx. Foi o caso do *Anthurium burle-marxii*, *Begonia burle-marxii*, *Calathea burle-marxii*, *Chaetostoma burle-marxii*, *Ctenanthe burle-marxii*, *Encyclia burle-marxii*, *Heliconia burle-marxii*, *Mandevilla burle-marxii*, *Microlicia burle-marxii*, *Orthophytum burle-marxii*, *Philodendron burle-marxii*, *Pitcairnia burle-marxii*, *Pleurostima burle-marxii*, *Pontederia burle-marxii*, *Vellozia burle-marxii*; e também de um novo gênero: *Burlemarxia spiralis* [Motta, 1986, p. xviii].

O local transformava-se paulatinamente em um centro de horticultura sem equivalentes, sobretudo porque dedicado única e exclusivamente ao estudo, cultivo e reprodução de espécies para emprego paisagístico – seu marcante diferencial em relação aos objetivos de instituições botânicas existentes no Brasil e no exterior. Em fins dos anos 1960, já reunia a mais representativa coleção de plantas brasileiras de que se tinha notícia, além de espécies raras dos trópicos em geral.

O crescimento e a diversificação do repertório de espécies no sítio estavam em razão direta da promoção de expedições científicas pelo paisagista, visitando muitas regiões intocadas até então. Para se ter uma vaga idéia, essas excursões percorreram mais de trinta localidades diferentes, do norte ao sul do país, num período de pouco mais de quatro décadas.

Uma vez aclimatadas e desenvolvidas, as plantas tornavam-se matrizes para multiplicação de mudas, visando suprir os projetos paisagísticos de Burle Marx e objeto de estudo científico para especialistas vários. Frequentemente, eram os botânicos que mais se interessavam pela coleção. E muito colaboravam na correta identificação de seus exemplares. Conhecedora das aráceas, a botânica Graziella M. Barroso estudou e auxiliou na identificação dos indivíduos dessa família, que era o segmento mais representativo em número de espécies diferentes na coleção e considerado único no país. O botânico Luiz Emygdio de Mello Filho encarregou-se de sua especialidade: as musáceas. Por sua vez, a botânica Nanuza Menezes, das velosiáceas. E assim outros especialistas nacionais e internacionais também foram se interessando em estudar a vegetação existente ali, auxiliando na sua identificação e catalogação.

Com o passar dos anos, Burle Marx atribuiu maior ênfase à presença de algumas famílias autóctones, intensificando a coleta de seus indivíduos nas viagens, embora nada desprezasse quando vislumbrava algum potencial paisagístico. No princípio dos anos 1980, estimava-se que havia na coleção cerca de 750 espécies da família das *Araceae*, sendo 500 de filodendros e 250 de antúrios; 200 da família das *Bromeliaceae*; 120 da família das

Musaceae; 200 da família das *Orchideaceae*; 130 da família das *Marantaceae*; 95 da família das *Velloziaceae* [Motta, 1986, p. xviii]. Isso sem falar no elenco não menos abundante das *Begoniaceae*, das *Apocynaceae*, das *Palmae* e outras espécies de árvores, arbustos e herbáceas. Na mesma época, a totalidade do conjunto já alcançava a cifra de 3 500 espécies, incluindo exemplares típicos do Brasil e dos trópicos em geral. Na mesma medida em que aclimatava espécies recém-coletadas nos viveiros ou concentrava as famílias de vegetação de sub-bosque ou epífitas em ripados temáticos, como os das aráceas, das musáceas, das orquidáceas, das marantáceas, das begoniáceas e das bromeliáceas, Burle Marx fazia ensaios paisagísticos com alguns indivíduos dessas famílias na propriedade. Exemplo disso eram os luxuriantes jardins de bromélias, ou mesmo os de velósias, que criou ao redor de sua residência.

O sítio era um projeto visionário que não apenas pretendia agir na transformação da sensibilidade dos brasileiros, habilitando a flora nacional, mas tornava-se a peça-chave para que Burle Marx se lançasse à renovação estética das práticas paisagísticas.

JARDINS DA RESIDÊNCIA ODETTE MONTEIRO, ATUAL FAZENDA MARAMBAIA

Contratado pelo casal Odette e Júlio Monteiro, Burle Marx desenhou o primeiro plano geral desse parque em 1945. Algumas mudanças foram realizadas até a versão final do projeto em 1947, a qual foi sendo implantada a partir desse ano com novas alterações decididas no próprio local pelo paisagista. Em meados dos anos 80, com o falecimento de um dos últimos clientes originais, a propriedade entrou em processo de abandono, até ser adquirida pelo banqueiro Luiz César Fernandes, que fixou ali sua residência. Em 1988, Burle Marx e Haruyoshi Ono, seu sócio, foram contratados para coordenar a recuperação dos jardins e propuseram um novo projeto que mantinha as idéias centrais da composição original, mas introduzia algumas espécies vegetais distintas. Após o desaparecimento do paisagista em 1994, o parque vem sendo mantido periodicamente com a assistência do escritório Burle Marx e Companhia.

A propriedade localizava-se num cenário natural magnífico, um dos locais mais espetaculares que o paisagista já havia intervindo e viria a intervir. Suas áreas estavam inscritas num peculiar vale cercado de cadeias de montanhas graníticas com perfis caprichosos, que emergiam de florestas remanescentes de mata atlântica e campos abertos.

Nesse sítio natural de grande beleza, Burle Marx logrou sintetizar magistralmente um conjunto de práticas e ensaios cromáticos que vinha desenvolvendo nos anos anteriores, apontando o início de sua fase mais criativa. Congraçar o ambiente natural e o paisagismo foi um princípio essencial que orientou a elaboração da proposta. Tratava-se de reconhecer e fazer legíveis as qualidades de uma natureza preexistente, potencializando-as através de uma intervenção humana. Embora trabalhando com áreas restritas à porção central do vale, o paisagista imaginou jardins que virtualmente se expandiam e incorporavam a paisagem ao redor, sem se confundirem ou mesmo mimetizarem o contexto natural. E conseguiu isso com muita sensibilidade e atenção nos acertos que se fizeram necessários durante o

desenvolvimento projetual e posteriormente na fase de execução, com a substituição de espécies e alterações plásticas na definição das massas vegetais.

Complementando as características do perfil natural do terreno, Burle Marx realizou pequenos movimentos de terra para criar elevações ou depressões em certas áreas e a formação de dois lagos na parte mais baixa, assegurando balanceamentos assimétricos na composição dos espaços e no entrosamento desses com o entorno natural. Lançou um passeio principal em circuito fechado, articulado à residência-sede, que serpenteava em meio ao vale, combinando-se a trajetos secundários. Manipulando ao longo desse percurso um conjunto de espaços definidos por grupos predominantes de vegetação erbácea e arbustiva, o paisagista desenhou escalas e ambiências variadas, embora mais horizontais que verticais, de modo a não turvar a contemplação do panorama. Propunha ao usuário deambular por essas estruturas dinâmicas, instigando-o a descobrir relações espaciais e ângulos de visão insuspeitos, somando impressões múltiplas numa apreensão paulatina dos jardins e da paisagem.

A complexidade dos jardins da Fazenda Marambaia foi certamente um dos fatores determinantes para que os estudos projetuais se prolongassem até praticamente o final dos anos 1940. Refinando a primeira versão da proposta de 1945, Burle Marx promoveu significativas mudanças em sucessivos estudos da configuração espacial do conjunto, fixando um plano final de plantio em 1947. Dilatou o traçado do passeio principal, articulando-o a percursos secundários que cortavam a faixa central dos jardins. Ampliou a espacialidade frontal da residência, de modo a interagir com o lago maior. Reviu por completo as associações vegetais que balizavam os ambientes, ajustando as composições formais e sofisticando as harmonias cromáticas.

A solução inicial pesquisava rígidas hierarquias cromáticas na configuração dos espaços, relacionando 108 plantas, na maioria herbáceas, aquáticas e arbustivas. Cada setor do jardim era construído a partir de uma escala monocromática de tons.

Abandonando a idéia da rigorosa setorização cromática e reduzindo sensivelmente o elenco botânico, o plano definitivo de 1947 contemplou harmonias mais requintadas de cores análogas e contrastantes na estruturação dos ambientes. Havia um contraponto principal estabelecido por três grandes conjuntos de vegetação com folhas ou florações de cores vibrantes e duradouras, atribuindo certa permanência cromática aos jardins, principalmente de amarelos, laranjas e vermelhos.

A equação espacial desses jardins era resultante de um processo dialético entre três intenções: assegurar valores cromáticos permanentes à espacialização dos recintos ajardinados, sobretudo recorrendo ao uso de folhagens perenes de cores vivas; dinamizar a renovação dos ambientes por meio das características sazonais de algumas espécies, com suas florações de cores também marcantes, mas passageiras; e simultaneamente externar de maneira harmônica as diferenças e contrastes de cor dos jardins em relação à paisagem ao redor, definida por cinzas azulados dos maciços de granito e verdes escuros e médios das florestas e campos.

Interpretando, refinando e subvertendo os experimentos plásticos do pós-impressionismo e das vanguardas históricas, principalmente o modo de trabalhar com paletas contrastantes do fauvismo e surrealismo, Burle Marx

foi cristalizando uma peculiar sintaxe compositiva até a década de 1950, na qual a policromia tornou-se um dado estrutural e protagonista na realização dos projetos.

Embora compreendendo cada vez mais as especificidades e necessidades biológicas das plantas, o conjunto de procedimentos estéticos que Burle Marx foi desenvolvendo orientava-se segundo uma lógica própria de harmonias e contrastes cromáticos, que não eram tomados diretamente da observação da natureza. Nesse sentido, Burle Marx afastava-se de qualquer parentesco com as vertentes do paisagismo inglês do século XVIII e seu desejo de mimetizar as qualidades do ambiente natural.

Considerar o papel de cores diversas e não apenas tons de verde como uma das principais estratégias na estruturação dos jardins era uma disposição plenamente amadurecida em seu trabalho, a partir da segunda metade da década de 1940. Burle Marx manifestava uma predileção por dispor herbáceas, arbustos ou árvores em grupos homogêneos e, se possível em grandes extensões, considerando seu potencial de mutabilidade cromática ao longo das estações do ano – as características colorísticas de folhas, florações, frutos, sementes, troncos e galhos.

Interessava-lhe desde folhagens de vistosa cor (em gama tão variada, que abrangia azuis, roxos, vermelhos, amarelos e brancos), que atingiriam sua plenitude numa determinada época do ano; passando por espécies que produziam florações significativas de curta ou longa duração; até plantas que apresentavam frutos, sementes ou ramos com marcante expressão cromática, num certo momento. Isso evitando ao máximo o recurso do *bedding out* dos jardins europeus do século XIX. A idéia de jardim e paisagem de Burle Marx não se baseava na exigência de substituição e replantio de espécies, envolvendo trabalhos de horticultura altamente intensivos, mas na sutil compreensão e aproveitamento da fisiologia e morfologia vegetal.

O mesmo tipo de atenção atribuía à cor de materiais minerais que poderiam ser empregados no jardim, como pedras (especialmente o mosaico português), seixos, pedriscos e areias. Dessa estratégia norteadora, resultavam claras e uniformes manchas de cor para serem fruídas à longa ou curta distância, dependendo da escala do jardim e das sensações que o paisagista pretendia suscitar no observador.

Não se poderia negar a influência que as idéias de William Robinson (1838-1935) e de Gertrude Jekyll (1843-1932) exerceram em Burle Marx. Entre todos os paisagistas de sua geração, foi quem melhor compreendeu, explorou e ampliou as sofisticadas proposições desses mestres ingleses para um manejo inventivo das possibilidades cromáticas das plantas, na configuração de jardins e paisagens em dinâmica renovação segundo os ciclos naturais.

Robinson e Jekyll se concentraram no problema da policromia das florações mediante uma visão naturalista. Burle Marx foi além, introduzindo outras variáveis. Transcendendo e subvertendo as proposições desses notáveis antecessores, desenvolveu uma nova e complexa tradução do fenômeno das cores nos jardins, atentando não apenas para a expressividade das inflorescências, mas a todo cromatismo proporcionado pelos elementos naturais vivos ou inertes – folhas, frutos, sementes, galhos, troncos, pedras, água -, moldando assim, uma das orientações específicas e fundamentais de sua obra madura.

Menos tradicionalista, sem desdenhar a tradição, e mais perspectivo, Burle Marx foi um dos maiores, se não o maior, apologista das possibilidades colorísticas dos elementos naturais na elaboração de espaços abertos que o paisagismo moderno conheceu. Possibilidades que ele anteviu em folhagens de cores intensas, desprezadas ou pouco valorizadas até então, e não somente nos matizes verdes de arbustos e árvores. Ou até mesmo em conjuntos de troncos e galhos, introduzindo e alargando o repertório expressivo ao alcance do paisagismo moderno.

Eram freqüentes suas declarações a respeito do modo que trabalhava o binômio planta/cor, sintetizando um procedimento: “a planta, como a cor, se enriquece de significado, quando em contraposição a outra cor ou outra planta” [Burle Marx 1987, p. 38].

O PARQUE DO FLAMENGO

Recém-empossado no governo do novo estado da Guanabara em 1960, criado após a transferência da capital para Brasília, Carlos Lacerda incumbiu Maria Carlota (Lota) de Macedo Soares (1910-67) de tratar de uma obra que se prolongava havia várias administrações no Rio de Janeiro: a conclusão e a urbanização do aterro na faixa litorânea junto aos bairros da Glória e Flamengo. Lota aceitou a tarefa, mas fez ressalvas. Não concordava em manter a mesma destinação das gestões anteriores para aquele privilegiado território que vinha sendo conquistado sobre o mar, lançando apenas vias de tráfego expresso para resolver problemas de comunicação entre a zonas central e sul da cidade. Seu objetivo era bem diferente: criar um gigantesco parque que preservasse algumas das paisagens mais singulares do Rio de Janeiro e proporcionasse melhores condições de lazer aos habitantes da cidade.

Lota se batia por uma visão urbana e ambiental de longo alcance, manifestando-se contrária à opinião dominante entre os técnicos do próprio governo. Defendia que “a área do aterro pede um especial cuidado no sentido de se conservar sua 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” [Oliveira 1995, p. 80]. E sentenciava que já era mais do que urgente pensar aquele espaço “sob inspiração menos mecanizada e anti-humana”. Embora já houvesse duas pistas de rolamento executadas e em funcionamento, lançadas de modo não favorável na porção central do aterro, havia ainda excelentes condições para o desenvolvimento de um parque.

Para levar adiante esse projeto, Lota se cercou de alguns respeitados profissionais da época. Em fins de 1961, montou o Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro com Affonso Eduardo Reidy (1909-64), Jorge Machado Moreira (1904-92), Roberto Burle Marx, Luiz Emygdio de Mello Filho, Hélio Mamede, Sérgio Bernardes (n. 1919) e Berta Leitchic. Encarregou Reidy da coordenação geral da equipe e da concepção e desenvolvimento dos edifícios e equipamentos que se fizessem necessários, contando com Moreira, Mamede, Bernardes e Leitchic; Burle Marx assumiria o paisagismo, assessorado por Mello Filho e Maria Augusta Costa Ribeiro.

Em fevereiro de 1962, o grupo apresentava um anteprojeto do parque ao governador. A ocupação da área aterrada com cerca de 120 hectares, entre o Calabouço (a norte) e o morro da Viúva (a sul), se baseava na premissa de não criar focos de interesse, mas lançar os maciços vegetais e diversos equipamentos e edificações ao longo de toda a faixa. Havia restaurantes, quadras esportivas, playgrounds, campo para aeromodelismo, teatro, aquário, ciclovia, sistema de passeios pavimentados, além da reconstituição de praias para banho. Os acessos de pedestres se faziam por passarelas e passagens subterrâneas, driblando as dificuldades impostas pelas avenidas expressas; para quem chegasse de automóvel, havia vários bolsões de estacionamento. O projeto paisagístico era o item mais complexo e ambicioso da intervenção. Dividindo o parque em onze setores, Burle Marx tencionava formalizar as espacialidades do parque 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. As árvores e palmeiras eram lançadas em conjuntos homogêneos, segundo critérios paisagísticos e botânicos. Afora gramados, não havia herbáceas em geral definindo planos horizontais e volumes de pequena altura.

Conseguir vegetação em quantidade e variedade para povoar uma área de mais de um milhão de metros quadrados se tornou quase que uma operação de guerra, tamanha a quantidade de funcionários e esforços que envolveu. A primeira providência que se tomou foi a implementação de um horto para cultivo e reprodução de mudas, ocupando uma área de um hectare no próprio aterro. Esse viveiro foi localizado propositadamente em frente à entrada da baía, de modo que se pudesse testar o comportamento e a adaptação das espécies às condições do meio (salinidade, ventos quentes etc.), mesmo antes de seu plantio definitivo. Isso porque não havia nada sistematizado que pudesse servir de parâmetro [Mello Filho 1985].

O horto era abastecido com exemplares coletados em ambientes naturais nos arredores da cidade, fornecidos pelo departamento municipal de parques e jardins e pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro, retirados do Parque Laje (na época abandonado), e trazidos de pontos mais distantes, inclusive fora do estado e do país. Muitas mudas foram compradas de horticultores e viveiristas de São Paulo, como Dierberger, e transportadas para lá de caminhão. Sementes foram encomendadas no exterior [Mello Filho 1985].

Mas os trabalhos de obtenção de plantas não se restringiram somente às mudas novas e sementeira. Árvores e palmeiras adultas também foram transplantadas no 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.

As vastas áreas do parque foram sendo conformadas entre 1962 e 1963 e 1965, demandando o uso de cerca de 16 250 exemplares, selecionados a partir de um elenco de 240 espécies distintas. Pela primeira vez, empregava-

se várias delas no paisagismo urbano nacional. Era o caso das árvores: *Acacia seyal* (pique-de-gazela), *Bauhinia blakeana* (pata-de-vaca), *Bombax malabaricum* (imbiro), *Bumelia obtusifolia* (quixabeira), *Calophyllum inophyllum* (abricó), *Chorisia insignis* (paineira-barriguda), *Coccoloba uvifera* (baga-da-praia), *Cordia myxa*, *Cordia superba* (babosa-branca), *Dillenia indica* (árvore-da-pataca), *Enterolobium contortisiliquum* (tamboril), *Erythrina fluminensis* (mulungú), *Erythrina sp.* (mulungú), *Erythrina velutina* (mulungú), *Ficus clusiaefolia* (figueira-vermelha), *Hura crepitans*, *Joannesia principes* (anda-açu), *Parkinsonia aculeata* (espinho-de-jerusalém), *Peltophorum dubium* (farinha-seca), *Pithecellobium tortum* (jacaré), *Pseudobombax ellipticum*, *Schinus terebinthifolius* (aroeira), *Vitex megapotamica*, entre outras. E as palmeiras: *Allagoptera arenaria* (guriri), *Butia capitata* (bitiá-da-serra), *Corypha umbraculifera* (talipot-palm) *Dictyosperma album* (palmeira-furação), *Veitchia joannis*, entre várias [Mello Filho 1985].

Mesmo com o avançar da implantação do parque, não se dissiparam algumas pressões políticas do segmento imobiliário para conquistar algum quinhão na área. Percebendo isso, Lota tomou precauções. Em 1964, consultou Rodrigo de Mello Franco de Andrade e encaminhou ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico um pedido formal de tombamento do projeto, que logo foi efetivado. Era o primeiro e único caso na história da preservação de bens nacionais do tombamento de um conjunto paisagístico-arquitetônico que ainda não exista por completo, já que naquele momento o parque ainda não estava completamente finalizado.

* * *

O Passeio Público do Rio de Janeiro, expressão do iluminismo do século XVIII em terras coloniais, é a mais antiga manifestação organizada de espanto e deleite dos portugueses e dos brasileiros frente à exuberância da natureza e das possibilidades de sua idealização. Roberto Burle Marx compreendeu o simbolismo desse espaço, da força da natureza local e, na feliz associação entre botânica, ecologia e arte moderna, propôs a construção de um novo domínio na relação entre os humanos e a natureza. Não mais a domesticação da natureza, fruto de um estranhamento ante o novo, mas a busca do novo com a consciência de uma ética diante da natureza e sua idealização. Uma natureza local de alcance universal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx. The unnatural art of the garden*. New York: the Museum of Modern Art, 1991.
- BARDI, Pietro Maria. *The tropical gardens of Burle Marx*. Rio de Janeiro, Amsterdam: Colibris, 1964.
- BAYÓN, Damián. *Panorámica de la arquitectura latino-americana*. Barcelona/Paris: Blume/Unesco, 1977.
- BURLE MARX, Roberto. Jardim e ecologia. Em: BURLE MARX, Roberto. *Arte e Paisagem. Conferências Escolhidas*. São Paulo: Nobel, 1987, p. 37-44.
- CLIFFORD, Derek. *Los jardines. Historia, trazado, arte...* Tradução por Antonio Albizu Salegui. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1970. [Do original: *A History of Garden Design*, London: Faber and Faber, 1962].

- CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. [Do original: *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*].
- DOURADO, Guilherme Mazza (org.). *Visões da Paisagem: um Panorama do Paisagismo Contemporâneo no Brasil*. São Paulo: ABAP, 1997.
- DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde. Jardins de Burle Marx*. Dissertação de mestrado, Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2000.
- ELIOVSON, Sima. *The gardens of Roberto Burle Marx*. New York: Harry N. Abrams/Sagapress, 1991.
- FLEMING, Laurence. *Roberto Burle Marx: um Retrato*. Rio de Janeiro: Index, 1996.
- FROTA, Lélia Coelho. *Burle Marx: Landschaftsgestaltung in Brasiliaen*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- FROTA, Lélia Coelho; HOLLANDA, Gastão; LEENHARDT, Jacques; KRÜGER, Bernd. *Roberto Burle Marx: uma Poética da Modernidade*. Rio de Janeiro: P&B Comunicação e Promoção, 1989.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Arte e Paisagem. A Estética de Roberto Burle Marx*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1997.
- LEENHARDT, Jacques. *Nos Jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva, 1996. [Do original em francês: *Dans les Jardins de Roberto Burle Marx*, Actes Sud, 1994].
- MARIANNO FILHO, José. *O Passeio Público do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: [C. Mendes Jr.], 1943.
- MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. “Os Casos do Parque do Flamengo, Dunas de Natal e Araxá”. Conferência proferida na Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas, São Paulo, 1985.
- MONTEIRO, Marta Iris. *Burle Marx. Paisajes líricos*. Buenos Aires: Iris, 1997.
- MOTTA, Flávio L. Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem. São Paulo: Nobel, 1983
- OLIVEIRA, Carmen L. *Flores raras e banalíssimas. A história de Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop*. São Paulo: Rocco, 1995.
- RIZZO, Giulio G. *Roberto Burle Marx. Il giardino del Novecento*. Firenze: Cantini, 1992.
- SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público: jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp, 1996.