

DO CROQUI AO JARDIM: O DESENHO NOS PROJETOS PAISAGÍSTICOS DE ROBERTO BURLE MARX

FROM SKETCH TO GARDEN: GRAPHICS IN ROBERTO BURLE MARX'S LANDSCAPE DESIGN

Maria Alice Medeiros Dias¹

Marcos Pereira Diligenti²

Resumo

A obra de Roberto Burle Marx, para além de um marco no paisagismo moderno brasileiro, representa importante capítulo da história da arquitetura paisagística mundial no século XX. O legado do paisagista abrangeu diversas vertentes do campo das artes. No exercício de suas habilidades e talentos múltiplos, explorou vários meios expressivos como a gravura, a pintura, a tapeçaria, a cerâmica, a cenografia, a escultura e o design. O artigo enfoca a expressão e a representação pelo desenho nos elementos e documentos gráficos dos projetos paisagísticos de Burle Marx, aspectos esses que aparecem de forma superficial nas pesquisas e publicações existentes sobre o Artista e sua Obra, mencionados apenas como pano de fundo para a caracterização formal e conceitual dos trabalhos. Considerando que o desenho foi uma dimensão fundamental de sua formação artística e de sua atuação em paisagismo, buscamos: examinar o uso do desenho no processo criativo projetual de Burle Marx; analisar os recursos gráficos e as técnicas utilizadas no desenvolvimento e na apresentação de seus projetos e relacionar as características dos desenhos e dos demais elementos gráficos representativos dos projetos os com a versatilidade expressiva do artista.

Palavras-chave: desenho; expressão gráfica; paisagismo; Roberto Burle Marx.

Abstract

Roberto Burle Marx's work, going beyond a milestone in modern Brazilian landscape design, represents an important chapter in world's landscape architecture history in the twentieth century. His legacy covered various dimensions of the arts. In the exercise of his skills and multiple talents, he explored various expressive techniques such as engraving, painting, tapestry, ceramics, scenography, sculpture and design. The article focuses the expression and representation of the design elements and graphics in documents of Burle Marx's landscape projects. These design elements appear only superficially on existing research and publications on the artist and his work, just as a backdrop for the formal characterization and concept of his work. Considering that drawing was a fundamental dimension of his artistic education and of his work as a landscape designer, we seek to: examine the use of drawing / sketching in Burle Marx's design creative process; analyze the graphics and the techniques used in the development and presentation of his projects and relate the features of the drawings and other graphic elements of his projects with the artist's versatility of expression.

Keywords: drawing; graphics; landscape design; Burle Marx.

¹ Professora Mestre, Departamentos de Expressão Gráfica e de Projetos – FAU – PUCRS, aliced@pucrs.br

² Professor Doutor, Departamento de Expressão Gráfica – FAU – PUCRS, mdiligenti@pucrs.br

1. Introdução

Burle Marx tem, no paisagismo, o papel que tiveram Heitor Villa Lobos e Marlos Nobre na música erudita, Carmem Miranda na música popular, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari e muitos outros na pintura, Lúcio Costa no urbanismo, Oscar Niemeyer e os irmãos Marcelo, Milton e Maurício Roberto na arquitetura. (MACEDO, 1999, p. 93)

Este artigo apresenta estudo sobre o desenho como forma de inspiração, expressão e representação nos projetos paisagísticos de Roberto Burle Marx. A investigação buscou reconhecer características e especificidades dos registros gráficos da obra do paisagista incluindo, tanto representações produzidas pelo mesmo, como por profissionais de sua equipe. O trabalho procura discorrer sobre os elementos gráficos do processo inicial de concepção do projeto, sobre a documentação destinada à execução da obra projetada e sobre os desenhos para divulgação das obras em exposições e mostras.

A metodologia utilizada neste trabalho consiste de abordagem qualitativa, bibliográfica, descritiva e interpretativa. Os procedimentos incluíram o levantamento bibliográfico em livros, revistas e dados disponíveis em *websites*. O estudo faz uma imersão na análise de imagens - desenhos e fotografias - através da leitura/interpretação de seus significados e da “tradução” para a linguagem escrita e procura identificar aspectos concernentes à elaboração, à composição e ao conteúdo das mesmas.

2. Trajetória

Burle Marx nasceu em São Paulo, em 1909, e teve infância e juventude propícias ao desenvolvimento da sensibilidade artística. No período entre 1928 e 1929 viveu em Berlim onde a efervescência cultural europeia e as vanguardas artísticas influenciaram sua visão de Mundo. Paradoxalmente, foi nessa ocasião que, em uma estufa alemã, ele descobriu o potencial da flora brasileira. Impactado pela beleza das espécies, firmou o compromisso íntimo de defendê-la “por todos os meios que encontrasse”. (BURLE MARX, 2004, p. 115) Na volta ao Brasil os encontros com Lúcio Costa, Gregori Warchawchik e Joaquim Cardozo, a influência de Gilberto Freyre e o convívio com Mário de Andrade contribuíram para o desenvolvimento de sua linguagem plástica que concilia tradição e modernidade na criação de jardins, telas e outros objetos de arte. (FROTA, 1989)

O ingresso na Escola Nacional de Belas Artes, que na década de 1930 era dirigida por Lúcio Costa, vivia um momento revolucionário e ofereceu terreno fértil para o desenvolvimento da expressividade e da sensibilidade plástica de Burle Marx. Sua primeira obra paisagística foi um jardim sobre terraço com grandes canteiros de plantas, até então consideradas vulgares, em uma casa projetada por Lúcio e Warchawchik. (MONTERO, 1997)

Em 1932, Burle Marx atuou como Diretor de Parques e Jardins de Recife. Nessa época os jardins brasileiros compunham-se predominantemente de plantas exóticas

para reproduzir a paisagem europeia. O urbanista francês Agache³ era um dos expoentes, com grande número de trabalhos segundo linha projetual do ecletismo⁴. Nesse contexto, embora ainda obediente ao traçado clássico, Burle Marx inaugurou a linha projetual paisagística modernista⁵ ao eleger como premissa a valorização da flora autóctone. Segundo Montero (1997) a tônica dos trabalhos era o aspecto ecológico por meio do emprego da flora nativa garantindo a relação harmônica da vegetação com o solo e com o clima.

A convergência de ideais artísticos e de concepções sobre as questões socioeconômicas do país uniu Lúcio Costa, Burle Marx e Oscar Niemeyer tornando-os parceiros profissionais. Representante dessa parceria, a obra do Ministério da Educação e Saúde Pública – atual Palácio Gustavo Capanema – inclui um projeto paisagístico de formas orgânicas e massas vegetais multicoloridas e faz a ruptura definitiva com o formalismo eclético, esse episódio “constitui-se de fato no primeiro aceite oficial, por parte do Poder Público Federal e das elites culturais, de uma nova forma de conceber o espaço”. (MACEDO, 1999, p. 61)

Burle perseguiu a brasilidade e, preocupado com a devastação da flora tropical, saiu a campo para catalogar espécies e reverenciá-la em seus projetos. A imersão na diversidade vegetal do Brasil proporcionou ao paisagista conhecimento botânico e amplo vocabulário vegetal. Com esse repertório, ele incorporou ao jardim elementos vegetais inusitados e fora dos padrões estabelecidos e conferiu inovação e ousadia aos trabalhos.

3. O Artista Multifacetado em Busca da Liberdade

A liberdade de expressão por meio da apropriação de uma variedade de meios e técnicas talvez tenha sido o princípio norteador da trajetória artística e profissional de Roberto Burle Marx. A sua ênfase conceitual é auto definida da seguinte forma:

Se faço jardins não quero fazer pintura, se faço pintura não quero fazer gravura em madeira, se faço xilogravura não quero fazer litografia; cada especialidade pede uma técnica e um meio de expressão. Por isso eu me bato muito: não quero fazer uma pintura que seja jardim. Que a pintura e os problemas artísticos tenham influenciado todo o meu conceito de arte, não há dúvida. Tenho procurado na vida não me cingir a uma fórmula. Detesto fórmulas. Eu amo os princípios. (BURLE MARX apud CALS, 1995, p.27)

³ Alfredo Agache (1875-1959) urbanista e paisagista francês que teve destacada atuação no Brasil do início do século XX, desenvolvendo planos urbanísticos e projetos de Parques para várias cidades como Rio de Janeiro, Porto Alegre e Curitiba.

⁴ Macedo (1999) identifica o ecletismo como a linha projetual do Paisagismo Brasileiro que durou de 1783, com a inauguração do Passeio Público do Rio de Janeiro, até 1932, com o início do trabalho de Burle Marx para a Prefeitura de Recife. Buscava a criação de cenários, espaços idealizados segundo os valores da sociedade europeia dos séculos XVIII e XIX.

⁵ Conforme definição de Macedo (1999) o paisagismo modernista foi direcionado por duas correntes opostas: uma representada pela obra única e emblemática de Burle Marx e a outra representante da influência dos paisagistas da costa oeste americana, especialmente Garret Eckbo e Lawrence Halprin. Essa última, capitaneada por Roberto Coelho Cardoso, colaborou na criação do paisagismo nacional moderno, por meio da fusão dos posicionamentos da vanguarda americana com os princípios nacionalistas vigentes.

É comum que Burle Marx seja visto “como um artista que nasce feito ou que se explica pela sua genialidade” e conseqüentemente, que sua obra seja lida de forma descontextualizada como algo que surge em um “passe de mágica”. (OLIVEIRA, 2001) Nesse sentido, uma compreensão mais ajustada revela que:

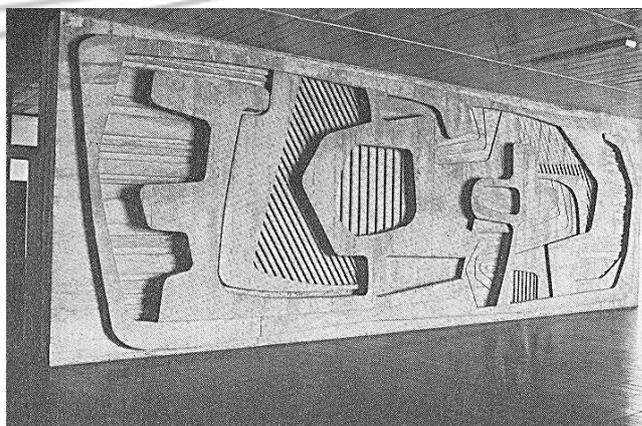
A evolução artística de Burle Marx é o resultado de um processo de aprendizado e estudos que durou décadas. Na casa paterna, de cunho predominantemente humanístico, foram criadas as raízes essenciais, posteriormente reforçadas por seus estudos em Berlim, de 1928 a 1930. Amizades profundas, o interesse nos debates e o forte desejo de novos conhecimentos determinam sua trajetória e seu caráter. Nisso muitas vezes ele coloca a meta a ser alcançada acima da pessoa. Ele nunca nega que sua obra artística é o resultado de uma busca que durou dezenas de anos, durante os quais ele pesquisou analogias na pintura, literatura, música, arquitetura e botânica. (KRÜGER, 1998, p.57)

A riqueza da personalidade de Burle Marx e suas capacidades polivalentes se comparam as de um mestre da Renascença. Como os renascentistas, ele mesclava habilidades e talentos múltiplos, autodidatismo, curiosidade por diversas áreas do conhecimento, caráter investigativo, domínio de técnicas artísticas diversificadas e inventividade. (HOLLANDA, 1998). Liderava equipes de colaboradores para realizar jardins, coleções de joias, cenários teatrais, arranjos florais, esculturas, desenhos de padronagens têxteis e murais conforme a Figura 1. Como espaço de produção variada sob o comando de um mestre, seu ateliê se comparava a uma *bottega* renascentista. (OLIVEIRA, 1998, p.31)

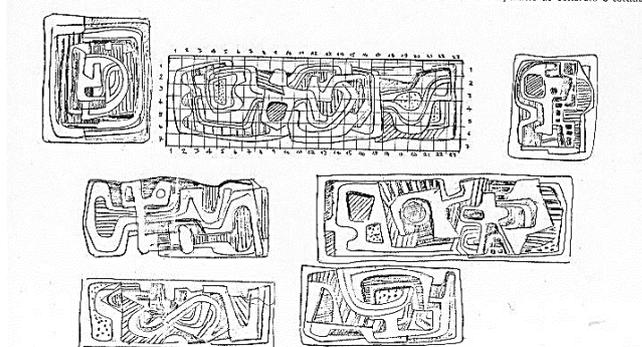
Ouro, turmalinas e ametistas foram matérias primas usadas pelo artista para criar joias, desenhos de pisos, murais e jardins. As facetas de escultor, botânico, paisagista, pintor, músico, cenógrafo complementavam-se para revelar a coerência do artista, o “TODO” de sua obra. (LEENHARDT, 1989)

O Sítio de Santo Antônio da Bica, no Rio de Janeiro, adquirido por Burle Marx em 1949, ofereceu condições propícias para que ele abrigasse sua abundância criativa. Lá ele montou seu ateliê e jardim-laboratório. (FROTA, 1995; OLIVEIRA, 1998) Havia espaço para o homem sociável que promovia eventos em que cozinhava e cantava oferecendo “sua vocação generosa para a vida participativa, que no seu estágio mais alto vai caracterizar a sua grande vocação pública para o paisagismo com finalidade social.” (FROTA, 1995, p.11)

Figura 1: Paineis do Centro Cívico de Santo André, SP - Foto e Desenhos.



Detalhe de um dos painéis de concreto e estudos.



Fonte: Motta (1985)

4. O Desenho

O desenho é reconhecido como forma expressiva base da produção artística e paisagística de Burle Marx. Queiroz (1979) reforça essa concepção ao analisar uma exposição do conjunto da obra do artista, afirmando que:

[...] em tudo que fez, sempre foi fundamentalmente o desenhista e pintor. [...] Nesta exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em que se reúnem desenhos, pintura, projetos de jardins, tapeçaria, objetos e até arranjos decorativos, será fácil ao observador verificar que a base de tudo é o desenho, assim como a expressividade dominante se refere à pintura. (QUEIROZ, 1979, p.67)

A evolução do desenho de Burle Marx pode ser aferida a partir dos estudos publicados por Adams (1991), conforme as Figuras 2 e 3, no capítulo “*Early Drawings and Projects*” da obra Roberto Burle Marx - *The Unnatural Art of the Garden*. O conjunto mostra croquis de etapa preliminar do processo de projeto. Eles revelam que traço, cores e texturas sobre papel constituem forma de registro-expressão das idéias desde o começo de seu percurso profissionalizante do paisagista. O estudo em pastel sobre papel evidencia habilidades e interesse pelas formas vegetais. O desenho apresenta-se como vista frontal - bidimensional - de um jardim, sem efeito perspectivo, onde cores se encarregam de definir planos distintos.

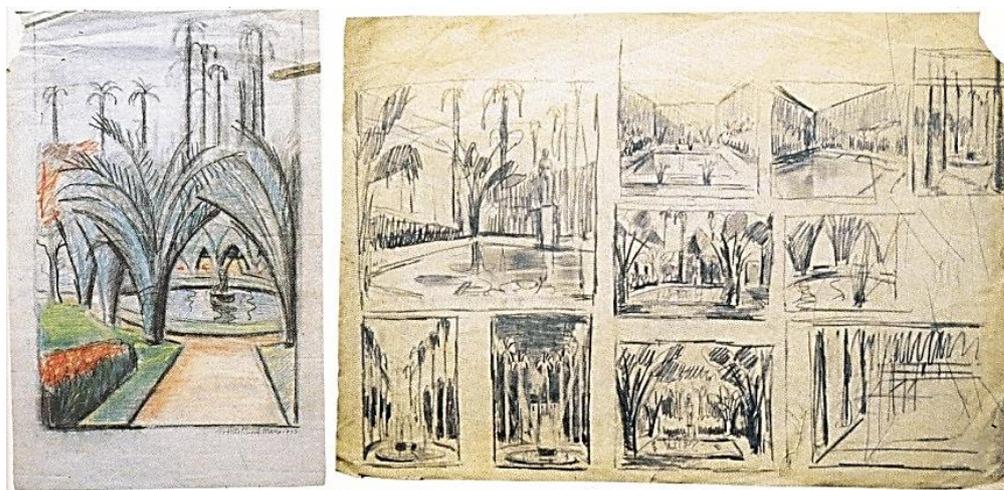
Figura 2: Estudo para um Jardim, Berlim, 1929.



Fonte: Adams (1991)

Os desenhos da década de 1930 demonstram a evolução da expressão da tridimensionalidade pela exploração de cores, texturas, contrastes, claros e escuros. Os dez croquis exploratórios das visuais de um jardim revelam enquadramentos, antecipam e testam as múltiplas visualidades do jardim projetado.

Figura 3: Estudos de Jardins da Década de 1930.



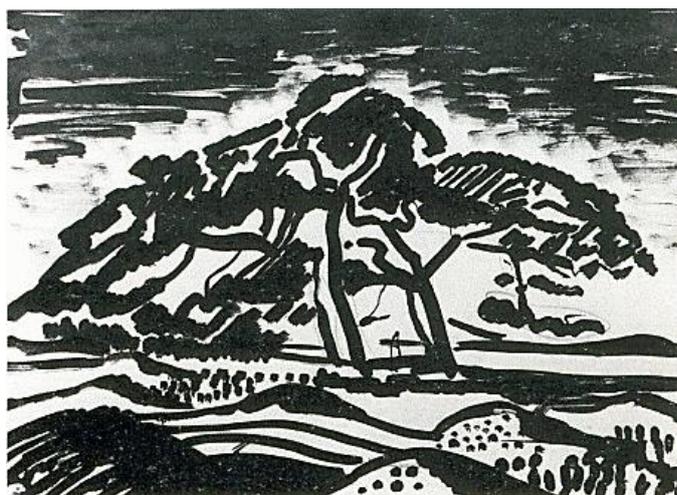
Fonte: Adams (1991)

O uso da cor, das sombras e a representação da água no desenho perspectivo de um estudo de 1937, explicitam que o conhecimento das técnicas da perspectiva e de materiais como o pastel instrumentalizava o paisagista na elaboração, no registro e na apresentação de propostas.

A proficiência do artista, desenvolvida no curso de pintura da Escola Nacional de Belas Artes, é constatada nos desenhos de sua produção em Recife. Eles demonstram que o nanquim sobre papel proporcionava uma expressividade baseada no contraste e

exemplificam uma “metodologia de investigação” em que a exploração plástica das espécies e a apropriação das morfologias vegetais se valiam das habilidades do artista-desenhista. Nesse sentido, Tabacow (2004) afirma que ao desenhar vegetais e, principalmente árvores, Burle Marx aprofundava o conhecimento e o entendimento da estrutura, da arquitetura e das características plásticas e sazonais das espécies, conforme ilustrado na Figura 4.

Figura 4: Flamboyant (*Delonix Regia*) - Nanquim sobre Papel, 1937.



Fonte: Adams (1991)

O desenho de orientação acadêmica foi o fundamento didático da linguagem plástica de Burle Marx e da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros, formados pela Escola Nacional de Belas Artes, cuja concepção de desenho foi de base naturalista e não abstracionista. (OLIVEIRA, 1998, p. 27) As influências de Portinari e Leo Putz⁶ também foram significativas no desenvolvimento da percepção pictórica e na evolução do desenho de Burle Marx.

Na personalidade do paisagista, Bardi (1964) destaca a faceta do observador, sensível ao mundo das formas, tanto as naturais como as manipuladas pela mão humana. Além disso, Roberto Burle Marx era alguém capaz de exercitar:

[...] uma atenção profunda, onde o conhecimento é uma forma de amor, a que nos faz participar da coisa olhada [...] Em Roberto há mesmo o empenho em aprender a máquina do Mundo com esse ver polivalente, esse ver que vê e deixa ver através da forma, do ritmo, da cor. (FROTA In: CALS, 1995, p.11)

De acordo com Motta (1985, p. 29): “a série de desenhos publicados no livro de P. M. Bardi (1964) ressalta como o artista enriquece seu repertório gráfico, a partir da observação da flora”. Destaca-se a série em que ele interpreta a espécie *Pithecolobium*

⁶ Professor de pintura alemão que teve grande influência na formação acadêmica de Burle Marx, “enfazando a necessidade do artista de separar-se de seu objeto, ensinando-lhe que a natureza era somente um ponto de partida”. (OLIVEIRA, 1998, p.96)

tortum Mart., conforme ilustrado na Figura 5. Os desenhos revelam um processo artístico-investigativo onde, primeiramente, há o registro da observação e a apropriação das formas e texturas do vegetal e, posteriormente, há uma síntese gráfica e uma reinterpretação das formas pelo artista.

Figura 5: Desenhos Interpretativos da Espécie *Pithecolobium Tortum* Mart.



Fonte: Bardi (1964)

O botânico Henrique Mello Barreto reconhecendo “a acurada percepção do paisagista que despontava” aconselhou-o ao estudo das plantas em seu habitat como forma de melhor compreender as complexas relações entre elas e de entender as leis que regem a disposição e a distribuição da cor no reino vegetal. (QUEIROZ, 1979, p. 50) As expedições em sítios naturais – campos, florestas, restingas e manguezais - para coleta de espécies e estudo de associações de plantas e do ambiente ideal para seu desenvolvimento passaram a fazer parte das rotinas do paisagista. Nelas, Burle Marx utilizava a prática gráfica para capturar imagens que municiariam suas experimentações compositivas. Os detalhes da natureza eram registrados e interpretados pelo desenho como meio de fixar suas percepções para explorá-las nas manifestações artísticas. Bardi (1964) destaca alguns dos atributos do desenho de Burle Marx:

[...] o desenho de Burle Marx é rápido e conciso, mas resulta de um conhecimento analítico obstinado e minucioso, derivado de uma observação dos pequenos detalhes da natureza. Seu traçado é continuamente guiado pela memória das formas naturais seja num croqui ou numa planta de um extenso jardim. (BARDI, 1964, p. 40, tradução livre dos autores)

Croquis, desenhos em nanquim sobre papel e posteriormente objetos, murais e calçadas recebiam formas e grafismos migradas da natureza para a arte. O repertório plástico encontrado nas estruturas vegetais era referência para especulações formais. A expressão pelo desenho foi utilizada pelo paisagista como ferramenta fundamental em processos criativos que integravam atitudes investigativo-analíticas, conhecimentos e procedimentos técnicos e sensibilidade artística. Assim, estudos, pesquisas e aprendizagens embasaram e inspiraram ações inventivas e produtivas suportadas pela

ideação gráfica e pela comunicação gráfica.

5. A Expressividade nos Registros do Projeto

Os desenhos de Burle Marx do final da década de 1930 sugerem que nesse período a técnica do nanquim sobre papel era predominante na expressão de seus projetos. Utilizava-se da perspectiva cônica para expressar a configuração dos espaços e as visuais resultantes da organização espacial proposta. Os desenhos em papel cujas dimensões se aproximam do formato A2⁷ (42 cm X 59,4 cm) evidenciavam a sua habilidade tanto na representação volumétrica da vegetação, como na caracterização das espécies. As perspectivas eram minuciosas na representação de texturas e folhagens. Desenhos em preto e branco com expressividade baseada em sombras, texturas e contrastes propiciavam a caracterização das espécies. Ilustravam, por meio de representações ao mesmo tempo esquemáticas e precisas, os elementos vegetais - herbáceas, cactáceas, árvores, palmeiras e arbustos – e revelavam o seu papel na composição paisagística. Esclareciam ainda aspectos importantes como os tipos de pavimentação, espelhos d'água, bordas, gramados e tiveram a inegável condição de funcionar de maneira eficaz como meio de explicitar as dimensões conceitual, compositiva e funcional do projeto, como observa-se na Figura 6.

Figura 6: Jardins da Casa Forte, Recife, PE, 1935.



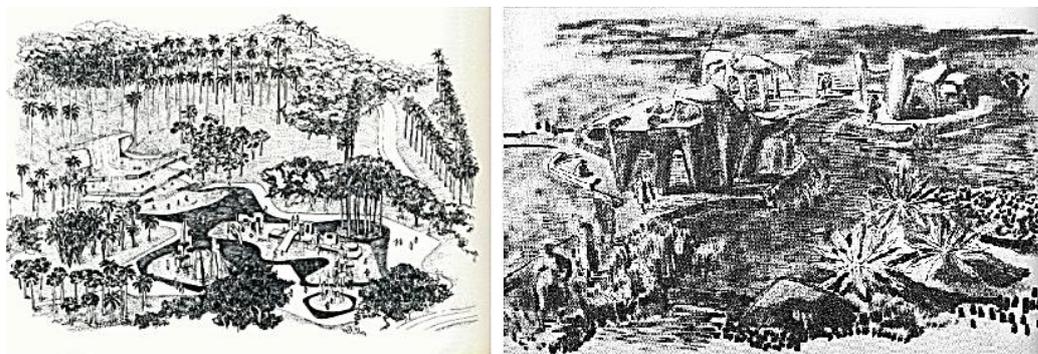
Fonte: Adams (1991)

Motta (1985) sublinha a qualidade narrativa e as técnicas dos desenhos de Burle Marx. O pontilhismo na definição de superfícies, a linha, os claros e escuros nas definições dos elementos constituintes do projeto - pedras, quedas d'água, chafariz, gramados, palmeiras e pessoas - são recursos que compõem desenhos cujos detalhes proporcionam um entendimento aprofundado dos espaços propostos. São representações que narram aspectos como hierarquias, proporções, volumetrias e

⁷ Formato de papel medindo 594 mm x 420 mm originário do formato básico A0 (1189 mm X 841 mm) segundo normatização internacional.

níveis, conforme a Figura 7.

Figura 7: Estudos: Parques Moça Bonita e Anhembi (RJ).



Fonte: Motta (1985)

A figura humana é elemento recorrente nas representações dos projetos do paisagista. Essa característica talvez tenha sido incorporada sob a influência dos colaboradores arquitetos, visto que o desenho da calunga⁸ como meio de comparar a escala humana aos elementos do projeto é usual na arquitetura. Por outro lado, salienta-se nos desenhos que as figuras comparecem com atitude de quem frui o espaço e apropria-se dele. Para além de aspectos funcionais, técnicos e plásticos, os ambientes eram concebidos como “lugares” para o lazer e o convívio das pessoas. Os desenhos para o grupo escultórico do lago do Parque Anhembi, do Parque Moça Bonita revelam a maestria do paisagista ao utilizar perspectivas aéreas –“voos de pássaro”- na demonstração dos ambientes projetados. Neles aparecem com clareza espécies vegetais, elementos construtivos, paginações de pisos e figuras humanas como parâmetro para avaliação da escala dos espaços.

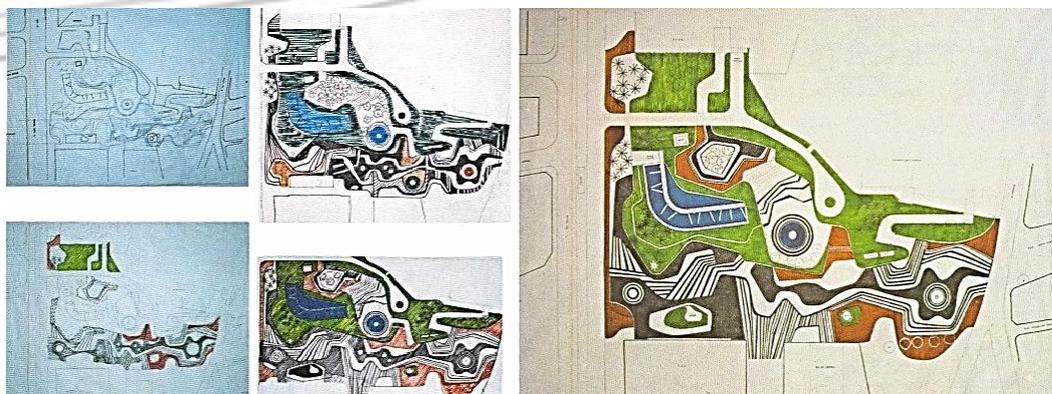
Sobre a relação entre desenho e processo de trabalho de Burle Marx, no desenvolvimento de estudos preliminares Motta (1985) esclarece:

Há um vai-vem nesse processo de trabalho. Nem tudo surge sem revisão ou aprimoramento. Algumas soluções que pareciam fadadas ao esquecimento voltam com uma configuração mais nítida. Tudo é visto e revisto – as áreas plantadas (verde), os espelhos d’água (azul), os empedrados (marrons, pretos), o revestimento de concreto (cinza)- até o instante em que a figura humana se fará explícita. (MOTTA, 1985, p.169)

O grau de definição dos traçados, das manchas, a inclusão da cor e sua correspondência com o nível de maturação das propostas estão demonstrados, conforme a Figura 8, nos desenhos preliminares para o Largo da Carioca. A graficação é refinada concomitantemente ao refinamento das ideias. Os desenhos vão assumindo crescente precisão.

⁸ Desenho esquemático utilizado por arquitetos para representar a figura humana nos desenhos projetivos como forma de ilustrar a usabilidade dos espaços e dar ideia dimensional dos mesmos por meio da comparação com as proporções do corpo humano.

Figura 8: Estudos Preliminares para o Largo da Carioca, RJ, 1981.



Fonte: Motta (1985)

6. A participação dos Colaboradores

As parcerias e o trabalho em equipe propiciaram a Burle Marx uma relação aprofundada com os conteúdos multidisciplinares envolvidos nos trabalhos que realizou. Eram equipes integradas por botânicos, agrônomos, arquitetos, engenheiros, desenhistas, trabalhadores e outros. Entre os colaboradores destacaram-se o botânico professor Henrique de Mello Barreto, o engenheiro e poeta Joaquim Cardozo e o arquiteto Rino Levi.

O paisagista Fernando Chacel⁹ reconhece a influência do mestre em sua trajetória profissional: “o que vi e ouvi naquele período de iniciação ao paisagismo, continua vivo na minha memória e ainda hoje presente na concepção e desenvolvimento de meus projetos.” (CHACEL, 2004)

Encontrei-o no meio de seus quadros, seus desenhos e arranjos florais. Foi um encontro rápido e logo fui conduzido ao andar superior onde, em uma sala e sobre uma prancheta, estavam empilhados desenhos de jardins, para serem reproduzidos em grandes folhas de papel schoeller¹⁰ e pintados a gouache¹¹. [...] Entre apreensivo e deslumbrado comecei a examinar os desenhos que deveria copiar. Lembro-me bem da profunda impressão que me causaram aqueles projetos, não só por representarem uma linguagem completamente nova para mim, mas, sobretudo pelo fascínio que seus elementos gráficos e suas cores vibrantes exerciam sobre o meu olhar admirado. (CHACEL, 2004)

As cores vibrantes da representação dos planos de vegetação e de pisos não tinham correspondência rigorosa com as cores das plantas e dos materiais. Elas evocavam as cores reais, porém frequentemente, com tons mais vibrantes. Por vezes,

⁹ Fernando Chacel foi destacado arquiteto paisagista brasileiro e autor do livro Paisagismo e Ecogênese onde expõe sua obra de restauração de manguezais no litoral do Rio de Janeiro.

¹⁰ Papel de marca alemã, ideal para trabalhos gráficos e arte final. Aceita a aplicação de grafite, carvão, pastel, nanquim, guache, aquarelas e tintas acrílicas. Tem brancura excepcional proporcionando ótimo contraste e superfície resistente possibilitando correções e raspagens.

¹¹ Tinta à base de água encontrada em ampla gama de cores.

manchas monocromáticas representavam populações vegetais de folhas discolores ou variegadas e/ou flores coloridas em meio aos verdes da folhagem. Portanto, as representações, em certos casos, enfatizavam a cor da floração.

No primeiro projeto de paisagismo de sua autoria, de 1954, Chacel conta que se apropriou do padrão de apresentação dos projetos de Burle Marx e confessa que procurou imitá-lo nesse trabalho inaugural:

Todo o projeto daquela minha primeira praça foi uma cópia fiel das ideias e do pensamento do Mestre subtraídas de projetos seus que consegui no seu arquivo com quem eu tinha trabalhado até recentemente. [...] Aí eu tive o cuidado de fazer uma bonita apresentação do meu trabalho, não sem antes preparar um desenho do arranjo geral da praça, em papel Schoeller e naturalmente pintado a guache, o que ratificou, perante os meus novos colegas da Prefeitura, a posição de discípulo direto de Burle Marx. Por pudor eu nunca contei ao Burle este fato e, felizmente, a praça de Santa Cruz nunca saiu do papel. (CHACEL, 2004)

O uso de guache em papel importado era uma marca do paisagista que fazia a migração de técnicas utilizadas na pintura para a expressão e representação do projeto de paisagismo. O emprego de técnicas de pintura na apresentação de projetos arquitetônicos e paisagísticos era usual no início do século XX, quando os cursos de arquitetura se vinculavam às escolas de Belas Artes. O rompimento desse vínculo, a partir dos anos 1950, contribuiu para o paulatino abandono de técnicas como aquarela, ecoline e guache. Assim, a expressão da arquitetura desenvolvendo um caminho próprio passou a se valer de meios menos exigentes em termos de habilidade e técnica e de mais rápida execução. Nesse sentido, passa a predominar o uso do lápis de cor, das canetas hidrográficas e do nanquim.

Na década de 1960, com o apogeu do modernismo brasileiro, o escritório de Burle Marx teve grande impulso e contou com a colaboração dos acadêmicos de arquitetura José Tabacow e Haruyoshi Ono. A dupla foi admitida para estagiar e, depois de graduada, formou sociedade com o paisagista.

Na falta do que fazer, começamos a organizar o escritório, que era um aglomerado caótico de rolos de papel vegetal (originais dos projetos já concluídos), em tubos sem qualquer identificação externa. Antes de nossa organização, procurar um projeto significava abrir tubo por tubo, rolo por rolo, até encontrá-lo. [...] Depois organizamos as informações sobre plantas ornamentais, originalmente manuscritas em cartões. Criamos um fichário impresso e datilografado que permanecia em uso e em atualização até minha saída, dezessete anos depois! (TABACOW, 2006)

Nanquim sobre papel vegetal constituía o padrão de graficação na época. Os originais eram copiados e mantidos enrolados. As cópias, em papel heliográfico, eram dobradas e distribuídas para os diversos profissionais envolvidos no processo de projeto e execução.

As formas e traçados sinuosos e orgânicos dos projetos de paisagismo do escritório de Burle Marx confrontavam os novos desenhistas com procedimentos gráficos diferenciados em comparação com aqueles predominantes nos projetos arquitetônicos da faculdade. No escritório, o uso de linhas retas e as habilidades no manejo de esquadros e régua “T” cediam espaço para traçados curvos, pois a linguagem

“em paisagismo era diferente.” (TABACOW, 2006) Certamente, na ausência de recursos computacionais, o traçado sinuoso exigia boas habilidades manuais para a obtenção de configurações harmoniosas. Além disso, eram utilizados instrumentos de desenho¹² especificamente destinados a esse traçado, demandando habilidades também específicas no uso dos mesmos.

Os desenhistas Tabacow e Haruyoshi trabalhavam de maneira integrada e complementar, realizando divisão de tarefas que explorava habilidades individuais e estabelecia um padrão:

Às vezes havia quatro ou cinco desenhos nas pranchetas e apenas nós dois como desenhistas. Andávamos de mesa em mesa, cada um fazendo o que sabia fazer melhor. Haruyoshi desenhava concordâncias de curvas a nanquim com perfeição, eu normografava com rapidez. (TABACOW, 2006)

Esses procedimentos assemelham-se aos de uma linha de produção fabril em que o produto vai percorrendo etapas desenvolvidas por diferentes profissionais e/ou máquinas especializadas. A estratégia, além de uniformizar os desenhos e dotá-los de identidade expressiva poderia favorecer a rapidez ao explorar intensivamente as habilidades de cada desenhista. Sobre as técnicas e o instrumental de desenho o arquiteto acrescenta: “desenhávamos a nanquim com a velha e excelente caneta Graphos, normógrafo LeRoy, pantógrafo, planímetro, cintel e diversos instrumentos que hoje caíram em desuso.” (TABACOW, 2006) Essa fala realça a qualidade e variedade do instrumental utilizado e as principais marcas de instrumentos de desenho no cotidiano dos escritórios de arquitetura da época.

A especulação criativa também era desenvolvida no sentido do refinamento dos meios expressivos buscando maior qualidade de apresentação dos projetos. Tabacow (2006) comenta o desenvolvimento de aprimoramentos técnicos dizendo que: “pouco a pouco fomos mudando o padrão de apresentação de projetos do Escritório. Passamos a pintar o papel vegetal no verso, com tinta a óleo e graxa para sapatos. Com a prática, a qualidade dos desenhos melhorou de forma significativa”.

Esse refinamento estendia-se também ao conteúdo dos desenhos que crescentemente expressavam a materialidade dos projetos. Assim os detalhes elaborados pelos desenhistas incorporavam paulatinamente algo do que aprendiam na faculdade ou em obras. (TABACOW, 2006)

No desenho da implantação do jardim da Residência Burton Tremaine, na Califórnia, hoje pertencente ao Museu de Arte Moderna de Nova York, foi elaborado com guache sobre papel. Os grupos de árvores e as árvores isoladas são representados por linhas curvas que definem o conjunto de copas e por pequenos círculos de cor marrom que localizam os troncos. As palmeiras têm representação esquemática que remete à forma das folhas. As manchas de forrações são coloridas com referência às flores das espécies ou às folhas evidenciando intenções cromáticas com o uso de vegetação herbácea.

¹² O traçado de curvas no desenho técnico manual utilizava instrumentos de desenho denominados curvas francesas e curvas flexíveis. A curva francesa é um gabarito composto por curvas de raios variáveis e a curva flexível é uma espécie de régua moldável para direcionar o traçado de curvas. Os gabaritos de círculos e de elipses, os compassos e os cintéis com tira-linhas eram utilizados para o traçado de arcos de circunferência e elipses.

Quanto à especificação das plantas, Dourado (2000) exemplifica com o plano dos jardins do Rancho da Pedra Azul¹³:

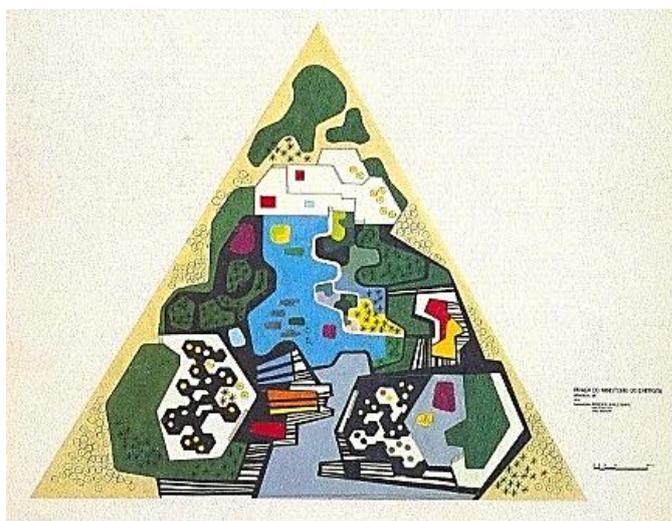
Para agilizar a finalização das pranchas naqueles anos, Burle Marx passava a datilografar¹⁴ ou normografar¹⁵ os nomes das espécies vegetais em folhas à parte, anexando-as posteriormente aos desenhos. Com o tempo, isso acarretou um sério problema: as especificações acabaram se descolando e se extraviando dos planos originais, como neste exemplo. (DOURADO, 2000, p. 119)

Sobre a cor da vegetação do projeto dos jardins da Fazenda Marambaia¹⁶ Dourado (2000), afirma:

As manchas coloridas indicam momentos de máximo cromatismo das plantas especificadas, considerando as transformações das folhas ou o despontar das inflorescências. No entanto, é necessário assinalar que esses efeitos cromáticos não se concentram num único e mesmo período do ano – como sugerem as representações –, mas acontecem no decorrer das quatro estações.” (DOURADO, 2000, p. 110)

As plantas baixas do projeto de 1970 do jardim do Ministério do Exército ilustram, de acordo com as Figuras 9 e 10, dois tipos de representação da proposta paisagística. O desenho em guache sobre papel dá ênfase à composição cromática dos pisos em mosaico português, ao espelho d'água e às manchas vegetais.

Figura 9: Plano Original do Jardim do Ministério do Exército.



Fonte: Adams (1991)

¹³ Jardim em Teresópolis, Rio de Janeiro.

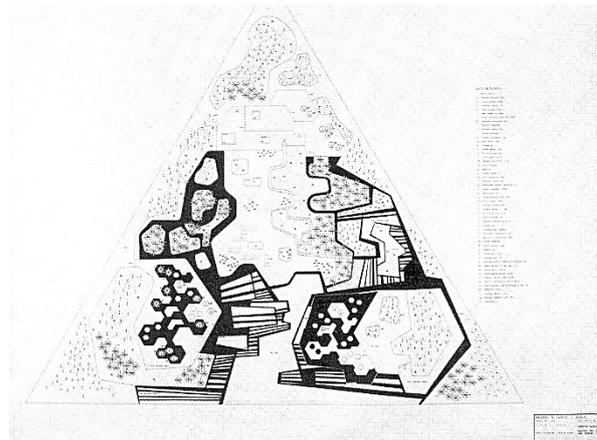
¹⁴ Utilizar máquina de escrever manual ou elétrica.

¹⁵ Utilizar o normógrafo. O normógrafo é um aparelho que utiliza réguas plásticas sulcadas com o desenho do alfabeto e dos algarismos e um instrumento denominado “aranha” que contém um pino pontiagudo que percorre os sulcos da régua e assim direciona o traçado da caneta de nanquim acoplada à “aranha”.

¹⁶ Os jardins da Fazenda Marambaia, em Petrópolis no Rio de Janeiro, são considerados como ícone do paisagismo moderno brasileiro, representando o início da fase mais criativa de Burle Marx.

O desenho técnico, com tinta preta, define a locação, quantificação e especificação da vegetação. A representação das palmeiras é feita por símbolo em forma de roseta, árvores são representadas por circunferências com ponto central e arbustos, por circunferências. Cada espécie é identificada por um símbolo gráfico e número correspondente à listagem de nomes científicos, localizada no lado direito da prancha.

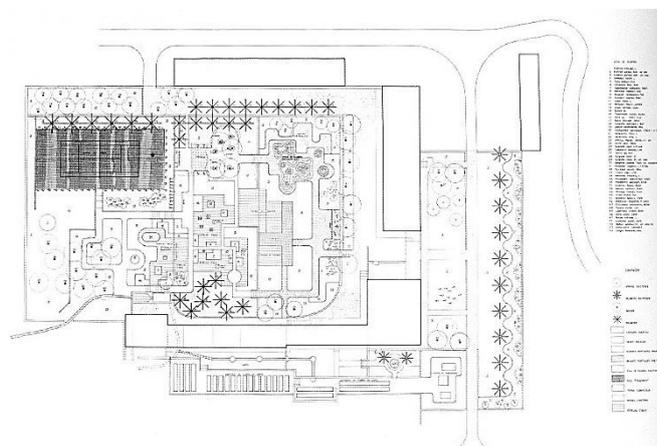
Figura 10: Jardim do Ministério do Exército



Fonte: Siqueira (2001)

No projeto para a fazenda Vargem Grande a representação da vegetação é semelhante à dos desenhos do jardim do Ministério do Exército, porém há uma distinção entre vegetação proposta e existente. A representação em planta baixa oferece, além da locação e da especificação dos vegetais, as especificações dos pisos e dos materiais das superfícies horizontais. A listagem aparece no lado direito da prancha sob o título “CONVENÇÕES”, como mostra a Figura 11. Em correspondência com os nomes dos materiais há pequenos retângulos com as texturas ou hachuras usadas no desenho.

Figura 11: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP.



Fonte: Siqueira (2001)

7. A expressividade artística e a ação criativa do paisagista

A singularidade expressiva de Burle Marx na elaboração dos projetos e a relação entre desenho e concepção dos mesmos é tratada na entrevista de Fernando Tábor anexada à tese de Oliveira (1998):

R.B.M. com a sua formação como artista plástico de Belas Artes, não dominava as técnicas do desenho arquitetônico. O método de trabalho no Atelier por isso tinha uma feição totalmente diferente dos escritórios de arquitetura convencionais em que existe uma hierarquia entre pessoas que tem a mesma base de conhecimentos. R.B.M. utilizava métodos muito diferentes para executar os seus projetos que se baseavam na sua genialidade em captar os elementos dominantes em uma paisagem e reconstruí-los em croquis e desenhos esquemáticos e múltiplos decalques feitos na prancheta, dos quais surgia o conceito do jardim que muitas vezes R.B.M. resolvia com grande maestria na obra. (OLIVEIRA, 1998, p.633)

A referida falta de desenvoltura do paisagista com o desenho arquitetônico não entravou as atividades de seu ateliê nem sua interação com colaboradores. Sua habilidade desenhística¹⁷ desenvolvida continuamente e embasada no desenho figurativo e de observação – da figura humana com modelo vivo e das espécies vegetais - tinha afinidade com as necessidades representativas da arquitetura ao contemplar aspectos como proporções e antropometria.

Tábor refere-se aos métodos utilizados por Burle Marx na concepção do projeto salientando o papel dos croquis. Segundo Regal (2004), o desenho espontâneo ou croqui cumpre papel fundamental na etapa de concepção dos projetos. Os croquis por sua flexibilidade, rapidez e poder de síntese assessoram o processo de ideação. Ademais, no caso de Burle Marx o croqui é qualificado, expressivo e refinado.

Os desenhos à mão livre de Burle Marx deram suporte privilegiado às etapas iniciais do projeto. Nas etapas finais compareciam os desenhistas com graficação técnica destinada à conclusão do processo. Tabacow descreve com entusiasmo sua experiência como desenhista de Burle Marx:

A cada dia, novas descobertas, novos conhecimentos. Roberto não fazia segredos. Muitas vezes ele ia rabiscando e explicando o quê e porquê estava fazendo daquela forma. Como se fosse um narrador ao vivo de seu próprio mister. Nessas ocasiões formava-se um grupo ao redor da prancheta e tínhamos verdadeiras aulas sobre técnica do projeto de paisagismo, arte, história da arte, composição. (TABACOW, 2006)

Essa fala põe em evidência a reunião em torno da prancheta, onde o desenho media a interlocução do líder com os colaboradores. A fluência expressiva do mestre oferecia ao grupo ilustração esclarecedora para o entendimento das propostas. O termo “rabiscando” evidencia a “ocorrência gráfica criativa através do desenho livre, do rafe.”¹⁸

Na mesma direção, Regal (2004) destaca o croqui no processo de projeto do

¹⁷ Sobre esse conceito, ver Medeiros (2004).

¹⁸ REGAL (2004, p. 146).

arquiteto Frank Gehry. São os croquis os mediadores das conversas que ele trava consigo mesmo, com os seus sócios e mesmo com os seus clientes. Tratando-se do processo comunicativo e de criação de um arquiteto que dispõe de toda a potência das novas tecnologias da expressão gráfica é emblemática a presença do croqui com seu caráter singelo e impreciso. (REGAL, 2004, p.149)

Macedo (1999) destaca na influência de Burle Marx no paisagismo brasileiro, a liberdade formal. Essa liberdade além de ser um princípio conceitual também se liga à sua habilidade de manipulação das formas pelo desenho. A capacidade de produzir traçados que transitam com elegância do geométrico para o orgânico em concordâncias precisas pode ser vinculada com a desenvoltura desenhística. A gestualidade guiada pela sensibilidade estética apurada e a intimidade com linhas, traços, cores e texturas impregnam o processo criativo instrumentalizando-o e tornando-o mais potente na expressão dos anseios do artista.

8. Considerações Finais

O estudo da expressão gráfica dos projetos de Burle Marx ganha importância na medida em que os desenhos para além da representação das propostas destinam-se a documentar uma experiência de vida dedicada entre outras artes, à arte dos jardins. O próprio Burle Marx afirmou: “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.” (BURLE MARX apud CALS, 1991, p.108)

Burle Marx desenhou incansavelmente para transformar a paisagem. Fez de seus rabiscos, traços e manchas, obras de arte em quatro dimensões, já que sua obra transpassa o tempo cronológico e institui-se como conjunto perene, em continuada ressignificação. Destaca-se a riqueza incrustada em seus desenhos, nos documentos de sua obra projetada. Algo que merece ser pesquisado, ainda com maior profundidade, para ser devidamente aquilatado, desvendando um pouco mais das experiências que ele realizou e deixou como herança.

Referências

- ADAMS, W. H. **Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden**. New York, NY: Museum of Modern Art, 1991. 80 p. il.
- BARDI, P. M. **The Tropical Gardens of Burle Marx**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1964. 155 p. il.
- BURLE MARX, R.; TABACOW, J. (Org. e comentários). **Arte e paisagem**. Prefácio de José Tabacow. – 2 ed. ver. e ampl. São Paulo: Studio Nobel, 2004. 223 p. il.
- CALS, S. Roberto **Burle Marx: Uma Fotobiografia**. Rio de Janeiro: S. Cals, 1995. 159 p. il.
- CHACEL, F. Entrevista. A. Barbosa entrevista Fernando Chacel. **Portal Vitruvius**, 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/entrevista/chacel/chacel_2.asp> Acessado em: 18/10/2006.
- DOURADO, G. O. M. **Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx**. 2000. 254 p. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia São Carlos - USP. São Paulo, 2000.
- FROTA, L. C. Roberto Burle Marx: o parceiro da natureza. In: CALS, S. **Roberto Burle Marx: Uma Fotobiografia**. Rio de Janeiro: S. Cals, 1995. p. 11 – 15.

FROTA, L. C. Roberto Burle Marx: o parceiro da natureza. **Revista Municipal de Engenharia:** Edição Especial – Burle Marx 90 anos – 1.ª edição em versão eletrônica, 2001. Disponível em: <http://obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/41.htm> Acessado em: 18/10/2006.

FROTA, L. C. Roberto Burle Marx: Um Modernista Planetário. In: FROTA, L. C. et al. **Roberto Burle Marx: Uma Poética da Modernidade.** Belo Horizonte: ITAMINAS/P&B Comunicação, 1989. p. 9 - 19.

HOLLANDA, G. de. Roberto Burle Marx: Uma Poética da Modernidade. In: FROTA, L. C. et al. **Roberto Burle Marx: uma Poética da Modernidade.** Belo Horizonte: ITAMINAS/P&B Comunicação, 1989. 201 p. 27 – 47.

KRÜGER, B. Roberto Burle Marx: Comentários sobre a Obra Artística. In: FROTA, L. C. et al. **Roberto Burle Marx: uma Poética da Modernidade.** Belo Horizonte: ITAMINAS/P&B Comunicação, 1989. p. 57 – 62.

LEENHARDT, J. Roberto Burle Marx, Pintor. In: FROTA, L. C. et al. **Roberto Burle Marx: uma Poética da Modernidade.** Belo Horizonte: ITAMINAS/P&B Comunicação, 1989. p. 51 - 54.

MACEDO, S. S. **Quadro do paisagismo no Brasil.** São Paulo: FAUUSP, c1999. 143 p. il.

MEDEIROS, L. M. S. de. **Desenhística: A ciência da arte de projetar desenhando.** Santa Maria, RS: sCHDs Editora, 2004. 143 p. il.

MONTERO, M. I. **Burle Marx: paisajes líricos.** Buenos Aires: Iris, 1997. 205 p. il.

MOTTA, F. L. **Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem.** São Paulo: Nobel, 1985. 255 p. il.

OLIVEIRA, A. R. de. Bourle Marx ou Burle Marx? **Portal Vitruvius.** 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq013/arq013_01.asp> Acessado em: 18/10/2006.

OLIVEIRA, A. R. de. **Hacia la extravasaria: la naturaleza y el jardin de Roberto Burle Marx.** 1998. 638 p. Tese (Doutorado) - *Universidad de Valladolid. Departamento de Teoria de la Arquitectura y Proyectos Arquitectonicos, Valladolid, 1998.*

OLIVEIRA, A. R. de. Nove anos sem Burle Marx. **Portal Vitruvius.** 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq037/arq037_01.asp> Acessado em: 18/10/2006.

QUEIROZ, L. Roberto Burle Marx: uma experiência de amizade. In: QUEIROZ, P.; QUEIROZ, L.; BOFF, L. **Roberto Burle Marx: homenagem à natureza.** Petrópolis: Ed. Vozes Ltda., 1979. p. 49 – 51.

REGAL, P. H. **A prática gráfica do rafe e a criatividade na comunicação visual.** 2004. 169 p. Dissertação (Mestrado). FAMECOS – PUCRS, Porto Alegre, 2004.

SIQUEIRA, V. B. **Burle Marx.** São Paulo: Cosac & Naify, c2001. 127 p. il.

TABACOW. Entrevista. Abílio Guerra entrevista José Tabacow. **Portal Vitruvius.** 2006. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/entrevista/tabacow/tabacow_3.asp Acessado em: 16/6/2007.