

A LUZ E A COR NA OBRA DE ROBERTO BURLE MARX

Solange de Aragão¹ e Euler Sandeville Junior²

Introdução

No paisagismo, como nas artes plásticas de um modo geral, diversos aspectos e elementos plásticos podem ser explorados, como o volume, a forma, a cor, a textura, o ponto, a linha, o plano, a massa, a harmonia, o contraste, o ritmo, o balanço, e o modo como os elementos adotados se comportam sob a luz. Diferentemente das artes, no entanto, mesmo da escultura, no projeto paisagístico trabalha-se com elementos dispostos no espaço de modo a organizar lugares frutivos, perceptivos e funcionais. Dentre esses elementos, destacam-se os naturais, ou espécies vegetais que se alteram com o passar do tempo e com as mudanças de estação, ou mesmo ao longo do dia e criam possibilidades infinitas de transparência, pontos de observação, luz, sombra e cor – na vegetação ou através dela. Por isso o arquiteto paisagista deve considerar essas variações em seu projeto, tendo em vista, por exemplo, que o mesmo ipê que aparece com galhos secos no inverno, logo estará com flores amarelas delicadas, modificando completamente o resultado visual de seu trabalho na paisagem, ou ainda que sua folhagem iluminada pelo sol ou ao entardecer resulta em possibilidades muito distintas.

No Brasil e nos Estados Unidos, alguns paisagistas modernos se destacaram nessas atribuições plásticas de seus projetos, dando ênfase, muitas vezes à luz e à cor. Dentre eles, para citar alguns dos mais observados na literatura especializada, poderíamos citar Thomas Church, Garrett Eckbo, Dan Kiley e outros nos Estados Unidos, Roberto Coelho Cardozo, discípulo de Eckbo que atuou no Brasil, e que influenciou, por sua vez, paisagistas como Rosa Kliass e Luciano Fiaschi; Roberto Burle Marx, cujo trabalho se destacou em diversas cidades brasileiras e muitas vezes junto à obra de grandes arquitetos modernistas; Waldemar Cordeiro, pelo traçado geométrico e a concepção dos espaços a partir de formas puras que geravam resultados ópticos inesperados (v. SANDEVILLE JR., 1993).

Neste artigo, em particular, iremos analisar algumas obras de Burle Marx e o modo como a cor e a luz foram exploradas em seus projetos, buscando demonstrar, mais uma vez, essa relação ente o paisagismo e a arte.

1 Professora Doutora de Paisagismo na Universidade Nove de Julho em São Paulo.

2 Professor Livre-Docente do Grupo de Disciplinas de Paisagem e Ambiente na FAU-USP.

O artista

*“É longo o processo
de aprendizado do belo [...]”*

Burle Marx, 1975

(1987, p.52)

Pelo menos quatro ou cinco aspectos se destacam na formação de Burle Marx, que fazem a sua obra singular no panorama do paisagismo nacional. Em primeiro lugar, a influência materna e as primeiras lembranças nos cuidados com o jardim. O fato de sua mãe gostar de cultivar flores e de cuidar do jardim impregnou a personalidade de Burle Marx do sentido de afetividade no conhecimento das plantas. O paisagista sabia o nome popular e científico de cada espécie com a qual trabalhava e dava sempre uma atenção especial a cada exemplar.

“Lembro-me de minha mãe, em manhãs de sol do inverno paulista, podando roseiras. E eu já interessado por aqueles esqueletos de plantas, que dias depois se cobriam de brotos e desabrochavam em flores. Outra impressão forte foram os caládios e as begônias que ela fez vir de Pernambuco, e que cultivava em estufa, com habilidade e invulgar amor, qualidades que considero essenciais para quem quer cultivar plantas.” (BURLE MARX, s.d., 2004, p.15)

Esse conhecimento afetivo e pessoal das plantas do jardim contribuiu sobremaneira para a criação de jardins diferenciados, em função de sua concepção sensível. Não se tratava apenas da justaposição dos elementos vegetais por seus aspectos plásticos, mas de um entendimento maior da situação mais adequada para cada um desses elementos na paisagem construída.

O segundo aspecto diz respeito a sua visita ao Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim, aos dezenove anos, à qual atribuiu sempre sua descoberta do valor estético, plástico e cênico da vegetação tropical brasileira.

“Foi no Jardim Botânico que eu descobri a flora brasileira com toda sua pujança [...]. E foi lá que eu disse: Mas eu não vejo essas plantas nos jardins. Por que nós não plantamos nos jardins?” (BURLE MARX, 1989)

Essa indagação sobre a ausência de plantas nativas e tropicais nos jardins brasileiros aparece nos relatos de viagem do século XIX, em textos como os de Saint-Hilaire, que ao investigar exemplares da flora brasileira, deparando-se com uma variedade significativa de cores, de formas e de texturas, indaga-se por que as plantas comumente empregadas na Europa e não estas tão mais profundamente características de um clima e de uma paisagem tropical são as que aparecem nos jardins do Brasil (v. ARAGÃO, 2008). Mas Saint-Hilaire

apontou este fato como naturalista, como estudioso das espécies da flora; Burle Marx, como paisagista, vislumbrou a possibilidade de criar um novo jardim.

O terceiro fator é a própria formação em Artes Plásticas pela Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Essa formação define seu “fazer artístico” – que se aprimora com o passar dos anos, ao longo de toda a sua carreira –, e seu olhar sobre a paisagem e sobre o espaço que projeta.

A formação em Artes Plásticas foi de fato um diferencial em toda a obra do artista. Os trabalhos tão bem elaborados na paginação do piso, bem como as composições criadas com as massas de vegetação só podem ser explicadas e entendidas a partir dessa formação, que trouxe para o seu paisagismo a expressão rica da produção de uma obra de arte.

“[...] afirmamos que paisagismo é arte, porém uma arte altamente elaborada que resulta de uma trama de concepções e de conhecimento, cujo entrelaçamento se faz através da evolução da própria vida do artista, com suas experiências, suas dúvidas, suas angústias, seus anseios, erros e acertos.” (Burle Marx, 1967; 1987, p.44)

É preciso considerar como se dá sua ação artística, particularmente em um artista em seu sentido pleno como foi Burle Marx, transitando entre os jardins como arte, a pintura, murais, joias, tapeçarias e mesmo o canto e a culinária, que não se distanciavam do cultivo e do interesse botânico e estético das espécies vegetais, e seus arranjos, como se nota sobretudo em seu sítio em Santo Antônio da Bica, no Rio de Janeiro. Considerando-se que era também pintor, há um risco de se estabelecer uma ponte direta entre pintura e paisagismo, e deste como transposição daquela. Todavia, a pintura e a produção de jardins são concepções artísticas distintas, com exigências peculiares, as quais condicionam o processo criativo e propositivo, não obstante seja possível notar forte reciprocidade entre essas formas de concepção artística. (v. Sandeville, 2007).

Outro aspecto refere-se às leituras feitas por Burle Marx de autores que valorizaram a flora brasileira, como Euclides da Cunha, em *Os sertões*, os diversos viajantes do século XIX, como o já referido Saint-Hilaire, ou mesmo Spix e Martius, citados pelo paisagista em conferência proferida em 1975 (“Paisagismo e Flora Brasileira”) e em depoimento no Senado Federal, em 1976, em que menciona, além destes, outros viajantes, da categoria de Gardner, e o próprio Gilberto Freyre, cuja obra ele também destaca em alguns de seus textos. Em *Os sertões*, Euclides da Cunha valoriza de maneira singular as espécies do cerrado e da caatinga, destacando sua beleza intrínseca e ímpar. Os viajantes deixaram como herança um catálogo inestimável da flora brasileira que corrobora em todos os sentidos para sua valorização, ou como afirma o próprio Burle Marx (1976; 1987, p.65), “constituem hoje verdadeiro monumento dedicado à paisagem brasileira”.

Deve-se também considerar a contribuição da botânica e da ecologia em seus projetos e em sua formação. Esta ultrapassa a apreciação estética das plantas, dirigindo-se para um encantamento pelas paisagens e pelo

elemento vegetal que não se esgota em sua plasticidade. O interesse botânico pela flora brasileira e por incursões de reconhecimento e coleta já era praticado desde o século XIX, basta lembrar que Glaziou já se dedicara a essas incursões, inclusive com a introdução de algumas poucas nativas em seus projetos, e sobretudo de remessas para jardins botânicos europeus. A diferença é que esta foi uma condição primordial em sua formação e na contribuição que veio a dar. Apesar disso, não se pode dizer que seus projetos são ecológicos, como tantas vezes se diz, ainda que em muitos deles esse componente, como em Araxá, sejam determinantes. São antes, arte.

Essas influências na obra de Burle Marx são por vezes diretas, como na concepção do cactário da Madalena, ou Praça Euclides da Cunha, projetado para ser implantado no Recife em 1935, ou indiretas, no sentido afetivo do jardim ou no emprego de espécies coletadas pelos viajantes ou mesmo nas viagens que fez para coletar novas espécies. Daí sua colaboração com botânicos, desde o desenvolvimento do Parque do Araxá, em Minas Gerais, com Mello Barreto, cujo convívio teve para o paisagista “um caráter de verdadeira escola”, observando a “flora do arenito, da canga, do calcário, do gnaisse/granito, do basalto” (BURLE MARX, 1962; 1987, p.22) e, nos últimos tempos, com Luiz Emígdio de Mello Filho. Acompanhado desses e de outros botânicos, realizou múltiplas incursões a partir das quais organizou um amplo acervo reunido em Santo Antônio da Bica – ainda que à custa de retiradas extensivas de espécies que hoje não seriam aceitas.

A obra

*“São milhões os jardins,
e todos os jardins se falam.”*

Guimarães Rosa

A delicadeza da expressão de Guimarães Rosa é certamente válida para a obra de Roberto Burle Marx. Não são milhões, mas cerca de 2.000 jardins projetados que conversam uns com os outros na expressividade de suas cores e formas, na tropicalidade de suas espécies, na poética de seu desenho e de seu traçado pelas mãos do artista.

Sendo muitos os projetos, é possível destacar alguns que são representativos de cada uma das fases do artista, como, por exemplo, os jardins da Casa Forte, no Recife, de 1935, a praça Euclides da Cunha, também no Recife e de 1935, os jardins do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, de 1938, o parque da residência de Odete Monteiro, de 1948, a residência Olivio Gomes em São José dos Campos, de 1950/1965, o Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, e os jardins do Museu de Arte Moderna, ambos de 1954, e a praça do Ministério das Forças Armadas, em Brasília, também conhecida como “Praça dos Cristais”, de 1970.

No primeiro projeto citado, apesar do traçado ainda de influência eclética, segundo a linha clássica, com eixos de simetria, observa-se já o emprego de espécies tropicais, anunciando e renunciando o moderno. Na praça Euclides da Cunha, destacava-se a quantidade expressiva de cactos tanto no centro da praça, como ladeando o percurso principal, daí a denominação corrente de “Cactário da Madalena”.

O projeto elaborado para os jardins do edifício do Ministério da Educação e Saúde, com arquitetura de Lúcio Costa, Carlos Leão, Jorge Machado, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy e Ernani Vasconcelos, sob os auspícios de Le Corbusier, revela no paisagismo a desenvoltura no trabalho plástico da vegetação. A composição das espécies com sua variação de cores e texturas exprime a capacidade plástica do artista na criação de uma obra abstrata de pisos e canteiros, marcando definitivamente seu momento moderno, com uma linguagem única que nortearia boa parte de seus projetos. São desse período, que marca uma inflexão em sua linguagem ainda na primeira metade dos anos 1940 projetos da maior expressão, dentre os quais se destaca ao lado e contemporâneo ao MES o de Pampulha, em Minas Gerais.

O parque da residência Odete Monteiro, por sua composição plástica, sua escala e maestria no emprego das cores, é considerado um de seus projetos mais influentes (ADAMS, p.48). No predomínio de linhas curvas no traçado dos percursos e na disposição e arranjo das forrações, o paisagista cria na paisagem um desenho sinuoso de forrações coloridas em meio ao verde do gramado e dos maciços arbóreos, com um resultado extremamente rico na delineação do lugar, revelando o seu domínio no emprego das espécies vegetais em consonância com a beleza do entorno.

Essa mesma forma de conceber os espaços livres aparece nos jardins da residência de Olivio Gomes, em São José dos Campos, evidentemente com uma série de variações estéticas, plásticas e funcionais decorrentes do sítio onde foi implantado. Trata-se da mesma linguagem, da mesma forma de expressão artística em um projeto dinamicamente diferenciado, assinalando e reafirmando a descoberta de seu traçado, de sua linha projetual.

Nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio, o paisagista emprega ora um ondulado no piso, ora uma geometrização nos canteiros, com palmeiras alinhadas em destaque, numa composição claramente moderna, em que dialogam a curva e a reta. No Aterro do Flamengo, implantado ao longo da baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, predomina o jogo abstrato de formas e linhas definindo pisos e canteiros. Na opinião de historiadores da arte e da cidade, como Murillo Marx, o Aterro do Flamengo constitui uma verdadeira obra de arte.

“[...] Avançando sobre o mar, o Rio de Janeiro conquistou não apenas mais espaço, porém uma grande área comum, voltada ao recreio e cristalizada em nova obra de arte de Burle Marx. O Parque do Flamengo é, por todos os títulos, o resultado mais brilhante e ilustrativo

do esforço em prol dos jardins públicos nas aglomerações brasileiras contemporâneas. Ligeiramente, histórica e geograficamente, ao Passeio Público que distanciou do mar. [...] é a revelação da nossa magnífica flora, tratada sem chauvinismo pelo gênio de um de nossos maiores artistas plásticos.” (MARX, 1980, p.63-4)

Na “Praça dos Cristais”, em Brasília, o paisagista demonstra ser um artista de seu tempo, com uma linguagem extremamente contemporânea no emprego de elementos de concreto que lembram cristais aflorando das águas. O traçado é irregular, com linhas retas, diagonais e curvas, que apresentam unicidade na composição. Como em todos os projetos, o paisagista explora as cores e texturas na forração, pontecendo o lugar com exemplares arbóreos e palmeiras.

Em todas as obras é possível destacar o emprego vasto da vegetação tropical, um cuidado especial com as plantas e a composição paisagística das espécies da flora nativa, um talento singular no traçado de pisos e canteiros que se aprimora ao longo de sua carreira como paisagista e essa preocupação tão peculiar com o desenho de paisagens por meio da natureza construída do jardim e da praça. Não é por acaso que se percebe em seu trabalho “um substancial estrato intelectual” (GIEDION, 1950 *apud* FROTA, 1997) ou a revelação de um artista de “significância duradoura, que deve ser considerado com seriedade” (ADAMS, 1991, p.37). Com alcance internacional, sua obra se tornou uma das mais importantes no âmbito do paisagismo brasileiro do século XX, sempre marcada pela importância que deu às paisagens e à flora do Brasil.

A luz e a cor

Na obra *The landscape we see*, do paisagista norte-americano Garrett Eckbo, a cor aparece como um dos elementos artísticos empregados no projeto paisagístico:

“[...] A cor traz vivacidade para o mundo, tornando-o real e positivo, animado ou silencioso, divertido ou deprimente. Em meio aos verdes, marrons, azuis e cinzas normalmente desbotados do mundo natural, ocasionalmente salpicados pelo brilho de minerais, espécies vegetais e animais, o homem criou uma variedade de técnicas de coloração sintética – essa liberdade aumenta nossa responsabilidade conforme os materiais coloridos se tornam cada vez mais duráveis.” (ECKBO, 1969, p.200)

A luz, nessa elucidação sobre os princípios artísticos aplicados ao paisagismo, surge atrelada ao tom:

“O tom é a relação entre a cor, a luz e a textura. A mesma cor terá uma qualidade diferente sob uma luz forte ou em plena sombra, em uma superfície rugosa ou em uma superfície lisa. As próprias forças da natureza estão entre os elementos do paisagismo; as qualidades visuais se alteram de acordo com as variações na obscuridade ou claridade da atmosfera, ou segundo as mudanças na temperatura, na umidade, na luminosidade do sol, na neblina ou sob as nuvens.” (ECKBO, 1969, p.201)

No caso específico de Burle Marx, os elementos e princípios artísticos são explorados tanto na pintura como no jardim, no desenho e na composição de suas paisagens como artista plástico.

“O valor da planta na composição, como o valor da cor na pintura, é sempre relativo. A planta vale pelo contraste ou pela harmonia com outras plantas com que se relaciona.”
(Burle Marx, 1967; 1987, p.41)

Por outro lado, é necessário observar que havia no paisagista, como destaca José Tabacow (1987, p.7) “a preocupação de situar a atividade paisagística como legítima manifestação de arte, tão coerente com a maneira de trabalhar, desprovida de ‘metodologias’ e tecnicismos, tão do gosto da maioria dos paisagistas atuais”. Segundo Tabacow (1987, p.7), Burle Marx nunca dizia ““Eu quero algum arbusto de porte médio, de flor amarela””, em vez disso, ele dava o nome da planta, porque sabia com precisão o que queria. Isto é da maior importância. Difundiu-se inclusive no ensino da profissão a redução da vegetação a padrões e tipos, e funções, com metodologias projetuais que Tabacow questiona. O próprio mercado leva a uma redução da palheta de opções para garantir o retorno do setor.

Mas o que se observa em Burle Marx é a produção particular de sua palheta, por meio da observação da natureza e da introdução de outras espécies. Essa compreensão rica da interdependência entre projeto e espaço, entre concepção e construção, entre a vegetação e os demais elementos do projeto já revela uma atenção construtiva desde seus trabalhos no Recife. A naturalidade resultante se ampara em um rígido controle da paisagem construída, com detalhes de irrigação e delimitação das fronteiras entre as espécies que de outro modo jamais alcançariam o resultado plástico pretendido. Mas é no conhecimento extraordinário da vegetação que se destaca o paisagista, conforme a intenção de cada projeto. Ainda que isso resulte em uma plasticidade excepcional, prioriza-se a percepção e o caminhar em detrimento do estar em grande parte de seus projetos, como decorrência dessas opções. No entanto, o resultado formal da vegetação deriva, ainda citando Tabacow (1987, p.7-8), de um conhecimento integrado da construção do espaço com a vegetação. Nesse sentido, seus projetos não são autônomos de uma concepção espacial e botânica, de múltiplos níveis de percepção e entendimento que assim se abrem.

“A cor, na natureza, não pode ter o mesmo sentido da cor na pintura. Ela depende da luz do sol, das nuvens, da chuva, das horas do dia, do luar e de todos os demais fatores ambientais.”
(Burle Marx, 1962; 1987, p.25)

Na análise de suas obras, constata-se que a cor está na composição paisagística da vegetação, no contraste entre as várias espécies de forração e o verde da grama, nas flores e nas plantas, no verde das árvores e palmeiras e de tantas outras espécies ornamentais. Mas não apenas isto. O artista plástico elabora painéis coloridos em paredes e murais, onde por vezes emprega um contraste acentuado e outras vezes suave entre amarelos e azuis, vermelhos e amarelos, azuis e tons alaranjados na abstração de seu desenho compositivo, que complementa o trabalho com a vegetação.

A cor e a textura aparecem também no piso, especialmente no espaço público, onde emprega o mosaico português, compondo sua obra de arte na paginação apenas com o branco, o preto e o vermelho e por vezes com o bege. O desenho é abstrato, com linhas retas e curvas em continuidade ou ruptura, criando formas geométricas irregulares que podem ser vistas e percebidas como um quadro nos sobrevoos, ou como uma composição de piso sempre com movimento na visão do pedestre. Destaca-se o fato de que em função da escolha do material (a pedra portuguesa), com poucas cores, o paisagista cria uma composição extremamente rica em termos plásticos, intercalando as cores para definir a geometria ou, ainda, intercalando o piso com a vegetação.

Há casos em que o projeto apresenta um traçado mais orgânico, mas também irregular e abstrato, onde a variação de cores é ainda mais explorada na vegetação e, por vezes, no piso, em uma transposição evidente do colorido da pintura para a paisagem.

A luz na obra de Burle Marx é a que vem da própria natureza: a luz do sol, tão determinante na paisagem do Rio de Janeiro, realça as cores vivas e do verde da vegetação, intercalada à sombra das árvores e palmeiras, do que tira um partido refinado, e que estabelecem um ritmo ao caminhar. Sob a luz do sol, as espécies vegetais têm variações de tom que alteram sua percepção pelo homem. Nos dias de chuva, muda a luminosidade e muda a percepção de seus projetos que parecem ter sido concebidos especialmente para os dias de sol de um país tropical.

O conhecimento das plantas e de suas cores ou variações de cor ao longo do ano, a observação de como se comportavam sob a luz do sol ou em plena sombra, o olhar atento sobre seu desenvolvimento e sobre suas necessidades possibilitavam ao paisagista uma liberdade maior em sua distribuição e arranjo, favorecendo sobremaneira a exploração dos efeitos plásticos das espécies vegetais. Não era, portanto, apenas o olhar do artista sobre a vegetação que lançava um diferencial em seus projetos, mas o sentido afetivo e esse cuidado especial com os elementos da paisagem. Nesse sentido, a luz e a cor adquiriam importância não apenas do ponto de vista artístico e de composição, mas no papel que desempenhavam em seus jardins.

Evidentemente algumas críticas podem ser feitas em relação ao trabalho desse artista, e ressalvas podem e devem ser colocadas, mas de fato sua experiência sensível e profunda, altamente refinada, possui poucos paralelos contemporâneos, se os possui. Roberto Burle Marx inscreveu um capítulo original na história do paisagismo, que embora não responda a todas as questões, mesmo que fundamentais para as nossas cidades e a conservação ambiental contemporânea, ampliou o campo sensível do projeto paisagístico de maneira extraordinária.

Referências Bibliográficas

- ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.
- ARAGÃO, Solange de. *Ensaio sobre o jardim*. São Paulo: Global, 2008.
- BURLE MARX, Roberto. *Arte e paisagem*. São Paulo: Nobel, 1987.
- _____. “Depoimento pessoal”. *Arte e paisagem*. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Nobel, 2004.
- BURLE MARX, Roberto. Documentário sobre o artista – entrevista (video). Globo Ciência, 1989.
- ECKBO, Garrett. *The landscape we see*. New York: Mc Graw-Hill Book Company, 1969.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Arte e Paisagem: a estética de Roberto Burle Marx*. São Paulo: MAC-USP, 1997.
- LEENHARDT, Jacques (org.). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MARX, Murillo. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1980.
- SANDEVILLE Jr., Euler. “Paisagem completa. Breve viagem pela obra de Burle Marx. *Projeto Design*, São Paulo, n.179, p.89-90, 1994.
- SANDEVILLE Jr., Euler. “A planta é o nosso objeto. E como considerar a planta? Anotações sobre a gênese de uma linguagem em Roberto Burle Marx. *Paisagens em Debate*, v.5, p.1-11, 2007.
- SANDEVILLE Jr., Euler & ARAGÃO, Solange de. *Poética Tropical*. São Paulo: Alameda, 2014.
- TABACOW, José. Prefácio. BURLE MARX, Roberto. *Arte e paisagem*. Conferências escolhidas. São Paulo: Nobel, 1987, p.7-8.