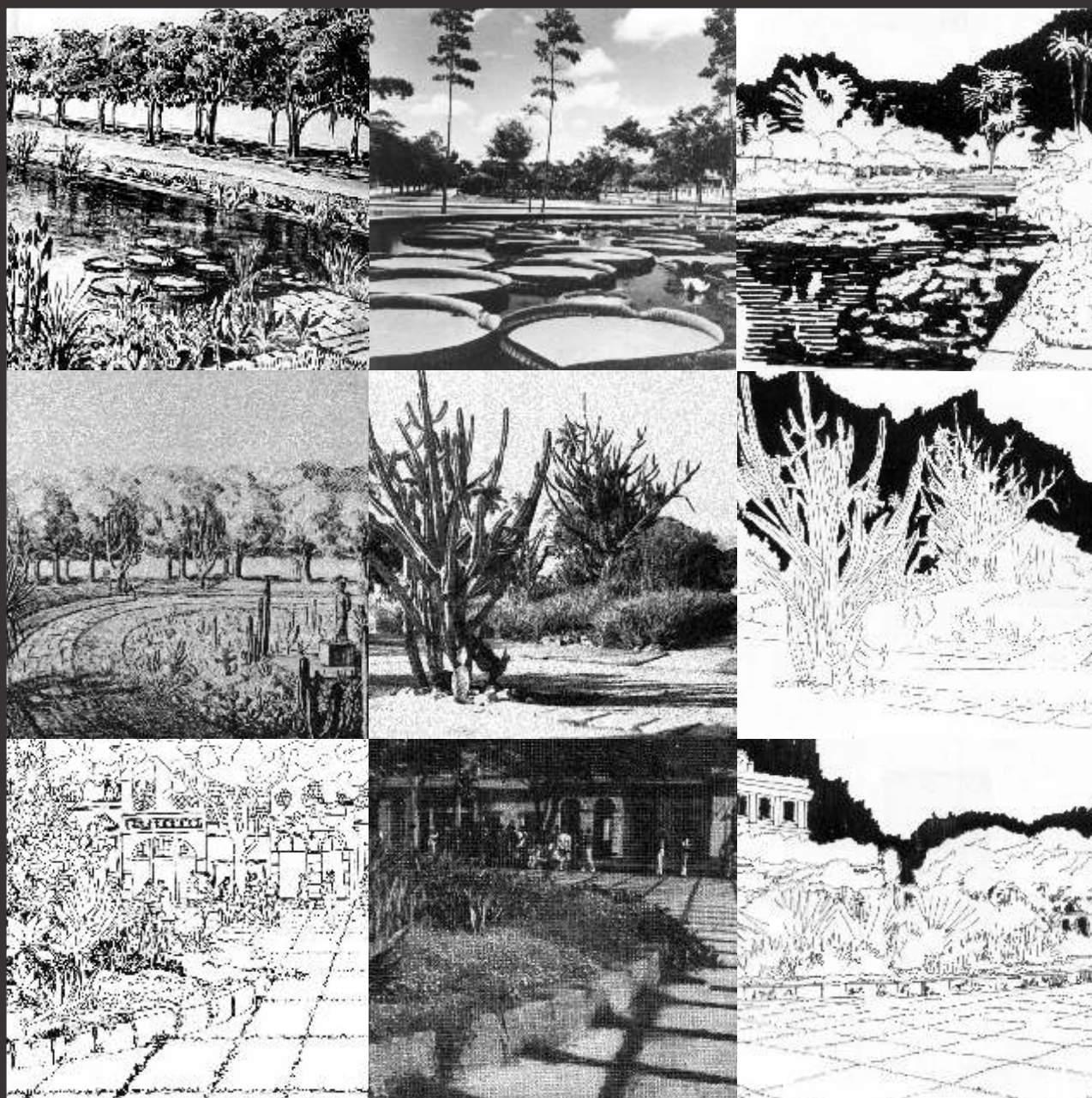




D I S S E R T A Ç Ã O D E M E S T R A D O

NATUREZA ORGANIZADA
É OBRA DE ARTE:
ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

FÁTIMA MAFRA

Recife, 2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

NATUREZA ORGANIZADA

É OBRA DE ARTE:

ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

FÁTINA NAFRA

Orientadora: **Professora Dr^a Ana Rita Sá Carneiro**

Co-orientadora: **Professora Dr^a Maria do Carmo Nino**

Recife, 2007

NATUREZA ORGANIZADA

É OBRA DE ARTE:



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento Urbano do Curso de Pós-graduação Stricto-Sensu.

Banca Examinadora:

Orientadora: **Professora Dr^a. Ana Rita Sá Carneiro**

Examinador externo: **Professor Dr. Agnaldo Farias**

Examinador interno: **Professora Dr^a. Guilah Naslavsky**

Recife, novembro de 2007

Mafra, Fátima Maria Alves da Silva

Natureza organizada é obra de arte: Roberto Burle Marx em Recife / Fátima Maria Alves da Silva Mafra. - Recife : O Autor, 2007.

108 folhas: il., fig.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Desenvolvimento Urbano, 2007.

Inclui bibliografia.

1. Jardins. 2. Obras de arte. I. Marx, Roberto Burle, 1909-1994. II. Título.

712

712

CDU (2.ed.)

CDD (22.ed.)

UFPE

CAC2007-53



Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano
Universidade Federal de Pernambuco

Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Urbano da mestranda **FÁTIMA MARIA ALVES DA SILVA MAFRA**.

Às 14.30 horas do dia 28 de setembro de 2007 reuniu-se na Sala de Aula do Programa a Comissão Examinadora de dissertação, aprovada por ad referendum do colegiado, composta pelos seguintes professores: Ana Rita Sá Carneiro (orientadora), Guilah Naslavsky (examinadora externa), Agnaldo Aricê Caldas Farias (examinador externo) para julgar, em exame final, o trabalho intitulado "NATUREZA ORGANIZADA É OBRA DE ARTE: ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE", requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Desenvolvimento Urbano. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profª. Ana Rita Sá Carneiro, após dar conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, a palavra à candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA. O resultado final foi comunicado publicamente a candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar eu Rebeca Júlia Melo Tavares lavrei a presente ata, que será assinada por mim, pelos membros participantes da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 28 de setembro de 2007.

Profª Ana Rita Sá Carneiro
Orientadora

Profª. Guilah Naslavsky
(Examinadora Externa – UNICAP)

Prof. Agnaldo Aricê Caldas Farias
(Examinador Externo – USP)

Rebeca Júlia Melo Tavares
Secretária do Programa

Fátima Maria Alves da Silva Mafra
Candidata

1. BANCA SUGERE QUE A DSSERTAÇÃO SEJA ENCAMINHADA
PARA PUBLICAÇÃO.

Caixa Postal 7119 Cidade Universitária – CEP: 50780-970 Recife/PE/Brasil

Tel: + (81) 2126.8311 Fax: + (81) 2126 8772

E-mail: mdu@ufpe.br - Home Page : www.ufpe.br/mdu

NATUREZA ORGANIZADA

É OBRA DE ARTE:



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Jardim é em sua essência natureza organizada...
Burle Marx, 22 de maio de 1935.

NATUREZA ORGANIZADA

É OBRA DE ARTE:



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Ao Laboratório da Paisagem,
na esperança de que esta breve reflexão sobre a
obra paisagística de Roberto Burle Marx
revele a verdade de seus primeiros jardins,
elaborados para Recife,
entre os anos de 1934 a 1937,
e com isto contribua para
a compreensão da essência dos mesmos e,
quem sabe, sua conservação.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

À **Ana Rita**, pela paciência e força ao longo do caminho; e, também, por defender a causa dos jardins de Burle Marx e por partilhar conosco sua importância.

À **Maria do Carmo Nino**, pela acolhida e por acreditar que eu poderia ousar caracterizar como obra de arte os primeiros jardins de Burle Marx.

Ao professor **Geraldo Gomes**, pelas instigantes provocações em sala de aula sobre a essência artística das cidades.

À **Aline Figueirôa**, pela amizade e companheirismo.

À **Ester Costa** e **Vânia Cavalcanti**, pelo carinho e estímulo.

Helena Galiza e **Maria Tereza de Souza Leão (Tête)**, pela preocupação, interesse e carinho que de longe fizeram chegar até mim.

Edrija e **Katherine**, pela doçura e amizade. E, a **Rita Aurélia**, pela indispensável força final na correção do meu inexperiente texto.

À **Bárbara Kreuzig** e **Ana Maria Lima**, pela compreensão da minha ausência em nossos passeios e viagens.

A **Anthony Pagan** por descrever para mim as cores da paisagem recifense com o olhar de quem não nasceu aqui.

À **Tânia Trindade**, agradeço especialmente, pelo seu apoio e solidariedade. E a todos os outros colegas e amigos da CAIXA, em particular a **Cristóvão** e **Pedro Gabriel** que colaboraram incentivando-me e apoiando-me.

Agradecimentos

Albergio, Léo e Mi, pelas demonstrações de carinho.

Às minhas irmãs, **Nona** pela presença constante e **Maria Rita** pela arte, carinho e dedicação na preparação e diagramação do trabalho.

Aos **funcionários** do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano e aos da Fundação Joaquim Nabuco, pela presteza e colaboração nas pesquisas e buscas por documentos.

Ao Escritório Burle Marx & Cia Ltda, **Haruyoshi Ono** e **Isabella Ono**, pela atenção e disponibilidade nas visitas que fizemos durante estadas no Rio.

À Fundação Roberto Burle Marx - Sítio Santo Antônio da Bica e ao Sr. **Robério Dias** pela atenção com que nos recebeu e por nos disponibilizar a biblioteca da instituição.

À Biblioteca Nacional e ao **Jorge Luís dos Santos** pela atenção e colaboração no acesso aos documentos e acervo.

A **Pedro Paulo**, por compartilhar as lembranças do convívio com Burle Marx e pelos enriquecedores comentários sobre a arte paisagística.

Ao agrônomo **Fernando Antônio Galindo**, por compreender o meu interesse em saber um pouco mais sobre as plantas que Burle Marx utilizou no Jardim Artur Oscar.

E, em especial também a **Rivaldo Mafra** e **Maria Dulce Salgado**, meus pais, pelo apoio, confiança e carinho.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Esta pesquisa teve como objetivo refletir sobre os jardins de Roberto Burle Marx na condição de obra de arte. Para isto foram selecionados três jardins públicos: o Jardim de Casa Forte, o Jardim Euclides da Cunha e o Jardim Artur Oscar, que são os primeiros jardins elaborados pelo paisagista em Recife, entre 1934 e 1937. Partiu-se da reflexão sobre a essência da obra de arte, trazida por Michel Haar (2000), que com a fenomenologia entende a obra de arte como unidade indissociável de sensível e de sentido e nela vê um reflexo da verdade ambígua da relação e existência humana com o mundo. O jardim, expressão artística deste homem, resultado de sua relação com a natureza e, forma dele habitar o mundo, também pode ser discutido no contexto da obra de arte. Neste sentido, se procurou realizar a escuta dos primeiros exemplares da obra de Burle Marx, como preconiza Heidegger (1936), identificando neles aspectos que podem corresponder aos traços essenciais da obra de arte, como sugere Haar (2000), para apontar o que caracteriza e distingue estes jardins. Para a percepção dos jardins muito contribuiu o pensamento de Merleau-Ponty (1960), sobre o real da obra de arte, sua materialidade. Com este trabalho, almeja-se revelar a essência da obra paisagística de Burle Marx e assim contribuir para sua compreensão e quicã conservação.

Palavras-chave: **jardim, obra de arte, Roberto Burle Marx.**

The study has as the main aim to reflect about Burle Marx's gardens in the condition of works of art. In this sense, it was chosen three public gardens: the "Jardim de Casa Forte", the "Jardim Euclides da Cunha", and the "Jardim Artur Oscar", which were the first gardens designed for him in Recife between 1934 and 1937. Beginning with the reflections over the essence of a work of art, presented by Michel Haar (2000) which, guided by the phenomenology, defines a work of art as a unit in which sensory appreciation and meaning cannot be disassociated and in which man's relation and existence in the world are seen as a reflection of an ambiguous truth. The garden as the artistic expression of this man, a product of his communion with nature and his solution for man's inhabitation of the world, also can be overlooked in the context of a work of art. With this in mind, an attempt is made to re-examine the first evidence of the first examples in the Burle Marx work; identifying within them the essential features of a work of art as commended by Heidegger (1936), and pointing out the elements which can correspond to the essence of a work of art and as suggested by Haar (2000) to point out which indicates to characterize and distinguish these gardens. Toward the awareness of gardens, the considerations by Merleau Ponty (1960) contribute greatly with respect to the genuine work of art and its materiality. In this study, a desire is expressed to reveal the essence of the artwork in the Burle Marx' landscape designs as well as contribute to its appreciation and, perhaps, preservation.

Keywords: **garden, work of art, Roberto Burle Marx.**



Introduzindo uma reflexão sobre a natureza organizada de Burle Marx 9

Capítulo 1 - Uma compreensão de obra de arte. 14

1. Uma luz para o enigma da obra de arte 19

1.1. A origem da obra de arte 19

1.2. No caminho para a obra de arte 20

1.3. A obra de arte como manifestação da verdade 24

1.4. A obra de arte e sua existência 28

2. Corporiedade, verdade e estilo 30

3. A abordagem da obra de arte 31

Considerações parciais 33

Capítulo 2 - O jardim como obra de arte 36

1. A origem do jardim 37

2. A essência artística do jardim 45

Capítulo 3 - Natureza organizada vista como obra de arte 53

1. O que escapava ao mundo 54

2. Em busca da verdade da natureza organizada de Burle Marx 65

2.1. Organizando texturas e volumes 68

2.2. Centralidade emblemática 81

2.3. Experimentando outras ordens 89

Ordenando novas idéias... 95

Referências Bibliográficas 101



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Introduzindo uma reflexão sobre a natureza organizada de Burle Marx...

Um quadro, uma sinfonia, um edifício, uma escultura, um jardim são obras feitas pelo homem, segundo a vocação de cada arte. O jardim foi considerado uma categoria de arte no século XV (LAURIE, 1983); apesar disto, talvez pela condição dos espaços vegetados abrigarem seres vivos, que por sua própria natureza são perecíveis, ainda hoje há certa dificuldade em reconhecê-los como tal. Em Recife, muito se tem feito para resgatar a obra paisagística de Roberto Burle Marx e com isto garantir, principalmente, a seus primeiros jardins públicos a condição de serem apreciados e tratados como obras de arte.

Ao longo dos séculos, o relacionamento do homem com a natureza se deu de muitas maneiras. Conforme suas necessidades e convicções, ou concepção de mundo o homem foi transformando e construindo a paisagem. O jardim é uma das formas mais antigas de intervenção do homem na paisagem, sendo sempre uma situação artificial que utiliza elementos naturais como, água, vegetais e pedras (LAURIE, 1983). Para Roger Caillois (1994), o jardim é uma porção da natureza transformada pelo jardineiro.

Jardineiro é, também, como Burle Marx se reconhece e diz ter para com os seus jardins, a mesma atitude que reflete o comportamento do homem neolítico; alterar a natureza para ajusta-la a existência humana (MARX, 2004, p.54). Ele chega jovem a Recife, aos vinte e cinco anos de idade para cuidar da arborização da cidade, atividade que incluía a reforma de parques, praças e largos e a concepção de novos jardins. A prática paisagística adotada naquele tempo, início da década de trinta, seguia o mesmo caminho das outras capitais do País; inspirava-se em jardins europeus, copiando seus traçados, importando mobiliário e vegetação que, na maioria das vezes, era composta por roseiras, palmeiras, gladiolos, entre outras. Quando figuravam árvores nestes jardins, se adotava figueiras, eucaliptos, gameleiras e mangueiras. Nos jornais da época, eram constantes as reclamações dos estragos causados pelos ficus benjamim, frequentemente utilizado nas calçadas.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Ao elaborar seus jardins, o Recife vendo com a lente da paisagem, Burle Marx defendia o resgate da flora autóctone e apontava para a riqueza ignorada pelos que cuidavam do paisagismo da cidade. O paisagista deixava claro que pretendia “livrar os jardins do cunho europeu, sempre seguido entre nós”, denunciava como recorrente a “feição romântica” empregada aos jardins, da qual discordava alegando que o jardim “acompanha o progresso da humanidade” (Diário de Pernambuco, 20 de maio de 1937). E, desse espírito de busca por uma expressão atual, uma maneira própria de conceber jardins, brasileira nascêramos jardins de Casa Forte, Euclides da Cunha e Artur Oscar.

Estes jardins foram concebidos e executados completamente durante os anos de 1934 e 1937 quando Burle Marx aqui esteve como diretor de Parques e Jardins e constituem objeto deste estudo, por não se caracterizarem como reformas ou remodelações. Ao concebê-los, o paisagista procurou atender às funções de higiene, educação e arte que a sociedade requeria; oferecendo espaços com sombra, para descanso e lazer contemplativo, a oportunidade de educação pelo reconhecimento da flora e o acesso à arte, com a observação das técnicas perspectiva, questões de luz, cor e textura, mobiliário moderno e a recomendação de esculturas para os jardins, além de aproveitar a oportunidade para “semear a alma brasileira” (MARX, 1935).

Dos três jardins, o Jardim de Casa Forte é que, após setenta e poucos anos decorridos desde sua construção, ainda guarda um pouco da exuberância que conheceu. O Jardim Euclides da Cunha, pela falta de manutenção, teve seu perfil modificado, mas em 2004 sofreu uma recuperação realizada pela Prefeitura da Cidade de Recife, com apoio do Laboratório da Paisagem da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, cuja maior parte das medidas adotadas seguiu os procedimentos de uma restauração, baseando-se em documentos dos órgãos de preservação como a Carta de Florença. Mas, o Artur Oscar, localizado no bairro do Recife, área central da cidade, não resistiu às intervenções e hoje praticamente nada restou do projeto de Burle Marx, por isto em sua análise a documentação teve papel preponderante.

Na conservação de jardins são múltiplos os aspectos que devem ser considerados. Geralmente a atenção se volta para o mobiliário,



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

acessos, iluminação, equipamentos, podas e substituição de espécies doentes ou que pereceram, e pouco se fala da criação ou dos princípios que devem ser observados para que não se descaracterize a obra. Quando a questão artística é objeto de discussão, se observa o estilo, se seu traçado corresponde ou alude à alguma escola européia, a época em que foi concebido, quando muito se questiona se houve alguma intenção artística por parte de quem os concebeu. O fato é que, existe uma questão inicial que precede toda a discussão: todo jardim é obra de arte? Pode-se afirmar que todo jardim é natureza que recebeu uma nova ordem, contudo para ser obra de arte é preciso atender a outros requisitos além deste. Para a obra de arte existem várias abordagens possíveis. Dentre elas as que procuram saber se as obras podem dizer a verdade ou o que elas querem dizer, há as que procuram classificá-las quanto a um estilo, uma escola ou movimento e há ainda as que procuram investigar as obras quanto ao prazer que elas proporcionam. Nenhuma destas abordagens, no entanto, atende a necessidade primeira de investigar o que é e como é uma obra de arte, para assim possibilitar uma reflexão sobre o que Burle Marx fez no início de sua carreira e, que ele próprio definiu como “natureza organizada”. Aliás, segundo Michel Haar (2000), a própria filosofia só recentemente, com as obras de filósofos como Heidegger e Merleau-Ponty, passou a dirigir à obra de arte perguntas do tipo: O que se elabora quando se concebe uma obra de arte? Que operação se realiza ao se conceber uma obra de arte?

Questões desse tipo lançadas às obras buscam saber em que consiste a obra de arte, qual a sua essência. Essa abordagem, própria da fenomenologia, permite refletir sobre o que é e como é um jardim, tornando possível assim não só relacioná-los com obras de arte, mas conhecer a verdade que revelam os três jardins concebidos por Burle Marx – Casa Forte, Euclides da Cunha e Artur Oscar. Desta forma, com base nos autores estudados, espera-se contribuir para o conhecimento do modo de ser dos jardins, apontar o “tom fundamental” que os distingue enquanto obras elaboradas por Burle Marx, definindo com mais propriedade a posição que eles ocupam em relação à obra do paisagista e para consolidar o entendimento do jardim no âmbito da arte. E, ainda, almeja-se que esse estudo possa auxiliar na tomada de decisões relativas à conservação destes espaços.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Como caminho metodológico, optou-se por conhecer em primeiro lugar em que consiste a obra de arte para em seguida, de posse desse conhecimento, definir jardim e se aproximar de alguns exemplares de jardins e, finalmente, refletir sobre os primeiros jardins concebidos por Burle Marx, analisando seu caráter artístico e relacionando-os entre si. Com base nest a estrutura se organizou o trabalho da seguinte forma: O primeiro capítulo versa sobre a obra de arte com considerações sobre a visão fenomenológica da obra de arte, a linha mestra é o pensamento de Michel Haar (2000), que discute a ontologia das obras, afirmando que na obra de arte se elabora uma *verdade*. Como o estudo de Haar (2000) tem como referência a obra de Heidegger (1936) e Merleau-Ponty (1960), houve a necessidade de um mergulho maior no trabalho destes filósofos, através de autores como Benedito Nunes (2005 e 1992), Roberto Figurelli (1995), Michael Inwood (2000), Alain Boutot (1991) e Marilena Chaui (2002 e 2005), para citar alguns. O objetivo desse capítulo é levantar aspectos essenciais que caracterizam a obra de arte como a “apresentação de um mundo” e a “produção de uma terra” ou ainda, as obras como “essências carnavais” que deixam que o mundo que inspira o artista se veja nelas.

O segundo capítulo, guiado por esses aspectos tem o objetivo de definir jardim como uma situação artificial, fruto da eterna relação do homem com a paisagem e afirmar, em alguns casos, a sua condição de obra de arte. Para facilitar a tarefa se elege três exemplos de jardins: o jardim do Palácio de Versalhes de Le Nôtre, o jardim do templo de Rioan-Ji e os “Jardins fisiológicos”, obra dos arquitetos suíços Décosterd & Rahm, que esboçam aspectos distintos de concepções de mundo, tratam o material elaborado de forma diferente, mas se relacionam com a época em que foram concebidos e revelam uma *verdade*.

Por último o capítulo três corresponde ao momento do estudo em que se investiga a *natureza organizada* de Roberto Burle Marx, submetendo-a a uma análise comparativa, que incorporando o conteúdo da filosofia da arte, possibilita relacionar seus jardins às obras de arte. Apresenta a análise dos jardins de Burle Marx feita com base em fotografias e jornais da época, nos projetos, nas publicações, visitas aos jardins de Casa Forte e Euclides da Cunha e conversas com pessoas ligadas ao paisagista. Na abordagem sobre



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

os jardins, tenta-se proceder conforme orienta Haar (2000, p. 102-105), primeiramente se aproximando sem qualquer pretensão a separar significado e significante ou, sentido e sensível, seguida de uma descrição precisa e paciente que possibilite registrar o que “ela exprime, ou parece exprimir”, “definir o clima que dela emana, a tonalidade peculiar que nela nos encanta, nos emociona ou nos fascina”. Tudo isso para lograr perceber o “tom fundamental” que está em todos os jardins e que caracteriza o modo de proceder de Burle Marx. Finalmente, para corresponder a especificidade do enfoque filosófico se busca saber se os jardins são somente objetos de prazer, de contemplação, ou se eles ensinam aos seus recebedores uma verdade sobre eles mesmos e sobre o mundo.

Nas considerações finais, apresentam-se constatações e reflexões que ressaltam a importância do entendimento da obra paisagística de Roberto Burle Marx no âmbito da obra de arte e novas idéias para outras reflexões...

CAPÍTULO I

Uma compreensão de obra de arte.





ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Uma compreensão de obra de arte.

O presente capítulo tem como objetivo abordar a obra de arte, evidenciando suas inerências de forma que identificadas, posteriormente, no objeto de estudo possibilitem refletir sobre sua condição de obra de arte. No lugar de reunir várias definições sobre obra de arte para, em seguida, formar uma compreensão sobre ela, optou-se por compartilhar com a filosofia, mais precisamente com Michel Haar (2000), a idéia que este tem daquela, divulgada em seu trabalho “A obra de arte: Ensaio sobre a ontologia das obras”. Antes de iniciar, faz-se necessário chamar atenção para alguns aspectos que, segundo Haar (2000, p. 11-13), retardaram a reflexão filosófica sobre o modo de ser das obras.

Um deles foi o fato de Platão ter situado a arte no nível mais baixo “das atividades e dos modos de produção”, levando toda a história da filosofia a refletir sobre a forma de classificá-la na escala do conhecimento. Somente com o romantismo e pré-romantismo é que a reflexão filosófica vai considerar a arte como “portadora” de um “verdadeiro saber”. Com Hegel haverá uma reavaliação e a arte será vista como possuidora de um “conteúdo de verdade”, uma “idéia”, ou uma “mensagem” de modo que praticamente se esquecerá “sua forma sensível”. Por um bom tempo a discussão da arte acontecerá “entre uma forma sensível, simples material elaborado, e um conteúdo inteligível” e só será ultrapassada com Merleau-Ponty que falará das obras como “uma carne dotada de um sentido imanente”. Outro aspecto que retardou a reflexão filosófica da obra de arte, segundo Haar (2000, p. 13), é que a estética kantiana ao julgar as obras de arte não considera a obra em si, mas quem as cria ou recebe. Tanto com Kant, quanto com Nietzsche há uma tendência a colocar as obras em segundo plano.

Assim foram as contribuições dos filósofos Heidegger e Merleau-Ponty que, efetivamente, fizeram a filosofia deixar de almejar classificar a arte e desistir de “julgá-la em função de uma norma de verdade” (HAAR, 2000, p. 13), colocando-a no centro de suas reflexões entendendo-a como um duplo de sensível e de sentido e a partir de então buscando saber “em que consiste a obra de arte” e com isto resgatando uma questão importante: “O que é elaborar



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

uma obra e o que é que nesta operação é elaborado?” (HAAR, 2000, p. 11). Com esta pequena mudança, a fenomenologia passa a investigar a *operação* que se realiza e o *que é* elaborado quando se concebe uma obra de arte.

Hoje, a possibilidade de proximidade das obras de arte não as faz mais familiares que antes, para Haar (2000, p. 5-7) a “singularidade” e a “inalterável estabilidade” da obra de arte provêm do fato de que toda obra e, principalmente, uma “grande obra” tem a capacidade de apresentar “uma coesão”, remetendo mais “a si mesma que a qualquer outro ente no mundo”, contudo apesar de estar voltada para si, a obra “mostra um mundo, faz ver de um modo novo nosso universo cotidiano”. A obra é uma organização que reúne em si duas características: imanência e transcendência. Em sua imanência, ela é capaz de se deixar ver como um “corpo”, constituído da matéria sensível específica de cada arte: cores para a pintura, sonoridades para a música e plantas para o jardim. Ao mesmo tempo, a obra de arte provoca “um sentido transcendente, um mundo”, que se traduz por um conjunto “de possibilidades de existência ou de tonalidades afetivas”, que podem ser concretas como toda e qualquer obra de arte, por exemplo, “Os comedores de batatas de Van Gogh” (Figura 01), ou abstratas como “em uma fuga de Bach” (HAAR, 2000, p. 6).

Figura 01:

“Os comedores de batatas”,
Van Gogh, 1885.

Fonte: www.vitruvius.com.br.

Acesso em 16 de Junho de
2007.





ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

De uma maneira geral, para o autor a obra de arte é assim um duplo de sentido e de sensível que se constitui de forma articulada em um conjunto com características próprias e se “integra expressamente ou não a uma época histórica”.

Com a intenção de explicar melhor a articulação que existe entre sensível e sentido, Haar (2000, p. 7) comenta outra obra de Van Gogh, o “Café noturno” (1888), que pode ser vista na Figura 02. Para ele é o jogo de cores que primeiramente constitui a obra pictórica, o contraste entre o amarelo e o vermelho e, entre ele e o verde; o fato de nesta obra o amarelo aparecer “manchado” e “degradado”, contrastando com o amarelo associado à luz que ilumina os ambientes em outras obras de Van Gogh. Depois Haar passa a analisar as deformações das formas e a “impressão de irrealidade ou de vertigem alcoólica” que elas trazem, comenta, ainda, a respeito do “mundo” que é retratado na obra e considera em sua análise as “menções que Vincent faz a esse quadro”:

O “mundo” do café é, sobretudo, o mundo da miséria do local, de onde vêm os pobres desgraçados que lá encontram um refúgio momentâneo. Não podemos deixar de citar as menções que Vincent faz a este quadro em sua correspondência. Escreve ele a Theo: “Eu busquei expressar com o contraste das cores (...), na atmosfera de uma fornalha infernal de enxofre opaco, como que o poder das trevas de uma taberna” (Carta 534). Há neste lugar uma dimensão de excesso de mal, pelo menos no imaginário: “É um lugar em que alguém pode arruinar-se, enlouquecer, cometer crimes” (ibid). Mas fica bem evidente que não se trata de um mundo fictício, “criado” pela obra, e sim que é por ela revelado, tornado presente, adensado e intensificado por ela. O Café noturno é a **expressão** artística de um mundo histórico objetivo, o do proletariado francês do final do século XIX (HAAR, 2000, p. 8-9) (grifo nosso).

Figura 02: “O Café noturno”,

Van Gogh, 1888.

Fonte: www.mood.com.br.Acesso em 16 de Junho
de 2007.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Ao definir o trabalho artístico como “expressão”, que significa “transposição em símbolos”, Haar (2000, p. 9) aponta para a articulação que existe entre sensível e sentido na obra de arte, diferenciando de cópia ou imitação, que foi o entendimento dado por Platão (427-347 a.C.) para ela. Para o autor, a obra de arte não cria um mundo ou é uma ficção, o que faz é revelar, tornar presente, adensar e intensificar “um mundo histórico objetivo”. Na citação acima Van Gogh relata o seu fazer, ou a forma como apreende o que vê e transporta para o quadro. A obra pictórica deixa que o mundo do proletariado francês se veja nela.

Em “Confissão criadora”, texto escrito por Paul Klee (2001, p. 34), o artista diz que “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. É precisamente neste “torna visível” que incide o fascínio que a obra de arte exerce sobre o observador, fazendo-o indagar sobre o que vê de imediato e o que a obra revela e traz à presença. Para Haar (2000, p. 10) a obra de arte tem verdade e consistência próprias, ela não imita as coisas, os sentimentos, as situações, ao contrário, a obra as expressará a sua maneira. Por isto a especificidade do enfoque filosófico consiste em buscar saber se a obra de arte é somente um objeto capaz de proporcionar prazer, ou se ela proporciona esse prazer por ensinar aos seus recebedores uma verdade sobre eles e sobre o mundo.

A fenomenologia, segundo Haar (2000, p.13), com Merleau-Ponty e Heidegger, vê na obra de arte “uma imagem da verdade ambígua de nossa existência ou de nossa relação com o mundo; pois toda obra de arte é, tanto primeiramente como em última análise, unidade indissociável do sentido e do sensível”. Merleau-Ponty fala da obra de arte como “uma carne dotada de um sentido imanente”, Heidegger diz que na obra de arte se instaura um combate entre “mundo” e “terra”. Ambos, assim como Haar (2000), vêem na obra de arte a elaboração da “verdade”. Desta forma, a investigação sobre a essência da obra de arte prossegue com uma aproximação maior a alguns dos conceitos lançados por estes filósofos para então refletir sobre alguns aspectos da obra de arte.

Com a conferência ‘A origem da obra de arte’ de 1936, Heidegger (1889-1976), filósofo alemão, não almeja alcançar respostas para o enigma da obra de arte, quer somente pensar sobre a obra de arte



e com este propósito rompe, segundo Haar (2000, p. 83), com a estética, ou seja, com a idéia de que quem ocupa o centro da reflexão sobre a arte é o sujeito que a considera, pois Heidegger mostra de forma decisiva que “o centro de gravidade da arte é a obra”.

I - Uma luz para o enigma da obra de arte.

Em “A origem da obra de arte”, Heidegger conduz suas investigações sobre o “enigma” da obra de arte, partindo da diferenciação entre a obra de arte e a “coisa” até alcançar a compreensão da essência da arte enquanto campo disciplinar, passando pela elaboração da *verdade* na obra de arte. O que Heidegger busca é a realidade da obra e, também, questionar sobre o que é a obra de arte e como ela é. Em outras palavras, ele almeja investigar em que consiste a obra de arte. Para tanto, o filósofo trabalha basicamente três aspectos da obra de arte, que são: o “ser-objeto” (termo usado por Figurelli, 1995) ou “ser-apetrecho” (termo adotado por Maria da Conceição Costa na tradução que faz da obra de Heidegger), o “ser-obra” e o “ser-criado”. Ele ainda apresenta reflexões feitas a respeito da relação entre o artista e a obra e da identificação entre arte e poesia.

Segundo Cauquelin (2005), o pensamento de Heidegger comporia o grupo de teorias que se destinam a “explicar” a arte. Para a autora, teorias deste gênero ao se debruçarem sobre a obra de arte, podem evidenciar a sua estrutura. É precisamente identificando a estrutura da obra de arte que se tem acesso à sua essência e que, no caso dos jardins, pode colaborar para seu entendimento enquanto obra de arte e posteriormente, talvez, para a sua conservação. Mas, mesmo ciente de que Heidegger não se propõe a explicar nem a resolver nada, como ele mesmo declara, os aspectos da obra de arte levantados por ele e expostos no parágrafo anterior poderão ajudar a clarear o “enigma” da obra de arte.

I.1 - A origem da obra de arte.

Heidegger (1936), em sua conferência, convida a olhar a obra, com um olhar que se estende para além do que se vê. E inicia seu trabalho questionando a origem da obra de arte justamente na



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

relação que se estabelece ente o artista e a obra de arte. É o que demonstra Jesus Vazquez (2006), ao interpretar Heidegger:

A origem é aquilo a partir do que, e pelo que uma coisa é, o que é e como é, tal como é. Uma espécie de fonte portanto. **De modo que a origem de algo é a fonte da sua essência.** A obra surge da atividade do artista, mas o artista, por sua vez, é o que é pela obra. É a obra que faz o artista, é o artista que faz a obra. Um é a origem do outro e ambos são em si mesmos, reciprocamente, por um terceiro, de onde recebem os seus nomes de artista e de obra de arte. Este terceiro é precisamente a arte. De modo que a origem da obra de arte significa colocar **a questão da origem, que é colocar a questão da essência da arte.** Onde procurar essa essência? Onde se torna patente, isto é, na própria obra de arte. Mas o que é e como é uma obra que nasce da arte? O que é a arte é nos dito justamente pela obra de arte. E o que é a obra de arte só pode ser nos dito pela essência da arte. Portanto, estamos num círculo que é preciso percorrer (VAZQUEZ, Palestra proferida durante a Semana de Arte e Filosofia 2006, CFCH/UFPE) (grifos nossos).

O pensamento de Heidegger, comentado acima por Vazquez (2006), mostra que o centro da reflexão é a “origem” da obra de arte, ou a sua essência: o artista *faz* a obra que por sua vez *faz* o artista, “um é a origem do outro”, mas a relação entre o artista e a obra de arte é mediada pela arte, que diz que a obra é arte e que o artista é artista, que é artista pela obra, que está na origem do artista que por sua vez está na origem da obra. Artista e obra devem à arte não só os seus nomes como também a sua “origem”, que significa aquilo pelo qual uma coisa é o que é, ou seja, sua essência. Para se revelar a essência da arte é necessário “partir da obra” (HAAR, 2000, p. 83), buscar e interrogar-se “sobre o que ela é e como ela o é” (FIGURELLI, 1995, p. 643).

Para alcançar o objetivo de buscar o que é e como é uma obra de arte, já que é dela que se deve partir, segue-se com Heidegger explorando a noção de que a obra de arte existe como um objeto ou *coisa* e que, alcançando o seu “ser-apetrecho”, aproxima-se de um primeiro aspecto deste enigma.

1.2 - No caminho para a obra de arte.

Como algumas obras de arte podem ser transportadas de um lugar para outro e guardadas em depósitos, Heidegger inicia sua investigação considerando que uma obra de arte pode ser tomada como uma *coisa* entre as coisas.

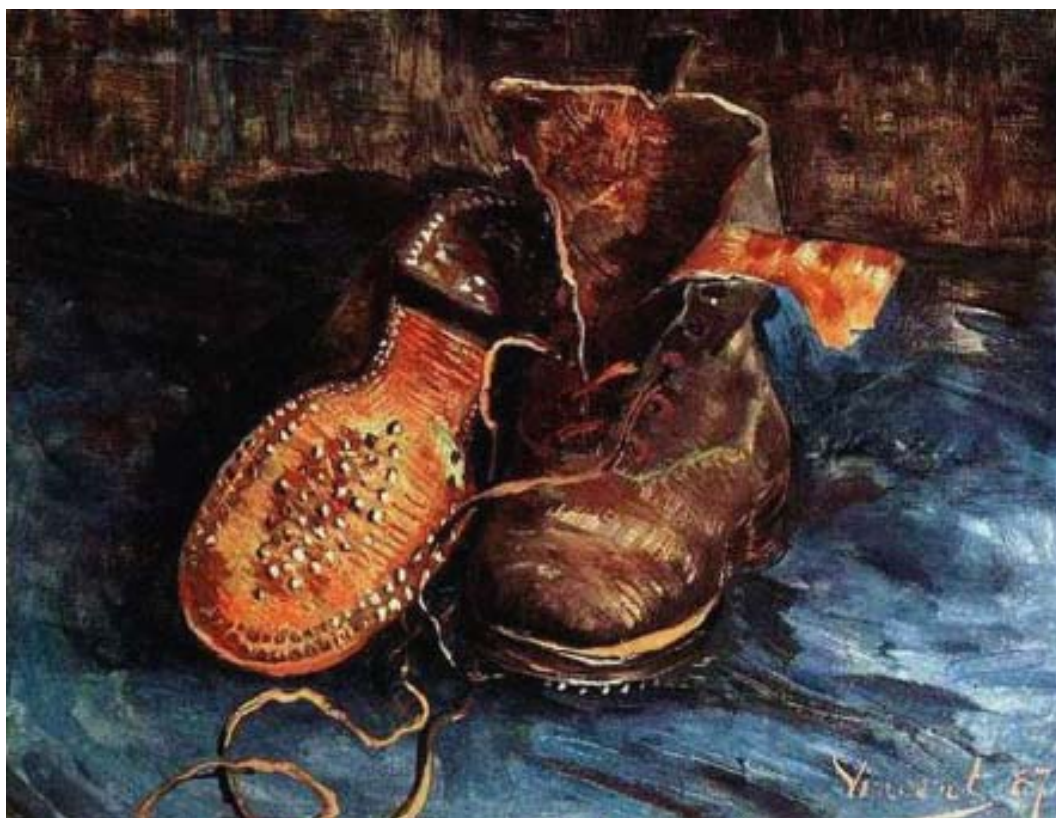


ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Uma *coisa* pode ser um ente inanimado da natureza, como uma pedra ou uma nuvem, ou os objetos de uso. No entanto, o filósofo vai mostrar que o objeto de uso, o “utensílio” (termo usado por Haar, 2000), ou o “apetrecho” como consta na tradução da conferência de Heidegger, está a meio caminho entre a “coisa pura e simples” e a obra de arte. O apetrecho é mais que a simples *coisa* por ter um fundamento, uma confiabilidade, ou seja, é um produto e está destinado a um determinado uso (FIGURELLI, 1995, p. 643), é uma matéria que recebeu uma forma. A descrição do apetrecho, ou utensílio, como “matéria conformada”, parece servir também à obra de arte. Com a análise dos apetrechos, coisas produzidas pelo homem, matéria conformada, Heidegger vislumbra a possibilidade de chegar a apreender a obra de arte. Contudo, a obra de arte é mais que a simples *coisa* e que o apetrecho, é também alegoria, símbolo (HAAR, 2000).

A Figura 03 ilustra o primeiro exemplo dado por Heidegger, “As sandálias (ou sapatos) do camponês (ou da camponesa)”, um dos temas recorrentes na obra de Van Gogh. Com este exemplo, Heidegger procura mostrar que no quadro de Van Gogh está presente tanto a efetividade do sapato enquanto utensílio, sua “verdade”, quanto aquilo que sapatos desgastados, suados e cheios de terra podem revelar: o “mundo” de quem confiantemente os usa.

Figura 03: “Os sapatos”,
Van Gogh, 1887. Fonte:
www.vangoghreproductions.com.
Acesso em: 15 de junho
de 2007.





ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

O “mundo” que o quadro de Van Gogh revela é o “mundo” do camponês:

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por esse apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o temor ante a ameaça de morte. Este apetrecho pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar em si mesmo. (HEIDEGGER, 2005, p. 25, tradução Maria da Conceição Costa, Edições 70)

A idéia que vem à mente ao se olhar de pronto para um par de sapatos é realmente a de seu uso, se estão gastos, se são confortáveis ou, no máximo, se o modelo é adequado ou agrada. Por outro lado, ao se contemplar o quadro de Van Gogh, o pensamento caminha da cor, suas tonalidades e espessura, até a *verdade* que a pintura dos sapatos pode suscitar e ao mesmo tempo quer ocultar, ou seja, o mundo do camponês. Também para Haar (2000, p. 84), este quadro mostra a relação dos sapatos com o trabalho: os sapatos “evocam o elo obscuro com a terra e o duro mundo do camponês que os calçou”. Por isto Haar (2000, p.84), interpretando o pensamento de Heidegger, diz que a obra de arte não se reduz, como no caso do utensílio, a uma coisa que se explica simplesmente “pela ligação matéria-forma, porque ela (a obra de arte) tem esta capacidade de exhibir uma verdade”. Assim, se alcança o que, segundo Heidegger, diferencia a obra de arte do utensílio, o fato dela “exibir uma verdade”.

Através do quadro de Van Gogh, se pode constatar que a obra de arte, diferentemente do apetrecho, não se reduz ou explica pela simples coisa ou por uma matéria que recebeu uma forma, a obra tem a capacidade de tornar visível uma verdade, como apontou Heidegger: “Com a proximidade da obra, estivemos de repente num outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar”, foi a obra de arte que “fez saber o que o apetrecho de calçado na verdade é”, foi o quadro que falou (HEIDEGGER, 2005, p. 27, tradução Maria da Conceição Costa, Edições 70).



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Na obra se revelou a verdade de um par de calçados. É a verdade do utensílio, ou do apetrecho, que está em obra no quadro de Van Gogh. Portanto, retomando a relação artista /obra de arte /arte, exposta no item 1.1 – A origem da obra de arte, tem-se que o artista faz a obra que faz o artista, que só são artista e obra por um terceiro que é a arte. Mas questionar a origem da obra de arte é questionar a sua essência, essência que é dada pela arte. A essência da arte acontece na obra de arte e por isso é preciso partir da obra. Então, se a essência da arte acontece na obra e o que a obra faz é deixar surgir uma “verdade”, a “verdade” elaborada na obra de arte é a essência da arte. Heidegger, em outro trecho de sua conferência, explica não só a “verdade” que acontece na pintura de Van Gogh, como relaciona a “verdade” posta em obra com a essência da arte:

[...]A pintura de Van Gogh constitui a abertura do que o apetrecho, o par de sapatos da camponesa, na verdade é. Este ente emerge no desvelamento do seu ser. Ao desvelamento do ente chamavam os gregos *ἀλήθεια*. Nós dizemos verdade e pensamos bastante pouco com essa palavra. Na obra, se nela acontece uma abertura do ente, no que é e no modo como é, está em obra um acontecer da verdade.

Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente. “Pôr” significa aqui erigir. Um ente, um par de sapatos de camponês, acede na obra ao estar na clareira do seu ser. O ser do ente acede à permanência de seu brilho.

A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente[...] (HEIDEGGER, 2005, p. 27, tradução Maria da Conceição Costa, Edições 70).

A idéia de “verdade” que se tem hoje foi construída ao longo do tempo e tem suas origens em três concepções distintas, oriundas da língua grega, latina e hebraica. Verdade em grego é *alétheia*, em que *a* é o prefixo que indica negação e *léthe* quer dizer esquecimento. *Alétheia* significa assim o “não esquecido”, e que pode ter o sentido de o não-escondido, não dissimulado, como explica Chauí (2005):

Como não esquecido, não-escondido, não-dissimulado, a verdade é o que vemos numa contemplação, o que se manifesta ou se mostra para os olhos do corpo e do espírito. [...]

A verdade é a manifestação daquilo que é realmente ou do que existe realmente tal como se manifesta ou se mostra. O verdadeiro se opõe ao falso pseudos, que é o encoberto, o escondido, o dissimulado, o que parece ser, mas não é, o que não é como parece (CHAUI, 2005, p. 95).

A “verdade” é uma “automanifestação da realidade” à consciência humana. Esse mostrar-se a si mesma é uma qualidade das coisas e a verdade “está nas próprias coisas, quando o que elas manifestam é sua realidade própria” (CHAUI, 2005, p. 95). A “verdade” que está



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

em obra, ou que se elabora na obra de arte, corresponde à essência da arte.

O quadro de Van Gogh, ao trazer à luz a “verdade” dos sapatos do camponês, dá uma pista do que acontece na obra de arte e poderá então promover a aproximação com o “ser-obra” da obra de arte à medida que deixa entrever a “verdade”. Sendo a “verdade” a essência da arte, o que é a arte? E como é que a verdade está na obra de arte? Essas questões ficam em aberto porque a aproximação que se tem da obra de arte através do “ser-apetrecho” não faz ver o que é e como é uma obra de arte, pois o “ser-apetrecho” das obras não constitui o seu “ser-obra” (HEIDEGGER, 2005, p. 32).

I.3 - A obra de arte como manifestação da verdade.

O quadro de Van Gogh pode suscitar a idéia de “verdade” como uma adequação entre o que está sendo visto e o que está representado na tela. Para fugir disto e em busca de refletir sobre o “modo de ser da obra”, Heidegger oferece um outro exemplo, o templo grego, que pode ser apreciado na Figura 04. Como se sabe o Ser é a questão central da obra de Heidegger, que o compreende “dentro do horizonte do tempo”, ou “mais precisamente como presença”, que longe de ser uma declinação do ser “contém muito mais a verdade ou o sentido [...] do próprio ser” (BOUTOT, 1991, p. 24). O que Heidegger propõe é um caminho para a escuta do ser da obra de arte. O filósofo através de um salto se coloca diante da obra templo e espera que ele se manifeste:

Heidegger transporta-se [...], através de um *salto* (*Sprung*), para o ser-obra da obra. Efetuar este salto equivale a colocar-se diante da obra para a deixar manifestar-se a ela mesma naquilo que ela é. O modo de ser da obra manifestar-se-á com tanta mais pureza quanto a obra não reenvie a qualquer outra coisa que não ela mesma. Eis porque Heidegger toma como ponto de partida da sua análise o exemplo de uma obra *não figurativa*, um templo grego (BOUTOT, 1991, p. 112).

Heidegger e todos os estudiosos de sua obra aqui considerados vêm o templo como o exemplo que possibilita evidenciar que o “ser-obra” da obra de arte caracteriza-se por dois traços essenciais que são: a *apresentação de um mundo* e a *produção de uma terra*, efetivando-se com a *instauração de um combate* entre *mundo* e *terra* do qual advém a *verdade*.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

No primeiro traço essencial do “ser-obra” da obra de arte, a *apresentação de um mundo*, apresentar designa tanto abrir, no sentido de revelar, como instalar, no sentido de estabelecer laços, articular. O templo grego (Figura 04), além de revelar um *mundo*, instala o *mundo* ao qual ele pertence, o do povo grego. Com o exemplo do templo, Heidegger pode mostrar que o que chama de *mundo* é “um espaço livre de possibilidades, o espaço de sentido e de relações que um povo abre com suas escolhas essenciais, suas decisões em relação à vida/à morte, ao verdadeiro/ao falso, ao humano/ao divino etc.”, explica Haar (2000, p. 86). E continua: “O templo, quando faz ver os deuses em suas esculturas, faz com que eles se tornem presentes. Além disso, um mundo pertence sempre a uma época da história (há vários mundos para cada época, porque há vários povos)”.



Figura 04: Templo grego em Delfos, Séc. V a.C. Fonte: www.laeditorialvirtual.com.ar. Acesso em: 18 de junho de 2007.

O povo grego erige o templo, depois o consagra ao deus para assim o glorificar. Ao erigir o templo, os gregos erguem seu *mundo*, como



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

explica Inwood (2000, p. 141), o *mundo* “de um povo é o reino estruturado conhecido em que esse povo sabe se mover e tomar suas decisões”. “O mundo da obra”, reforça Boutot (1991, p. 113), “não é a simples reunião de todas as coisas existentes”, nem é tampouco um objeto que se apresenta frente a quem diante dele se coloca, ele “ordena-se em mundo”.

O segundo traço essencial do “ser-obra” da obra de arte é a *produção de uma terra*. Produzir uma *terra* é fazer vir da terra. Haar (2000) declara que a *terra* em Heidegger tem pelo menos quatro sentidos: designa o material com o qual se faz a obra, o lugar ou sítio particular onde a obra se localiza, a *natureza* que aparece em contraste com a obra humana e por último, é “uma reserva secreta” que “se esconde aos olhos”, é “o que não pode ser revelado”. Assim a *terra* do templo grego seria a pedra mármore; o sítio onde se localiza, Delfos; o contraste do templo edificado contra o céu, o sol, a vegetação, vento, chuva, animais e, finalmente, o oculto, o velado, aquilo que aparecendo oculta.

Na obra de arte a matéria não se exaure, ao contrário do que acontece na produção do apetrecho, ela aparece. É o que explica Figurelli (1995, p. 646), ao salientar que “a matéria, através do pôr-se-em obra do artista, assume uma nova dimensão: os metais chegam ao resplandecer e cintilar, as cores ao iluminar, o tom ao tinir, a palavra ao dizer”. Seguindo o mesmo raciocínio Boutot (1991, p.113), ao refletir sobre a condição da matéria na obra de arte declara: “O templo faz ressaltar o peso da pedra, o quadro leva as cores ao seu brilho, e o poema leva a palavra ao dizer”. Contudo, o material da obra não é senão uma das dimensões da terra que “traz à luz os outros aspectos ontológicos da terra”, ressalta Haar (2000, p. 87):

É evidentemente o material tirado da terra, no sentido comum da palavra, que traz à luz os outros aspectos ontológicos da terra, inclusive esta reserva secreta. A obra faz vir ao mundo o que originalmente escapa ao mundo, seu alicerce e seu fundo abissal. Ela traduz a violência que o mundo faz a terra (HAAR, 2000, p. 87).

Terra e *mundo* devem ser entendidos como metáfora diz Figurelli (2000, p. 647). Para o autor, *terra* indica o elementar, o primordial enquanto que *mundo* seria o que se organiza, se articula, “aquilo que toma forma sobre o fundo do elementar (a terra) e em relação a ela”. Mas a relação entre *mundo* e *terra* não é uma relação



apaziguadora, é uma relação onde ambos se defrontam. O *mundo* deseja exercer o domínio sobre a *terra* que por sua vez quer tragar o *mundo* e conservá-lo no seu seio. Por outro lado, há entre ambos uma dependência: “o mundo tem seu fundamento na terra e a terra necessita do mundo para se desenrolar à luz.”

Michel Haar (2000, p. 88) considera que “aproximar as duas potências adversas, inscrever um mundo em uma terra, é esta a essência do trabalho artístico”, e que o “ser-obra” da obra de arte “consiste no disputar do combate entre mundo e terra” (HEIDEGGER, 2005, p. 39), pois é através desse combate mais velho que a obra que ela faz advir a “verdade”. A verdade, contudo “não se institui somente na arte”, ela está, também, na “radicalidade do pensamento filosófico” (HAAR, 2000, p. 89) e no sacrifício essencial, como a Crucificação (INWOOD, 2000, p. 144). Para Haar (2000, p. 91), a obra de arte ultrapassa uma “experiência estética”, ela é o “advento da verdade”:

Pois toda obra tem uma dimensão abrupta, inicial, auroral, porque ela repete ou retoma a relação mundo-terra à qual estamos incessantemente expostos, mas que, sob a pressão do cotidiano, seguidamente esquecemos. A arte nos devolve mundo e terra em estado nascente, isto é, com tudo que eles ainda têm de indeterminado, de desmesurado e inquietante (HAAR, 2000, p. 87).

Ainda, para Haar (2000), entender a obra de arte como algo que pertence a “uma terra e um mundo” rompe com a idéia corrente de que o artista concebe ao sabor da “própria inspiração”. Segundo o autor é “a verdade colocando-se ela mesma no lugar da obra que cria o artista e não o inverso”.

Retomando o papel do artista na concepção da obra de arte, Heidegger compara-o a uma ponte, muito próximo, portanto do pensamento de Klee (2001, p. 53), que ao relacionar a criação de uma obra com uma árvore, reserva para o artista o lugar do tronco e “tudo o que ele faz é recolher e encaminhar aquilo que vem das profundezas da terra”. O artista tem, tanto para Klee quanto para Heidegger, uma posição de humildade uma vez que a ponte desaparece após a criação da obra de arte e a “beleza da copa não lhe pertence, apenas passa através dele”. O que Heidegger e Klee observam é que a obra de arte surge ou passa a existir através do artista, porém a sua condição de “ser-criado” não depende exclusivamente dele, depende, também, daqueles que a recebem.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

I.4 - A obra de arte e sua existência.

Para examinar o último dos aspectos da obra de arte, o “ser-criado”, deve-se considerar, que a obra necessita de um público ou “guardiões” tanto quanto de um criador, ou artista. A obra de arte atrai seus guardiões para “o novo mundo que ela abre”, ou seja, para o novo mundo que ela revela e instala. Ao assim proceder, a obra de arte coloca em suspensão todas as crenças habituais em relação à arte, daqueles que a recebem: “o fazer e avaliar, o conhecer e o contemplar” (INWOOD, 2000, p. 145). A obra de arte ao captar o mundo cotidiano de uma forma nova, revelando o que escapa ao mundo, abre um novo “campo para conhecer e desejar” desvinculado das crenças que se tinha, alterando o “modo de ver o mundo” e de se “mover nele”. É, pois, uma experiência coletiva que necessita dos criadores e dos guardiões. Os guardiões têm o papel de salvaguardar a obra de arte (HEIDEGGER, 2005, p. 53).

A obra de arte precisa tanto dos criadores, “que põem verdade na obra”, quanto dos guardiões, que a “põem para operar”, isto é, ela necessita que eles a atualizem num conhecer e desejar coletivo. Como frisa Inwood (2000, p. 145), interpretando Heidegger, perante a obra de arte se estabelece um “conhecer que permanece sendo um desejar, e um desejar que permanece sendo um conhecer”. É a obra que torna possível os criadores e os guardiões, mas os criadores agem segundo uma força superior: a arte.

“A arte [...] surge como um raio a partir do nada” (INWOOD, 2000, p. 146). A arte surge na obra de arte como uma clareira que se abre ou, segundo Cauquelin (2005), é como um jogo que acontece ao se jogar. Neste sentido, a arte é sempre um início, origem. Algo novo que surge com a revelação de uma verdade, uma eclosão. Sendo a verdade a essência da arte, Heidegger identifica que a arte só pode “exprimir o elo conflitual do mundo e da terra, por intermédio da poesia”. Tudo o que existe, seja um “ente [...] artístico ou não”, só é acessível por intermédio da linguagem, explica Heidegger (HAAR, 2000, p. 94).

Identificar a relação da arte com a poesia (*Dichtung*), como fez Heidegger (1936), é considerado um passo à frente dado pelo pensamento em direção à essência da arte. *Dichtung*, em alemão,



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

tem dois sentidos: condensação e poesia. Para Haar (2000, p. 93), a arte é *dichtung* nos dois sentidos. No primeiro, condensação, “a obra é um pôr a descoberto a relação mundo-terra em um ente particular, portanto sob uma forma *condensada*”. No segundo, *dichtung* como poesia, decorre da língua que, “mostrando as coisas como tais, desenha o clarão de sua aparição”. À medida que descobre o mundo, a língua é originalmente poema. Haar (2000, p. 92), argumenta que só se conhece arquitetura, escultura e pintura porque aquilo que elas apresentam, suas obras, “fazem parte do dito e do dizível, pertencem a narrativas ou a mitos”. Para o autor, as artes inscrevem-se em um projeto poético, no qual se articula a relação *terra e mundo*, porém a arte não fabrica esta relação, só a traz à luz, sendo assim um ato de captação.

É por ser “nomeação fundante da essência das coisas” que a poesia torna possível que a arte se desenvolva:

O artista, embora pense com suas mãos, crie com seu corpo, surge em uma época, isto é, em uma história e em um mundo, cuja palavra, primeiro poética, mítica, sempre estabeleceu antes os contornos e os limites. A arte se edifica com base naquilo que só a força de uma palavra inaugural conseguiu desvelar e instaurar. Assim embora toda arte “faça” época, e seja historicamente ancorada por seu estilo, é sempre a poesia que a precede. Sem o deus que tenha sido primeiro nomeado, como poderia o escultor modelar sua estátua? Se o sagrado não fosse proclamado, como poderia um templo, um espaço sagrado ser construído? (HAAR, 2000, p. 94).

Por isto, Haar (2000, p. 94) ressalta o que Heidegger diz: “A arte funda a história”, só que não no sentido de eventos grandiosos, “mas a história como a entrada de um povo em seu legado nativo e em seu movimento rumo ao destino comum determinado”, complementa Inwood (2000, p. 148). Eles defendem que só se tem uma história porque “a verdade se revela” aos homens “instalando-se em suas obras”. Portanto, não “é a época que faz as obras de arte, é em torno delas que uma época se configura e se reconhece como o que ela é”. Para Inwood (2000, p. 148), assim se explica o termo “origem” no título da conferência de Heidegger: “A arte é a origem ou irrupção da obra de arte. Logo, é a origem dos criadores e preservadores da obra, o que supõe a existência de um povo histórico”.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

2 - Corporeidade, verdade e estilo.

Também para Merleau-Ponty, assim como para Heidegger, a verdade na obra de arte não corresponde a uma adequação entre a coisa e sua representação, nem a obra é o resultado da modelação de uma matéria inerte ao sabor de uma “inspiração”. É “uma verdade posta em obra”, porém de uma forma diferente da que pensa Heidegger. Merleau-Ponty defende que é a “verdade da existência encarnada que inspira o artista”, ou seja, a “carne do mundo”, “este tecido vivo a que pertencemos por nosso corpo e que não se limita a suas fronteiras objetivas” (HAAR, 200, p. 97-101).

A chave para compreender o pensamento acima está no modo como, segundo Merleau-Ponty, percebe-se o mundo no qual, especialmente os artistas operam. O filósofo mostra que o mundo percebido é alusivo em dois sentidos: em si mesmo porque consiste em um jogo de presença e ausência, ou seja, o visto remete a um não visto. Por exemplo: a visão de uma árvore leva a idéia de floresta. No segundo sentido, o mundo percebido é alusivo porque o corpo que percebe “é ele próprio um duplo, visível e invisível, enquanto coisa que é vista e vidente”, ou seja, para o filósofo corpo se vê vendo (HAAR, 200, p. 98).

Para Merleau-Ponty, a arte em geral e a pintura, em particular, “desvela uma textura mágica, a textura imaginária do real, que se situa a meio caminho entre a de nosso corpo que percebe e a das coisas” (HAAR, 2000, p. 99-100). O artista ao se movimentar nesse mundo, opera a metamorfose do vidente em visível. A pintura é um exemplo desta apropriação do vidente pelo visível, pois ela mostra a corporeidade do mundo percebido pelo artista ao deixar que o mundo se veja nela. Como dizia Cézanne, “a paisagem se pensa em mim, sou a consciência da paisagem” (HAAR, 2000, p.100). Em seu texto “O olho e o espírito”, na tentativa de exemplificar melhor como o artista vê, o filósofo recorre às falas dos pintores quando eles relatam que as “coisas os olham”:

Numa floresta, senti, várias vezes, que não era eu quem olhava a floresta. Senti, certos dias, que eram as árvores que me olhavam, me falavam.... Eu, eu ficava ali, escutando... Creio que o pintor deve ser trespassado pelo universo e não querer trespassá-lo. Espero estar inteiramente submerso, enterrado. Pinto para surgir. (André Marchand parafraseando Paul Klee, apud MERLEAU-PONTY, 2004, p.22).



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Marilena Chauí (2000), ao comentar o pensamento de Merleau-Ponty sobre a obra de arte, descreve-a como uma experiência de interiorização e exteriorização. Pensar a obra de arte a partir de Heidegger e Merleau-Ponty não permite, portanto, admitir que ela se elabora ao sabor de uma “inspiração”. A “inspiração” foi descrita por muitos artistas e poetas “como um fenômeno a que assistem e que neles surge de forma manifesta, independente de seu eu e de sua vontade” (HAAR, 2000, p. 108). Por surgir “de forma manifesta” é que “é ilusório pretender encontrar uma intenção prévia”. Na maioria das vezes o próprio artista só a descobre durante a realização da obra, “cujo sentido e coerência [...] são não raro mais claros ao espectador que a ele próprio”, explica Haar (2000, p. 108).

Por isto, o estilo que o artista adota é o emblema de uma maneira de habitar o mundo, ele percebe o mundo segundo um “um sistema de equivalências, pelo qual ele traduz uma relação com o mundo”. Este sistema “não se encontra em parte alguma, a não ser em um esquema corporal que ele tem em seu poder (e não diante de si), como um ritmo de seu próprio corpo”. Para Haar (2000), o estilo é como uma matriz que o artista retoma sucessivamente em “modulações ou variações” e “formas típicas”. O artista “estabelece um código, cria uma linguagem inédita para dizer um sentido novo”. Assim, o estilo deixa de ser obediência a regras e passa a ser “a condensação da ordem perceptiva espontânea” de um “ser sedimentado pela tradição” (HAAR, 2000, p.105).

3 - A abordagem da obra de arte

Apresentadas as considerações sobre a compreensão de obra de arte que se tomou como referência, resta agora refletir um pouco sobre a maneira de se ter acesso à obra de arte. Antes, porém, se faz necessário lembrar que a “obra é inseparavelmente terra e mundo”, é “um sentido encarnado, um mundo que se estabelece e se enraíza na terra” e que assim deve ser considerada, sem tentar isolar o conteúdo da forma, ou o significado do significante. Outro aspecto a se considerar nesta abordagem é que os artistas ao conceberem uma obra não partem de uma idéia prévia, como visto no item anterior, segundo muitos deles descrevem, a *inspiração* é um fenômeno que “surge de forma manifesta, independentemente de seu eu e sua vontade”, sendo, na maioria das vezes, clara ao



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

expectador e só posteriormente ao artista (HAAR, 2000, p. 107-108).

Heidegger (1936) adverte que ao se abordar qualquer obra de arte é preciso se colocar diante da obra e deixar que ela fale. A descoberta da obra requer um caminhar e escutar que demanda tempo. Este primeiro contato com a obra, considerado por Haar (2000, p. 9) como essencialmente afetivo, deve ser seguido de uma descrição precisa e paciente que possibilite registrar o que “ela exprime, ou parece exprimir”, “definir o clima que dela emana, a tonalidade peculiar que nela nos encanta, nos emociona ou nos fascina”. Haar (2000, p. 108) considera que o vagar do olhar nas obras não é aleatório. A percepção da obra de arte acontece para o autor, “segundo uma série sucessivas de perfis”: ela é ao mesmo tempo “global e sucessiva, instantânea e muito lenta” (HAAR, 2000, p. 108). Já a descrição da obra acontece em um tempo diferente, ela retraça o caminho percorrido pela percepção e, sendo discursiva, tenderá a colocar em evidências aspectos mais emblemáticos, rejeitando outros, ao menos provisoriamente. A descrição apresentará o que foi percebido em planos que ora estarão na frente, ora serão encobertos por outros.

Para Haar (2000, p. 109), há em cada obra algo que a caracteriza e individualiza, permitindo chegar a sua origem. Esse “algo” se difunde pelos contornos da obra e é ele que propicia a instauração de “uma atmosfera, de um espaço, de um mundo – no sentido de que é somente a partir dele que se tem acesso ao mesmo tempo a um novo horizonte e a uma nova disposição de todas as coisas”. Esse algo é o “tom fundamental” a partir do qual “nascem os diversos aspectos da obra, que seriam como que exemplificações suas”.

Heidegger, ao analisar a obra de Hölderlin, designa o “tom fundamental” por o “Dito”: “O Dito de Hölderlin não se encontra em nenhum poema particular, nem no seu conjunto, mas encontra-se não divulgado, em cada um deles pois é o ponto a partir do qual falam e onde se reúnem todos os poemas” (BOUTOT, 1991, p. 118). Desta forma, o que Haar (2000) propõe, para a percepção e descrição da obra de arte, é uma experiência de pensamento que não significa “transformar o conteúdo [...] em conceitos ou proposições filosóficas, mas tentar corresponder-lhe e suportar o poder do seu apelo” (BOUTOT, 1991, p. 118).



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Assim, descrever fenomenologicamente uma obra é elucidar *como* suas formas “enraizam-se em um *fundo*” que pode ser entendido como a *terra*, que como matéria é o meio gerador da obra de arte. Para Haar (2000, p. 113), o fundo além do meio gerador “seria o princípio formador da forma”. No entanto, para tornar clara a maneira como as formas surgem é preciso prestar atenção na atitude do artista, que, segundo Haar (2000, p. 113), “nos faz remontar das formas à sua formação, do que aparece ao próprio aparecer, e com isso descobre o jamais visto”. Para realizar a descrição, Haar (2000) recomenda que o “tom fundamental”, ou aquilo que parece ser característico de uma obra permaneça como uma hipótese, para evitar que a tarefa a qual se propôs caia no empirismo ou se torne uma análise determinista que tome a obra como uma “acumulação factual de traços particulares” (HAAR, 2000, p. 113). Assim, a descrição deverá manter-se o mais próximo das particularidades da obra e, sempre que possível, apoiar-se no testemunho do artista.

Haar (2000, p. 9 e 114-120) recomenda complementar a abordagem com “os conhecimentos reais trazidos pela história da arte”, como: a época da obra, o estilo, a corrente artística que está relacionada, o meio social e cultural, o momento da carreira do artista. Tudo isto para que se evite uma descrição simplista ou baseada em informações incertas, considerando esclarecedor e útil “saber a que cânones estéticos e a que exigências sociais ou metafísicas obedeceram os artistas que as criaram”. O autor reconhece que a abordagem histórica é indispensável, mas a considera redutora e por isso recomenda que não seja a única grade interpretativa. Ao final de seu estudo, Haar (2000, p. 120) evidencia que “a obra de arte ultrapassa de pronto todas as interpretações que dela se venha a dar”, regozijando-se com o fato de que nem o filósofo pode dizer “o porquê deste fascinante enigma”.

Considerações parciais.

Diferente da estética, a fenomenologia ao se dirigir à obra de arte busca saber em que ela consiste e suas reflexões têm como foco a operação que se realiza e o que é elaborado quando se concebe uma obra de arte. A abordagem de Haar (2000), a conferência de Heidegger (1936) e algumas contribuições de Merleau-Ponty deixaram claro que existem aspectos da obra de arte que



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

definitivamente a caracterizam. A obra de arte nesse enfoque não corresponde a uma adequação entre o que é visto e o que é representado, nem a uma matéria que recebeu uma forma, ou que foi modelada ao sabor de uma “inspiração”. De maneira resumida na busca por essa essência se observou que ela é uma junção de sensível e sentido na qual se instaurou uma *verdade* e essa *verdade* corresponde a uma revelação, a um desocultamento. O gráfico abaixo (Figura 05), ilustra que a obra de arte reflete a forma como o homem se relaciona e está no mundo ou, na esteira de Heidegger, é a forma do homem habitar o mundo.



Figura 05: A obra de arte como forma do homem habitar o mundo. Desenho esquemático dos aspectos essenciais do “ser-obra” da obra de arte. Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Apresentar um mundo e *produzir uma terra* são, características essenciais do ser-obra da obra de arte, com já foi dito. “O mundo repousa sobre a terra, e a terra surge no mundo” (BOUTOT, 1991, p. 115), *mundo* e *terra* se estabelecem não numa relação de justaposição, mas de combate, combate essencial que se apresenta na obra e no qual “as partes adversas se elevam uma e outra na afirmação de sua própria essência”, pois o ser-obra da obra de arte “consiste no disputar do combate entre mundo e terra” (HEIDEGGER, 2005, p. 39). É através desse combate mais velho que a obra que ela faz advir a “verdade”. E para reforçar: “Aproximar as duas potencias adversas, inscrever um mundo em uma terra, é esta a essência do trabalho artístico”, diz Haar (2000, p. 88).

O que Heidegger e Klee observam é que a obra de arte surge ou passa a existir através do artista, porém a sua condição de “ser-criado” não depende exclusivamente dele, depende, também, daqueles que a recebem. A obra de arte atrai seus guardiões para “o novo mundo



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

que ela abre”, ou seja, para o novo mundo que ela revela e instala. Ao assim proceder, a obra de arte coloca em suspensão todas as crenças habituais em relação à arte, daqueles que a recebem: “o fazer e avaliar, o conhecer e o contemplar” (INWOOD, 2000, p. 145).

A obra de arte, ao colocar em suspensão as crenças habituais daqueles que a recebem, trazendo uma nova forma do homem se mover e ver o mundo, se constitui como uma experiência coletiva continuamente atualizada. Para que a obra de arte exista enquanto “ser-criado” são necessários o artista e os guardiões ou aqueles que recebem a obra. No entanto, os artistas agem guiados pela arte. A arte surge como uma clareira, tem sua essência no advir da verdade, é portanto início, origem. E sendo origem permite que Heidegger a relacione com a poesia o que constitui um avanço na busca pela essência da arte, possibilitando o desenvolvimento das expressões artísticas. “A arte se edifica com base naquilo que só a força de uma palavra inaugural conseguiu desvelar e instaurar” e, por isto, a obra de arte funciona como fundamento para a história pois é em torno dela que, segundo Haar (2000), uma época se configura.

Também para Merleau-Ponty, assim como para Heidegger, a verdade na obra de arte não corresponde a uma adequação entre a coisa e sua representação, nem é o resultado da modelação de uma matéria inerte ao sabor de uma “inspiração”. É “uma verdade posta em obra”, porém de uma forma diferente da que pensa Heidegger. Merleau-Ponty defende que é a “verdade da existência encarnada que inspira o artista”, ou seja, a “carne do mundo”, “este tecido vivo a que pertencemos por nosso corpo e que não se limita a suas fronteiras objetivas”. A chave para compreender esse pensamento está na forma de perceber o mundo. Segundo Merleau-Ponty, o mundo percebido é alusivo em dois sentidos: em si mesmo porque consiste em um jogo de presença e ausência e porque o corpo que percebe “é ele próprio um duplo, visível e invisível, enquanto coisa que é vista e vidente”, ou seja, o corpo se vê vendo (HAAR, 2000, p. 97-101).

Ter consciência dos muitos aspectos da obra de arte e das relações que se estabelecem entre ela, o artista e a arte, possibilita realizar uma reflexão do jardim no contexto da obra de arte que servirá de caminho para, através da percepção e da descrição, se procurar relacionar os primeiros jardins elaborados em Recife pelo paisagista Roberto Burle Marx com a obra de arte.

CAPÍTULO II

O jardim como obra de arte.





ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

O jardim como obra de arte.

O primeiro capítulo se destinou a estabelecer a compreensão de obra de arte adotada no estudo, deixando claro que as questões direcionadas à obra têm como foco a operação que se realiza e o que se elabora quando se concebe uma obra de arte. A obra de arte foi o centro das reflexões e o que se buscou foi conhecer sua essência. Agora, o objetivo é definir jardim e, em seguida considerá-lo dentro da compreensão de obra de arte já apresentada.

I - A origem do jardim.

Jardim nasce da relação do homem com a *natureza*. A natureza pode ser entendida como o ambiente ou meio físico natural que o ser humano habita. Habitando, o homem intervém nesse ambiente, transformando-o segundo suas necessidades e convicções, ou seja, conforme sua concepção de mundo, o homem constrói a paisagem. A paisagem é, para Michel Laurie (1983, p. 17), “um reflexo dos sistemas climáticos, naturais e sociais”. Por estar inserido neste ambiente transformado e construído pelo homem, o jardim pertence e compõe a paisagem. Mas, o jardim mesmo sendo feito com a utilização de elementos naturais como água, vegetais e pedras, é sempre “uma situação artificial” (LAURIE, 1983), fruto de uma ação antrópica. É, como descreve Roger Caillois (1994, p. 5), uma porção da natureza transformada pelo jardineiro.

A eterna relação do homem com a paisagem é enfatizada pelos autores Michael Laurie (1983) e Geoffrey e Susan Jellicoe (1995). Para Laurie (1983, p. 13) o homem utiliza e modifica a paisagem segundo duas formas de adaptação: uma para subsistência e outra realizando “marcas” onde a paisagem é o meio sobre o qual o homem expressa suas “necessidades anímicas”, através de “impulsos filosóficos e artísticos”. O alinhamento Ménec, produzido na pré-história e composto por mais mil pedras que possivelmente serviam aos rituais, era um alinhamento de “menhires” (Figura 06), onde havia câmara mortuária e “a suposta pedra do sacrifício” (Figura 07). Para Jellicoe, a precisão com que as pedras foram assentadas e



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

modelada demonstram que serviam a uma intenção, como também revelam o aparecimento do “homem geométrico, junto com seus instrumentos” (JELLICOE, 1995, p. 16). Outro exemplo significativo é o cavalo branco, da ilha de Malta, que “talvez seja a primeira gravação de uma obra de arte importante sobre a paisagem”, como mostra a Figura 08 (JELLICOE, 1995, p. 19). A própria atividade agrícola tem, ao longo de milênios, deixado marcas na paisagem, conforme retratam as figuras 09 e 10.

Figura 06: Alinhamento de Ménec, Carnac (3.500 a.C.) Fonte: www.culture.gouv.fr. Acesso: 14 de junho de 2007.Figura 07: Alinhamento de Ménec, Carnac (3.500 a.C.) Fonte: www.culture.gouv.fr. Acesso: 14 de junho de 2007.Figura 08: Cavalo branco gravado na paisagem pelos celtas, ilha de Malta (100 d.C.) Fonte: www.2idiotsinaboat.com. Acesso: 14 de junho de 2007.Figura 09: Terraços para cultivo de arroz praticados especialmente no Japão e na China Fonte: www.unesco.org. Acesso: 14 de junho de 2007.

Figura 10: Campos agrícolas na Holanda, onde segundo Jellicoe (1995) o homem habita a “pura geometria”. Fonte: Geoffrey e Susan Jellicoe, 1995, p. 304.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Jellicoe (1995) mostra que são variadas as formas de relacionamento do homem com a paisagem e que, ao longo do tempo, o entendimento que ele vai adquirindo dessa relação se modifica. A consciência da dependência dos recursos naturais e da finitude deles, as possibilidades abertas pelas descobertas ecológicas, científicas e tecnológicas contribuem para mudanças nessa relação. Para o autor, o “desenho da paisagem” poderia hoje ser identificado como a mais ampla das artes e para tanto existem três razões: a ameaça constante das atividades humanas ao delicado equilíbrio da ordem da natureza que exige dele um grande esforço para restaurá-lo e não comprometer a camada protetora da biosfera; em seguida admitir que este esforço requer a volta a um estado eficiente de subsistência e, por último, que o homem tem como obrigação criar um ambiente que é mais do que “uma projeção sobre a natureza de suas próprias idéias abstratas” (JELlicoe, 1995, p. 7).

Portanto, pensar que o “desenho da paisagem” pode ser a mais ampla das artes, como denomina e defende Jellicoe (1995), está respaldado em fatos que, desde as últimas décadas do século XX, vêm se consolidando: o despertar do “homem biológico” para o entorno, provocando a chamada “revolução verde”, descrita na Conferência de Estocolmo, em 1972; o fomento aos estudos de planejamento ecológico e o desenvolvimento de uma arte da paisagem numa escala jamais cogitada. São inúmeros os exemplos de grandes áreas utilizadas para intervenções artísticas. Entre elas se pode citar o “Quebra-mar em espiral”, (1970) de Robert Smithson (Figura 11), realizado em um terreno baldio deteriorado por prospecções petrolíferas, no Great Salt Lake, em Utah, onde o artista trabalha

a questão da entropia, buscando analisar as alterações provocadas pela intervenção e o tempo necessário para que a natureza destrua o quebra-mar. As obras de empacotar do casal Christo e Jeanne-Claude (Figura 12), procuram geralmente refletir sobre a paisagem a partir da intervenção que, no caso dos empacotamentos, realiza uma supressão temporária.

Figura 11:
“Spiral Jetty”,
Robert Smithson (1970)
Fonte: www.hawaii.edu.
Acesso: 14 de junho
de 2007.





ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Por conseguinte, o jardim doméstico até paisagens de âmbito regionais, nacionais e globais, podem resultar de intervenções que estão cada vez mais sintonizadas com questões de sobrevivência do homem.

Desde o seu surgimento até os dias atuais, o jardim teve uma grande participação na história da humanidade, unindo o “conceito de jardim aprazível” da mitologia, com disposição e organização que, segundo Laurie (1983), “parece ser proveniente dos métodos de cultivo e rega” do homem agricultor. O termo, jardim, é a combinação de dois vocábulos de origem hebraica: *gan* que significa proteger ou defender e *oden* ou *éden* que quer dizer prazer ou deleite (LAURIE, 1983, p. 29-30).

Segundo Carmelo (2001), o jardim existiu primeiramente na imaginação humana, sendo a mitologia responsável pela evocação de significados como “o símbolo do cosmo, do centro, da topografia fundadora, da natureza restauradora, da fonte das águas vivas (no Cântico dos Cânticos), do locus dos (e para os) eleitos” e mais alguns como “da cruz (sassânida), ou até da topografia para os caminhos do amor místico”, para só então passar a uma “utopia construída ou planificada” (CARMELO, 2001). Este pensamento de Carmelo faz ressoar o que no capítulo anterior, tinha sido dito por Haar (2000), comentando a relação que Heidegger faz entre a arte e a poesia e o desenvolvimento no pensamento da arte que essa relação propicia: “A arte se edifica com base naquilo que só a força de uma palavra inaugural conseguiu desvelar e instaurar” (HAAR, 2000, p.94). tre e Heidegger faz com a poe por Haar (2000, p.94), comentando a relaçempo davam ao paisagista a oportunidade

Mesmo que na descrição judaico-cristã, o lugar para os eleitos esteja relacionado ao “paraíso-cidade”, a verdade é que nunca se abandonou “a figura metafórica e idílica dos jardins”. Os jardins



Figura 12: “The Pont Neuf Wrapped”, Christo e Jeanne-Claude (1975-8576) Fonte: www.wolfgangvolz.com.

Acesso: 14 de junho de 2007.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

medievais (Figuras 13 e 14) e renascentistas (Figuras 15 e 16) ainda “reflectem o retrato de um céu imaginado, o recato fechado da contemplação impoluta e tentam traduzir o sentido último da salvação, através de uma geometria centrada e harmoniosa”. Para Carmelo (2001), estes jardins são como “espelhos do céu na terra” e “perdurarão ainda nos grandes jardins que os diversos reis-sol mandarão erigir, ao longo de seiscentos” (CARMELO, 2001). Os jardins franceses do século XVII, entretanto, irão cumprir principalmente a função de enaltecer a virtude de seus proprietários mais do que a de encaminhar a alma a Deus.



Figura 13: Clonmacnois, Offaly, Irlanda (541 d. C.), exemplo de monastério aberto. As cruzes com “motivos retirados das Escrituras santificavam a paisagem do campo aberto”. Fonte: Geoffrey e Susan Jellicoe, 1995, p. 140.



Figura 14: Pátio do Leões, Alhambra, Granda (Séc XIII). Segue a idéia islâmica de jardim, trazido pelos árabes e introduzido na Espanha, onde o jardim do paraíso se mistura com o átrio romano. Fonte: Marino Antequera, 1977, p. 36-37.



Figuras 15 e 16: Vila Médici, Itália, 1450. Renascimento, época em que o desenho de jardins foi equiparado as outras artes. Obra de Michelozzo para Cosimo de Médici, destinava-se ao retiro intelectual dos sábios e artistas, abandonando todo o caráter simbólico. Implantação no alto da colina com jardins dispostos em terraços, segundo Jellicoe (1995), similar a Alhambra. Fonte: Paul Cooper, 2006, p. 8-9.

Deixando para trás o caráter de subsistência e religioso, tornando-se fonte de prazer para reis, príncipes, aristocratas e comerciantes, o jardim, no Renascimento, passa a cumprir a função ornamental e “o desenho de jardins”, ocupa segundo os escritos de Plínio “um lugar equiparado ao das outras artes” (LAURIE, 1983, p. 41). Jellicoe (1995, p. 8) comenta que, até o ano de 1700, as intervenções paisagísticas eram predominantemente metafísicas e somente posteriormente, quando o “homem intelectual” suplanta o “homem intuitivo”, é que “a paisagem se converte em realista e profana”, com raras exceções. Certamente entre essas exceções estão os jardins renascentistas italianos que além de serem concebidos para possibilitarem aos seus proprietários o desfrute do prazer ou um local para o retiro intelectual e para discussões filosóficas, a sua forma de implantação promove, pela primeira vez, a continuidade entre o jardim profano e a paisagem de entorno, numa demonstração de poder e prestígio.

É durante o século do Iluminismo que se pressagiam as futuras funções dos jardins urbanos projetados como espaços públicos e de lazer. A maneira de conceber o jardim muda conforme se altera a visão de mundo: “O sentido último das coisas, baseado na figura da salvação, cede, a pouco e pouco, o seu lugar às vozes do experimentalismo e aos dotes da razão. As leis, os valores, a idéia de futuro [...] passam a ser matéria que depende directamente da invenção humana” (CARMELO, 2001). Na cidade pós revolução industrial, os espaços são



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

organizados segundo suas funções e não existe mais, entre cidade e campo, a continuidade física e visual da paisagem:

A arquitectura torna-se na laicização da topografia urbana do antigo paraíso: os centros acolhem a apoteose da cidade, as alamedas elísias disputam o trânsito - como se fossem limbos - e os novos parques e jardins condensam o modo como o homem moderno subtrai a natureza à (sua) cultura. Se no universo pré-moderno tudo era natureza permanentemente criada por Deus e, portanto, havia continuidade natural entre cidade e campo, agora, de modo súbito, a paisagem constrói-se, culturaliza-se e, no interior das cidades, passam a brotar, como se fossem invenções mecânicas ou augúrios de arte, estas aléas de natureza domada, estes alinhamentos racionais de vegetação, estes marcos de reinscrição da Gênese na gestão racional dos espaços (LUÍS CARMELO, 2001).

Estas considerações se vêem sintetizadas na conferência de 1962 de Burle Marx (MARX, 2004, p. 51), quando o paisagista defende que o jardim é sempre uma maneira de demonstração de controle humano sobre a natureza, além de se constituir em “uma necessidade espiritual e emocional profundamente sentida e profundamente enraizada”. Desta forma, os jardins concebidos para subsistência, prazer ou deleite, podiam se apresentar como mimese do paraíso e do cosmo, ou ainda como santuário para meditação e homenagem a Reis ou Deuses. Na visão de Burle Marx (1962), concebidos “para se viver” ou “para se morrer”, os jardins cumprem sempre um objetivo e se baseiam nas necessidades da sociedade, compondo os arredores e espaços urbanos, integrando-se ou contrastando com a paisagem (MARX, 2004, p.54).

“Se me indagassem qual a primeira atitude filosófica assumida para o meu jardim, logo responderia ser exatamente a mesma que traduz o comportamento do homem neolítico: aquela de alterar a natureza topográfica, para ajustar a existência humana, individual e coletiva, utilitária e prazerosa” (MARX, 2004, p.54). Com esta assertiva e as considerações apresentadas no parágrafo anterior, Burle Marx relaciona o jardim às necessidades da sociedade, à paisagem e ao fato de estar presente em toda a existência humana. O seu pensamento não deixa de corresponder ao que declara Carmelo (2001), “as paisagens constroem-se, culturalizam-se e, no interior das cidades, passam a brotar (em forma de jardins) como se fossem invenções mecânicas ou augúrios de arte”, são “filhos híbridos de natureza e cultura”. Laurie (1983, p.29) compartilha desse mesmo entendimento traduzindo-o como: “Cada modelo de jardim é reflexo da relação concomitante homem-natureza e se poderia



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

considerar como uma ordenação ambiental em correspondência à imagem de um mundo ideal”. Todas estas concepções de jardim podem efetivamente refletir o pensamento de Haar (2000) e da filosofia sobre a obra de arte à medida que todas consideram o jardim como uma matéria sensível que foi impregnada de sentido e que está profundamente relacionada com a existência humana e à maneira dele habitar o mundo. O gráfico da Figura 17 sintetiza esse pensamento:

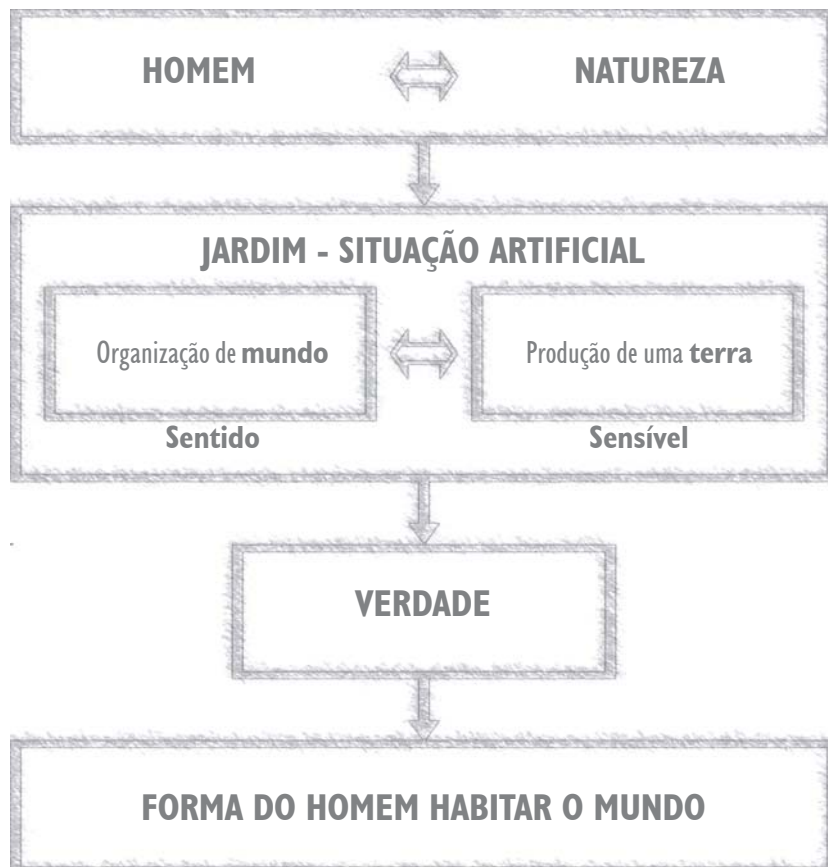


Figura 17: Gráfico da condição de obra de arte do jardim. Fonte: Fátima Mafra, 2007.

A seguir, se examinará alguns exemplos de jardins procurando apontar não só traços da obra de arte, como também que a relação que o homem estabelece com a natureza e de onde nasce o jardim, é uma relação concomitante, ou seja, de simultaneidade. Os jardins selecionados para essa investigação pertencem a épocas distintas e fazem parte de tradições diferentes. Porém, isto não se constitui como empecilho por se entender que eleger como objeto de reflexão o jardim é se deparar com uma prática sempre presente na vida do homem e, abordá-lo segundo sua condição de obra de arte é estar ciente de que, como toda obra, o jardim faz parte de um processo contínuo e não pode ser criado sem precedentes.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

2 - A essência artística do jardim.

Jardim, pensado no contexto já exposto da obra de arte, se constitui por um corpo feito de matéria sensível - vegetais, pedras e talvez, água - que comporta, também, um conjunto próprio de idéias, apresentando de forma nova o *mundo*. Sendo concebido como obra de arte, ele não é apenas algo que possibilita uma fruição estética. Reúne em si uma ambigüidade entre o que se vê e o que torna visível, é uma organização coesa e articulada que *apresenta um mundo e produz uma terra*, revelando uma *verdade*.

Uma vez que na poesia a *verdade* aparece quando a palavra chega ao dizer, na música o tom chega a tinir e na pintura as cores a iluminar, parece coerente pensar que no jardim, ao eclodir a *verdade* os vegetais cheguem a verdejar. No entanto, existem algumas peculiaridades do lidar com uma matéria viva e dar a ela forma de arte que ficam bem exemplificadas no texto de Roger Caillois:

Eu buscava um antípoda para a pedra impassível. Não sendo ela nem obra nem ser, cumpria-me descobrir algo que a um tempo vivesse como planta ou animal e fosse concebido, encaminhado e executado, em seus menores detalhes pela inteligência, a decisão e a escolha. Algo que houvesse saído de uma semente, que fosse tributário do crescimento e da morte, e no entanto que obra humana fosse, premeditada e realizada como são os poemas, os quadros, as estátuas. Nada melhor que os jardins para reunir essas opostas condições. Pertencem à natureza viva, são frágeis e perecíveis, sujeitos ao sol e à intempérie, mas meditados e realizados por uma capacidade de conhecer e governar as energias negligentes ou suspicazes (CAILLOIS, 1994, p.1).

Esse pensamento de Caillois (1994) sobre jardim encontra-se em seu texto “Jardins Possíveis”, publicado em 1975 com o título original “Au rebours de la sève” e faz parte do livro organizado por Jacques Leenhardt, com o título “Nos jardins de Burle Marx”. O texto, já em seu título, contém a idéia de que ao termo jardim pode se associar uma gama de possibilidades de existência que, para o autor, termina se reduzindo a uns poucos exemplos dignos de nota. Caillois (1994) dirige a atenção para o vegetal enquanto matéria para a obra de arte. O “jardineiro” ao manipular uma matéria não inerte, “especula sobre o aleatório”, ou seja, conta com toda a disposição e fragilidade da seiva para produzir uma alegoria e revelar uma *verdade*.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

No embate com a matéria, seja o do escultor com o barro, do poeta com as palavras ou do “jardineiro” com a natureza acontece mais que uma ação do artista sobre a matéria que também age sobre o artista. Como lembra Haar (2000, p. 99-100), comentando a análise que Merleau-Ponty fez da obra de Cezanne, tanto a pintura como a arte, de uma maneira geral, “desvela uma textura mágica, [...] que se situa a meio caminho entre a de nosso corpo que percebe e a das coisas”. Por isto, é preciso considerar que a matéria age no artista, ele “deixa esta natureza agir nele, passar por seu corpo, pelo trabalho de sua mão”. Haar (2000, p. 101), usando como exemplo a pintura, explica que o pintor ao representar na tela, ele mesmo pintando, retrataria a “metamorfose do vidente em visível”, a “pintura é esta apropriação do vidente pelo visível”.

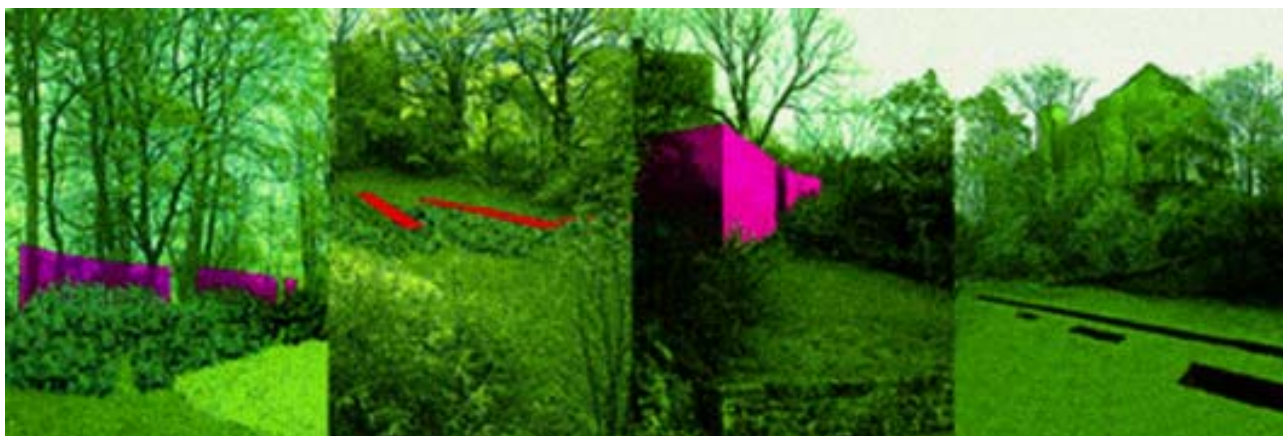
Para ilustrar o aparecer da matéria no jardim, toma-se, como exemplo, os “Jardins fisiológicos” (Figura 18), projetados pelos arquitetos Décosterd & Rahm para o concurso com Jérôme Jacqmin, Suíça 2000. Para a ocasião, os arquitetos propõem jardins que operam especificamente no campo dos sentidos. O espaço é visto por eles como uma quantidade de ar constituído quimicamente, onde o homem está fisiologicamente imerso através da respiração e da transpiração, a exemplo do que acontece entre os materiais e a oxidação. Conceber um jardim é sobretudo uma questão física capaz de promover a relação do corpo humano com o ambiente natural, por isto os jardins são como entradas para o mundo físico (GALOFARO, 2003, p. 44), e neles, os arquitetos exploram o conhecimento dos mecanismos químicos e medicinais que ligam o organismo às substâncias ativas das plantas:

[...] Consideram o jardim como um lugar onde o corpo mergulha no corpo da natureza, até o extremo de que seu metabolismo se altera e a química do organismo se transforma, dando lugar a interações fisiológicas entre a planta e o corpo, desde a boca até o estômago, e desde a pele até o sangue, desde o nariz até o cérebro. O primeiro jardim contrapõe a epiderme ao limbo: um itinerário entre a suavidade das sementes de salgueiro e a do acanto do Cáucaso, onde se produzem reações fototóxicas em progressão. O segundo jardim contrapõe o aroma das rosas que inalamos à ambrosia, com o risco das alergias que esta implica. No terceiro jardim comemos primeiro o açúcar dos morangos de um modo prazeroso, e logo deixamos o sabor na belladonna que provoca taquicardia e retenção de urina. O quarto e último itinerário, que é quase físico, transcorre entre plantas sedativas tais como a verbena ou a cicuta gigante, que provocam insuficiência respiratória e asfixia (GALOFARO, 2003).



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Para os arquitetos, Décosterd & Rahm, os jardins são entradas para o meio físico, “no jardim o corpo mergulha no corpo da natureza”. Neste mergulho, a *natureza* fisiológica das plantas *aparece* para o corpo que mergulha e percorre o espaço, ordenado segundo um pensamento. A disposição dos vegetais possibilita uma interação fisiológica entre o corpo humano e as plantas, levando a uma compreensão de jardim, de natureza e de paisagem distinta. No cotidiano os arquitetos revelam de forma nova um *mundo*: o *mundo* que se organiza é o do homem constituído biológica, química e fisiologicamente e a verdade elaborada é tanto do jardim quanto do próprio homem entendidos como composições e reações biológicas químicas e físicas.

Figura 18: Jardins fisiológicos, Dez 1999. Fonte: www.phillipperahm.com. Acesso: 14 de junho de 2007.

Nos “Jardins fisiológicos”, a questão de limite entre jardim e entorno, ou entre jardim e paisagem, é resolvida de forma muito mais conceitual e explorando outros sentidos que não somente a visão. Em outros tempos, a aproximação, ou distanciamento entre ambos era uma questão primordialmente visual que se solucionava observando as leis óticas. Na França do século XVII, o jardim almejou a condição de se estender ao infinito. Le Nôtre, paisagista francês, segundo Jellicoe (1995, p. 191), rompe com a prática paisagística e estabelece outros princípios de concepção considerando que “a paisagem deve ser mais grandiosa e heróica que os edifícios que abarca”. Para tanto, propõe que os espaços sejam pensados segundo “uma organização global”, e não compartimentada como antes acontecia, assim a casa passaria a figurar como parte da grande composição e o jardim deixaria de ser uma mera continuação dela. O jardim é esculpido na paisagem com “bosques ordenados e definidos por sebes recortadas”, ao terreno ondulado contrapõe terraços geométricos. Com o objetivo de possibilitar a continuidade



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

com o entorno, implanta amplas avenidas que conduzem ao infinito, como se pode visualizar nas Figuras 19 e 20, adotando, da concepção barroca, o uso de grandes superfícies de água que funcionam como espelhos refletindo o céu e promovendo uma sensação de unidade (JELLIOCOE, 1995, p. 178-191).

O olhar é dirigido de forma firme para não dar chance às divagações, para isto o paisagista emprega recursos de ótica, com artifícios de ilusão para aumentar as distâncias. O projeto dá a impressão de se revelar por inteiro, mas posteriormente houve a introdução de elementos de surpresa e contraste, em especial nos bosques íntimos aumentando ainda mais a sensação de grandiosidade. Jellicoe (1995, p. 178-191) revela que os espaços foram dispostos para realçar o deslocamento das pessoas, o que justifica a presença de grandes e eloqüentes escadas e gradis, simulando a imersão dos convidados numa grandiosa paisagem só permitida aos deuses ou a quem deles se assemelhasse. No jardim francês de Le Nôtre a exímia manipulação do espaço expressa a intenção de dominação do homem sobre a natureza (Figuras 21 e 22), através do conhecimento da ótica desde a geometrização dos canteiros até a impressão de infinito dada pela convergência para um ponto das linhas do canal principal.



Figuras 19 e 20:

Aspectos do Jardim do

Palácio de Versalhes. Fonte:

www.chateauversailles.fr ewww.3dphoto.net Acesso:

14 de junho de 2007.

É importante ter em mente que o apoio à monarquia e a idéia de que os príncipes deveriam ser absolutos caracterizavam a sociedade francesa e, por isto, Le Nôtre propôs compor a paisagem como um vigoroso cenário que expressava toda a dignidade de seu proprietário, onde este poderia deleitar os sentidos e toda a natureza deveria se adaptar a ele (JELLIOCOE, 1995, p. 178-191). Para Brandão (1999, p. 160), no conjunto arquitetônico do Palácio de Versalhes o edifício



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

do palácio figura como “centro convergente” em relação à cidade e “divergente” no que diz respeito aos jardins, uma vez que a cidade olha para o palácio que, de costas para ela, olha para o universo que pretende dominar.



Figura 21 e 22:

Aspectos do Jardim do

Palácio de Versalhes. Fonte:

www.chateauversailles.fr.

Acesso: 14 de junho de 2007.

A natureza é utilizada no jardim francês de maneira a expressar um controle excessivo do homem, tudo é milimetricamente ordenado e planejado. Mas considerando, além da matéria, os outros aspectos ontológicos da terra, o sítio, a revelação da natureza - no sentido de physis - em contraste com a obra humana, e até mesmo a terra como o velado, o oculto, no jardim francês a *terra* recebe do *mundo* um pressão muito mais forte se comparada à que se apresenta nos “Jardins fisiológicos”, dos suíços. No jardim francês é gritante a violência que o *mundo* faz à *terra*. Talvez por isto Roger Caillois (1994, p. 5) expresse uma visão caricatural do jardim francês, para ele qualquer exemplar do jardim francês clássico “são apenas simetrias e perspectivas, canteiros conjugados e espelhos d’água, buxos esculpidos a tesoura, festões e chafarizes”. É mais um cenário montado para o “desenrolar de uma tragédia de Racine”, ou uma composição aos moldes de Poussin, do que uma referência a um “lugar selvagem”.

Talvez no Japão dos séculos XV e XVI, da mesma forma que no jardim francês do século XVII, o *mundo* exerça sobre a *terra* uma pressão maior. Segundo Jellicoe (1995, p. 84-95), o jardim japonês desse período era um acontecimento que ligava o universo e a mente humana. O universo era concebido como um vazio no qual fluíam substâncias materiais que coexistiam no tempo, e a mente, como reflexo dessa concepção, era um vazio no qual fluíam acontecimentos terrestres. O jardim de areia de quartzo, por sua vez ligava as duas idéias, a do universo e da mente: o quartzo



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

representava o vazio e as rochas os acontecimentos mundanos. O jardim japonês era uma alegoria da passagem do homem pelo mundo, expressa através das formas das rochas, “puro jardim de contemplação Zen budista”. Como exemplo, cita o jardim do templo de Ryoan-ji, na Figura 23:



Figura 23:
Aspectos do Jardim Ryoan-ji,
possível reconstrução
em 1488. Fonte:
www.columbia.edu.
Acesso: 14 de junho
de 2007.

Há várias outras teorias sobre este exemplar do jardim japonês. Segundo, Nitschke (2003, p. 88-93), existem ao menos quinze que abordam esse exemplar de jardim de paisagem seca. Para o autor, no entanto, o enigma desse jardim está ligado à arte da meditação, diferindo da interpretação dada por Jellicoe (1995), por não ser considerado por Nitschke (2003) como representação de qualquer coisa, seja da relação da mente com o universo ou, por exemplo, uma reprodução da vista aérea do mar e suas ilhas.

Nitschke (2003) defende que o Ryoan-ji foi criado como um lugar destinado à meditação. Argumenta que, sendo uma composição completamente plana exige do observador o ato de sentar para poder apreciá-lo. Lembra que em japonês, sentar e meditar tem o mesmo significado e, como o jardim faz parte de um templo zen, não seria de estranhar que seguisse a filosofia correspondente. Nesta filosofia, o ponto de partida são os “fatos”, sendo o seu próprio corpo o primeiro fato enfrentado pelo homem: “A consciência se encontra no centro do corpo e os sentidos na periferia. Com a



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

ajuda dos sentidos, o eu corporal pode transmitir ao centro, a consciência, dados sobre os objetos do mundo exterior” (NITSCHKE, 2003). O jardim proporciona ao observador uma experiência de existência, diria Merleau-Ponty citado por Chauí (2002), ao passo que Nitschke (2003) o considera uma experiência de meditação onde o sujeito volta ao seu próprio eu:

[...] As técnicas de meditação servem para guiar a energia do homem - que, na realidade, está dirigida para o exterior, até os objetos do mundo - até dentro, até o centro da consciência. Os objetos do Ryoan-ji - quer dizer, as pedras - se acham ordenadas com tanta perfeição no espaço - quer dizer, na superfície de areia - que, durante a meditação, seus contornos vão se borrando até que **as rochas e a areia são percebidas como uma grande unidade**. Desta forma se inverte a corrente de energia de dentro até fora e o sujeito volta até seu próprio eu, até sua consciência. A experiência da volta espontânea à própria consciência se chama de o “nada”, de “vazio”, de “consciência que não julga” ou “do abandono do próprio eu”, para citar alguns dos termos com os quais se tem tentado descrevê-la (NITSCHKE, 2003, p. 90-92) - (grifos nossos).

Com o grifo, pretende-se ressaltar que “rochas e areia”, fundo e figura são, num momento de interiorização, percebidos como unidade. Independente do material que se utiliza na concepção do jardim, se o vegetal ou a areia de quartzo e rochas, há uma idéia que se organiza em *mundo* que repousa sobre a *terra* que é o elementar, o primordial, o fundo sobre o qual o *mundo* toma forma. O jardim francês e o japonês, apesar de estarem próximos no tempo apresentam *mundos* completamente distintos. Suas diferenças se afirmam naquilo que para cada um é próximo ou distante, verdadeiro ou falso, como ressalta Haar (2000, p. 86): “há vários mundos para cada época, porque há vários povos”.

Estes exemplos demonstram que em cada jardim se elabora uma *verdade* que resulta de uma operação onde *mundo* e *terra* se encontram num combate tão antigo quanto o próprio homem. A maneira de conceber um jardim pode variar no tempo e no espaço, mas há neste processo de criação uma continuidade, que se expressa no retomar de questões como a relação com a paisagem, a função que desempenha ou questões de ordem mais técnica como: se são concebidos a partir de um tema ou se são experimentações. Possivelmente, a continuidade principal é a da condição humana de perceber o que está fora de si e ter consciência dessa experiência, praticando-a e transformando-a em jardins. Enfim, o jardim com



seus aromas, texturas, contrastes, cores, sons, volumes e vazios deixa patente a sua condição de experiência sensorial que pode ser carregada de sentidos. Toda obra de arte seria, como diz Haar (2000, p. 88), “a resolução sempre provisória de uma tensão dolorosa”, que se estabelece entre *terra* e *mundo*, sensível e sentido.

Quando o primeiro jardim foi erguido, foi prometido ao homem um mundo a ajardinar e uma paisagem a ser conformada. Jardineiros, arquitetos, paisagistas, artistas e poetas não fizeram senão retomar e reabrir. O jardim, como “ser criado”, é uma experiência que envolve criadores e guardiões, promovendo uma atualização na maneira de ver o *mundo* e de deixar que o próprio *mundo* se veja nele. Ao chegar em Recife e elaborar seus primeiros jardins públicos, Burle Marx (1935) diz que jardim “é em sua essência natureza organizada” e que “existiu sempre um pensamento ordenando a natureza”. Mas, será mesmo que a sua “natureza organizada”, ordenada segundo um pensamento se constitui como uma forma do homem habitar o mundo de sorte que neles se elabora uma verdade, se organiza um mundo sobre um fundo primordial?

CAPÍTULO III

Natureza organizada **vista**
como obra de arte.





ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Natureza organizada **vista como obra de arte.**

Com a apreciação sobre a obra de arte e sobre o quê vem situar o jardim na condição de obra de arte, evidenciou-se que este último, o jardim, além de ser uma expressão da relação do homem com a paisagem, pode corresponder à compreensão de obra de arte trazida por Haar (2000). Isto se procurou relatar no capítulo anterior com uma rápida aproximação dos “Jardins fisiológicos” elaborados pelos suíços Décosterd & Rahm, do Jardim de Versalhes, de Le Nôtre e do jardim do templo de Rioan-ji. A partir de então se perseguirá discutir a *natureza organizada* de Burle Marx no seu provável contexto de obra de arte.

Aqui partindo do entendimento da obra de arte como elaboração da verdade, já apresentado nos capítulos precedentes, se realiza a escuta dos jardins Casa Forte, Euclides da Cunha e Artur Oscar, buscando perceber e apontar o “tom fundamental” que permite o acesso à obra, identificar os traços essenciais do “ser-obra” do jardim e sua condição de “ser-criado”.

I - O que escapava ao mundo.

Como foi dito na introdução, Burle Marx veio a Recife para cuidar da remodelação dos jardins da cidade, atividade que incluía a reforma de parques, praças e largos e a concepção de novos jardins. Ao chegar, salta-lhe aos olhos tanto a pobreza da cidade, quanto a homogeneidade da arborização dos logradouros. A respeito da arborização dos jardins, o Diário de Pernambuco publica na Coluna “Cousas da cidade”:

[...] No parque Amorim, ha “eucalyptus” pelados e tristes. No Entrocamento ha mangueiras, mangueiras e mangueiras. No largo do Paysandu ´, figueiras, figueiras e figueiras. Na Campina do Bodé, ainda figueiras e figueiras, e mais uma ruína (obra immortal do sr. Antonio de Góes) (“Os jardins do Recife”, Diário de Pernambuco, 11/10/1935).

Se no Recife a arborização dos largos, campinas e parques era homogênea, no que se refere à arborização das ruas, a cidade contava ainda com o uso excessivo do ficus-benjamim que, pelos comentários



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

e notícias, havia se constituído num problema para a prefeitura. Burle Marx estava ciente desses e de outros aspectos relativos à atividade paisagística praticada na cidade. Em meio às obras da Praça da República, declarou: “O Recife tem muitas coisas até agora abandonadas e que são preciosidades para o embelezamento de jardins. A topografia da cidade é ótima” (Diário de Pernambuco, 20/05/1937). Nesta entrevista, o paisagista procurou chamar atenção para questões importantes que em sua atuação procurou contemplar:

A simplicidade merece mais atenção, que certos requisitos preciosos, porém superfluos. Queremos tirar o maior partido da natureza. Pretendemos criar em cada jardim um “motivo” diferente, aproveitando quando possível plantas brasileiras.

Assim, em Casa Forte, as plantas aquáticas da Amazonia predominam. Na praça Arthur Oscar, as marinhas.

O Benfica reflecte bem o nosso desejo. Constituído de plantas sertanejas e pernambucanas (cactáceas) (A Reforma dos jardins do Recife, Diário de Pernambuco, 20/05/1937).

Burle Marx, vendo o Recife com a lente da paisagem, defendia o resgate do que estava sendo deixado de lado pelos que cuidavam ou elaboravam o paisagismo da cidade, proclamando que a “simplicidade” merecia ser considerada. Ele apontava para a riqueza da flora brasileira e para a paisagem do Recife, que estavam à vista e à mão e não eram percebidas. O paisagista deixava claro que o que pretendia era “livrar os jardins do cunho europeu, sempre seguido entre nós”, apontava como recorrente a “feição romântica” empregada aos jardins, da qual discordava, alegando que o jardim “acompanha o progresso da humanidade” (Diário de Pernambuco, 20/05/1937). Inclusive, essa adequação à época foi veementemente defendida por Lúcio Costa ao assumir a direção da Escola Nacional de Belas Artes (COSTA, 1930 apud XAVIER, 2003).

Desse espírito de busca por uma expressão atual, uma maneira própria, brasileira, de conceber jardins nasceram Casa Forte, Euclides da Cunha e Artur Oscar, os primeiros jardins inteiramente elaborados por Burle Marx. Para a antiga Campina de Casa Forte, o paisagista projetou um jardim com plantas de água. À época, a campina já havia recebido seu primeiro tratamento paisagístico, sendo ali edificado, entre 1934 e 1935, durante a gestão do prefeito Antonio de Góes, um monumento em homenagem aos heróis da



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

batalha que se realizara aos 17 dias de agosto em 1645, entre os brasileiros e holandeses. Os desenhos feitos por Burle Marx para o Jardim de Casa Forte são apresentados na Figura 24:



Figura 24: Desenhos de Burle Marx. Fonte: Diário da Manhã, 22/05/1935.

E as Figuras 25 e 26, fotografias que revelam aspectos da Campina da Casa Forte e do monumento.

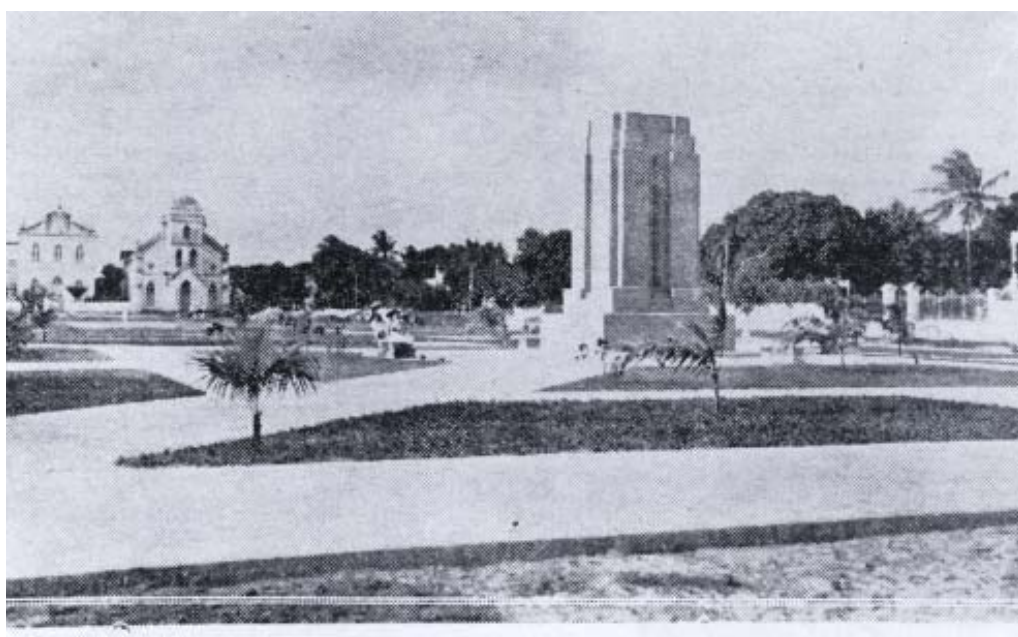
Figura 25: Campina de Casa Forte, entre 1910 e 1920.

Residências e igreja ao fundo.

Fonte: Foto cedida por Felipe Cabral, morador do entorno da praça, apud Costa, 2003, p.93.



Figura 26: Vista do monumento comemorativo da Batalha de Casa Forte, ao fundo Igreja e Colégio Sagrada Família. Fonte: Anuario de Pernambuco para 1935.





ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

A *inspiração* para o jardim de Casa Forte se apresentou a ele durante uma visita ao parque de Dois Irmãos: “Visitando o parque de Dois Irmãos, foi que me veio a ideia de criar entre nós um jardim dagua” (Diário da Manhã, 22/05/1935, p.12). Pereira da Costa em seu livro, *Arredores do Recife*, ao descrever o arrabalde conhecido por Dois Irmãos, faz com que seus leitores experimentem um pouco do que, Burle Marx soube captar de imediato:

[...] Nos domingos, principalmente, grande é o número de pessoas que o procuram para gozar da delícia dos seus soberbos panoramas, onde uma vegetação exuberante e luxuriosa, talvez a de mais exuberância dos trechos de natureza viva que emolduram os arrabaldes suburbanos de Recife, atrai e maravilha o espectador. [...] Ali o passeante encontra florestas magníficas, morros, planícies, açudes, enfim, em seus aspectos mais empolgantes e aprazíveis (COSTA, 2001, p. 86-87).

As imagens, a seguir, confirmam a exuberância e pujança da *natureza* na paisagem recifense, como relatou Pereira da Costa: O Açude do Riacho do Prata retratado na Figura 27, o Açude de Dois Irmãos abaixo na Figura 28 e, à direita, seqüência de tanques com a vegetação aquática em destaque, na Figura 29.



Figura 29: Plantas aquáticas provavelmente do Horto de Dois Irmãos, entre 1930 e 1940. Fonte: Alexandre Berzin, acervo Fundaj, AB 695.

Figuras 27 e 28: Vista do Açude do Riacho do Prata e do açude do Horto Zoológico de Dois Irmãos. Fonte: Coleções JPC 479 e MT 41, acervo Fundaj.



A fotografia das plantas aquáticas, com data estimada entre 1930 e 1940 aparece em meio às fotografias do Horto de Dois Irmãos, feitas por Berzin e surpreende ao mostrar em destaque, numa sequência de tanques, a *Nymphaea rubra*, herbácea tuberosa, perene, originária da Índia (LORENZI, 2001). Tanto o relato de Costa (2001), quanto estas fotografias são evidências que confirmam haver em Recife abundância de uma flora não reconhecida que se prestava como motivo para jardins e condições de adaptação de espécies exóticas. Esses aspectos da paisagem *natural* estavam à vista de todos, nos hortos, açudes, matas, quintais e jardins das residências, ou mesmo, em beiras de caminhos e estradas dos arredores da cidade.

Os jornais da época, principalmente o Diário da Manhã e o Diário da Tarde, serviram de veículos para que as idéias de Burle Marx chegassem à população. Porém, a reação à proposta de um jardim que tinha como base para sua concepção, a flora brasileira era expressa principalmente, através do Jornal Pequeno, no qual o jornalista Mário Melo detinha uma coluna chamada “Ontem, Hoje e Amanhã”, que se destinava a comentar os acontecimentos da cidade e na qual, Burle Marx e seus jardins estavam frequentemente em pauta. O rancor que o jornalista dirigia a atuação de Burle Marx teve como motivo, conforme demonstram seus depoimentos, o fato de ter visto ser “arrasado à picareta” o monumento da Casa Forte, por ele recomendado e idealizado (Jornal Pequeno, 09/07/1935). Mario Melo, no mesmo artigo, reclamava a Burle Marx a retirada do “Wandenkolk” da Faculdade de Direito e “do leão de ferro galvanizado de bronze” que guardava a mata de eucaliptos do Parque Amorim, também, protestava contra a recomendação de uso dos espaços públicos para a exposição de estátuas de Celso Antônio, feita pelo paisagista, para os novos jardins, mas que não chegaram a ser colocadas.

No Jornal do Commercio, em 19 de maio de 1935, escreve, também, o Sr. Osvaldo Machado, alegando não compreender como em um local ocupado por um monumento, se converterá “num trecho da floresta amazônica”. “Tal floresta”, argumenta, “provocará o riso” tanto dos que conhecerem o livro “A Selva” de Ferreira de Castro, quanto “do indivíduo mais bronco que no Amazonas tiver estado”. Para Machado (1935, p. 1) o Jardim de Casa Forte não passará de um “arremedo de floresta amazonica” que em breve iria se transformar em “um lugar de cenas pouco moraes”.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Causava, também, espanto aos patrícios a proposta que fez o paisagista para o largo do Benfica, ou viveiro da Madalena, como revelam alguns dos comentários de Mário Melo, onde o jornalista se refere ao paisagista, chamando-o por “sr. Marx Burle”:

O antigo engenho dos Dois Irmãos poderia, deveria e, de futuro, será transformado em parque. Agora, enquanto está aqui o sr. Marx Burle, faz até medo falar no assunto, á vista do que ele fez na Casa-Forte e do que está fazendo com a sertanização dos mangues do antigo viveiro da Madalena. O homem estragaria aquele pitoresco recanto (Jornal Pequeno, Coluna Ontem, hoje e amanhã, 16/10/1935, p. 1).

E em seguida:

Escrevi dez ou vinte notas, aqui contra a loucura de transformar-se num sertãozinho o largo do Benfica, outrora viveiro da Madalena, pelo contraste da vegetação com o ambiente aquático.

Deixaram que o sr. Marx Burle desse eco ás suas fantasias e o resultado é o que se pode ver: Si aquilo é jardim, jardim sem flores, inteiramente de espinhos; si é parque, parque sem árvores. [...]

É que nêsse caso do jardim do Benfica não pode haver mau gôsto que aplauda aquilo (Jornal Pequeno, Coluna Ontem, hoje e amanhã, 03/03/1936, p. 1).

Para o Jardim Euclides da Cunha Burle Marx, também confeccionou alguns desenhos que podem ser vistos a seguir na Figura 30:



Figura 30: Desenhos de Burle Marx para o Jardim Euclides da Cunha. Fonte: Diário da Tarde, 14/03/1935, p. 1.

Contudo, não apenas o Jornal Pequeno, como também, o Jornal do Commercio e o Diário de Pernambuco veiculavam matérias que traziam questões quanto à procedência das atitudes da prefeitura, e consequentemente, do técnico responsável, o Sr. Burle Marx. Deixavam transparecer a incompreensão e a não aceitação por parte de alguns da nova maneira de conceber jardins. Jardins que lembram florestas ou paisagens sertanejas, retiradas de bustos e monumentos e ao mesmo tempo a recomendação de uso de estátuas feitas por um artista eram mudanças e atitudes que soavam estranhas e contraditórias.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Aos protestos e acusações lançados por Mario Melo, Burle Marx rebatia, dizendo que não se deveria usar em espaços públicos bustos mal executados, nem consentir que “o sentimentalismo assassine a arte” (Diário de Pernambuco, 20/05/1937). E, o último jardim aqui considerado, o Jardim Artur Oscar, não fugiu à regra dos anteriores, sendo concebido com plantas que se desenvolvem em áreas litorâneas. Situado no coração da ilha do Recife em frente à Torre de Malacoff, antes denominada de Torre do Arsenal da Marinha, foi construído na área de uma antiga praça.

A seguir, na Figura 31, podem ser apreciados aspectos do Jardim Artur Oscar. A fotografia que mostra a Torre de Malacoff foi publicada no Diário de Pernambuco de 20 de maio de 1937, visto que não se encontrou nos jornais da época desenhos do paisagista para este jardim:



Figura 31: Aspectos do Projeto de Burle Marx para o Jardim Artur Oscar. Fontes: Acervo do Museu da Cidade do Recife e Diário de Pernambuco de 20/05/1937, acervo Fundaj.



A praça, segundo Silva (2007), serviu de palco para a formação do batalhão dos “Voluntários de Pátria” que participou da Guerra do Paraguai (1865-1870), recebendo no final do século XIX, o nome de Artur Oscar em homenagem ao general vitorioso da batalha de Canudos (1893-1897). O Almanach de Pernambuco de 1906 traz uma matéria relatando a inauguração do monumento comemorativo à independência do Brasil do domínio português, que pode ser apreciado na Figura 32. Ao lado desta, a Figura 33, um cartão postal do início do século XX, revela que houve, por algum tempo, em



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

torno do monumento a presença de canteiros compondo o ambiente. Supõe-se que os canteiros foram posteriores ao monumento, porque se nota que dos dois sobrados que apareciam na fotografia do Almanaque de 1906, apenas um está presente na imagem do cartão postal e com marcas da outra construção, em sua fachada lateral.



Figura 32: Praça Artur Oscar, vista do monumento.

Fonte: Almanach de Pernambuco 1906, p. 100.

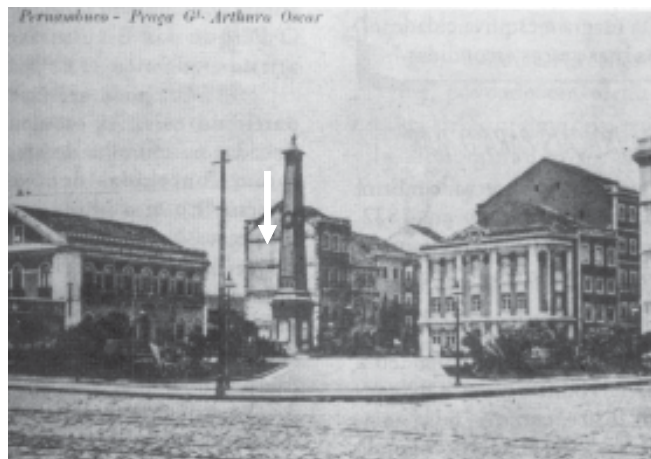


Figura 33: Praça Artur Oscar, vista do monumento.

Fonte: Acervo da Fundaj, apud Silva, 2003, p.xx.

Nas primeiras décadas do século XX, antes mesmo da atuação de Burle Marx acontece nesse trecho da cidade alterações, possivelmente motivadas pela reforma por que passou o bairro do Recife à época. Comparando as fotos acima com a Figura 34, nota-se que por traz do obelisco surgiu, ao lado do sobrado de dois andares, um novo prédio de arquitetura eclética. Analisando, ainda, a Figura 34 percebe-se que desapareceu, também, o edifício que está à esquerda do monumento nas fotografias acima. Uma vista aérea, a Figura 35, de outro ângulo, deixa mais visível a cortina de árvores acrescentada à praça, aparentemente composta por uma mesma espécie.

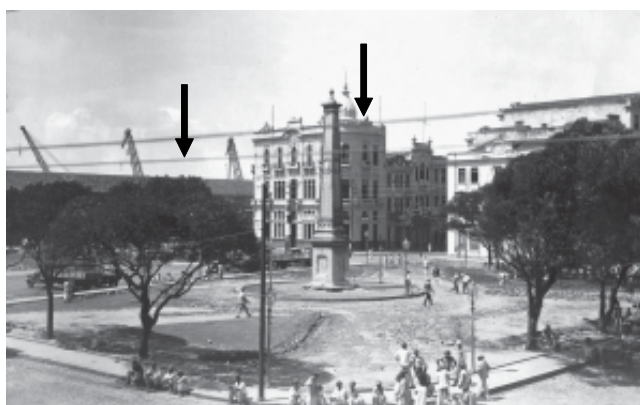


Figura 34: Praça Artur Oscar, ao fundo armazéns do porto e o edifício de arquitetura eclética. Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Recife, s/ data, apud Silva, 2007, p. 144.



Figura 35: Praça Artur Oscar com árvores, na linha de contorno. Fonte: Revista de Pernambuco, n.21, março de 1926, apud Silva, 2007, p.144.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Ao que parece, dentro do Plano de Embelezamento e Modernização da cidade em execução no governo de Carlos de Lima Cavalcanti, as propostas do paisagista não causaram somente propositos, proporcionaram para alguns, tanto repensar a arborização da cidade, como também, rever a compreensão de jardim que eles tinham:

E' possível que tenhamos agora, finalmente, uma orientação racional, _egional, moderna na arborização, nas praças e jardins da cidade. Uma das criticas bem fundamentadas e superiormente realizada pelo sr. Burle Marx. É contra a praga do ficus exótico, de uma monotonia exacerbante com que encheram a cidade, como se no Brasil e especialmente em Pernambuco não houvesse outro vegetal a ser empregado.

[...]

Aqui é que avulta uma das melhores qualidades do paysagista patricio. Elle actua dentro da luz e com as cores da nossa paysagem. Não é um exótico, um decalador de obras feitas, sobre as paginas dos catálogos importados da Europa ou da América. Como si se pudesse fazer architectura, jardinagem e urbanismo racionais e honestos mettendo a Europa ou os Estados-Unidos, Bremem ou Chicago dentro das nossas urbs cheias de sol e de cores gritantes.

O sr. Burle Marx não traça um jardim ou uma praça: **elle faz o jardim e a praça que a cidade precisa para compor a sua própria paysagem** e dar conforto, hygiene e belleza á sua população, mas **sem quebrar as linhas e sem fugir ao sentido da natureza ambiente**.

O seu projecto da futura praça Euclides da Cunha é typico, é nosso, é jardim pernambucano e brasileiro. Não é caricatura de praça franceza ou americana (Diário da Tarde, coluna NOTAS E Comentários, "OS JARDINS E A ARBORIZAÇÃO DA CIDADE", 14/03/1935, p.2) (grifos nossos).

O pensamento exposto na citação revela, por um lado, que a intervenção paisagística precisa considerar não só fatores práticos como por exemplo o caso do uso indiscriminado do ficus, como também que é fundamental tirar partido das condições naturais do sítio explorando-as e, por outro, que fazer jardim é mais do que copiar catálogos ou importar mobiliário. A tarefa, no entanto, se mostrava ainda mais árdua por que os valores evocados por Burle Marx estavam em desacordo com a prática paisagística vigente à época. Não é de se estranhar o fato do artista "contrariar" os costumes e na última entrevista que concedeu à Conrard Hamerman (1995), o paisagista comentou esse proceder dizendo: "É o artista que segue um caminho que vai, como disse um filósofo francês, *de l'incertitude à l'incertitude*. De incerteza em incerteza, e agradando a um pequeno número de pessoas. Porque, em geral, o artista precede o tempo. Ele descobre e os outros vão ver depois; primeiro reagem e depois vão aceitando".



Burle Marx não estava só ao pensar que o artista muitas vezes precede o tempo. A obra de arte como “ser criado” ao abrir um mundo novo, contesta as crenças vigentes, colocando em dúvida “o fazer e avaliar, o conhecer e o contemplar”, como evidenciou Inwood (2000, p.145), ao comentar Heidegger (1936). Paul Klee (2001), em seus escritos comenta esta característica do trabalho artístico: “A criação vive como gênese sob a superfície do visível da obra. Para trás, todos os espíritos enxergam; à frente - no futuro - só os criadores” (PAUL KLEE, 2001, p. 15).

Acredita-se que os textos publicados, nos Diário da Manhã e Diário da Tarde, jornais que pertenciam ao governador Lima Cavalcanti, cumpriam o papel de dar uma resposta aos questionamentos e ao mesmo tempo davam ao paisagista a oportunidade de mostrar que fazer jardim exigia domínio de questões históricas, construtivas, botânicas e artísticas. Os seus pronunciamentos não se restringiam somente a fornecer informações acerca das obras mas, preocupavam-se, também, em situar os leitores sobre os muitos condicionantes da arte paisagística e da estreita relação que desde sempre o homem manteve com a paisagem.

A maior parte da bibliografia sobre o paisagista é incansável em abordar os conhecimentos e a intimidade que desde muito jovem Burle Marx manteve com as plantas. Em vários momentos, o próprio artista relatou que seu contato com elas começou desde cedo, se constituindo nas lições mais importantes que lhe foram passadas por suas duas mães, Cecília Burle e Anna Piacsek. Esta última foi trabalhar para a família Marx quando ele ainda era criança, tornando-se com o tempo, uma das mais queridas amigas de Roberto. Ele comentava que se impressionava com o advir de brotos e flores que se seguia aos “esqueletos de plantas”. Com as mães aprendeu a lidar com a terra e a se admirar com o milagre da vida, não cansava de lembrar o momento que colheu o primeiro rabanete que plantou, observava, também, o cultivo de plantas como a *begônia* e o *caládio* que, Cecília mantinha em estufas. Com sete anos começou a sua coleção de plantas e desenvolveu a sensibilidade e o gosto para a música. Teve acesso desde os doze anos às revistas alemães que tratavam de botânica, como a *Garten Schoenheit*.



Entre os anos de 1928 e 1929 foi para Europa com a família receber “banhos de cultura” e nas estufas do jardim botânico de Dahlem, em Berlim, encontrou as plantas brasileiras que não via no Rio de Janeiro. “Foi graças a essas visitas que nasceu em mim o desejo de conhecer a nossa flora”, relembrou o paisagista (HAMERMAN, 1995). Foi em Dahlem que Burle Marx viu as plantas brasileiras reunidas segundo uma ordem geográfica: “Inspirado no trabalho de Engler, que construiu os grupos de diferentes floras no Jardim Botânico de Berlim, foi que realizei meu primeiro grupo ecológico, com o qual marquei uma direção que continuou em muitos outros trabalhos” (HAMERMAN, 1995). Ainda na Alemanha além da intensa vida cultural recebeu aulas de canto e desenho na escola de Degner Klemm.

Após estas considerações dois pontos são importantes para refletir sobre a atuação de Burle Marx, em Recife. O primeiro diz respeito ao que, de fato, parece caracterizar a sua atuação e que pode ser melhor apreendido recorrendo-se ao comentário que faz Merleau-Ponty (2004) ao descrever o que nele se passa quando examina um quadro: “Eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.18). O que Merleau-Ponty descreve é a operação da percepção, precisamente quando o vidente é apreendido pelo visível e que parece ser o que ocorre com Burle Marx. O paisagista vê a paisagem segundo o que dela se apresenta a ele, dá a impressão de que vê com ela muito mais do que a vê, como se a deixasse atuar nele e tateando entre os vegetais os escolhesse, os selecionasse e os ordenasse em jardins para a cidade.

O segundo ponto a se considerar na atuação de Burle Marx é que para assim proceder, é preciso ter conhecimento, visto que, além de propor uma nova forma de conceber jardins, ele justifica e respalda as propostas. O paisagista, também, instala uma atitude de questionamento sobre o que de fato é um jardim. Em resumo, pensar a essência dos jardins de Burle Marx é pensar a essência de sua arte e para se ter acesso à verdade que se elabora em sua *natureza organizada*, que é a de um *mundo* e uma *terra* determinados, é necessário se colocar diante deles e escutá-los (HEIDEGGER, 1936).



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Seja como for, tem-se que considerar que os jardins fazem ver a si mesmos em sua materialidade e, também, fazem ver o mundo que os cerca (HAAR, 2000, p. 85).

2 - Em busca da verdade da natureza organizada de Burle Marx.

Para iniciar a incursão em busca do modo de ser dos primeiros jardins de Burle Marx se parte justamente daquilo que em Recife poderia chamar a atenção do paisagista ou de outro visitante que aqui chegasse e, no deslumbramento e estranhamento do primeiro olhar, pudesse fixar aquilo que escapava aos olhares já acostumados, já familiarizados ou anestesiados. Segundo Merleau-Ponty (apud HAAR, 2000, p. 98), o que inspira o artista é o mundo percebido, por isso ao analisar os jardins se levou em consideração o que estava sendo visto pelo paisagista que se impregnava da paisagem. Além das descrições de autores como Pereira da Costa (2001) e Gilberto Freyre (1968), se resolveu explorar as imagens da época e confeccionar alguns desenhos, para simular o arranjo de massas composto pelas construções e a vegetação de entorno que, provavelmente, Burle Marx encontrou na paisagem recifense. Para Casa Forte a fotografia da Figura 36 serviu de base para o desenho apresentado na Figura 37:

Figuras 36: Vista da Igreja de Casa Forte, do jardim e de sua paisagem.

Fonte: Luciana Santiago Costa, 2003.



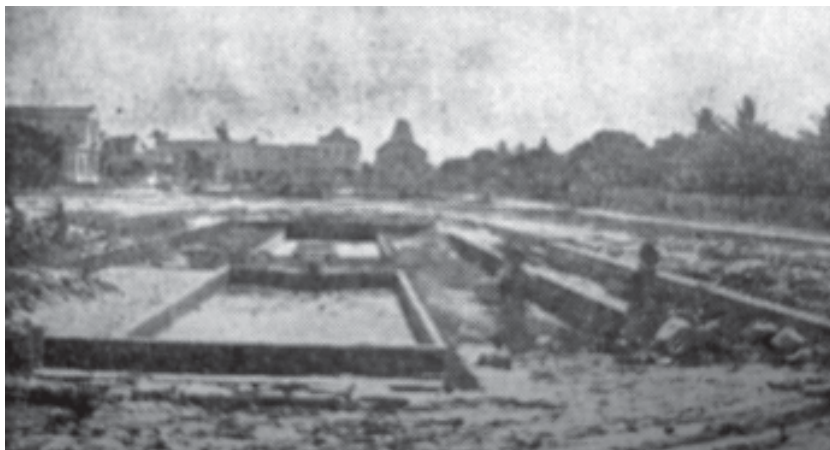


ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.



Figuras 37: Desenho do Largo da Igreja de Casa Forte e sua paisagem. Fonte: Fátima Mafra, julho 2007.

As imagens publicadas em jornais, retratando o início das obras de construção dos novos jardins, despertaram o olhar para o perfil da paisagem por trazerem em primeiro plano os canteiros sendo abertos à espera de um vir a ser ainda incerto, apreciado pelo leitor que através dos jornais tomasse conhecimento delas, ou mesmo, para os “passeantes”. Seguindo a investigação do material fotográfico, como na Figura 38, nota-se bem ao fundo o perfil da paisagem que de certo tocou e inspirou o artista. Nos espaços urbanos com fortes traços coloniais, seja pela disposição dos edifícios, como em Casa Forte, seja pela própria arquitetura de sobrados e chalés no Benfica, foi observado que, a revelia das lentes dos fotógrafos, se destacava a massa recortada da vegetação, se pronunciando por entre as construções e envolvendo-as como se as devorasse.



Figuras 38: Fotografia retratando o início das obras de remodelação do “Largo da Casa Forte”. Fonte: Diário da Manhã, 21/07/1935.

O comportamento da vegetação do entorno no Benfica pode ser apreciado na Figura 39 e a fotografia que serviu de base na Figura 40:



Figuras 39: Desenho do Largo do Viveiro ou Benfica, simulação de imagem da paisagem antes da intervenção de Burle Marx. Fonte: Fátima Mafra, julho 2007.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Figuras 40: Fotografia retratando o início das obras de construção do jardim da Madalena. Fonte: Diário da Manhã, 21/07/1935.



Os desenhos em preto e branco favorecem a percepção, visto que destacam figura e fundo e tornam mais claros e delineados os perfis da paisagem. O confronto entre os desenhos dos três jardins estudados mostra que a relação entre paisagem do entorno e jardim se altera no caso do Artur Oscar. Nele, os componentes naturais da paisagem se limitavam a uma cortina de árvores em volta da praça e à proximidade do mar e do rio, como se verifica nas Figuras 41 e 42:



Figuras 41: Desenho da Praça Artur Oscar ressaltando a presença predominante de sobrados e o rio ao fundo. Fonte: Fátima Mafra, julho 2007.



Figura 42: Praça Artur Oscar, desenho que ressalta a cortina de árvores. Fonte: Fátima Mafra, julho 2007.



Figura 43: Praça Artur Oscar, matéria publicada para anúncio das obras de remodelação. Fonte: Diário da Tarde, 24/08/1936.

Como para os jardins anteriores, houve no caso do Artur Oscar uma matéria do Diário da Tarde notificando à população o início das obras o que pode ser comprovado na Figura 43. Na reportagem, o monumento é descrito como sendo comemorativo à passagem do século, apenas, por sua inauguração retardatária. Como dito anteriormente, segundo artigo do Almanach de Pernambuco de 1906, tratava-se de um monumento comemorativo à libertação do Brasil do poder português.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Mesmo para os assíduos leitores deveria ser difícil imaginar o que poderia surgir nos locais antes ocupados por monumentos, como em Casa Forte e no Artur Oscar, e no caso do Benfica, em meio a um viveiro.

2.1 - *Organizando texturas e volumes.*

Com o auxílio dos desenhos, acompanhar-se-á o surgimento do que será proposto pelo paisagista. Burle Marx, para Casa Forte, projeta um jardim que se desenvolve em torno de três lagos de formas geométricas simples: um redondo e dois retangulares, sendo o de forma circular localizado entre os outros dois. O jardim se distribui em três secções correspondendo ao número de lagos e cada secção congrega a flora de uma região. A primeira, mais próxima à avenida, recebe espécies da flora americana, no lago “grande variedade de nossos rios e açudes” e, nas jardineiras do entorno do lago, “plantas marginais como as aningas da família das araceas, os celebres Tajas do Amazonas com suas folhas de coloridos os mais diversos, alguns representantes da família das gramíneas, etc., fornecerão um aspecto de exuberância tropical”. Envolvendo o lago, um passeio de grama seguido por duas fileiras de árvores, com exemplares de “Canna fistula, Ipê, Jatahyrana, Mulungu, Mugunba, etc.” (MARX, Diário da Manhã, 22/05/1935, p. 12).

Na Figura 44 tem-se: planta baixa, corte longitudinal e detalhes dos lagos do Jardim da Casa Forte, onde aparecem a distribuição da vegetação e a estátua da índia:

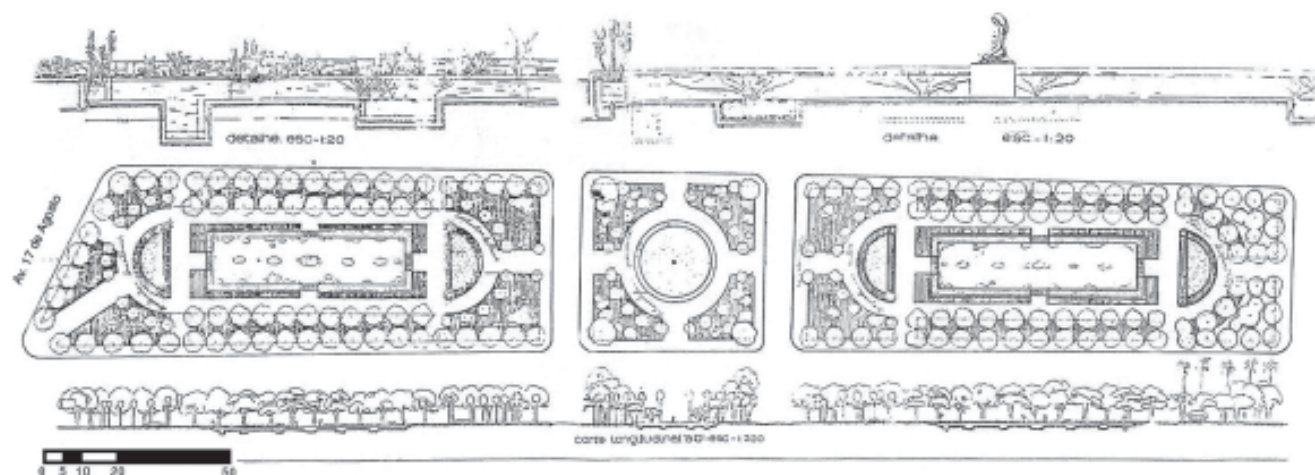


Figura 44: Planta baixa, corte longitudinal e detalhes do Jardim da Casa Forte, desenho de Burle Marx. Fonte: Acervo do Escritório Burle Marx & Cia Ltda.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

A terceira secção, a da esquerda na Figura 44, localizada mais próxima à Igreja, seguiu o desenho da primeira, mas a flora que abrigou foi exótica. Para o lago o paisagista especificou “flora aquática das regiões tropicais dos outros continentes”, como o lótus, planta oriunda do Nilo, cultivada com grande sucesso na Índia, informava. Ainda, complementando o arranjo especificou os *Cyperus Papyrus*, também de origem egípcia, espécie do gênero das “*Cyperaceas Lympheas Zamzibaruenses*”. Para as plantas marginais do terceiro jardim reservou “*Canna Indica*, a *Salla Aethiopica*, o *Crinum Powell*, a *Strelitzia* e algumas Musáceas decorativas”, não esqueceu de sugerir que entre “as Zingiberáceas de grande porte” se plantasse o Bastão do Imperador. Finalmente, para compor a cortina de árvores o “Pão-teka, os Flambotants de floração rubra e amarela. Acácias diversas, etc.” (MARX, Diário da Manhã, 22/05/1935, p. 12).

A secção central do jardim foi reservada para a “estrela”, a *Victoria Régia*, variedade brasileira da família das “*nymphaeaceas*”, originária da Amazônia, possui folhas que chegam a atingir quase dois metros de diâmetro, conforme se pode comprovar nas Figuras 45 e 46. Burle Marx informou que esta espécie tem “uma floração abundante” e indicou que colocassem, junto a ela, “uma estatua de Celso Antonio, representando uma índia a se banhar” (MARX, Diário da Manhã, 22/05/1935, p. 12). Em entrevista a Hamerman (1995), o paisagista diz ter sido aluno de Celso Antônio.



Figura 45: Foto do Jardim da Casa Forte, vista do lago central onde deveria ser colocada a estátua da índia, junto às *Vitórias Régias*. Fonte: Foto de Benício Whatley Dias, cerca de 1940, BD 600, acervo Fundaj.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.



Figura 46: Foto do Jardim da Casa Forte, vista de um dos lagos retangulares, onde se pode notar o tamanho das folhas da Vitória Régia em comparação com a escala humana. Fonte: Revista Cidade Maravilhosa, número I, julho de 1936.



Figura 47: Foto do pau-mulato, entrada do Sítio Santo Antônio da Bica. Fonte: Foto Fátima Mafra, 2007.

Complementando a composição da secção central e “circundando o lago haverá uma fileira de Paos-Mulato”, espécie que se destaca por seu efeito decorativo e nos quatro cantos desse jardim “existirão blocos de palmeiras amazônicas, taes como: acheellinas, assahys, mumbacas, bacadas, urucurys, jouarys, etc.”. Na Figura 47, detalhe do tronco do pau-mulato, árvore que se localiza na entrada do Sítio Santo Antônio da Bica, doado ainda em vida por Burle Marx para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

No lugar de uma praça e um monumento, erguido em comemoração aos heróis brasileiros de 1645, surge um jardim que evoca a exuberância, excentricidade e diversidade da flora tropical. Mas, mais do que demonstrar conhecimento botânico, Burle Marx demonstra espontaneidade e ousadia em ir de encontro a uma “tradição de medo de florestas, com índios de flechas envenenadas, aranhas, serpentes e escorpiões” (MARX, apud Cals, 1995, p. 58). O caráter revolucionário de suas ações indo na contra mão dos preceitos da época, propondo tornar familiar o uso da excêntrica flora autóctone, traz a lembrança o fato da obra de arte colocar em suspensão as crenças da sociedade, como foi abordado no capítulo I, ao se refletir sobre a obra de arte enquanto “ser-criado”.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Burle Marx coloca sua peculiaridade de artista no modo como distribui a vegetação no espaço. É precisamente esta maneira de proceder que merece atenção, pois através dela se terá acesso ao “tom fundamental” da obra e com esse objetivo se investiga, com especial atenção, os desenhos que ele confeccionou para auxiliá-lo a repassar as informações do projeto aos trabalhadores e, também, o texto que os acompanhou (MARX, Diário da Manhã, 22/05/1935, p. 1 e 12) e que vem sendo aos poucos apresentado. Tudo isso contribuiu para elucidar a estrutura dos seus jardins, ou seja, a maneira como as espécies ocupam o espaço, o clima que a disposição espacial suscita e detalhes da composição que parecem emblemáticos.

A Figura 48 traz um destes desenhos, onde se apresentam fileiras de árvores, distribuídas de forma alinhada conferindo ritmo à seqüência, contornando os lagos retangulares e isolando-os do exterior. Na Figura 49, aspecto do jardim em 2006, observa-se que há diferença na densidade da massa vegetal, principalmente na parte posterior (fundo) do jardim:



Figuras 48: Desenho do Burle Marx, Jardim da Casa Forte.

Fonte: Diário da manhã, 22 de Maio de 1935.



Figuras 49: Fotografia do Jardim da Casa Forte. Fonte: Fátima Mafra, julho 2006.

As Figuras 50 e 51 apresentam outra possibilidade de comparação entre os desenhos do paisagista e a situação atual do jardim.



Figuras 50: Desenho do Burle Marx, Jardim da Casa Forte.

Fonte: Diário da Manhã, 22 de maio de 1935.



Figuras 51: Fotografia do Jardim da Casa Forte. Fonte: Fátima Mafra, julho 2006.



As fileiras de árvores de início respondem a uma das “funções modernas” de um jardim tropical que deve proporcionar ao “passeante” um lugar fresco para o descanso e a contemplação, conforme defende o seu criador (MARX, 1935). Ao mesmo tempo, essa distribuição de árvores na periferia cria um contraste de luz e sombra, claro e escuro, entre centro e bordas em que, à maneira de uma clareira, a luz incide sob o interior, iluminando o centro. O recurso de iluminação zenital, comumente usado em construções como igrejas, permite que os altares, lugares de destaque dos templos religiosos, recebam iluminação natural, permanecendo iluminados em contraste com as demais áreas do templo. No jardim de plantas de água é no centro de cada secção que as espécies aquáticas se localizam, ver Figura 52.



Figura 52: Desenho da relação luz e sombra do Jardim da Casa Forte. Fonte: Fátima Mafra, julho 2007.

Em Casa Forte, a organização da natureza parece se configurar em ordens diversas, uma delas pode ser visualizada observando-se o corte esquemático abaixo (Figura 53), onde a gradação de alturas das plantas corresponde à noção de escala e ao porte das plantas. Os ambientes onde os vegetais vivem, como por exemplo o destinado às espécies aquáticas, às marginais e às terrestres e a própria distribuição dos conjuntos de flora nas secções do jardim, sendo uma composta pela americana de uma maneira geral, outra pela flora amazônica e a última feita com espécies tropicais exóticas, também se constituem como exemplos de ordem.



Figuras 53: Desenho do corte esquemático do Jardim da Casa Forte. Fonte: Fátima Mafra, julho 2007.

O paisagista ao compor seus jardins dá a impressão de contar uma história com e sobre a vegetação à medida que evidencia suas particularidades, permitindo que sua *natureza organizada* atenda a uma outra função do jardim moderno, a educativa. Jane Brown



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

(2000, p. 115-116) lembra que na avaliação dos teóricos do movimento moderno o uso das plantas não era apenas questão de forma e cor, como os outros materiais, elas requeriam uma participação mais enfática. Burle Marx, em mais um trecho dos textos que publica, declara que o jardim na cidade atende a diferentes funções e revela o grau de cultura de um povo:

Cidade é, segundo LeCorbusier, um utensílio de trabalho. O jardim sendo parte integrante do seu aspecto deve preencher uma função. Uma só, não, muitas: higienica, educacional e artística.

Um jardim, desde que alcance esses objectivos, localiza o grão de cultura de um povo (Diário da Tarde, 14 de março de 1935, p.1).

Em outro texto, especifica melhor a função educativa do jardim:

[...] Sob o ponto de vista educacional, o jardim moderno tem como objecto trazer para o habitante da cidade um pouco de amor pela natureza, fornecer-lhe meios para que possa distinguir sua própria flora da exótica e dar-lhe uma idéia nítida da utilidade do jardim simultaneamente a uma capacidade de distincção da verdadeira belleza do pieguismo baseado em concepções falsas.

Ademais o jardim publico tem a serventia de padronar o nascimento dos jardins particulares.

Para o estrangeiro é o jardim uma demonstração de riqueza da flora de um paiz e da capacidade do seu povo em bem aproveitá-la (Diário da Manhã, 22 de maio de 1935, p. 12).

Contribuindo com as declarações de Burle Marx, vale lembrar que a forte estrutura das gigantescas folhas da Vitória amazônica serviu, dois anos depois, de comentário para Karel Houzik a respeito da “biotécnica”, em 1937 (BROWN, 2000, p. 115). Brown observa que várias espécies de vegetais eram utilizadas pelos projetistas, entre elas as aquáticas e muitas vezes os jardins eram constituídos de modo a apresentar a planta como “objeto de veneração” (BROWN, 2000, p. 118).

Prosseguindo na reflexão sobre o modo de Burle Marx organizar a natureza, parece possível pensar que operava no paisagista um esforço criativo consciente à medida que escolhia tanto o tipo de relação que deveria unir os vegetais componentes do jardim, quanto o parâmetro segundo o qual os distribuiu, como escala ou diferenciação do ambiente de cultivo, entre outros. Essas relações se tornam visíveis especialmente pelo contraste. O criador seleciona, entre os vários vegetais que compõem a flora tropical, aqueles que



serão retirados de sua ordem natural para comporem, segundo uma nova ordem, o jardim. Ao conceber o Jardim de Casa Forte, Burle Marx escolhe a Vitória Régia, planta aquática, espécie brasileira de rara beleza, como motivo central da composição que tem como tema a vegetação aquática das matas tropicais, sejam elas matas americanas ou exóticas.

Na situação onde há a escolha de “elementos formais” e ao mesmo tempo há a escolha “do tipo de ligação entre eles” com o objetivo de construir um objeto, Paul Klee (2001, p. 59) diz ser possível estabelecer uma leve “analogia com a concepção musical da relação entre motivo e tema”. Essa analogia tanto para a obra de Paul Klee, quanto para a de Burle Marx não é absurda uma vez que ambos têm em sua formação experiência com a música. Mas, voltando aos jardins o que principalmente se percebe é que a cada nova ordem identificada, o resultado parece ser um só: tornar visível o vegetal, fazer com que ele apareça não só enquanto matéria, mas precisamente enquanto *terra* do jardim, fundo primordial sobre o qual o mundo se organiza.

A seguir nas Figuras 54 e 55, seqüência de fotografias com mais exemplos das relações de ordem que se percebe em Casa Forte:



Figura 54: Desenho das copas, galhos e folhas das árvores do Jardim de Casa Forte.

Fonte: Fátima Mafra, 2006

Figura 55: Forma, cores e texturas dos troncos das árvores do Jardim de Casa Forte.

Fonte: Fátima Mafra, 2006.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Cada copa de árvore faz contra o céu um desenho, com formas, espaços, cores e movimentos diferentes. Ao analisar os troncos, novas especificidades aparecem: em cada tronco um diâmetro, uma textura, um comportamento, no caso do Pau-mulato sua casca se modifica de acordo com a época do ano. As raízes e as folhas também apresentam suas diferenças. Perceber e explorar os vegetais como fundo gerador da obra de arte é o que caracteriza a atividade artística do paisagista. O paisagista-artista “deixa essa natureza agir nele, passar por seu corpo, pelo trabalho de sua mão. Ele não é o sujeito soberano que organiza as coisas como espetáculo”, lembra Haar (2000) citando Merleau-Ponty. Segundo Haar (2000) é este “descentramento, esta aproximação do visível” pelo olhar do artista e, é “esta fascinação por esta natureza enigmática que fazem o artista, e não a vontade de um demiurgo, ou as idéias de um *criador*”.

É possível dizer que Burle Marx aprendeu cedo a lição de se deixar apropriar pelo visível, como revela outro trecho da entrevista que o paisagista concedeu a Conrad Hamerman, seu representante nos Estados Unidos. Ao ser interrogado sobre os professores da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA que mais o influenciaram, responde:

Um professor que me influenciou no segundo ano foi o expressionista alemão Leo Putz, que lá ensinava. Durante uma viagem para Angra dos Reis, ele me indicou um grupo de velhas mangueiras e me falou na sinfonia das cores em suas copas. Os ramos novos brotavam num cobre lustroso; depois eles se tornavam verdes vivo, que se destacava das cores mais sombrias da folhagem madura. Mas Putz nunca deixava de insistir que o artista devia se destacar do objeto, ‘Meu filho’ - ele me disse - ‘para o artista, a natureza é um pretexto, um ponto de partida’ (HAMERMAN, 1995. Disponível em: www.vivercidades.org.br).

O “se destacar do objeto” de Putz e o “se vê vendo” de Haar e Merleau-Ponty são atitudes dos artistas no processo de concepção da obra. Nesse movimento de interiorização e exteriorização é que o paisagista Tateia entre as plantas para fazer surgir o jardim. Cada um obedece a uma nova ordem, é uma nova experiência onde o vidente se apropria do visível, para em seguida acontecer o inverso, o visível do vidente. A experiência seguinte ao Jardim de Casa Forte é o Euclides da Cunha que apesar de ter sido feito com flora completamente distinta mantém relações com o anterior, como se pode conferir na Figura 56.



Figura 56: Desenho de Burle Marx para o Jardim Euclides da Cunha, 1935. Fonte: FLEMING, 1996, p. 44.

No Jardim Euclides da Cunha, Burle Marx explora a vegetação do sertão do Nordeste brasileiro. A propósito, foi o próprio paisagista que sugeriu que assim se chamasse aquele jardim em homenagem ao escritor que pioneiramente retratou o Sertão. Como acontece em Casa Forte, também, no Jardim Euclides da Cunha existe um canteiro central circundado por alamedas de árvores. Em mais uma tentativa de desmistificar a impressão de que o Brasil possui uma flora pobre, o paisagista propôs para o largo, um cactário que reunisse “o maior numero possível de gêneros brasileiros da família das cactáceas”,

especificando: “Cereus, Melocactus, Opuntia, Pilocerus, etc. Blocos de pedra e plantas das famílias das Bromeliáceas e Euforbiáceas completarão o ambiente nordestino” (MARX, Diário da Tarde, 14/03/1935).

Apesar de ter sido erguido num terreno alagadiço algumas fotografias (Figuras 57, 58 e 59) dos cactos, no final da década de 50, “mais eriçados que ouriços do mar”, segundo Caillou (1994), revelam que até àquela data, permaneciam em bom estado de conservação.



Figura 57: Facheiro no canteiro central do jardim Euclides da Cunha, 1957. Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Recife, apud Silva, 2004.



Figura 58: Quipás no canteiro central do jardim Euclides da Cunha, 1957. Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Recife, apud Silva 2004.



Figura 59: Jardim Euclides da Cunha: Macambiras, em 1957. Fonte: Acervo Museu da Cidade do Recife, apud Silva, 2004.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

E bem ao encontro do que disse o jornalista Mário Melo sobre o novo jardim do Benfica, para a composição da sombra, Burle Marx especifica com:

Circundando o cactário, haverá um passeio de lages collocadas sem ligação, de modo a permitir o crescimento de grama nos espaços. Este passeio facilitará a observação mais proxima dos diversos espécimes do cactário. Duas alamedas de arvores autochtonas do sertão, tais como Umbuzeiros, Joazeiros, Páos d'arco, etc., envolverão a praça pela parte mais externa, encontrando-se, numa das extremidades onde formarão um pequeno bosque. Sob a copa frondosa dessas arvores serão collocados bancos de granito pollido (MARX, Diário da Tarde, 14/03/1935).

Um primeiro ponto a se examinar é a relação luz e sombra, onde já pela descrição é possível notar que permanece a mesma do projeto anterior, ou seja, a área central é iluminada e a periferia ou entorno é sombreado, como mostra o desenho na Figura 60:



Figura 60: Desenho esquemático perfil do jardim Euclides da cunha. Fonte: Fátima Mafra, 2007.

Burle Marx fez o seguinte comentário em relação à localização das árvores: “Essas alamedas, além de fornecerem abundante sombra, servirão ainda, como effeito de perspectiva para accentuar a luminosidade do cactário”. Se no jardim das plantas aquáticas a Vitória Régia era a “estrela”, aqui os diversos grupos de cactos assumiram esse papel e figuravam intensamente iluminados, sendo apreciados da sombra. Oferecer sombras diversas e generosas, possibilitar o contato direto com a natureza, observando os seus tempos de nascimento, de vida e de morte, ir ao encontro do tempo real é uma das características dos jardins e este “vir-a-ser” comum, também, a própria existência humana é uma fonte de descobertas para o paisagista, como ele mesmo declara em depoimento pessoal, em “Arte e Paisagem”, de 1987 reeditado em 2004:

[...] Era uma curiosidade descobrir um mundo para mim desconhecido, onde o nascer, o viver e o morrer são expressões do determinismo da vida. Todas essas são fases marcadas



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

por um tipo de beleza inerente. O processo do crescimento, que relaciona as diferentes fases, tem a mesma essência do vir-a-ser que existe em todos os outros processos do mundo exterior (MARX, 2004).

Na seqüência de fotografias apresentadas na figura 61, é possível examinar a relação luz e sombra, também analisada no Jardim de Casa Forte:



Figura 61: Canteiro central do Jardim Euclides da Cunha. Fonte: Fátima Mafra, 2005.

No jardim do sertão podem existir, além de sombra, flores. Como revela a Figura 62:



Figuras 62: Seqüência de flores no canteiro central do Jardim Euclides da Cunha. Fonte: Fátima Mafra, entre 2006 e 2007.



A gradação na escala da vegetação é outra aproximação, além da luz e sombra, que se observa entre o jardim de cactos e o de flora aquática. No centro plantas menores no anel do meio, plantas e árvores de médio porte e, no entorno árvores maiores, o que se constata tanto na Figura 61 quanto na Figura 63.

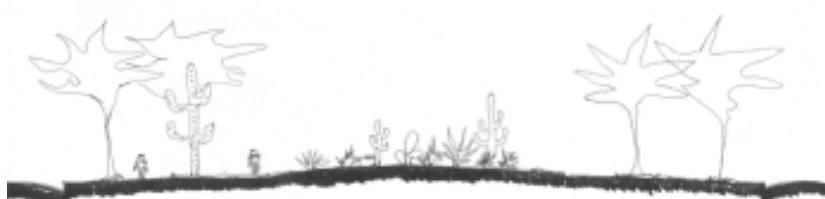


Figura 63: Corte esquemático do jardim Euclides da Cunha. Fonte: Fátima Mafra.

A relação de escala e porte das plantas, faz do Euclides da Cunha e de Casa Forte, jardins caracterizados por volumes e texturas, situação que pode ser visualizada em fotografias antigas nas Figuras 64, 65 e 66 :



Figuras 64: Sequência de imagens do recém construído Jardim Euclides da Cunha, em 1936. Fonte: Diário da Manhã 16/02/1936.



Figuras 65: Jardim Euclides da Cunha, em 1957. Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Recife, apud Silva, 2004.

Enquanto no Jardim Euclides da Cunha predomina as formas definidas dos cactos, em Casa Forte estão presentes a superfície espelhada da água e o ondular das folhas tropicais.



Figuras 66: Dois aspectos do Jardim de Casa Forte, provavelmente no final da década de 30. Fonte: Silva, 2004, acervo do Museu da Cidade do Recife.

Continuando na observação dos aspectos do Jardim Euclides da Cunha, durante o caminhar por entre as árvores salta aos olhos os desenhos dos troncos e galhos, como aconteceu em Casa Forte. Os diferentes desenhos podem ser vistos na Figura 67.



Figura 67: Troncos das árvores do Jardim Euclides da Cunha. Fonte: Fátima Mafra, 2006-2007.

Era comum a utilização de pedras, em formato retangular e quadrado com juntas feitas por gramíneas, em projetos de jardins da década de 30, na Grã Bretanha, com aponta Brown (2000, p. 67). Recurso utilizado por Burle Marx nos três jardins e que pode ser comprovado na Figura 65 para o Jardim Euclides da Cunha e na Figura 68 para o Jardim de Casa Forte e Figura 69 para o Artur Oscar.

Figuras 68: Aspectos da colocação das pedras do piso do Jardim de Casa Forte. Fonte: Silva, 2004, acervo do Museu da Cidade do Recife.



Figuras 69: Aspectos da colocação das pedras do piso do Jardim Artur Oscar. Fonte: Silva, 2004, acervo do Museu da Cidade do Recife.

O jardim Artur Oscar visualizado na Figura 69 traz como características volumes e texturas, porém estes aspectos serão melhor apresentados mais a frente. Antes se examinará um outro traço dos jardins, a centralidade.

2.2 - Centralidade emblemática.

Observando-se atentamente os desenhos feitos por Burle Marx para o Jardim Euclides da Cunha, apresentados na Figura 70, e que complementaram a matéria publicada no Diário da Tarde de 1935, percebe-se que são dispostos em seqüência:



Figura 70: Desenhos do Jardim Euclides da Cunha feitos por Burle Marx, em 1935. Fonte: Diário da Tarde.

A seqüência não é aleatória, no primeiro desenho o observador está localizado atrás da cortina de árvores, na parte mais externa do jardim ao passo que no segundo é como se estivesse bem perto do anel intermediário e a partir dele, de costa para o anterior fita o canteiro central. No último desenho, o “passeante” se encontra entre o anel intermediário e o canteiro central, está no interior do



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

jardim, na clareira. Há tanto no projeto do jardim da Casa Forte, quanto no Jardim Euclides da Cunha uma centralidade marcante que é reforçada pela indução do caminhar através dos acessos e passeios que conduzem ao centro. Este aspecto é ilustrado pelas Figuras 71 e 72.



Figura 71: Acessos e passeios do Jardim da Casa Forte, trecho próximo a avenida 17 de Agosto, 2006. Fonte: Fátima Mafra



Figura 72: Acessos e passeios do Jardim Euclides da Cunha, em 2007. Fonte: Fátima Mafra

Nos dois projetos é, ainda, no centro onde se localizam os elementos vegetais de maior interesse e onde o artista situa as duas esculturas: de uma índia em Casa Forte e de um homem de tanga no Benfica, o que se verifica nas Figuras 73 e 74.

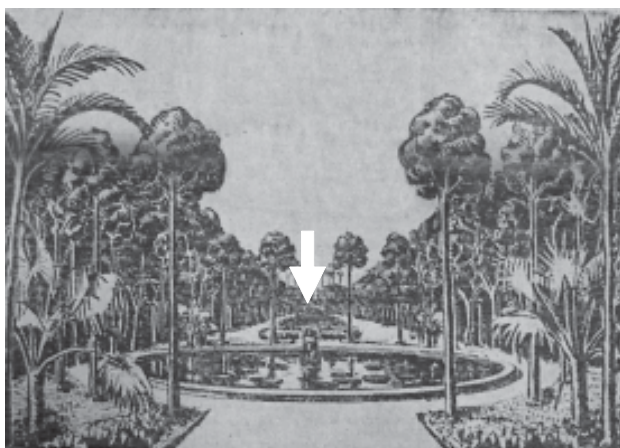


Figura 73: Desenho lago central do Jardim da Casa Forte, feito por Burle Marx, em 1935. Fonte: Diário da Manhã.



Figura 74: Desenho vista do canteiro central do Jardim Euclides da Cunha, feito por Burle Marx, em 1935. Fonte: Diário da Tarde.

Frequentemente o “centro” é uma referência, seja para localização, seja como origem de algo, por exemplo, quando se diz: - “O centro da questão é...”. No jardim a localização dos volumes, a seqüência e as relações que eles mantêm entre si serão captadas pelo “passeante” a partir dos sentidos. Com essas considerações retoma-se a fala do paisagista, primeiro para Casa Forte:



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

No lago central, circular, será o recipiente da flora aquática amazônica.

No centro desse lago, será colocada uma estatua de Celso Antonio, representando uma índia a se banhar.

Circundando o lago haverá uma fileira de Paos-Mulato, arvore interessante pelo seu feição definido de troncos em columnata e copas symetricas, de grande affeito decorativo, para jardins architectonicos (Diário da Manhã, 22 de maio de 1935).

O espaço do canteiro central é composto a partir do lago circular, que tem seu centro geométrico marcado pela colocação de uma estátua. A fileira de paus-mulatos que o envolve, à semelhança de uma colunata romana, reforça a sua forma circular e promove uma ligação vertical entre ele e o céu. O lago, também, recebe a Vitória Régia que é o centro do tema da composição florística do jardim e, além disso, ele é o centro geométrico de todo jardim. Pode-se dizer que o lago central, onde estão a índia e a Vitória Régia, é tanto o centro temático da composição que irradia para as outras secções do jardim a questão da flora aquática, quanto que ele é o centro físico, o meio do jardim. O mesmo acontece para o Jardim Euclides da Cunha, o canteiro central ocupa o centro físico do jardim e é o centro temático da composição:

Como figura central, será collocada uma estatua do fino cinzel do grande artista brasileiro Celso Antonio. Esta estatua, talhada em granito polido, representa um homem de tanga. Fora de qualquer idea literária, possui ella o valor intrinseco de ser verdadeira escultura, quer pela força de sua forma, quer pela singeleza de suas linhas. Além disso, si lhe quizermos emprestar um significado literário, ainda assim estará ali bem ambientada, pois concretiza, em sua expressão de força, a figura racial do brasileiro do Norte em harmonia perfeita com o conjunto dos cactos tão constructivos e definidos em suas formas (Diário da Tarde, 14 de março de 1935).

A escultura da índia a se banhar e a do homem de tanga é, como descreve o paisagista, “verdadeira escultura”, que tirada de blocos de pedra reúnem a “singeleza” das linhas e a “força” da forma. Muito embora não requeiram significados, ambientam-se harmonicamente nos jardins. De maneira breve Burle Marx define a escultura enquanto forma independente de um sentido, embora não deixe de considerar a maneira como elas se integram ao ambiente, mesmo que seja como forma entre as formas. Neste ponto é preciso ter em conta que pedra e cactos retraçam o mesmo caminho, ao serem retirados do corpo da natureza, e que a obra de arte “é inseparavelmente terra e mundo” além de que, como lembra Amy Dempsey (2003), “a arte não é criada nem concebida em um vácuo”, mesmo que não haja intenção aparente do artista, a obra é concebida



num espaço-tempo próprio e será apreciada por outros que lhes dirigirão interpretações variadas.

Burle Marx diz conceber jardins que a priori se destinavam a preencher funções modernas e com isso alcançar o “ideal de beleza” da época. Mas, esses espaços atendiam, também, a intenção do paisagista de “semear a alma brasileira”, como ele mesmo declarou (MARX, 1935). Semear significa “lançar, deitar (sementes) para fazer germinar; praticar a sementeira” (HOUAISS, 2001) e pode ser entendido como disseminar, propalar, difundir. Semear vem do latim “seme-”, “antepositivo” que quer dizer “semente, germe, causa, princípio” (HOUAISS, 2001, p. 2540). Ao trazer flora e tipos brasileiros para figurarem como elementos centrais dos jardins, o paisagista permite que se faça entre o jardim e a paisagem uma relação de unidade, fundo e figura são percebidos como um só.

Como acontece no jardim japonês, quando num momento de interiorização, “rochas e areia” são percebidos como um só, é possível perceber como unidade a *natureza organizada* e a paisagem de entorno, indo ao encontro da origem, início, ou seja, *verdade* do jardim: “semear a alma brasileira”. O jardim, como o templo grego, foi erigido por um povo, depois consagrado a uma flora para lá ser glorificada. Ao erigir o jardim o povo ergueu seu *mundo*, deixou que nele se visse o que para o povo é verdadeiro ou falso, perto ou distante, bem ou mal, onde ele toma suas decisões e se movimenta. Inscrever um *mundo* em uma *terra* é a essência do trabalho artístico que instala na obra de arte a disputa entre *terra* e *mundo*.

Terra é o material com o qual os jardins são feitos, a excêntrica flora autóctone, o sítio onde se localizam, a campina em frente à igreja, o largo em frente aos sobrados e casario ou o antigo viveiro. Pode também se constituir em fundo, sobre o qual o mundo repousa e, por último, em: o escondido, o esquecido, o que revelando oculta. A flora ao ser glorificada destitui e oculta o medo das florestas e a vergonha de ser brasileiro.

A maneira de Burle Marx ordenar a vegetação tanto em Casa Forte, quanto no Euclides da Cunha pode ser relacionada, também ao jardim dos arquitetos suíços que ordenam a vegetação dos Jardins fisiológicos de forma que cada jardim provoque uma série diferente de reações no visitante. A natureza das plantas dos Jardins fisiológicos



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

aparece pela reação que provoca no organismo das pessoas ao passo que a natureza dos vegetais nos jardins de Burle Marx aparece pela exuberância, pelo contraste de volumes, cores e texturas. Da mesma forma é possível relacioná-los aos jardins franceses, considerando-se a questão do controle e do domínio das formas com lugares específicos para cada tipo. Outra aproximação pertinente é quanto ao que é exaltado em cada jardim: no francês se glorifica a virtude de seu proprietário e nos jardins de Recife se reverencia a riqueza da flora brasileira como meio de semear no homem o amor pela origem.

Continuando a análise segue-se com o jardim Artur Oscar que difere dos anteriores em dois pontos rapidamente identificados. Primeiro, não contém em seu projeto uma escultura, ocupa o centro um generoso canteiro de dezessete metros de diâmetro, conforme se verifica na planta baixa (Figura 75). Segundo, só apresenta uma fileira de árvores no entorno, como especificado no corte AB (Figura 76):

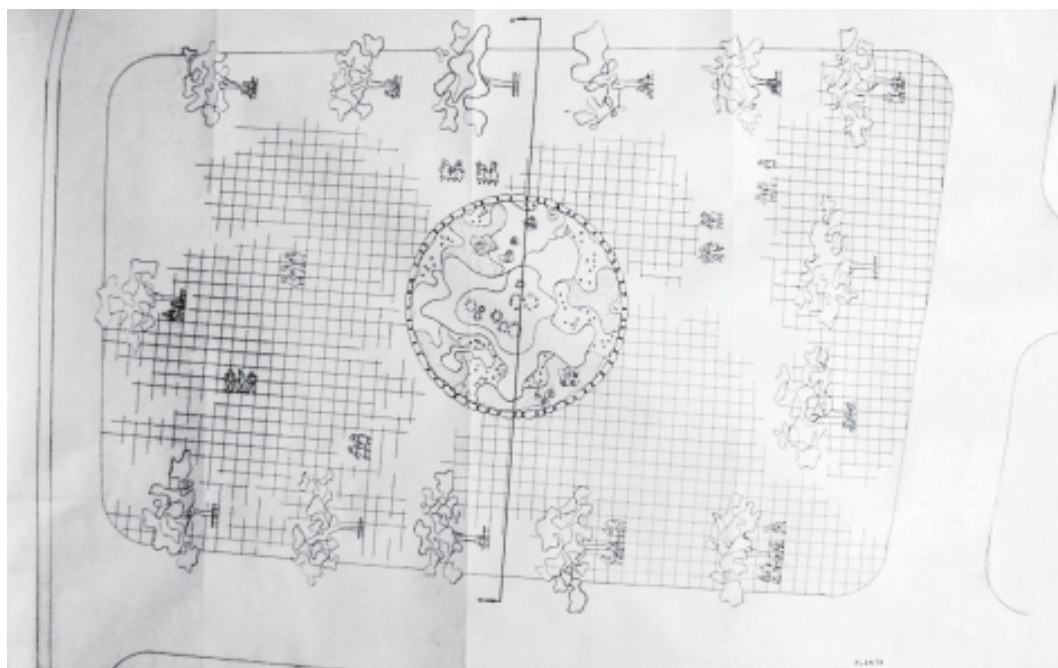


Figura 75: Planta Baixa do Jardim Artur Oscar, desenho de Burle Marx, sem data. Fonte: Escritório Burle Marx & Cia. Ltda.



Figura 76: Corte AB do Jardim Artur Oscar, desenho de Burle Marx, sem data. Fonte: Escritório Burle Marx & Cia. Ltda.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Como mencionado anteriormente, no Jardim Artur Oscar as relações de sombra e luz, escala e porte da vegetação correspondem aos outros dois, Casa Forte e Euclides da Cunha. Com base na planta baixa (Figura 75) foi possível confeccionar um corte esquemático que retrata a relação sombra e luz, na Figura 77, e que pode ser interpretada, também, como exterior e interior.

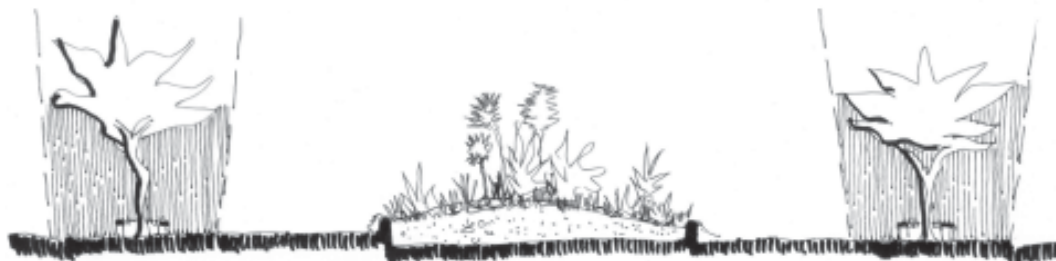


Figura 77: Corte esquemático do Jardim Artur Oscar. Fonte: Fátima Mafra, 2007

Tanto no projeto (Figuras 75 e 76) quanto no desenho da Figura 77 o aspecto de centralidade pode ser confirmado. Como foi exposto na introdução do trabalho, o Jardim Artur Oscar não resistiu às intervenções realizadas ao longo desses setenta anos aproximadamente. O projeto do jardim, apresentado anteriormente, não contemplava a lista de vegetação e nem os pronunciamentos e textos dos jornais a divulgou. Por isto as informações que se pôde reunir a respeito deste jardim se basearam na análise das fotografias e desenhos do paisagista e na comparação deles com os dos jardins de Casa Forte, Euclides da Cunha e com o do terraço do MEC, no Rio de Janeiro.

O estudo do material fotográfico disponível induziu dúvida quanto à permanência ou substituição das árvores que envolviam o antigo monumento (Figura 78). Nota-se na Figura 79, que pelo menos em três dos lados da antiga praça as árvores foram replantadas.

Figura 78: Jardim Artur Oscar, possivelmente no início do século XX. Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Recife *apud* Silva, 2004.

Figura 79: Jardim Artur Oscar, recém construído com as árvores ainda pequenas. Fonte: Acervo pessoal Gilda Pina *apud* Silva, 2007.





ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

A comparação entre a Figura 78 e a Figura 80 é que faz perdurar a dúvida em relação à substituição completa das árvores.



Figura 80: Vista do canteiro central com árvores do entorno crescidas, foto sem data. Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Recife *apud* Silva, 2004.



Figura 81: Vista do canteiro central com árvores, casario e “passeantes” ao fundo. Fonte: Acervo pessoal de Gilda Pina *apud* Silva, 2007.

Tanto na Figura 78, quanto na 80 o casario pode ser visto por entre as árvores. O casario e os “passeantes” podem ser melhor visualizados na Figura 81 e em recortes ampliados, Figura 82.



Figura 82: Ampliações do plano de fundo da Figura 81 e borda do canteiro central, feitas pela autora.

Observando os detalhes e comparando-os com o desenho feito por Burle Marx em que tanto o canteiro central, quanto o plano de fundo estão presentes foi que se percebeu que o desenho do paisagista, provavelmente, foi confeccionado tendo como base a fotografia da Figura 81. Para ilustrar esta constatação se justapôs trechos de ambos, primeiro se observou a correspondência do desenho das fachadas do casario e das cenas urbanas, destacando-se o homem de terno e mãos nos bolsos e o grupo conversando à sombra da árvore, na Figura 83. Já na Figura 84 a semelhança fica por conta da borda do canteiro, com destaque para as juntas das pedras e piso, em que a vegetação rasteira transborda.



Figura 83: Comparação desenho e fotografia do casario e das cenas dos “passeantes”, destaque para o homem de terno feita pela autora.



Figura 84: Comparação desenho e fotografia da borda do canteiro, feita pela autora.

O que se pode concluir desta constatação é que o paisagista elaborou a perspectiva após as obras, diferente portanto dos desenhos anteriores. Os figurantes do desenho de Burle Marx têm os pés grandes, os bustos avantajados guardam traços das figuras dos painéis de Portinari. Nada de estranho há nisto uma vez que o paisagista trabalhou com Portinari nesta época. Na Figura 85, alguns recortes para comprovação do que se está argumentando.



Figura 85: Comparação desenho e fotografia da borda do canteiro, feita pela autora.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

2.3 - Experimentando outras ordens.

Muitos comentários podem ser tecidos com a observação e análise dos desenhos e fotografias do Jardim Artur Oscar. Para continuar evidenciando aspectos que o relaciona aos outros dois jardins, de início se examina a planta do projeto e logo se observa que o canteiro central é dividido e marcado com hachuras que parecem significar diferenças de vegetação, como se constata na Figura 86.

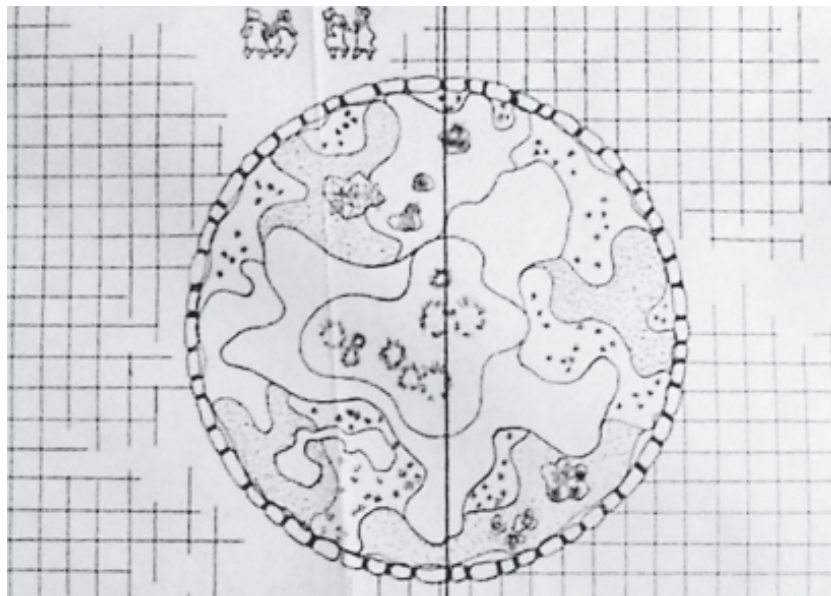


Figura 86: Planta Baixa, Corte e detalhe do canteiro central do projeto de Burle Marx para o Jardim Artur Oscar.

Observando mais de perto, constata-se que realmente se trata de hachuras que demarcam a localização de diferentes espécies, altas, baixas e rasteiras, como se pode visualizar no corte, ilustrado nas Figuras 76 e 77. Em seguida a essa constatação, se resolveu atribuir cores às secções de forma que cada tonalidade corresponde a um tipo de vegetação, ou hachura, deixando claro que não se teve o compromisso de associar a cor atribuída às hachuras a dos diferentes tipos de plantas integrantes do canteiro, como se pode verificar a seguir, na Figura 87:



Figura 87: Planta Baixa do canteiro central do projeto de Burle Marx para o Jardim Artur Oscar. Fonte: Fátima Mafra, 2007



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

O resultado tornou possível aproximar as hachuras, agora pintadas, do Jardim Artur Oscar, realizado em 1936, ao desenho que Burle Marx fez para o teto jardim do Ministério da Educação e Cultura em 1938, hoje Palácio Gustavo Capanema, como mostra a Figura 88.

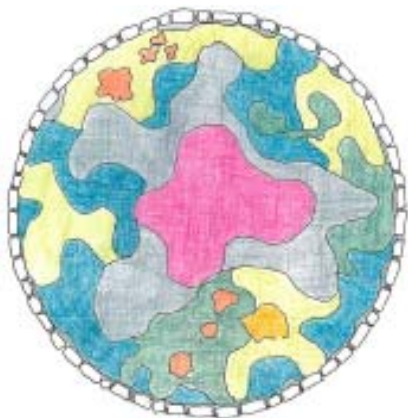


Figura 88: Comparação do desenho e manchas do canteiro do Jardim Artur Oscar com os do Jardim do MEC (FLEMING, 1996). Fonte: Fátima Mafra.

Comparando as fotografias desses dois jardins vê-se que há semelhanças que não se restringem às cores ou forma dos canteiros em planta baixa, mas se prolongam até os espaços. Em ambos existem, volumes, texturas e massas. São essas massas introduzidas no Artur Oscar que, provavelmente, serão ordenadas em cores no jardim do MEC. As Figuras 89 e 90 tornam possível visualizar a comparação elaborada.



Figura 89: Sequência de fotografias do Jardim m Artur Oscar, com destaque para as tonalidades das massas vegetais do canteiro.

A cortina de árvores que cerca o Jardim Artur Oscar promove a ligação do canteiro central com os edifícios que são vistos a partir dele, como acontece no terraço elevado do MEC. Vale, também, ressaltar que dos três jardins o Artur Oscar é o único que poderia ser visto de cima.



Figura 90: Sequência de fotografias do Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro, 2006. Fonte: Fátima Mafra.

A aproximação entre o Jardim Artur Oscar e o Jardim do terraço do MEC apareceu de forma inesperada, mas não significa que seja improvável, ao contrário. Segundo Haar (2000, p. 102-103), o estilo “é um sentido latente ou uma matriz da obra”, que muitas vezes o artista só descobre “à medida que persegue obscuramente sua tarefa e elabora o material artístico”. Levando isto em consideração e na tentativa de complementar a nova sequência que se estabeleceu entre os desenhos dos jardins Artur Oscar e MEC, com os jardins de Casa Forte e Euclides da Cunha, tomou-se a secção central do jardim de Casa Forte e, utilizando o mesmo raciocínio, atribuiu-se para cada desenho de vegetação uma cor, conforme se apresenta na Figura 91:

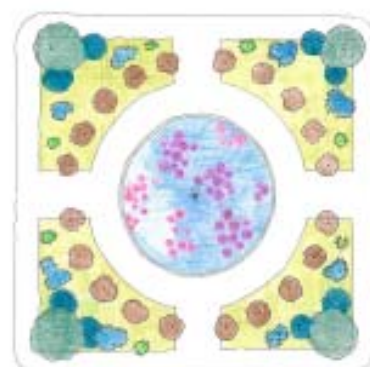
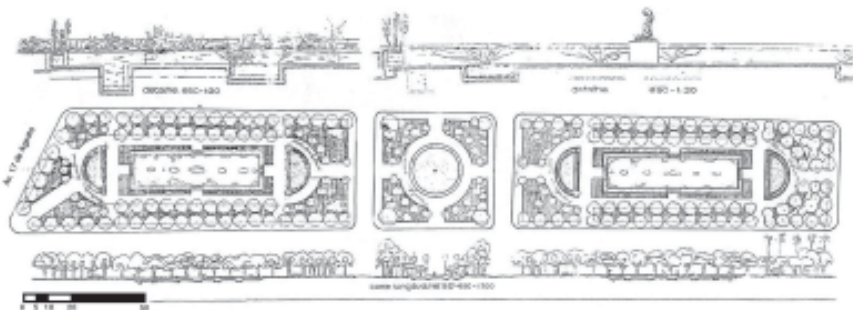


Figura 91: Planta baixa e detalhe do canteiro central do Jardim de Casa Forte com cor. Elaboração da autora, agosto de 2007.





ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Em seguida se observou que na nova sequência existe um salto entre as manchas da planta baixa do canteiro central do Jardim de Casa Forte e as do Jardim Artur Oscar, mas há que se considerar que entre um e outro foi projetado o Jardim Euclides da Cunha.

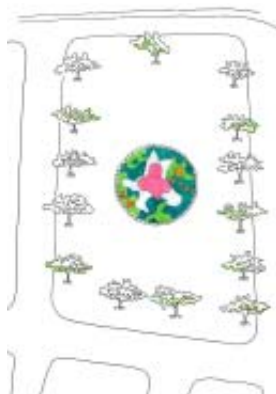
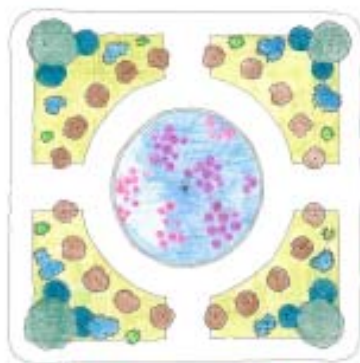


Figura 92: Sequência de desenhos canteiro central do Jardim de Casa Forte seguido pelos desenhos do canteiro Jardim Artur Oscar e o jardim do antigo MEC.

Como o projeto do Jardim Euclides da Cunha não existe nem nos arquivos, bibliotecas, museus e nem mesmo no próprio escritório de Burle Marx no Rio de Janeiro, a comparação entre os desenhos dos canteiros permanece em aberto. Contudo, as relações e semelhanças entre os três jardins não se encerram por aí. Tomando como referência a planta baixa da restauração feita em 2004, numa parceria entre a prefeitura do Recife e o Laboratório da Paisagem da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, confeccionou-se o desenho da Figura 93, que retrata o momento anterior à restauração. Ao lado do desenho, fotografia do estado atual do jardim:



Figura 93: Desenho feito para evidenciar o traçado e formato do canteiro central com base na planta baixa da reforma do Jardim Euclides da Cunha e fotografia do estado atual.



Examinando a disposição dos canteiros e o traçado nas plantas baixas dos três jardins nota-se que há tanto no Jardim de Casa Forte (Figura 91), quanto no Jardim Euclides da Cunha (Figura 93), a indução do “passeante” a caminhar em volta dos canteiros e em direção ao



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

centro, o que suscita uma sensação de labirinto e reforça a idéia de centralidade já discutida. No Jardim Artur Oscar esta sensação é menos emblemática, sendo o canteiro central diretamente acessado, como se verifica na seqüência de plantas da Figura 94:

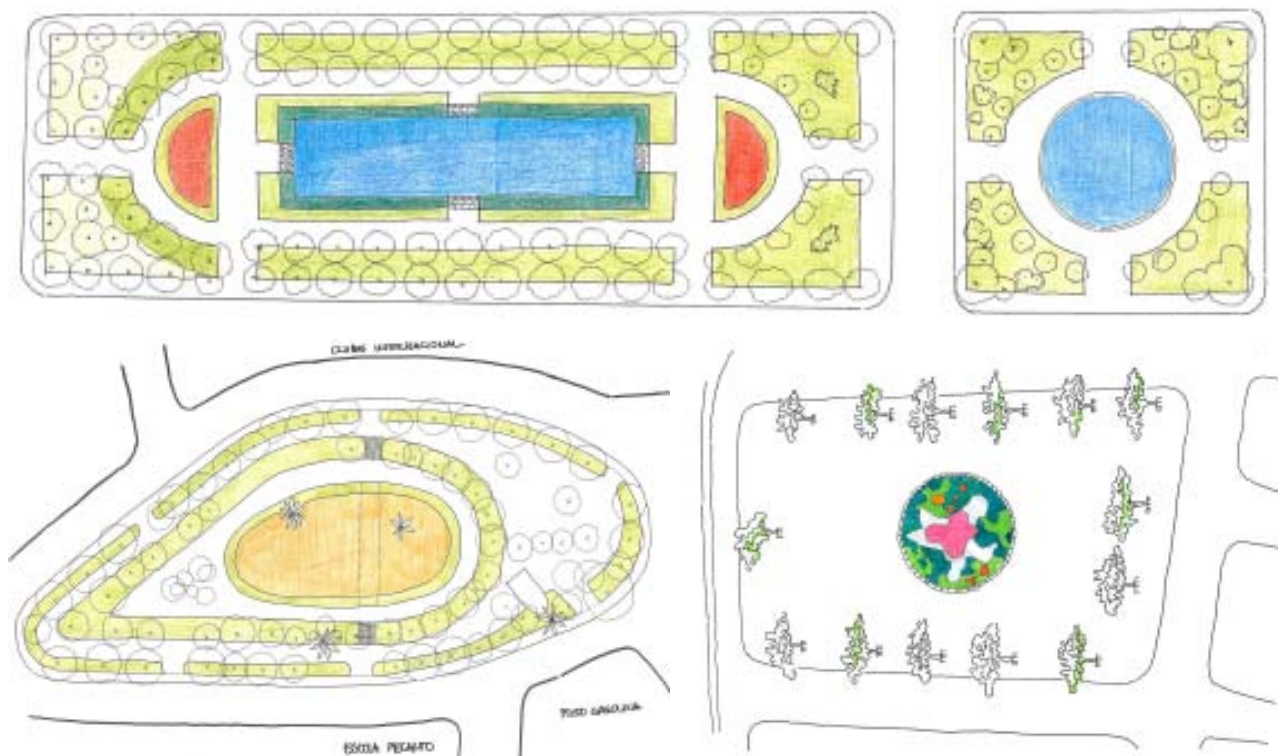


Figura 94: Plantas baixa dos Jardins de Casa Forte, Euclides da Cunha e Artur Oscar.

E, de incerteza em incerteza, Burle Marx vai experimentando novas ordens. Se nos jardins de Casa Forte e Euclides da Cunha os canteiros centrais estão mais resguardados em relação ao exterior, no Artur Oscar o que os separa é uma tênue, mas generosa sombra que abriga a vida urbana típica do bairro portuário, como se pode verificar retomando-se a perspectiva feita pelo paisagista:



Figura 95: Desenho de Burle Marx para o Jardim Artur Oscar, como exposto anteriormente, presume-se que tenha sido confeccionado depois do projeto executado.



A relação entre a vida urbana, a arte e o jardim é indiscutivelmente objeto de reflexão de Burle Marx (1935), que já em seus primeiros textos desenvolve a visão que tem da arte e do jardim como necessidades psicológicas próprias do homem. Ele deixa claro que o desenvolvimento da arte e seu aprimoramento se deve às “divergências de sensibilidades e requalques de ordem social e moral de cada geração, dos vários povos, em suas diferentes civilizações”. Chega a tecer comentários sobre a operação que o artista faz ao conceber uma obra de arte:

Sob a apreciação psicológica permaneceu a arte invulnerável em seu papel imutável de facilitar ao homem o transmitir a um determinado trabalho, por intermédio de emanções interiores, partidas de seu inconsciente, um misto de derivar e sublimar toda a sorte de fixações e recalques que o instinto natural tenha accidentalmente adquirido no ambiente em que vive (Diário da Manhã, 22 de maio de 1935, p.1).

Mesmo se tratando de uma visão de arte que tem como base a psicologia fica clara a relação que ele estabelece entre obra de arte, ou “trabalho” como a denomina, e a existência humana. O que Burle Marx expõe é o que Haar (2000) entende como a “imagem da verdade ambígua de nossa existência ou de nossa relação com o mundo”. A ambigüidade entre o que é visto quando se olha a obra e aquilo que ela torna visível à medida que vai sendo apreendida. O jardim para existir precisa de criadores tanto quanto de guardiões, juntos eles promoverão a atualização da arte como uma experiência coletiva. Burle Marx, ao organizar e ordenar a natureza, poetiza com o verde o estar do homem no mundo e funda, ou seja, reinaugura a história de um povo, mostrando de forma nova o cotidiano. Ao inscrever um *mundo* em uma *terra*, possibilita um acontecimento de *verdade*, pela incorporação em um ente de uma relação de desvelamento.

Apesar dos jardins estarem situados em bairros distantes uns dos outros, possuírem formas e tamanhos diferentes e de serem concebidos com floras distintas guardam entre si organização e ordens que são responsáveis por gerar “uma atmosfera”, “um espaço” e “um mundo” que estão presentes em todos eles, mas ao mesmo tempo a relação entre os três não se reduz à ordem e à organização: Os primeiros jardins de Burle Marx buscam a essência de ser jardim, sendo “natureza organizada”, preenchem as funções do jardim moderno e semeiam a alma brasileira.

CONCLUSÃO

Ordenando novas idéias...





ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Ordenando novas idéias...

A *natureza organizada* de Burle Marx demonstra ser na perspectiva da obra de arte “inseparavelmente terra e mundo”, como diz Michel Haar (2000, p.107). Roberto Burle Marx em seus primeiros jardins ao inscrever um *mundo* em uma *terra* realiza o “ser num ente” (HEIDEGGER, 1936), essência do trabalho artístico. Ele permite que pela primeira vez a exuberante e rica flora brasileira, tida até então como algo sem atrativos, como “mato”, figure pungente, viva, vibrante, rica em cores, espécies e formas nos jardins da cidade do Recife. O *jardineiro* poetiza com os vegetais na certeza de fazer brotar na alma dos patrícios o amor por suas origens. Até mesmo Mário Melo (Jornal Pequeno, julho de 1936), ferrenho contestador das mudanças praticadas na cidade, denuncia o fato dos jardins pernambucanos figurarem no exemplar de junho de 1936 da Revista Cidade Maravilhosa, publicação do Rio de Janeiro, sem que uma nota lhes dê o crédito.

No início dos anos trinta, o paisagista revela com sua *natureza organizada* que fazer jardim é mais do que copiar traçados, importar estilos, mobiliário e vegetação. Ao refletir sobre a essência do jardim, propõe espaços que preencham as funções de higiene, educação e arte requeridas pela vida moderna. Mas, ao conceber seus jardins ele faz mais do que responder às funções, atende ao apelo da paisagem, submerge, desce as profundezas da *terra* e lá se enraíza para surgir com as “nymphaeaceas”, “aráceas”, “cyperaceas” no Jardim da Casa Forte, ao passo que no Jardim Euclides da Cunha lança mão de um vasto conjunto de gêneros brasileiros da família das cactáceas: “Cereus, Melocactus, Opuntia, Pilocerus, etc.” (MARX, 1935). Por último, para o Jardim Artur Oscar propõe um jardim com plantas que se adaptem em áreas de marinha.

Rejeitando normas e soluções preestabelecidas para manter o frescor e a surpresa da criação artística, Burle Marx experimenta usar em seus jardins plantas até então não cogitadas, concebe-os organizando seus espaços com volumes que se distribuem a semelhança de clareiras, com uma generosa sombra na parte mais externa e uma área aberta no centro, iluminada pelo sol. As árvores formam uma cortina que protege o interior do jardim, permitindo o acesso ao exterior através da transparência das copas e troncos. O traçado de



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

dois deles, Casa Forte e Euclides da Cunha, induz o “passeante” a experimentar uma sensação que lembra um labirinto, já no Artur Oscar, este aspecto é menos emblemático, mas o traçado dos três conduz ao centro da composição, onde figuram naturalmente iluminadas as “estrelas”: no Jardim de Casa Forte, a Vitória Régia, no Jardim Euclides da Cunha, os cactos e no Jardim Artur Oscar plantas que se adaptam a áreas intensamente ensolaradas e ventiladas.

Ao *ordenar* os vegetais segundo escala, porte, ambiente e região de ocorrência o paisagista faz com que suas especificidades apareçam, em cores, texturas, formas e movimento. A diversidade e a exuberância das espécies utilizadas fazem surgir a materialidade dos vegetais, como fizeram, também, Désconded & Rahm, em seus “Jardins Fisiológicos”. O aparecer da matéria é *produzir a terra*, um dos dois traços essenciais do “ser obra” da obra de arte. Nos jardins de diferentes floras, com espécies distintas ordenadas e justapostas, os vegetais ao verdejarem trazem à luz outro sentido da *terra*, o sítio onde eles se localizam, uma cidade no nordeste do Brasil que possui planícies recortadas pela água, com o sol incidindo de forma intensa, fazendo com que os verdes cheguem a luzir em contraste com o azul celeste.

Considerando, ainda, os outros sentidos que a *terra* pode suscitar na obra de arte tem-se que no jardim ela é a obra humana em contraste com o natural e, é também, o que se esconde aos olhos, o medo da floresta. A exploração e utilização pelo paisagista da flora autóctone e dos condicionantes naturais do sítio promovem a unidade entre fundo e figura, jardim e paisagem, muito a semelhança do que acontece no jardim do templo de Ryoan-ji, no qual através da meditação os contornos das rochas se diluem chegando ao ponto em que areia e rochas são percebidas como unidade. É próprio dizer que no jardim do templo japonês esta unidade acontece primeiramente em termos do que está sendo visto para em seguida, ocorrer na relação de substâncias constituintes da rocha e da areia, ao passo que nos novos jardins do Recife o “passeante” ao contemplar os arranjos vegetais de flora autóctone tem a oportunidade de vê em destaque valores de suas matas, rios e sertões, reforçando tanto a relação de pertencimento dos vegetais com a terra, quanto a do próprio “passeante” com sua origem. No jardim se elabora a *verdade* da *natureza organizada*, experiência



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

compartilhada com o expectador ao guiá-lo “através desses elementos diversos”, fazendo-o se sentir “dentro de um todo, onde a riqueza de detalhes se apresenta como numa música, em tempo e espaço” (MARX, 2004, p. 20).

Em contraste com a materialidade dos vegetais está a obra do jovem Burle Marx, o gesto de retirá-los da terra para organizá-los segundo uma nova ordem, um *mundo*, traduzindo a violência que o *mundo* faz a *terra*. Apresentar um mundo é o segundo traço essencial do “ser-obra” da obra de arte. Com essa atitude o paisagista faz vir ao mundo o que escapa ao *mundo*, a sua origem. Nos jardins de Casa Forte, Euclides da Cunha e Artur Oscar, *mundo* e *terra* instaurados numa relação de combate que revela a *verdade*, se constituem enquanto “ser-obra” e, também, enquanto “ser criado”, pois passam através do artista que obedece a força da arte. Como “ser-criado”, os novos jardins colocam em suspensão as antigas crenças, dando aos guardiões a oportunidade de verem o mundo de forma diferente, abrindo, assim, novas possibilidades para “o fazer e avaliar, o conhecer e o contemplar” (INWOOD, 2000).

Ao romper com os preceitos paisagísticos praticados em Recife e no Brasil até a década de trinta, organizando de forma nova os jardins, Burle Marx tornou presente e fixou em sua obra o *mundo*; ou o que para este *mundo* era verdadeiro ou falso, bem ou mal, próximo ou distante. Procedendo dessa maneira ele fez com que toda uma época se configurasse em torno de sua obra e se reconhecesse como: um tempo em que os jardins atendiam às necessidades da nova sociedade e se constituíam de maneira própria, original. Casa Forte, Euclides da Cunha e Artur Oscar são *naturezas organizadas* que se apresentam como expressão da relação homem-natureza, ou seja, uma maneira do homem habitar o mundo.

Perceber e descrever tudo isso só foi possível porque através da escuta dos jardins se identificou, nos exemplares selecionados, o *ordenar* como “tom fundamental” (HAAR, 2000) da obra paisagística de Roberto Burle Marx. É um *ordenar* que tematiza e relaciona os vegetais numa criação consciente e possível de ser aproximada da composição musical, conforme verificado na análise realizada no terceiro capítulo. O “tom fundamental” permite o acesso à obra e está não somente nos primeiros jardins, mas em toda a sua obra,



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

sendo responsável por gerar uma atmosfera, um espaço e um *mundo* que os caracterizam e identificam (HAAR, 2000, p. 110).

Compartilha desse pensamento o crítico Pietro Bardi (1946), no artigo que publica dez anos depois da realização dos primeiros jardins, na revista *Habitat*, sob o título “A tarefa nativista de Roberto Burle Marx. A síntese do real”, onde defende que a obra de Burle Marx se caracteriza pela “obtenção do real através de uma síntese plástica” e do qual se transcreve um pequeno trecho para um melhor entendimento:

Burle Marx se apossou da massa florestal, dos troncos, dos galhos, das raízes, dos cipós, de suas contorções, de suas cores, de suas fantásticas formas de cenário tropical, sejam da Amazônia, sejam da Tijuca, sejam do sertão, sejam do litoral, e as centrifugou até decompô-las em análise para, então, em quociente temático, lhes extrair a síntese formal e plástica de sua arte. (BARDI, 1946, p. 57).

A análise de Bardi (1946) vem reforçar a importância da identificação do *ordenar*, como “tom fundamental”, também, da obra inicial de Burle Marx. Este *ordenar* guia a composição dos jardins de Casa Forte e Euclides da Cunha de modo que ela mostra textura e volumes, que revelam cores, luz e ritmo. No Artur Oscar a composição com a presença de pequenas massas de forrações que transbordam dos canteiros é o prelúdio de um *ordenar* que privilegiará as cores. Daí para frente a ordem estará relacionada ora às cores, ora aos volumes, ora às texturas ou a uma combinação delas, de forma que em seus jardins, como no jardim de Le Nôtre, cada vez será mais evidente o controle que o homem exerce sobre a natureza:

É preciso compreender que jardim é natureza ordenada, organizada para o homem, baseando-se em suas necessidades. Que os homens consigam compreender a paisagem, elaborada através de uma ordenação conscientemente orientada da natureza. Mas é preciso compreender a natureza selvagem, não elaborada, para tirar dela a grande lição. (MARX apud CALS, 1995, p. 74).

Com esta reflexão sobre o caráter artístico da obra paisagística de Burle Marx se constata que ela está fundamentada na *ordem* que confere a seus jardins uma estrutura, que deve ser observada e levada em consideração no momento de uma intervenção de conservação ou recuperação onde se faça necessária a substituição de espécies. Muitas vezes, mesmo não sendo desejável, essa



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

substituição é indispensável porque a beleza do jardim está diretamente ligada à saúde e ao vigor das plantas que o compõem. Assim, o importante é que os responsáveis pelas obras de manutenção e conservação tenham consciência do espírito do jardim:

Todos os jardins que a gente faz têm sempre alguma coisa que dá partida à composição. Às vezes é a grande paisagem, é você não querer conpurcar com elementos desnecessários, às vezes você quer ligar o jardim à paisagem, mas em certos casos você quer estruturar de uma maneira muito definida, fazer quase uma oposição à natureza, aparentemente desorganizada para nós. Aí você procura uma ordem, procura um ritmo, uma cor em relação a outra cor, uma associação de volumes, de volumes pequenos relacionados aos médios, aos grandes... tudo isso é estrutura. (Marx apud CALS, 1995, p. 89).

Pensar o modo de ser dos jardins de Burle Marx é pensar a essência de sua arte. Espera-se, então, com esta pesquisa contribuir para fomentar idéias novas nos profissionais de paisagismo, como Burle Marx assim desejava: “É verdade que a arte de fazer jardins não começou comigo, nem terminará com minha pessoa. Mas creio que minhas experiências poderão ser úteis aos que virão depois de mim” (MARX, apud CALS, 1995, p. 108).

Além disso, pôde-se também enfatizar a necessidade de novas pesquisas que tenham como foco a vegetação utilizada por Burle Marx, visto que nem todas as espécies indicadas no projeto foram introduzidas na execução e que ao longo do tempo houve substituição indevida, fora as que apresentam doenças e pragas. Caminhando para o lado da criação outro estudo interessante seria um que possibilitasse a comparação da forma de criar de Burle Marx com um outro paisagista, por exemplo o Gilles Clement, que tem como projeto poético o jardim planetário, pois é no processo que ele encontra beleza. Outra pesquisa instigante, ainda nesta mesma linha, seria apontar as semelhanças que se pode estabelecer entre Burle Marx e Paul Klee, tudo isso para investigar ao máximo a maneira de conceber do paisagista e confirmar que:

Cada artista tem o direito de se expressar e aquilo que eu não sou capaz de fazer o outro faz. A beleza é que cada um tem o direito de tocar um instrumento e fazer sua composição (MARX, apud CALS, 1995, p.118).



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

Referências Bibliográficas

Artigos, entrevistas e livros:

ALVES, Rubem. **Jardim**. Disponível em: <<http://www.rubemalvas.com.br/jardim.htm>> Acesso em 20 de out de 2006.

_____. **Jardins**. Disponível em: <<http://www.rubemalvas.com.br/jardins.htm>> Acesso em 20 de out de 2006.

_____. **O jardineiro..** Disponível em: <<http://www.rubemalvas.com.br/ojardineiro.htm>> Acesso em 20 de out de 2006.

_____. **Os ipês estão floridos**. Disponível em: <<http://www.rubemalvas.com.br/osipestaoefloridos.htm>> Acesso em 20 de out de 2006.

ANTEQUERA, Marino. **La Alhambra y el Generalife**. Granada: Miguel Sánchez, 1977.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEM, Rudolf. **O poder do centro**. Lisboa: Edições 70, 2001.

BARDI, Pietro Maria. **The tropical gardens of Burle Marx**. Amsterdam – Rio de Janeiro: Colibris Editora Ltda, 1964.

_____. A tarefa nativista de Roberto Burle Marx. A síntese do real. **Habitat**, n. 17, p. 57 a 59. 1954

BARRA, Eduardo. **Paisagens úteis: ensaios sobre paisagismo**. São Paulo: Editora Senac, 2006.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1989.

BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. **A arte da pesquisa**. Tradução de Henrique A. Rego Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOUTOT, Alain. **Introdução à filosofia de Heidegger**. Mira-Sintra: Publicações Europa América, 1991.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

BROWN, Jane. **El jardín moderno**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

BUZZI, Arcângelo R. **Introdução ao pensar: O Ser, o Conhecimento, a Linguagem**. 32. ed. Petrópolis, RJ: editora Vozes, 2006.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARERI, Francesco. **Walkscapes** – El andar como práctica estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

CAILLOIS, Roger. Jardins Possíveis. In: LEENHARDT, Jacques. (org). **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Actes Sud, 1994. Direitos reservados em língua Portuguesa à Editora Perspectiva., 2000.

CALS, Soraia. **Roberto Burle Marx**: uma fotobiografia. Rio de Janeiro: S. Cals, 1995.

CARMELO, Luís. **O jardim da voyance**. Universidade Autónoma de Lisboa, 2001. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/carmelo-luis-Jardins-Voyance.pdf

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____. **Experiência do pensamento**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COOPER, Paul. **Jardín y paisaje**. Barcelona: Blume, 2006.

COSTA, F. A. Pereira da. **Arredores do Recife**. Apresentação e organização Leonardo Dantas Silva. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2001.

CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. Lisboa: Edições 70, 1971.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. 25. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1957.

CURY, Isabelle. **Cartas Patrimoniais**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. **Intervenções em jardins históricos**: manual. Brasília: IPHAN, 2005.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DOURADO, Guilherme Onofre Mazza. O prazer de viver e trabalhar com a natureza. [Entrevista a Roberto Burle Marx]. **Projeto**, n. 146, p. 58-63, out. 1991.

ELIOVSON, Sima. **Os jardins de Burle Marx**. Tradução Roberto Grey. Rio de Janeiro: Salamandra, 1991.

FARIAS, Agnaldo. A arte e sua relação com o espaço público. Disponível em: http://www.artenaescola.org.br/pesquisa_artigos_texto.php?id_m=8 Acesso em: 27 de fev. de 2007.

FERRI, Mário Guimarães. **Vegetação Brasileira**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

FIGURELLI, Roberto. A origem da obra de arte. In: BONI, Luís A. De (org). **Finitude e transcendência**. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio Grande do Sul: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1995.

FLEMING, Laurence. **Roberto Burle Marx: um retrato**. Rio de Janeiro: Editora Index 1996.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC/Annablume: FAPESP, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife**. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

FROTA, Leila Coelho. **Roberto Burla Marx: o parceiro da natureza**. Disponível em: <http://www.obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/sumario.htm> Acesso em: 26 fev.2004 e 13 out. 2005.

GALOFARO, Luca. **Artsapes – El arte como aproximación al paisaje contemporáneo**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GRAHAM, Gordon. **Filosofia das artes. Introdução à estética**. Lisboa: Edições 70, 1997.

GULLAR, Ferreira. **Sobre arte Sobre poesia: (uma luz no chão)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. **Relâmpagos - dizer o ver**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

GUERRA, Abílio. **Entrevista com José Tabacow**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/entrevista/tabacow/tabacow.asp>. Acesso em: 26 de jan. de 2007.

_____. **Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp150.asp>>. Acesso em: 29 set.e 2005.

HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaios sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HAMERMAN, Conrad. **Burle Marx vive**. Disponível em: <http://www.vivercidades.org.br/public/cgilua.exe/web/templates/htm/templates02/printerintew.htm?user=reader&infoid=80...> Acesso em: 26 de out. 2004.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. **Ensaio e conferências**. Tradução Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INWOOD, Michael. **Heidegger**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2004.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

JELICOE, Geoffrey; JELICOE, Susan. **El paisaje del hombre – la conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995.

KLEE, Paul. **Diários**. São Paulo: Martins Fonte, 1990.

_____. **Sobre a arte moderna**: e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KOELLREUTTER, H.J. **Sobre o valor e o desvalor da obra de arte**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-70141999000300014&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: 14 de out. 2005.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel: EDUSP, 1990.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fonte, 1998.

LAMPARELLI, Celso Monteiro. Sujeito, objeto, conhecimento. **Cadernos de Pesquisa do LAP: Revista de Estudos sobre Urbanismo, Arquitetura e Preservação**, São Paulo, n. 15, p. 1-61, set.-out. 1996.

LAROUSSE. **Dicionário espnhol-português, português-espanhol**. Rio de Janeiro: Ática, 2004.

LAURIE, Michael. **Introducción a la arquitectura del paisaje**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.

LEENHARDT, Jacques. (org). **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Actes Sud, 1994. Direitos reservados em língua Portuguesa à Editora Perspectiva., 2000.

LEMONS, Paulo; SCHWARZSTEIN, Eduardo C. **Roberto Burle Marx**. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos LTDA, 1996.

LIMA, Sergio. **A aventura surrealista**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo; UNESO; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

LOPARIC, Zeljko. **Heidegger**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LORENZI, Henri. **Árvores brasileiras**: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas do Brasil, vol. 1 e 2. Nova Odessa, SP: Instituto Plantarum, 2002.

Plantas ornamentais no Brasil: arbustivas, herbáceas e trepadeiras. Nova Odessa, SP: Instituto Plantarum, 2001.

MACHADE, Osvaldo. _____. **Carta aberta ao snr. Prefeito, Dr. João Pereira Borges**. JORNAL do Commercio, 19/05/1935.

MARX, Roberto Burle; TABACOW, José. (org). **Arte & Paisagem**: conferências escolhidas. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

_____. **Jardins e Parques do Recife**. DIARIO da Tarde, 14/03/1935.

_____. **O Jardim da Casa Forte**. DIARIO da Manhã, 22/05/1935.

_____. **A reforma dos jardins do Recife**. DIARIO de Pernambuco, 20/05/1937.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

MENESES, Ulpiano T. Becerra. A paisagem como um fato cultural. In: YAZIGI, Eduardo. (Org.). **Turismo e paisagem**. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

MERLAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e A dúvida de Cézanne / Maurice Merleau-Ponty; tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MESQUITA, Liana de Barros. **Fribvrgum: o parque de Nassau no Recife**. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO, 6., 2002, Recife. Anais... Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002. 1 CD-ROM.

_____. A Paisagem na História. In: **Pensar a paisagem, projetar o lugar**. Recife: UFOE, 2001.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos de arte**: 801 definições sobre arte e o sistema de arte. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MOTTA, Flávio Lichtenfels. **Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem**. 3. ed. São Paulo: Nobel, 1986.

NITSCHKE, Günter. **El jardín japonés**. El ángulo recto y la forma natural. São Paulo: Taschen, 2003.

NORBERG-SCHULZ, Cristian. **Intenciones en arquitectura**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____. **Passagem para o poético**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fonte, 2002.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. **Nove anos sem Burle Marx**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq037/bases/01tex.asp>. Acesso em: 17 jun. 2003.

_____. **Bourlemarx ou Burle Marx**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq013/bases/01tex.asp>. Acesso em: 16 jun. 2003.

_____. **Burle Marx e o jardim moderno brasileiro**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/entrevista/burlemarx/burlemarx.asp>. Acesso em: 16 jun. 2003 e 13 out. 2005.

_____. **A constrição formal do jardim em Roberto Burle Marx**. Disponível em: <file:///C:/TEMP/LJT6UMJ2.htm>. Acesso em: 07 mai. 2004.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte urbana**: São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, 2000.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy A. (org). **Dos murais de Portinari aos jardins de Brasília**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1981.

_____; ARANTES, Otilia. (org). **Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III**. São Paulo: Edusp, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 3. ed. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2004.

PONTUAL, Virginia; SÁ CARNEIRO, Ana Rita (Orgs.). **História e paisagem: ensaios urbanísticos do Recife e de São Luís**. Recife: Bagaço, 2005.

RAHM, Phillipp. Hidden Garden. Disponível em: www.phillipperahm.com
Acesso em 14 de jun. de 2006.

RIEGL, Alöis. **El culto moderno a los monumentos**. Madri: Visor, 1987.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta: A Canção de amor e de morte do porta estandarte Cristóvão Rilke**. 13. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SALDANHA, Nelson. **O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. (Org.) **Paisagem e arte**. A invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: FAPESP, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artístico**. São Paulo: Annablume, 1998.

SCHULZ-DORNBURG, Júlia. **Arte e arquitetura: novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita; PESSOA, Ana Cláudia. **Burle Marx nas praças do Recife**. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq042/arq042_03.asp. Acesso em: 24 nov. 2003.

_____. SÁ CARNEIRO, Ana Rita; MESQUITA, Liana. **Restaurando o Recife de Burle Marx: A praça Faria Neves, a praça do derby e a praça Euclides da Cunha**. Relatório apresentado para a Prefeitura da Cidade do Recife. Recife: 2003.

TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?** São Paulo: Experimento, 1994.

VAZQUEZ, Jesus. A origem da obra de arte em Heidegger. In: SEMANA DE ARTE E FILOSOFIA, 2006 (CFCH). **Palestra**, proferida em 4 de abril de 2006. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia, Sociologia e História, 2006.

VIEIRA, Maria Helena Merege. **O jardim e a paisagem: espaço, arte, lugar**. São Paulo: Annablume, 2007.

XAVIER, Alberto. (Org.) **Depoimento de uma geração**. Arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil** – A questão de identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-194". 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-umará, 1997.

Monografias, Trabalhos de Conclusão de Curso e Dissertações:

COSTA, Luciana Santiago. **Lugares em Casa Forte:** Onde residem as fortalezas dos lugares? Dissertação (Mestrado em Geografia) Departamento de Ciências Geográficas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

DOURADO, Guilherme Onofre Mazza. **Modernidade verde:** Jardins de Burle Marx. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo, São Carlos.

FARIAS, Abelardo Cabral. **Praça de Casa Forte:** redescoberta e resgate. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Engenharia Florestal) Departamento de Ciência Florestal, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 1997.

GIRÃO, Priscylla Amorim. **O Pensamento estético-espacial de Roberto Burle Marx:** jardins pictóricos como obras de arte. 2004. Trabalho Final (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

NINO, Maria do Carmo de Siqueira. **A natureza em todos os seus sentidos.** Trabalho apresentado à Unidade de Formação e Pesquisa – Artes plásticas e Ciências da arte, Universidade de Paris 1 – Panteão Sorbonne, 1990.

SILVA, Aline de Figueirôa. **O projeto paisagístico dos jardins públicos do Recife de 1872 a 1937.** Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

_____. **De volta aos princípios:** O Traçado dos Jardins de Burla Marx. Trabalho Final (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2004.

Jornais de circulação diária, periódicos e índices::

ALMANACH de Pernambuco para o anno de 1906, 8º anno. Recife: [s.n].

DIARIO da Manhã. Janeiro a agosto de 1935 e janeiro a maio de 1936.

_____. **O Jardim da Casa Forte.** 22/05/1935.

_____. **O mais bello jardim de Recife.** 26/01/1936.

_____. **Os novos jardins de Recife.** 16/02/1936.

_____. **O magnífico Jardim de Casa Forte.** 10/05/1936.

DIARIO da Tarde. Janeiro a dezembro de 1935.

_____. Julho a dezembro de 1936.

_____. **Jardins e Parques do Recife.** 14/03/1935.

_____. **Nova e Moderna Praça.** 09/10/1935.

_____. **Os Jardins e a arborização da cidade.** 14/03/1935.



ROBERTO BURLE MARX EM RECIFE.

_____. A reforma dos jardins públicos do Recife. 22/05/1935.

_____. Atacados os serviços de remodelação da Praça Artur Oscar. 24/08/1936.

_____. Jardins bonitos que o Recife possui. 14/06/1937.

DIÁRIO de Pernambuco. Maio de 1937.

_____. Os jardins do Recife. 11/10/1935.

_____. A reforma dos jardins do Recife. 20/05/1937.

JORNAL do Commercio. Janeiro a novembro de 1935.

_____. Carta aberta ao snr. Prefeito, Dr. João Pereira Borges. MACHADO, Oswaldo. 19/05/1935.

_____. O caso do Jardim da Casa Forte. MELO, Mario. p. 6, 26/05/1935.

_____. A pintura moderna no Brasil. 23/06/1935.

JORNAL Pequeno. Coluna “Ontem, Hoje e Amanhã” do jornalista Mário Mello. Janeiro a abril de 1934, julho a dezembro de 1935 e o ano de 1936.

REVISTA Cidade Maravilhosa. Rio de Janeiro: Directoria de Turismo e Propaganda da Municipalidade do Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, junho de 1936.

_____. Ano 1, n. 2, julho de 1936.

_____. Ano 1, n. 3, agosto de 1936.

_____. Ano 1, n. 4, setembro e outubro de 1936.

_____. Ano 1, n. 5 e 6, novembro e dezembro de 1936.

REVISTA Habitat. Revista das artes no Brasil. São Paulo: ano 2, n. 3, abril e junho de 1951, p. 7 a 15 e 30 a 36.

_____. Ano 4, n. 13, p. 52 e 53. Dezembro de 1953

_____. Ano 5, n. 15, p. 36 a 40. Mar/Abr de 1954

_____. Ano 5, n. 17, p. 57 a 59. 1954

_____. Ano 7, n. 28, p. 34 a 35. Março de 1956.

_____. Ano 7, n. 29, p. 75. Abril de 1956.

_____. Ano 7, n. 36, p. 12 a 24 e 57. Novembro de 1956.

_____. Ano 15, n. 78, p. 35 a 41. Jul/Ago de 1964

