



Sítio Santo Antonio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx

Sítio Santo Antonio da Bica: Roberto Burle Marx's collections

Dra. Vera Beatriz Siqueira

Como citar:
SIQUEIRA, V.B. SÍTIO Santo Antonio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p. 90-112, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/731/691>>

Imagem: Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, casa principal, 2013, fotografia da autora.

Sítio Santo Antonio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx

Sítio Santo Antonio da Bica: Roberto Burle Marx's collections

Dra. Vera Beatriz Siqueira *

Resumo

O artigo procura desdobrar uma afirmação do paisagista brasileiro Roberto Burle Marx, que costumava dizer que justo ele, criador de tantos jardins públicos e privados, jamais criara um para si próprio. A reflexão sobre as razões pelas quais a sua propriedade em Barra de Guaratiba, no Rio de Janeiro, o Sítio Santo Antônio da Bica, não poderia ser qualificada como um jardim conduz à investigação da relação entre coleções botânicas e artísticas, e do uso da coleção como um modelo formal para o paisagista.

Palavras-chave

Burle Marx; Sítio Roberto Burle Marx; coleções; jardins.

Abstract

The article unfolds a statement of the Brazilian landscape architect Roberto Burle Marx, who used to say that precisely him, the creator of many public and private gardens, never created one for himself. Reflecting on the reasons why your property in Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, the Sítio Santo Antonio da Bica, could not be described as a garden leads to the investigation of the relationship between botanical and art collections, and the use of collection as a formal model for Burle Marx.

Keywords

Burle Marx; Sítio Roberto Burle Marx; collections; gardens.

O paisagista brasileiro Roberto Burle Marx¹ costumava dizer que justo ele, criador de tantos jardins públicos e privados, jamais criara um para si próprio². Isso porque o seu Sítio Santo Antônio da Bica, em Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, adquirido em 1949, foi destinado, desde então, a abrigar a sua coleção de plantas e, a partir desse colecionismo, ser um laboratório de trabalho. Doado em 1985 ao governo brasileiro, transformou-se, após a sua morte, no Sítio Roberto Burle Marx, instituição vinculada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), do Ministério da Cultura. Ainda assim, cabe a pergunta: que qualidade é essa que definiria um jardim e que estaria ausente em seu sítio? Por que os seus canteiros, reunindo as coleções botânicas, não poderiam ser qualificados como jardins?

A ideia deste artigo é desdobrar essa questão, de modo a usá-la como mote para discutir como se formula a sua concepção de jardim, em íntima conexão com a sua atuação como colecionador de objetos de arte e de espécies botânicas. Nesses desdobramentos, serão tratados assuntos relevantes para a compreensão da experiência paisagística de Roberto Burle Marx, que também tangenciam os debates mais amplos sobre os fundamentos da prática da coleção.

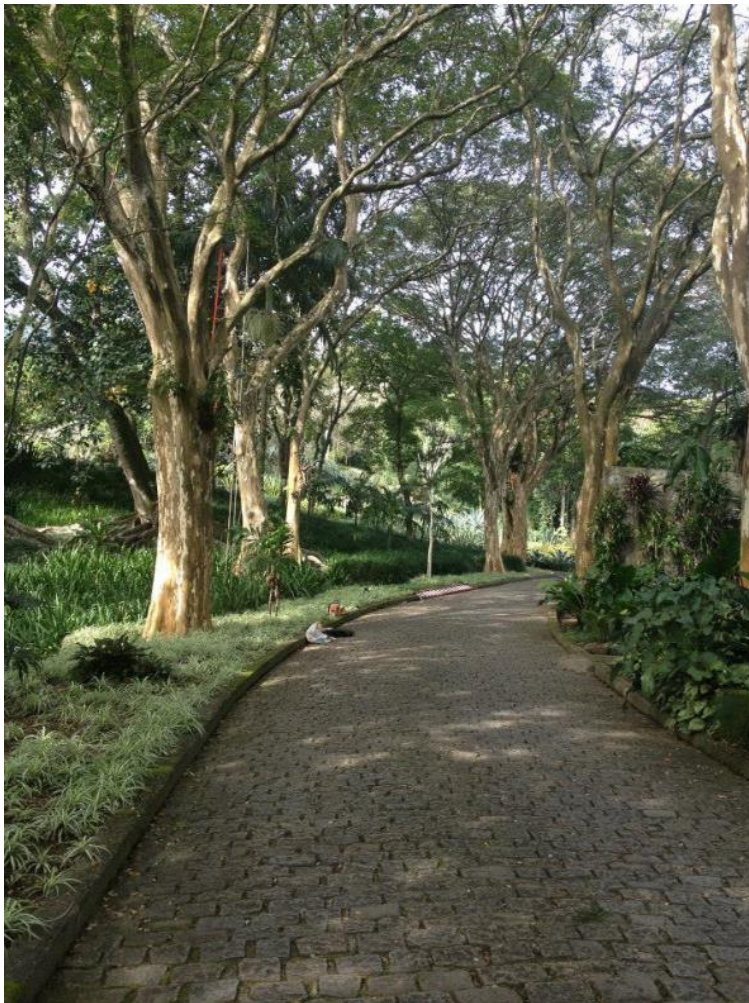


Fig.1. Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, 2013.

Talvez possamos começar a responder a essa indagação lembrando o sentido lúdico e íntimo de seu jardim da infância, no qual sua mãe cultivava roseiras e onde o próprio Burle Marx, ainda menino, começou a se interessar pelas plantas. Na casa do Leme, no Rio de Janeiro, adquirida por seu pai em 1913, Roberto cuidava de um pequeno canteiro, desenvolvia as primeiras experiências com a jardinagem. O Sítio, ao contrário, não possuía esse caráter íntimo. É comprado em 1949, por Roberto e seu irmão Guilherme Siegfried Marx, com a intenção explícita de abrigar as espécies que o paisagista, já reconhecido nacional e internacionalmente, colecionava, para cuja guarda os jardins do Leme eram precários. Era preciso criar um espaço adequado e suficiente para abrigar sua coleção botânica e, a partir dela, testar novas associações botânicas e cultivar as mudas que viria a utilizar em seus projetos paisagísticos. O que era especialmente importante no caso de um paisagista como ele, que realizava expedições e mantinha estreitas relações com botânicos, recusando-se a permanecer nos limites das espécies já conhecidas ou tradicionalmente utilizadas no paisagismo.

O Sítio, portanto, não pode ser compreendido como um jardim privado ou contemplativo, uma vez que cumpre desde seu início essa função maior, envolvida na dinâmica peculiar de uma coleção botânica. Já em 1943, o botânico Henrique Lahmeyer Mello Barreto – que Burle Marx conhecera quando realizava o projeto para o Parque de Araxá e com quem realizou expedições em Minas Gerais – foi convidado para classificar a coleção de plantas do paisagista, ainda abrigada em sua casa do Leme. A partir da transferência desta coleção para os viveiros, sombrais e canteiros do Sítio, a circulação de naturalistas e estudiosos da flora brasileira cresceu mais e mais. Luiz Emygdio de Mello Filho, Pacheco Leão, Apparício Pereira e Graziela Barroso, entre tantos outros, circulavam pelo Sítio, auxiliando a classificar e estudar a sua impressionante coleção de plantas.

Guilherme Mazza Dourado detalha que em “fins dos anos 1960, o Sítio já reunia a mais representativa coleção de plantas brasileiras de que se tinha notícia, além de espécies raras dos trópicos em geral” (Dourado, 2009: 75), superior, inclusive, à coleção do Jardim Botânico do Rio de Janeiro:

Era grande o número de espécies autóctones introduzidas ano após ano na propriedade, algumas desconhecidas pela ciência e posteriormente nomeadas em homenagem a Burle Marx. Foi o caso de *Anthurium burle-marxii*, *Begonia burle-marxii*, *Calathea burle-marxii*, *Chaetostoma burle-marxii*, *Ctenanthe burle-marxii*, *Encyclia burle-marxii*, *Heliconia burle-marxii*, *Mandevilla burle-marxii*, *Microlicia burle-marxii*, *Orthophytum burle-marxii*, *Philodendron burle-marxii*, *Pitcairnia burle marxii*, *Pleurostima burle-marxii*, *Pontederia burle-marxii*, *Vellozia burle-marxii*; e também de um novo gênero: *Burlemarxia spiralis*. (Dourado, 2009: 68)

Tudo isso fazia com o Sítio Santo Antonio da Bica fosse qualificado, pelo próprio Burle Marx, como uma espécie de “laboratório” de experimentação paisagística, central para o desenvolvimento formal e ecológico de seus projetos. É inegável que era uma coleção particularmente exigente. Burle Marx, muitas vezes, teve que abrir mão das já limitadas áreas ajardinadas existentes no Sítio, como aconteceu com os canteiros atrás de sua residência, que foram ocupados com a coleção de velosiáceas, assim que ele passou a dominar a forma de coleta dessa espécie. Podemos dizer, portanto, que a dinâmica colecionista e laboratorial foi, desde o início, a razão de ser do atual Sítio Roberto Burle Marx.

Entretanto, se pensarmos na coleção como modelo de ação, rapidamente perceberemos que não havia propriamente contradição entre essa atividade laboratorial, de caráter público, com a dimensão privada ou íntima do jardim. Afinal, toda coleção destina-se ao olhar público, por mais que se fundamente na afirmação do gosto privado. Walter Benjamin qualifica o colecionador como o “verdadeiro habitante do interior”, no qual se refugia a arte (Benjamin, 1987: 227-235). Entretanto, essa interioridade construída com as peças de uma coleção parece apontar para a dialética entre existência e inexistência de uma interioridade efetiva, uma vez que o impulso colecionista, a sua busca de originalidade e unicidade, só existe no seio de uma coleção de impulsos e percepções.



Fig.2. Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, canteiros ao fundo da casa principal, 2013

O que o colecionador busca, com o ato de colecionar, é criar a forma capaz de transcender o conteúdo particular dos objetos sem, entretanto, apagar os contornos, a singularidade material de cada um deles. Só pode realizá-lo pelo emprego do juízo de gosto, mas este adquire valor apenas quando é exercido e age no mundo. A abertura ao público dos primeiros gabinetes de curiosidades, bem como todo o processo de registro e documentação das peças que os compunham, com edição de catálogos e listas, mostra como, desde suas origens, a coleção moderna está envolvida com a exigência desse olhar exterior. Avançando um pouco mais, poderíamos mesmo dizer que o próprio exercício do gosto privado inclui, em si, a faceta pública do olhar, uma vez que manifesta o pertencimento do colecionador a um determinado grupo de valores coletivos.

Assim pensando, a análise de alguns jardins projetados por Burle Marx pode ganhar nova direção e complicar a suposta divergência entre jardim e coleção. Encontramos em seu paisagismo situações ambivalentes que devem ser investigadas. Em 1935, por exemplo, quando fora nomeado Diretor de Parques e Jardins da cidade do Recife³, havia postulado para seus jardins um papel essencialmente público: «Urge que se comece, desde já, a semear nos nossos parques e jardins, a alma brasileira» (Burle Marx, 1935). A afirmação dessa função pública dos jardins respondia certamente à crítica que recebera na capital pernambucana, especialmente depois de erguer, em uma de suas praças, o Cactário da Madalena, com plantas da caatinga e do sertão do Nordeste brasileiro.

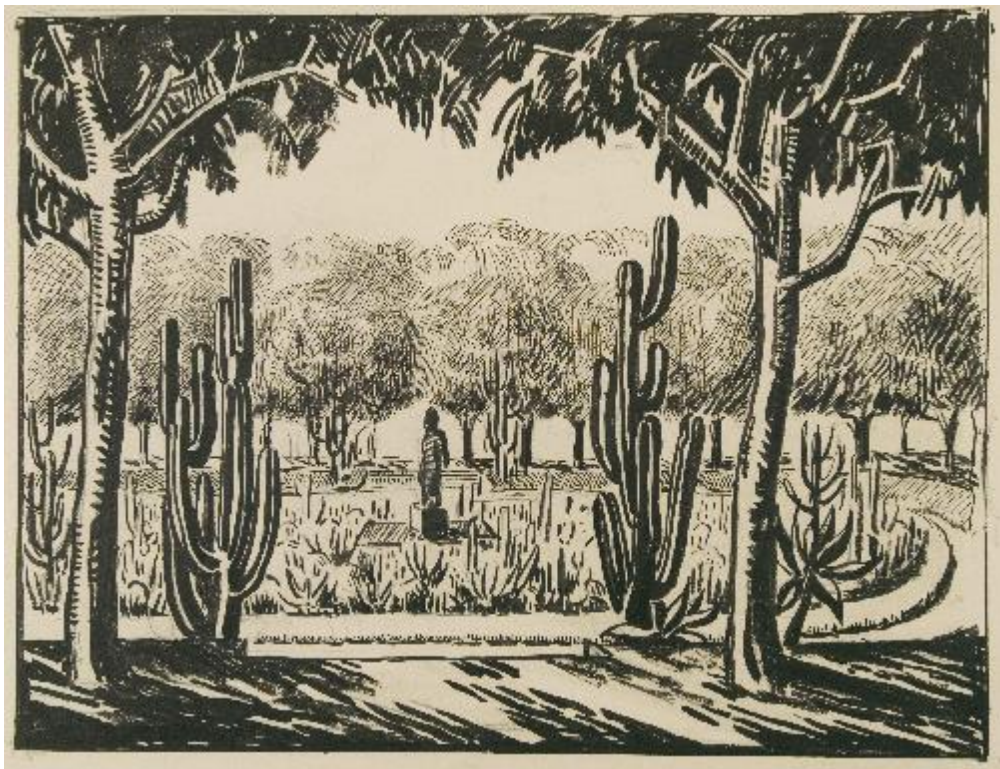


Fig. 3. Burle Marx, projeto para Cactário da Madalena, Praça Euclides da Cunha, Recife, 1935. Acervo Sítio Roberto Burle Marx (IPHAN/MINC), Rio de Janeiro.

O modelo do Cactário vinha das estufas do Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim, no qual Burle Marx teve o primeiro contato com a qualidade estética da flora tropical, em 1928. Mas combinava-se a referências culturais locais – como o romance *Os sertões*, de Euclides da Cunha, marco da moderna literatura regionalista brasileira, a cuja leitura se dedicou nessa época. Esse livro parte das notas do autor sobre a Guerra de Canudos, episódio sangrento da história brasileira, ocorrido no final do século XIX, que terminou com o massacre, pelo exército, de toda a comunidade sertaneja liderada pelo Conselheiro Antonio Vicente Mendes Maciel – carismático pregador popular que criou a sociedade independente da Aldeia Sagrada de Belo Monte, rejeitando a autoridade da recém-criada República brasileira.

Euclides da Cunha decide mostrar o equívoco da visão oficial que entendia o levante de Canudos como uma sublevação anti-Republicana, justificando o violento massacre por parte dos militares brasileiros. Constrói um romance em três partes (*A Terra, O Homem e A Luta – o Conflito*), no qual procura compreender as raízes geográficas, sociais e culturais do sertanejo. Essa obra acaba por ser um dos pilares da construção da ideia de "brasilidade sertaneja", opção levantada pelos intelectuais do início do século XX à noção hegemônica e europeizante de "nação". Tal ideia aparece, ainda que de forma indireta, na formação cultural de Burle Marx e na sua concepção, à época, de jardim brasileiro, sendo especialmente visível nos projetos para a cidade de Recife.

Mas o sertanejo de Burle Marx não vem diretamente de Euclides da Cunha; é mediado por outras referências culturais mais recentes como a tela *Abaporu*, 1928, da pintora modernista brasileira Tarsila do Amaral. Nela, o cacto sintetiza as alusões à paisagem rude e abrasiva dos sertões. Funde-se ao sol duro e à figura mítica de

um ser primordial, de pés gigantes, melancolicamente despido, sentado sobre o chão quente, pesando a cabeça diminuta no braço apoiado no joelho. A pintura foi presenteada ao literato Oswald de Andrade, então casado com Tarsila, e motivou a redação do Manifesto Antropófago.

A relação metonímica entre sertanejo e homem primitivo, sertão e Brasil, assim reelaborada pelo modernismo, aparece nas escolhas formais de Burle Marx ao compor o Cactário da Madalena. E assim surge esse jardim, conjugando diferentes espécies de cactáceas ao centro, blocos de pedra e a escultura de um sertanejo de Celso Antonio, a exaltar a figura do homem primitivo brasileiro. Como descreveu o grupo responsável pela restauração do jardim das cactáceas nos anos 2000, este "procura transmitir através da diversidade das plantas, de suas formas duras, de suas epidermes grossas de ricas texturas aspectos da luta do homem e da luta da terra do sertão" (Ribeiro *et.al.*, 2007: 6-7).

Importa notar que o uso de cactáceas em jardins não era propriamente uma novidade no quadro do modernismo brasileiro. Também no final da década de 1920 é inaugurada em São Paulo a casa modernista, projetada pelo arquiteto Gregori Warchavchik, cujos jardins, criados por sua mulher Mirna Warchavchik, incluíam exemplares de cactos. Mas nesse projeto, as cactáceas parecem ter sido escolhidas, antes de tudo, por suas qualidades formais, pelas linhas secas e vigorosas que se agregam ao projeto inovador da casa, ainda que não estivessem, por suposto, imunes a sua dimensão simbólica.

No Cactário de Burle Marx, por sua vez, a reunião de diversos tipos de cactos em um conjunto significativo – uma coleção – é o que garante a sua originalidade. As plantas foram distribuídas em anéis elípticos concêntricos. No canteiro central, reuniu vários gêneros brasileiros da família das cactáceas, como os cereus, o mandacaru, a palma (que serve de comida ao gado), o xique-xique, entre outros. Bromélias e euforbiáceas completavam a composição do jardim. Nas alamedas ao redor o paisagista escolheu árvores autóctenas como o umbuzeiro, o juazeiro e o pau d'arco. A conjugação de modelos europeus, cultura brasileira e plantas aborígenes levou à criação de jardins completamente diversos daqueles a que os moradores do Recife estavam acostumados. Poderíamos mesmo dizer que eram totalmente distintos da imagem tradicional que o mundo e a elite brasileira faziam dos trópicos. Mário Melo, secretário do Instituto Arqueológico de Pernambuco, dedica vários artigos em jornais locais para atacar o jardim de cactos, cuja construção chamava de "sertanização dos mangues do antigo Viveiro da Madalena" (Jornal Pequeno, 03/03/1936).

Em projeto posterior (1954), realizado para o entorno no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, edifício concebido por Affonso Eduardo Reidy, foi a vez de Burle Marx recuperar, não sem alguma polêmica, outra planta em particular, no caso, a palmeira real. No Brasil, o primeiro exemplar dessa palmeira foi plantado em 1809 no Jardim Botânico do Rio de Janeiro por d. João VI que se transferira com toda a corte para o Brasil no ano anterior, escapando das tropas napoleônicas. Desta árvore, que floresceu em 1829, foram tiradas todas as sementes e mudas usadas no Jardim Botânico e em outros jardins da cidade. Diziam que o príncipe-regente, coroado rei após o falecimento de sua mãe em 1816, distribuía sementes da *palma mater* para seus súditos, como reconhecimento de sua lealdade ou proximidade. Transformada em símbolo do Império, a palmeira real ficou conhecida como palmeira imperial e seu plantio foi especialmente estimulado por d. Pedro II, como modo de reforçar simbolicamente o poder do Segundo Império, já combatido pelos movimentos abolicionista e republicano.



Fig. 4. Jardim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, fonte: site Burle Marx escritório de paisagismo

Por tudo isso, transformou-se em presença ingrata em projetos mais recentes. Burle Marx justifica sua inclusão no jardim do MAM, qualificado por vários críticos como «jardim construtivo» ou «concretista», pelo uso de canteiros ortogonais, em substituição aos curvilíneos de seus projetos anteriores. Antes de mais nada, teria uma função compositiva: «A palmeira real é usada como elemento ordenador, definindo os espaços, ao mesmo tempo em que oferece um contraponto visual no sentido vertical» (Burle Marx, 1959: 3). Mas também se apresentaria como uma oportunidade para superar antigos limites e preconceitos, pois era necessário, segundo Burle Marx, «entender ser tempo de acabar com o ostracismo que pesa sobre a grande palmeira real, desde a revolução modernista, de gosto republicano» (*apud* Pedrosa, 1958).

Nesse processo de redimir a planta, de salvá-la do seu destino natural de invisibilidade no interior das matas brasileiras ou do menosprezo cultural, alcançou resultados surpreendentes. Muitos afirmavam o sentido de revelação em seus jardins. Como nos relata Claude Vincent, em artigo no *Diário Mercantil* de 1949:

um amigo disse-lhe uma vez que nunca notara a forma de um junco tábua até fazer uma viagem a Pampulha, onde Burle Marx plantara um tufo comum de tábuas junto ao late (Clube, projeto) de Niemeyer. Outro amigo começou a perceber que a yuca, uma das plantas tropicais mais comuns, era extremamente decorativa – mas só depois que Burle Marx insistiu para que seus jardineiros não cortassem as folhas secas marrons, curvadas para trás, de modo que o efeito da yuca era o de uma perna de galo chinês, com penas crescendo esfarrapadamente por ele abaixo. (...) É no mato que Burle Marx vai buscar inspiração. Na floresta selvagem. Dela retira plantas que em seu habitat natural podem não ser mais que ervas. (Vincent, 1949)

O caso mais notório de apropriação de plantas corriqueiras, desprezadas em geral, é sem dúvida o das helicônias, uma das quais descoberta por Burle Marx e que leva o seu nome. Até então considerada uma flor de bananeira selvagem foi utilizada por ele em centenas de jardins e arranjos florais. Retirando-a de seu habitat natural, transpondo-a para seus canteiros, fez bem mais do que nomeá-la: tornou-a conhecida no mundo todo. Sua grande amiga, a artista inglesa Margaret Mee, interessada particularmente nas fabulosas orquídeas

brasileiras (que desde o século XIX encantavam o público europeu), representou-a na tradição da pintura botânica, apresentando ao público suas qualidades físicas e estéticas.



Fig. 5. Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, *heliconia burle-marxii*, 2013, fotografia Carla Hermann.

Práticas como revalorizar a palmeira real ou as cactáceas, dar visibilidade às helicônias e juncos, reunir espécies em conjuntos significativos faziam parte da função didática e pública dos jardins de Burle Marx. Interessa-nos perceber como, para alcançar seus objetivos – ampliar o vocabulário paisagístico, fazer com que as pessoas conhecessem e valorizassem as plantas nativas ou aclimatadas ao local – valia-se essencialmente do modelo prático e formal das coleções. Afinal, «descobrir» espécies, retirá-las do contexto em que viviam (físico e simbólico), propor novos arranjos entre plantas locais e exóticas, formular novos valores, nada mais era do que colecioná-las.

Para Burle Marx, portanto, o jardim possui qualidade dual: mescla de natureza e artifício, projeto e realidade, cumprindo funções íntimas, contemplativas, mas também públicas, didáticas. Na base da formulação dessa nova visão de jardins, afirma-se muito claramente a ética própria da coleção. Segundo Krzysztof Pomian, toda coleção pressupõe um espectador que pode ser tanto real quanto virtual. No caso do mobiliário funerário e dos objetos que acompanhavam o morto, o espectador situava-se em outro lugar do tempo e do espaço, mantendo, porém, como essencial a necessidade de alguém para ver a coleção. Com base nisso, o autor define coleção como "um conjunto de objetos expostos ao olhar" (Pomian, 1984: 63), acrescentando à pungente materialidade do universo objetivo a necessidade invisível da construção de um significado, a partir do diálogo da coleção com seus espectadores, com o seu público.

A prática colecionista de Burle Marx conseguiu ampliar imensamente a lista de espécies nativas conhecidas e utilizadas em seus projetos, além de desenvolver um conhecimento vasto da situação ecológica do país. Mas essa experiência, ancorada em suas constantes expedições pela natureza brasileira, trouxe como consequência a percepção de que o ambiente era mais e mais destruído pela civilização voraz, levando-o a intensificar o discurso em defesa da salvaguarda da riqueza natural, sempre aliada à ideia mais geral de preservação da cultura brasileira. Sentia que o que precisava ser conservado, antes de tudo, era a possibilidade de harmonia entre cultura e natureza, razão de ser de seus jardins.

Erguendo o Sítio

Como toda coleção, a de Burle Marx também exigia a criação de um espaço para sua existência, no caso, o Sítio Santo Antonio da Bica. Para abrigar sua coleção de plantas, entretanto, o paisagista poderia ter optado por criar uma espécie de jardim botânico ou horto, mas preferiu combiná-la, em sua propriedade de Guaratiba, com a natureza circundante e, ao mesmo tempo, com um conjunto de edificações que reunia as funções dos tradicionais gabinete, *studiolo*, biblioteca, arquivo, galeria. Quando seu irmão Siegfried lhe falou sobre o terreno do Sítio, interessou-se por ver ali reunidas fontes de água, pedras, formação geológica adequada e espécies tropicais autóctones da Serra do Mar. Parecia-lhe essencial que a sua coleção botânica, com ênfase na flora tropical e sub-tropical, convivesse com a vegetação nativa da região, que inclui espécies pertencentes ao manguezal, à restinga e à mata atlântica.

Essa convivência é, na realidade, uma premissa conceitual e poética do próprio jardim tropical moderno, criado por Burle Marx. Ou, como qualificou Pietro Maria Bardi, do exuberante jardim em «estilo brasileiro», que sucede na história do paisagismo o jardim pitoresco inglês (Bardi, 1964: 12). Pois ao contrário das práticas paisagísticas modernistas, que se valiam basicamente das qualidades formais (cores, texturas, volume etc.) das plantas na criação de jardins geométricos, Burle Marx desejava conciliar a forma abstrata moderna com a exuberância e a vitalidade da flora tropical. Assim, seus jardins eram capazes de incorporar a potência expressiva da modernidade artística e arquitetônica, sem abrir mão da força vital da natureza.

Mas se a intimidade com as matas locais era relevante, era igualmente central que esta mesma coleção convivesse com outras coleções de arte e cultura, materializando o discurso em defesa da continuidade entre as esferas natural e cultural. Tarefa que assumiu pessoalmente em seu Sítio, para onde se mudou em 1973. A propriedade inclui oito edificações e um acervo museológico⁴ de mais de três mil itens. Além de obras produzidas por Burle Marx (gravuras, desenhos, esculturas, tapeçarias, pinturas sobre diferentes suportes, painéis de cerâmica, joias, cenários e figurinos para teatro), estão preservados no atual Sítio Roberto Burle Marx sua biblioteca; sua residência com todo o mobiliário e objetos pessoais; suas coleções de arte sacra, cerâmica pré-colombiana, conchas, objetos de design e arte popular.

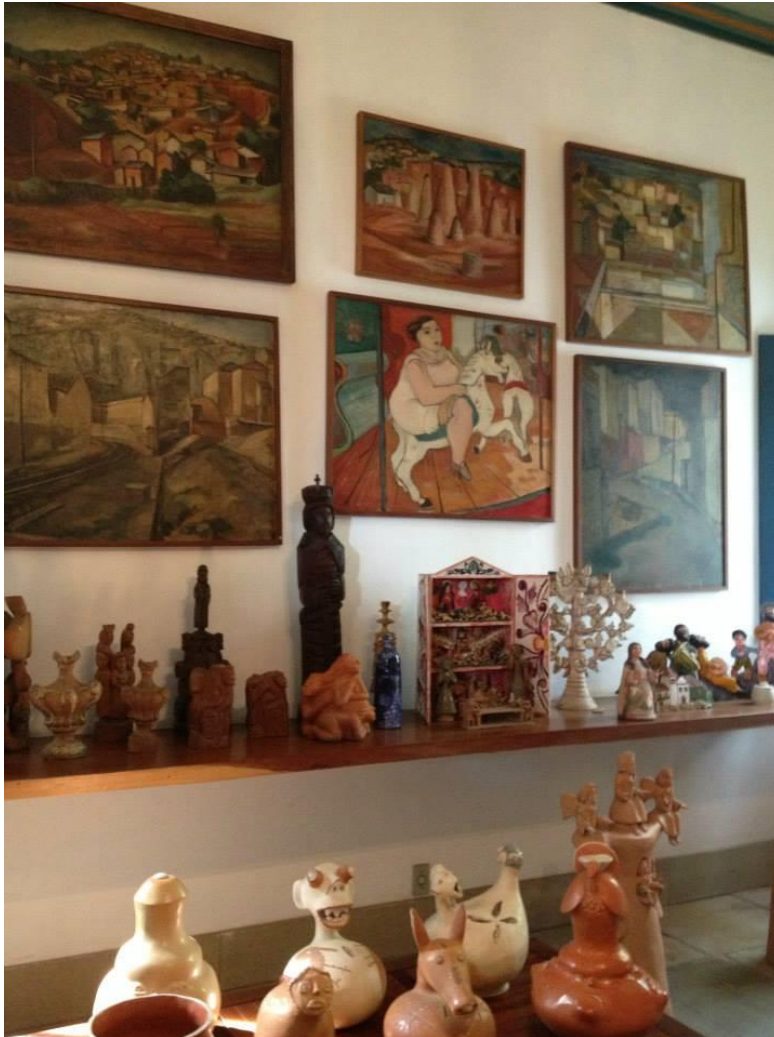


Fig. 6. Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, casa principal, 2013, fotografia da autora

Esse importante acervo encontra-se dividido em alguns dos imóveis principais. Destaca-se, primeiramente, a casa onde o paisagista morava. No início dos anos 1950, Burle Marx decide começar a reformar a singela, antiga e deteriorada construção existente. O botânico Luiz Emygdio de Mello Filho testemunhou a transformação da propriedade e da casa:

A casa que hoje é uma joia de arquitetura era uma casa velha, de paredes rachadas e com um banheiro externo. Eu vi aquilo pouco a pouco se transmutando, quase como num passe de mágica, até chegar àquela varanda magnífica, àquelas salas com tetos pintados por ele próprio, aos lustres, à sonoridade da sala do piano... (Mello Filho, s/d)

Sucessivas reformas e intervenções respondiam ao desejo de formar para si mesmo e para os objetos que ia reunindo uma casa adequada. Burle Marx fez com que o edifício ganhasse uma ampla varanda, voltada para o jardim aquático, na qual dispôs sua coleção de carrancas; uma galeria especial para a coleção de cerâmica popular brasileira (principalmente do Vale do Jequitinhonha); espaços generosos para abrigar seus móveis antigos e modernos, para instalar seu piano, mas também para abrigar vitrines e suportes para as coleções de arte sacra, pinturas e esculturas do próprio Burle Marx e de artistas seus contemporâneos, arte pré-colombiana,

conchas, objetos de decoração. Todas as alterações e os acréscimos eram feitos na medida em que cresciam as coleções, impunham-se novos hábitos, imprimiam-se novos usos para a construção.

Na área externa da casa localiza-se a “*Loggia*”, local utilizado como ateliê artístico. A instalação de cinco arcos de cantaria granítica provenientes de demolições dava ao lugar o aspecto de *loggia*, formando uma galeria coberta e semicerrada lateralmente por uma arcada. Igualmente contíguo à casa principal há um grande salão de festas aberto, hoje conhecido como “cozinha de pedra”, cujo projeto dos arquitetos Francisco Haroldo Barroso Beltrão e Rubem Breitman foi premiado pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil em 1963. Aí também foram utilizadas peças de cantaria provenientes de demolições, formando as paredes da cozinha. Em ambos os locais, existem painéis de azulejo e cerâmica de autoria de Burle Marx.

Era nesse conjunto de edificações que Burle Marx recebia seus companheiros de trabalho e realizava memoráveis festas, almoços e jantares, para os quais realizava arranjos florais, pintava toalhas de mesa, organizava o cardápio, cantava óperas. Suas coleções de arte, arranjadas em vitrines e prateleiras, reunidas em grupamentos significativos como as espécies vegetais em seus canteiros, formavam o cenário perfeito para essas festividades que buscavam, sempre, destacar os valores culturais que fundamentavam a sua prática como artista e paisagista. Interessava-lhe não apenas recuperar a sede antiga da fazenda da Bica, mas cercála de vitalidade e mobilidade.

A propriedade inclui ainda a capela de Santo Antônio, erguida no século XVII pelo capitão-mor Belchior da Fonseca Dórea. Monsenhor Pizarro, representante da Igreja Católica que, em 1794, elaborou um relatório para o Vaticano sobre as igrejas do Rio de Janeiro, contou que a pequena capela fora destruída, em 1710, por soldados franceses comandados por Jean François Duclerc que invadiram a cidade e, «faltos de sentimentos de Cristianismo», «profanaram a Casa de Deus» (Pizarro, 1794). Reconstruída em 1791 pelo capitão Francisco de Macedo Freire, voltou a ficar arruinada com a decadência do engenho no qual se situava, sendo restaurada definitivamente por Burle Marx nos anos 1970, com supervisão dos arquitetos Lucio Costa e Carlos Leão. Tombada pelo patrimônio estadual, a Capela é utilizada pelos habitantes da região para cerimônias religiosas administradas pela paróquia de Guaratiba, com destaque para a famosa procissão de Santo Antônio. No dia 13 de junho, a comunidade local se reúne na entrada do Sítio para uma procissão religiosa que sobe o morro até a capela, onde é rezada uma missa. Ao final, as crianças fazem a coroação de Santo Antônio.

Também as construções recentes do Sítio deveriam partir dessa combinação de preservação e revitalização. Na cozinha de pedra, bem como no jardim aquático à frente da casa, foram usados blocos e colunas de granito adquiridos em demolições, dando novo uso e valor para essas peças rejeitadas pelo crescimento urbano. Esse recurso, comum em outros de seus jardins, conduziu a uma fama muito peculiar. Conta-se que na década de 1970, o arquiteto Renato Soeiro, então presidente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por ocasião da demolição de um armazém de café no centro do Rio – edifício do século XVIII, cujo projeto provavelmente teria sido de um discípulo do arquiteto Grandjean de Montigny –, telefonou pessoalmente para Burle Marx oferecendo-lhe a fachada do prédio, pois ele seria o único «maluco» a aceitar uma oferta como essa.

O paisagista não apenas aceitou a fachada, como a utilizou no novo ateliê que fez construir no Sítio, com projeto de Acácio Borsoi e decoração de Janete Costa, que ficou pronto pouco tempo antes dele falecer, em 1994. As grades de ferro que fechavam as arcadas no projeto original foram deslocadas, sendo usadas no fechamento das janelas do prédio que, hoje, foi reaberto à visitação pública. Seu interior abriga uma tapeçaria e quadros de grandes dimensões, pintados por Burle Marx expressamente para o local, bem como parte de sua coleção de esculturas em bronze e em vidro (Murano) e algumas peças de artesanato brasileiro.



Fig. 7. Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, Caminho para Capela de Santo Antonio, 2013, fotografia da autora

Há um aspecto particularmente interessante nessa apropriação de elementos trazidos de outros tempos e lugares: ao tratá-los como objetos de uma peculiar coleção de natureza e cultura, afirma a aceitação incondicional do movimento da vida. Pois é a coleção, entendida como o modelo de articulação de todos esses objetos que compõem o Sítio Santo Antonio da Bica, que lhe possibilita lidar com dados do passado em um renovado quadro de vitalidade. Afinal, a coleção ordena uma narrativa que lhe permite “falar dos mortos como se estivessem vivos, dos eventos passados como se estivessem presentes, do longe como se estivesse próximo, e do oculto como se estivesse aparente” (Pomian, 1987: 37). Ao produzir deslocamentos em suas funções tradicionais (como no caso das colunas, que perdem a função de sustentação e se tornam decorativas), ao rearranjar as plantas em novos grupamentos vegetais ou ao fazer conviver nos cômodos de sua casa as peças de diferentes tempos e procedências, Burle Marx entende que nada pode conter o curso do tempo, mas é possível construir uma forma nova (ou outra) de lidar com as perdas da civilização. A coleção oferece a ele o paradigma para a realização desse discurso afirmativo.



Fig. 8. Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, Ateliê, 2013, fotografia da autora

Jardins-coleções

Iniciada aos sete anos, a coleção de plantas de Burle Marx sempre foi uma de suas atividades centrais. Coleção que não se encontrava apenas no Sítio Santo Antônio da Bica, mas igualmente em seus projetos paisagísticos. Afinal, com seus jardins ia formando uma certa coleção de plantas, cuja repetição em novos arranjos produzia mesmo um vocabulário próprio do paisagista. Há ainda, em alguns jardins, a proposta consciente de formar coleções. Já falamos dos jardins de Recife, no qual tanto o Cactário da Madalena, quanto os canteiros da Praça Casa Forte (o lago central com plantas aquáticas amazônicas, um canteiro retangular com flora brasileira variada e outro, também retangular, com espécies exóticas) inspiravam-se diretamente nas coleções do Kew Gardens de Londres ou do Jardim Botânico de Dahlem em Berlim. Outro exemplo a citar é o da praça Salgado Filho (1938), em frente ao Aeroporto Santos Dumont do Rio de Janeiro, hoje em dia muito descaracterizada, que reunia canteiros com espécies variadas da flora brasileira, para apresentar ao turista "os aspectos mais característicos da vegetação local" (Motta, 1983: 51). As palmeiras, buganvílias, clúsias e cecrópias foram agrupadas por espécies em canteiros sinuosos, à margem dos quais serpenteavam bancos de concreto.

Essa peculiar aproximação entre coleção botânica e jardim esteve na base de algumas recusas ou resistências aos projetos de Burle Marx. Isso porque os conjuntos de espécies vegetais, inspirados nas associações ecológicas, muitas vezes se assemelhavam demais ao agrupamento das plantas na natureza. O escritor Lúcio Cardoso anotou a impressão geral de caos e embaralhamento de alguns de seus jardins, causando estranhamento "às sensibilidades de formação clássica":

Tudo neles parecia confuso e tumultuoso – e muito se assemelhavam a um resto arbitrário de terreno entregue à sanha da vegetação, caso não houvesse nesse entrelaçamento de palmas e folhas, uma escolha, uma predeterminação que faz supor imediatamente um tom de família (Cardoso, 1982).

Mas essa falta de ordem, essa ausência de acabamento, ainda segundo Cardoso, seriam não só o cerne da tropicalidade de Burle Marx, como também, e sobretudo, a proposição de uma nova ordem: familiar, "viva e mal educada".

Segundo Gilles Clément, esse ponto de partida original de Burle Marx, que poderia ter gerado uma entrada "no mundo estético da compreensão da vida pela ecologia", acabou sendo refreado por sua "concepção clássica" de jardim (Apud Leenhardt, 1996a: 77). Clément está se referindo, nessa crítica, ao fundamento gráfico de suas composições paisagísticas e a sua recusa em permanecer apenas na reprodução das relações ecológicas entre as plantas na natureza, enfatizando as qualidades decorativas e expressivas dos jardins. O francês lamenta o classicismo de Burle Marx, criticando a sua peculiar ecologia da forma.

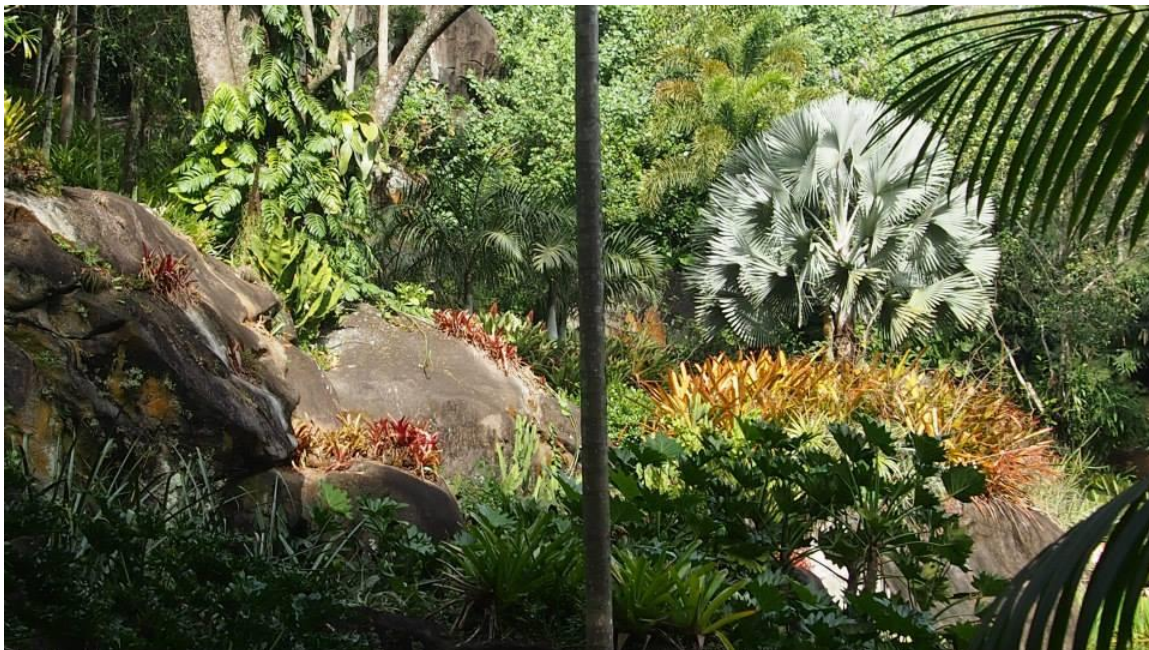


Fig. 9. Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, 2013, fotografia da autora

Mais recentemente, Nancy Stepan em seu livro *Picturing Tropical Nature* acrescentou uma nova perspectiva ao analisar os jardins de Burle Marx como o exemplo chave para a compreensão do que ela chama de "tropical

modernism". Procurando investigar a noção de tropicalidade quando examinada a partir de um ponto de vista local, selecionou o jardim teto do atual Palácio Capanema (antigo prédio do Ministério da Educação e Saúde, projeto supervisionado por Le Corbusier, no Rio de Janeiro) como exemplo do desafio proposto pelo paisagista à visão tradicional dos trópicos. Esse jardim não fora, como de costume, um acréscimo ao edifício, e sim parte essencial de seu projeto desde o início. O espaço de livre circulação, ainda que rigidamente controlado pelo desenho estilizado de formas orgânicas, não pretende recriar o sentimento da selva ou a experiência de imersão no Éden tropical. Ao contrário, o efeito minimalista desse jardim, segundo a autora, "oferece a visão radical do que podemos chamar de 'modernismo tropical', um espaço que evita o ilusionismo tropical e, entretanto, contém em si uma apreciação do tropical" (Stepan, 2001).

Para Stepan, a construção dos jardins modernos de Burle Marx relaciona-se com a história da compreensão dos trópicos como uma alteridade à norma temperada da visão de natureza. Combinando estética moderna e anti-mimética com a procura de uma forma autenticamente brasileira, que ele encontra na flora, seus jardins seriam respostas novas ao problema da relação entre natureza e cultura. Suas intenções não edênicas ecoavam, em alguma medida, as ideias de Le Corbusier de que a geometria deveria tomar o lugar do realismo e da imitação na arquitetura moderna. Mas há algo de novo na perspectiva de Burle Marx, que transforma a imagem visual dos trópicos pelo uso de signos opostos de natureza e artifício, orgânico e inorgânico, rural e urbano.

Dessa forma, o referido limite clássico de Burle Marx, apontado por Clément, seria não um dado negativo que o posiciona reativamente ao discurso ecológico, e sim uma outra resposta, dada a partir do interior da paisagem tropical sobre os próprios trópicos. Resposta nem sempre compreendida, pois lidava com a reversão das expectativas tradicionais sobre a imagem da natureza tropical. Adotando esse ponto de vista não mimético, comprometido com a forma moderna e com o desenho estruturado, o paisagista cria jardins que, segundo Stepan, são a um só tempo tropicais e anti-tropicais. São mais do que a selva e bem mais do que o simples desafio à selva. Sua natureza pertence ao domínio da estética, as plantas são parte da visualidade moderna, remodelando as potencialidades simbólicas da natureza tropical.

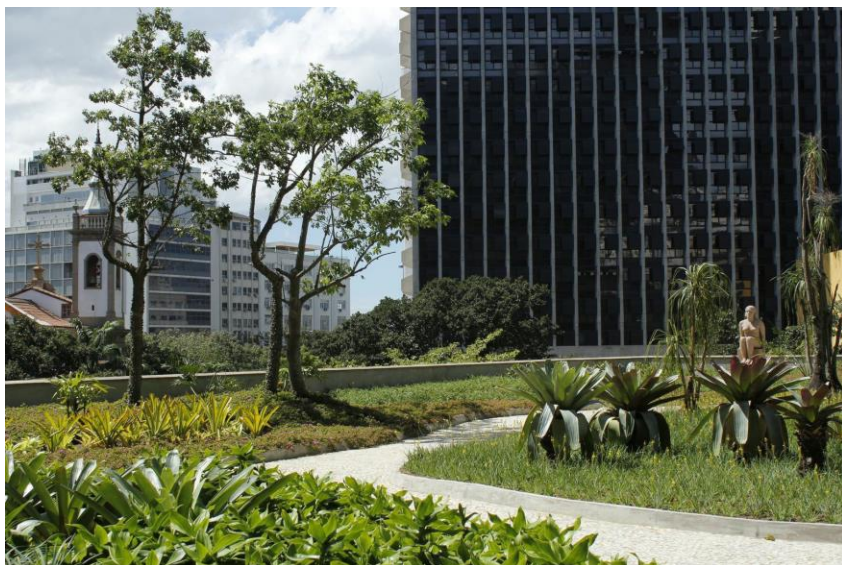


Fig. 10. Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, Jardim teto, 2014, fotografia de Carla Hermann

O arquiteto brasileiro Jorge Czakowski já havia chamado a atenção para essa visão ecológica de Burle Marx quando qualificou sua vasta e diversificada obra artística como a "primeira relação ecológica com o país, isto

é: os jardins, os quadros, as pinturas murais, os painéis, as tapeçarias, as roupas, os cenários, quer dizer, tudo o que não é arquitetura" (Apud Frota, 1989: 13). Esse olhar permitiu-o associar não apenas plantas de diferentes locais, mas sintetizar de forma original e única a sensibilidade estética moderna, as tradições culturais brasileiras, o uso evocativo e inventivo da flora tropical, tornando-se capaz de converter o ideal moral da forma moderna em juízos práticos, cotidianos, imbricados na experiência comum dos homens.

E onde encontrar o modelo dessa experiência vital e cotidiana, simultaneamente natural e estética, se não na experiência da coleção, na qual a ordem confina com o caos das lembranças, para usar as palavras poéticas de Walter Benjamin? É certo que a visão de Benjamin se produz no momento em que o filósofo investiga o empobrecimento da experiência (capitalista, ocidental). A coleção surge, nesse quadro, como uma espécie de fantasia de futuro, prometendo um caminho para uma nova relação prática com os objetos: salvar as coisas de seu destino de mercadoria pela posse. O interesse intelectual pelo fenômeno da coleção, porém, mostra a sua importância para a fundamentação da cultura humana.

Pomian mostrou que todas as culturas humanas colecionaram alguma coisa e que todo tipo de objeto móvel foi colecionado, uma vez que colecionar envolvia basicamente a conexão visível e invisível; Baudrillard afirmou que a coleção seria uma forma de objetivação e simulação da morte, que permitiria ao homem sobreviver a si mesmo; Susan Stewart compreendeu a retirada dos objetos da esfera do uso como forma de estabelecer trocas entre morte e vida; Robert Opie viu na coleção uma tentativa de reproduzir e recapturar o mundo; Philip Fisher, falando dos museus de arte iluministas, identificou o papel das coleções, nas quais o objeto era removido de seu lugar ou uso original para se converter em um objeto de memória (uma relíquia ou um souvenir), como um estágio necessário para sua transformação final em objeto para apreciação estética. Stanley Cavell, partindo de todos esses estudos, concluiu que a coleção é um destacado capítulo da relação entre coisa e ideia, objeto e sentido, um e múltiplo. O papel das coleções na vida humana teria se explicitado a partir da teoria das formas de Platão, de acordo com a qual as coisas individuais se apresentam para nós por meio de sua "participação" ou "imitação" do reino das Formas.

Os inúmeros casos de coleção de que trata em seu texto *The world as things* – do filme Cidadão Kane, de Orson Welles, à coleção Frick em Nova York; da serialidade de Andy Warhol à peça de Tennessee Williams, *The glass menagerie*; das fotografias parisienses de Eugène Atget ao Indiana Jones de Steven Spielberg; da coleção de figurinhas de gatos do filme de Chris Marker (*Sans soleil*) à de objetos de arte de Sigmund Freud; das marcas nos troncos das sequoias em *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, às colagens de Kurt Schwitters – são, para Cavell, formas de materializar essa relação particular entre um e múltiplo. Formas que valem por si mesmas, pelas narrativas que produzem em seu próprio movimento de reunião de coisas de um certo modo (Cavell, 1999: 65-89).

No caso do paisagismo de Burle Marx, suas ideias de natureza e cultura requerem uma coleção peculiar, um certo grupo de espécies vegetais e objetos artísticos, além de um espaço adequado para a sua realização. Burle Marx gostava de citar, repetidamente, a frase de Le Corbusier: «precisamos nos cercar de objetos carregados de emoção poética».⁵ Desafiando tradicionais oposições entre arte erudita e popular, pura ou aplicada, atual e tradicional, construiu para si um ambiente em que os valores estéticos eram centrais. No sítio Santo Antônio da Bica, reúne espécies vegetais e obras de arte, construindo peculiar associação entre personalidade e cultura.



Fig. 11. Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, coleção de cerâmica popular, 2013, fotografia da autora

O que parece encontrar seus instantes de afirmação mais declarada quando da realização, bastante freqüente, de festas e encontros com amigos e colegas de trabalho. Sobre essas ocasiões, Lélia Coelho Frota escreveu:

Livre, o convidado fazia só o que queria. Passeava pelos jardins e pelas estufas, pelas salas da casa e visitava a capela, via as novas pinturas de Roberto, conversava ou ficava quieto, ouvindo *lieder* de Schumann, canções de Debussy, Ravel, Mignone, tantos, na bela voz poderosa de barítono do anfitrião, que estudara canto em Berlim. Nos aniversários, conjuntos de samba e chorinho também apareciam nos pavilhões de azulejos desenhados por Roberto, pontuados de dezenas de mesinhas. Invariavelmente, o dono da casa dizia palavras breves, emocionadas, sobre o valor da amizade e das afinidades eletivas, brindando à presença dos amigos juntos, tantos. (...) A grande mesa, com toalha pintada por Roberto, oferecia mini-paisagens onde as cores vibravam. Beterrabas, alfaces, frutas-pão, cenouras, espinafres, de alta alquimia culinária, se entremeavam de cascatas de camarão e lagosta, planícies de fatias de peru e rosbife. Estimadíssimos doces de

ovos e bolos confeitados com cópias de quadros da Renascença eram comidos com delícia, riso e transgressão.

Descrevemos essa espécie de *potlatch* não com sentido anedótico, mas para dar com concretude uma imagem de Roberto que configurava a 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. (...) Burle Marx falará a vida inteira do papel educativo e prazeroso do jardim. Éden que pode e deve ser recuperado, lugar de descoberta da natureza, do encontro com o outro, com o próprio corpo, consigo mesmo. Lugar de aprendizagem do respeito pelas plantas, da nossa responsabilidade em perpetuar a vida." (Frota, 1995: 14-15)

As ocasiões de festa assumem, no Sítio Santo Antonio da Bica, importante papel. Pois se a coleção se explica exclusivamente pela narrativa que constrói, sua comunicação depende, em última instância, da capacidade dos outros projetarem nesses objetos e coisas coletadas um valor maior. Logo, não é gratuito que Burle Marx dedique-se com tanto afincamento a essas festas. Também o colecionador Castro Maya precisava converter cada festa que promovia em uma ocasião especial, memorável. E também não é à toa que Lélia Coelho Frota compare essas festividades ao *potlatch* dos indígenas norte-americanos: tratava-se, em ambos os casos, de uma celebração da relação entre objetos e valor, seja para o fortalecimento de uma dada cultura em ameaça de extinção, seja para a valorização de uma ética capaz de recuperar os elos entre o homem moderno, a natureza e o mundo.

Voltando ao começo

Voltemos, então, à nossa pergunta original. Poderíamos talvez concluir, após todas essas voltas que demos por sua prática como colecionador e paisagista, que o que falta ao seu Sítio para se tornar mais um "jardim de Burle Marx" seria, enfim, o projeto original, aquele plano central de distribuição de massas, volumes e texturas, que vemos em outras de suas criações. Há intervenções parciais, projetos mais restritos, sem uma visada a priori geral e totalizante. Se pensarmos, contudo, no sentido dos demais projetos do paisagista, essa resposta pode parecer insuficiente. Afinal, muitas das plantas ou dos desenhos em guache que fazia como projetos eram, antes de tudo, esquemas abstratos que, embora essenciais, precisavam ser compensados pela experiência direta e vital da natureza. Burle Marx sabia que a planta, matéria prima do paisagismo, não era estática, tinha uma vida própria que precisava ser conhecida e respeitada. Nos projetos, bidimensionais, apenas indicava as espécies que utilizaria neste ou naquele canteiro, sabendo, como poucos, antecipar as relações formais entre as plantas que escolhia para seus jardins.

Combinava as tonalidades das folhagens perenes com as cores das flores ou inflorescências episódicas. Trabalhava com contrastes cromáticos que nada tinham a ver com as cores usadas em seus planos feitos em guache. Previa o crescimento de uma espécie e como poderia vir a dialogar com a fachada do edifício ou se opor às plantas rasteiras. Presumia até os efeitos produzidos pela combinação dos cheiros das espécies. O desenho jamais determinou o destino do jardim que o paisagista sabia ser imprevisível e instável. O uso da forma abstrata em seus projetos guardava um tanto dessa incompletude: apenas indicava o que podia vir a acontecer, sem determinar o seu fim. Este parece ser o cerne da qualidade artística de seus jardins: no lugar de lidar com circunstâncias formais no espaço, criava um espaço concreto, existencial, para nós.

Desta forma permitiram que se desenvolvesse aquela que será uma das características centrais da concepção de jardim de Burle Marx, definida por Jacques Leenhardt como a "maneira de colocar no espaço o duplo registro estético da experiência do corpo e da percepção visual" (Leenhardt, 1996b: 18). Por um lado, a composição

abstrata permanece como elemento central na legibilidade formal do jardim. Por outro, os caminhos e as formas recusam um ponto de vista central ordenador e conduzem o olhar e o corpo a percorrer o espaço inteiro. Experiência como esta, marcada pela vitalidade e mobilidade, não pode ser prevista por projetos, por mais totalizadores que se pretendam.

Ao visitarmos atualmente o Sítio Roberto Burle Marx somos tomados por essa experiência vital e cambiante. E não resisto a comparar essa empreitada física e estética ao delírio que Sartre descreve em seu artigo sobre Veneza :

em Veneza nada é simples. Pois não é uma cidade, não: é um arquipélago. Como poderíamos esquecer? De sua ilha, você olha a ilha da frente com inveja: ali, há... o quê? Uma solidão, uma pureza, um silêncio que não há, você juraria, do lado de cá. A verdadeira Veneza, onde quer que você esteja, está sempre em outra parte. Para mim, ao menos, é assim. Normalmente, contento-me com o que tenho mas, em Veneza, sou presa de uma espécie de loucura invejosa; se não me contivesse, estaria o tempo todo nas pontes ou nas gôndolas, procurando desvairadamente a Veneza secreta da outra borda. Naturalmente, assim que a abordo, tudo desvanece; me volto: o mistério tranquilo formou-se novamente do outro lado. Há muito me resignei: Veneza está lá onde não estou. (Sartre, 2005: 10)

O Sítio Burle Marx não é apenas uma coleção de plantas, não. É uma coleção de coleções – de plantas, de objetos, de construções, de sensações, de vistas. Do portão de entrada seguimos por caminhos sinuosos até o prédio da administração do Sítio, obra projetada pelo arquiteto Ary Garcia Roza em 1989 e inaugurada em 1992. De lá, do alto, a capela de Santo Antonio nos convoca a subir. Por mais que nos sintamos impelidos a chegar, o caminho nos toma de encanto: nos admiramos com a estrada Guilherme Siegfried coada de luz pelos frondosos paus-ferros, a figueira da índia com seu tronco largo e suas grandes raízes sinuosas, com a pequena helicônia nomeada por Burle Marx, com os ensolarados canteiros de agaváceas e euforbiáceas da encosta da capela, com as palmeiras imperiais no alto do morro. Já no pequeno largo da igrejinha, hesitamos. Visitá-la significa deixar para trás a exuberância da flora e a vista do que está abaixo, que só se oferece quando não estamos mais lá.

Diante da antiga casa de fazenda, renova-se a dúvida. Devemos permanecer na varanda decorada com carrancas e cerâmica popular, emoldurada por *sansevierias* e *congeas*, descortinando a vista do jardim aquático à frente e das árvores ao longe? Ou entramos para conhecer as coleções artísticas, os ambientes domésticos e os objetos que o compõem? Do interior da casa, invejamos os espaços ao fundo. Nossos olhos oscilam entre a variedade de coisas a ver dentro da residência e o jardim de velosiáceas ao fundo, indicando o caminho para a cozinha de pedra. Nesse lugar de sombra apreciamos as frescas paredes de pedra, as listras luminosas no chão produzidas pelo pergolado, a ruminação das águas que escorrem pela laje e descem de uma cascata artificial.

Mais uma subida nos leva ao ateliê do paisagista. Os espaços generosos e úmidos da construção são acolhedores. A arquitetura não basta, porém, para estancar a inveja que sentimos do que vemos lá fora. Desse fora que se abre em todas as direções, que nos alcança mesmo dentro do edifício, pelas janelas largas, pelas portas, pela abertura para a luz zenital. Um caminho sinuoso de pedras dentro da vegetação nos transporta de volta para o portão de entrada do sítio, fazendo fim e começo se aproximarem. Tudo aquilo que havia ficado para trás volta à nossa frente: os sombrais, a alameda principal, o canteiro da helicônia *burle-marxii*, a casa, a capela, o ateliê, os espelhos d'água, os caminhos sinuosos.

Neste, como em outros de seus jardins, somos tomados pela mesma sensação descrita por Sartre como «loucura invejosa», cientes de que o «jardim de Burle Marx» está exatamente onde não estamos. Sempre em nosso futuro, como uma paisagem em perene formação, uma promessa. Talvez tenha sido sensação semelhante que levou Manuel Bandeira a concluir, após visitar os jardins que Burle Marx projetara para o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro: «Até hoje estou esperando o meu terreno no loteamento de Pasárgada. Se algum dia o conseguir, já sei como fazer: peço a Renato Soeiro o risco da casa e a Burle Marx o do jardim. E vou-me embora desta cidade amarga» (Bandeira, 1956).



Fig. 12. Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, 2013, fotografia da autora. Fig. 13. Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, 2013, fotografia da autora

Logo, podemos concluir, na direção oposta à sugerida pela brincadeira de Burle Marx, que o seu Sítio, ainda que não tenha sido um jardim projetado por ele como tal, guarda de maneira modelar algumas das qualidades centrais de todos os seus jardins: é um espaço existencial, móvel e cambiante, que se fundamenta na aproximação entre arte e cultura, preservação e vitalidade. Talvez a recusa de Burle Marx em reconhecer seu estatuto de jardim tenha um valor inesperado e comovente: cercar o seu Sítio de mistério e poesia; transformá-lo num jardim secreto. E assim, permitir que os seus contornos atuais de instituição pública não se fechem, não delimitem o destino do antigo Sítio Santo Antonio da Bica, fazendo-o permanecer como um espaço existencial, cambiante e móvel, aberto às experiências sensíveis de cada um de nós.

Como muitos outros colecionadores, Burle Marx também deve ter se sentido incomodado com o destino público de suas coleções, receoso talvez de que isso poderia interromper a sua vitalidade, imobilizando-as em uma forma fixa. Os irmãos Jules e Edmond Goncourt, literatos e famosos *bricoleurs* franceses do século XIX, sintetizaram esse medo ao rejeitar o museu como destino de suas coleções. Preferiam imaginar, após a sua

morte, o retorno de seus objetos à vida originária no mercado, nas galerias e antiquários, retomando o seu papel de fonte de emoções estéticas:

Para os objetos que possuí não desejo, depois de mim, o enterro num museu, neste lugar onde circulam pessoas aborrecidas em ver aquilo que está diante de seus olhos. Desejo que cada um de meus objetos traga a um comprador, a um ser bem pessoal, a pequena alegria que tive ao adquiri-lo. (Goncourt, 1894: 190-1)

Muitos colecionadores também recusavam a própria designação de colecionadores. Diante da insuficiência poética do termo coleção, capaz de identificar tanto o colecionador de artes como o de selos, tanto o interesse financeiro quanto o estético, preferiam termos como "amadores", expressão cunhada ainda pelos irmãos Goncourt para nomear os verdadeiros colecionadores, que estariam no topo de sua hierarquia de acumuladores de objetos. Burle Marx, invertendo um tanto essa ordem, recusa o termo "jardim" para seu Sítio e escolhe a prática colecionista como qualidade central desse espaço. Parece compreender que o epíteto "jardim de Burle Marx" seria fatal para a historicidade do Sítio.

Prefere, então, acreditar na promessa vaga que o termo coleção sugere de uma nova forma de relação entre homem e mundo, entendendo que sustentar o caráter de coleção e laboratório do Sítio, seria, enfim, o modo de preservar a sua vitalidade. Por ocasião da 23ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada em 2000, quando foi aprovado por unanimidade o tombamento federal do Sítio Roberto Burle Marx, coube o parecer do processo ao conselheiro Ítalo Campofiorito, que fez questão de frisar que o que viria a ser tombado era um agregado indissociável de arte, cultura e natureza, "um incontável conjunto que só a vida vivida ali, associa e impregna de significação" (Ata da 23ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural). Tombava-se, assim, um Sítio, uma coleção de coleções, um jardim.

Referências

- ATA da 23ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 10 de agosto de 2000, no Salão Portinari do Palácio Gustavo Capanema, p.15-22. Acervo Sítio Roberto Burle Marx.
- BANDEIRA, Manuel. 1956. Jardins no papel. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1º de abril de 1956.
- BARDI, Pietro Maria. 1964. *The tropical gardens of Burle Marx*. Rio de Janeiro: Colibris Editora.
- BENJAMIN, Walter. 1987. Desempacotando a minha biblioteca. *Obras escolhidas*. v.2: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense.
- BURLE MARX, Roberto. 1935. Jardins e parques de Recife. *Diário da Tarde*, 14 de março de 1935.
- _____. 1954. Como projetar jardim no planalto. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1954.
- _____. 1959. Os jardins do Museu. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Catálogo. Rio de Janeiro: MAM, 1959.
- CALS, Soraia. 1995. *Roberto Burle Marx. Uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: S. Cals.
- CARDOSO, Lúcio. 1952. Jardins de Burle Marx. Recorte de jornal sem indicação de fonte. (Caderno de recortes de jornais, acervo de Burle Marx & Cia.)
- CAVELL, Stanley. 1999. The world as things. Collecting thoughts on collecting. *Rendez-vous. Masterpieces from the Centre Georges Pompidou and the Guggenheim Museums*. Catálogo da exposição realizada no Solomon R. Guggenheim Museum, New York, de outubro de 1998 a janeiro de 1999. New York: Guggenheim Museum Publication
- FROTA, Lélia Coelho. 1989. Roberto Burle Marx – um modernista planetário. *Roberto Burle Marx. Uma poética da modernidade*. s/l: Itaminas.
- GONCOURT, Edmond e Jules. 1894. *Journal des Goncourt: mémoires de la vie littéraire*. Tomo 7: 1885-1888. Paris: Bibliothèque Charpentier.
- LEENHARDT, Jacques. 1996a. Burle Marx e a concepção contemporânea de jardim. Uma conversa com Gilles Clément. Entrevista dada a Jacques Leenhardt. Jacques Leenhardt (org.). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva.

_____. 1996b. O Jardim: jogos de artifícios. Jacques Leenhardt (org.). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva.

MOTTA, Flávio. 1983. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel.

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

PIZARRO, Monsenhor. 1794. Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro ao recôncavo do Rio de Janeiro – 1794. Arquivo da Cúria e da Mitra do Rio de Janeiro (ACMRJ).

POMIAN, Krzysztof. 1984. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. v.1: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

_____. 1987. Entre l'invisible e le visible: la collection. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris: Gallimard.

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

SARTRE, Jean Paul. 2005. Veneza de minha janela. *O sequestrado de Veneza*. São Paulo: Cosac Naify.

STEPAN, Nancy. 2001. Tropical Modernism. *Picturing Tropical Nature*. London: Reaktion Books. (Kindle version)

VINCENT, Claude. 1949. Burle Marx e os jardins na arquitetura moderna. *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, 20 de março de 1949.

Notas

* Professora associada do Instituto de Artes da Uerj, Pesquisadora do CNPq.

¹ Roberto Burle Marx (1909-1994), formou-se como artista plástico na Escola Nacional de Belas Artes em 1934. Em 1932, a convite de Lucio Costa, fez seu primeiro projeto paisagístico para uma residência no Rio. A partir de então, desenvolveu inúmeros projetos, tendo participado de momentos significativos da afirmação da moderna arquitetura no país, tais como o edifício do antigo Ministério da Educação e Saúde do Rio, projeto supervisionado por Le Corbusier, as transformações urbanísticas de Recife nos anos 1930 ou os jardins de prédios públicos da nova capital, Brasília. No total, Burle Marx foi responsável por mais de 2 mil projetos no Brasil e no exterior.

² Tal afirmação é repetida tantas vezes que se torna difícil buscar a sua origem. Aparece em várias entrevistas, depoimentos e textos do próprio Burle Marx, transformando-se em uma espécie de *private joke*.

³ Nessa época, integrava o grupo de arquitetos e urbanistas modernos, liderados por Luiz Nunes, encarregado da Diretoria de Arquitetura e Construção do Estado de Pernambuco. Tal equipe contava com a simpatia e o apoio de intelectuais progressistas, artistas, teóricos e literatos. Entusiastas de uma cultura moderna brasileira defendiam a versão local, de acordo com possibilidades construtivas concretas, da arquitetura moderna europeia.

⁴ Na classificação atual do SRBM adotam-se as seguintes categorias de acervos: museológicos, bibliográficos e botânico-paisagísticos. Na categoria acervos museológicos estão os objetos de uso pessoal de Roberto Burle Marx, as suas obras de arte, as coleções que criou, os objetos utilizados na casa e outros bens culturais.

⁵ Uma das fontes em que essa frase aparece é o livro *Roberto Burle Marx*, São Paulo: Lemos Editorial, 1996, editado por ocasião da exposição fotográfica na Esquina do Patrimônio, IPHAN, Rio de Janeiro.

Artigo recebido em outubro de 2016. Aprovado em dezembro de 2016.