

# O Calçadão de Copacabana: tradição em trânsito no projeto de Roberto Burle Marx

**Vera Beatriz Siqueira**

Quando foi convidado para realizar o projeto paisagístico da área de aterro que alargou as calçadas e as avenidas ao longo da famosa praia de Copacabana, Burle Marx realizou um enorme mosaico de pedras portuguesas, com canteiros esparsos nos quais plantou diferentes tipos de árvores. Na época, 1969-70, ele já era um celebrado paisagista, internacionalmente reconhecido como o criador do “jardim moderno”, tendo participado de vários dos momentos destacados da afirmação da arquitetura moderna no Brasil, do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio (1938) aos jardins de alguns dos prédios públicos de Brasília.

O projeto para a orla de Copacabana incluía três faixas de calçadas. A faixa junto à praia é uma calçada contínua de cerca de 4,15 km de extensão, que vai do Leme (onde Burle Marx vivia desde criança) ao Forte de Copacabana. Junto aos edifícios, a calçada é mais larga, porém cortada por várias ruas que desembocam na avenida Atlântica. A parte central é menos larga, porém cortada por menos ruas, podendo ser tratada como uma superfície horizontal mais extensa. Nenhuma seção é igual à outra. Há um contínuo fluxo de formas abstratas que se interpenetram.



fig.1: Calçadão de Copacabana, 2014, fotografia Carla Hermann

Para a calçada junto à praia, Burle Marx optou por preservar o padrão tradicional de pedras portuguesas, técnica de pavimentação que chegou ao Rio entre outras cidades do Império português. Em realidade, foi Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro responsável pelo amplo projeto de modernização urbana do início do século XX, quem decidiu pavimentar as calçadas cariocas com as novas pedras portuguesas. No lugar das pedras redondas do período colonial, optou pelas recentes, introduzidas em Lisboa em 1842, basicamente em basalto preto e calcário branco, cortadas mecanicamente e reproduzindo simples desenhos em ziguezague, curvas e círculos. Nessa época, surge o padrão em ondas, supostamente reproduzindo o encontro das águas do rio Tejo com o Oceano Atlântico, conhecido como “Mar Largo”.



Fig.2. Praça do Rossio, Lisboa

Rapidamente esse padrão se espalhou pelo mundo, devido à influência colonial ou aos tradicionais elos comerciais entre os portugueses e os povos da Ásia, África e América do Sul. Mas foi em Copacabana, onde foi adotado em 1919, que o Mar Largo se tornou marco do bairro, da cidade e do país – como vemos no filme “Saludos Amigos” de Walt Disney, no qual o Pato Donald visita diferentes lugares da América Latina, incluindo o Brasil, onde ele é introduzido ao samba pelo Zé Carioca, aprendendo o ritmo e a dança ao caminhar sobre as curvas do calçadão de Copacabana. Burle Marx já havia utilizado esse reconhecido padrão antes, na pavimentação das calçadas que cercam a Praça da Casa Forte em Recife (projeto de 1934-35), em uma parte calçada e em canteiro gramado nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, além de ter incluído citações dele em pequenas áreas no interior do desenho para as outras duas calçadas da praia de Copacabana.

Para estas, Burle Marx criou um padrão abstrato, bastante semelhante a algumas de suas pinturas, painéis de azulejo ou tapeçarias. O calçadão foi dividido em seções, contendo as duas faixas de calçadas, e cada trecho foi projetado independentemente. Isso ofereceu a ele a possibilidade de trabalhar como em um painel, garantindo a diversidade do design (cada seção é única) e, ao mesmo tempo, permitindo o progresso contínuo do trabalho de pavimentação. Quando foi convidado, junto a Maria Martins, para representar o Brasil na Bienal de Veneza de 1970, Burle Marx apresentou o seu projeto para a praia de Copacabana verticalmente, focando no desenho moderno e abstrato. Era a primeira vez que um projeto paisagístico era exposto como trabalho artístico em Veneza. Entretanto, esta opção pode

camuflar outras tradições e outros significados culturais envolvidos na escolha da forma abstrata: esta era uma referência, sem dúvida, à moderna experiência visual, mas também estava alicerçada na tradição dos pavimentos em pedra portuguesa e, para complicar um pouco mais essa equação, na peculiar geometria da arte indígena.



Fig.3. Calçadão de Copacabana, 2012.

No campo dos estudos antropológicos da arte, a relação entre os grafismos indígenas e a abstração é um tema relevante de debate, especialmente a partir da análise de Lévi-Strauss sobre a pintura facial kadiwéu (1955). Mesmo a consciência da dificuldade no uso de um termo como abstrato para qualificar uma produção cultural feita em um contexto radicalmente distinto daquele da arte ocidental não impediu o desenvolvimento da discussão sobre a relação dos desenhos indígenas com os mecanismos cognitivos do pensamento formal envolvidos na abstração. Hoje em dia, estudiosos como Els Lagrou usam a definição de arte abstrata de Kandinsky como ato mental de percepção para estudar o grafismo indígena: “Como os artistas ocidentais do movimento abstracionista, os artistas kaxinawa e seus congêneres de outros povos amazônicos visam produzir uma percepção espacial nova através do jogo de linhas que não substitui um espaço preexistente, mas se superpõe a este”.<sup>1</sup>

Desde o modernismo, artistas brasileiros haviam sublinhado as relações entre abstração moderna e indígena. Talvez o caso mais destacado seja o de Vicente do Rego Monteiro, que publica na França o livro *Quelques visages de Paris*, baseado na história de um chefe

<sup>1</sup> Els Lagrou, Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre a arte perspectivista. In: Carlo Severi; Els Lagrou (orgs.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013

índigena brasileiro, que viaja para Paris, onde entra em contato com a arte e a cultura local. Quando retorna à sua tribo, descreve e comenta o que havia observado. De seus comentários emergem dez imagens de vistas acompanhadas de poemas curtos sobre a catedral de Notre Dame, a torre Eiffel, o Museu do Louvre, as pontes de Austerlitz e Passy, a basílica de Sacre Coeur, a Place de la Concorde, o Trocadéro, o Jardin des Plantes e o Arco do Triunfo. Vista pelos olhos do chefe, a cidade luz se converte em um local exótico. O Museu do Louvre, por exemplo, foi descrito como a casa de um grande guerreiro, muito habilidoso na arte de embalsamar e empalhar seus inimigos, imortalizados em posições embaraçosas. Para subverter o ponto de vista tradicional, no qual o índio era percebido como primitivo, as imagens enfatizam o poder corrosivo da estranheza, fundindo a visualidade moderna (no caso, Art Déco), com a tradição da figuração abstrata da arte indígena.



Fig.4. Vicente do Rego Monteiro, *Quelques visages de Paris*, 1925. Capa e prancha do Museu do Louvre

Por outro lado, a arte indígena e seu abstracionismo decorativo foi recuperada dentro do quadro do discurso nacionalista que marcou o governo do presidente Getúlio Vargas. No Rio, as calçadas da Praia Vermelha foram, a partir de 1937 e até os anos 1960, pavimentadas com pedras portuguesas em desenho inspirado nas formas abstratas da cerâmica marajoara, dialogando com projeto semelhante realizado em Belo Horizonte, na Praça Raul Soares, inaugurada em 1936 e hoje tombado. O projeto de Burle Marx, entretanto, não é, como estes da década de 30, uma citação ou referência direta. Ao contrário, em sua linguagem algo rude e franca, aproxima a ponto de fazer confundir as tradições indígena e moderna; há sempre essa ambivalência de signos que podem ser, a um só tempo, uma coisa e outra.

No calçadão de Copacabana, o uso das árvores nos canteiros espalhados também se vale dessa polissemia. Em alguns lugares, Burle Marx optou por plantas nativas de regiões costeiras. Em outros, plantou espécies exóticas já bem adaptadas ao clima local, como a amendoeira (*Terminalia catappa*), com largas folhas ovais e uma sombra especialmente bem-vinda no sol tropical. Árvores e palmeiras foram arranjadas em grupos de quatro ou cinco, com intervalos, sob os quais Burle Marx colocou bancos para que o pedestre pudesse sentar e relaxar, mesmo nessa avenida super movimentada. O espaço de transição entre a

linha de edifícios e a praia foi ocupado por alcovas, cantos e fragmentos que criam diferentes lugares com seus tons e sensações próprios, enquanto o desenho geral do projeto permanece horizontal e só pode ser visto a partir das janelas dos altos prédios ao longo da Avenida Atlântica. Essa fragmentação contribui para a circulação fluida e livre que possibilita diferentes ritmos e direções.

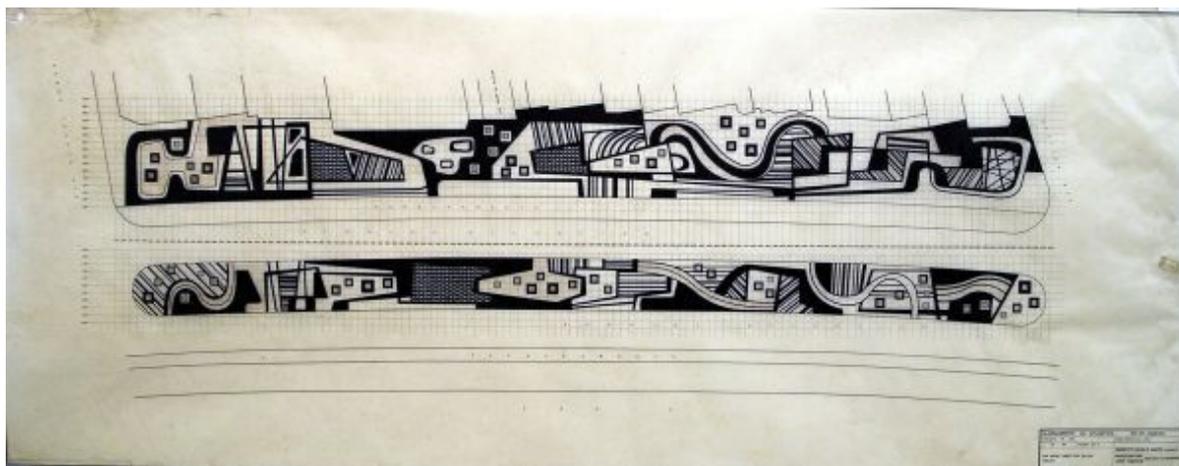


Fig.5. Calçadão de Copacabana, projeto, 1970.

Esse é um ponto que precisa ser destacado. Burle Marx frequentemente opta por uma circulação livre e desimpedida. Seus jardins não possuem um ponto de vista central. De acordo com Jacques Leenhardt, nos jardins de Burle Marx o pedestre se engaja em duas lógicas contraditórias: uma que deseja impor uma direção ditada pelas formas abstratas do desenho; outra que incentiva o corpo a criar seu próprio itinerário, baseado na experiência singular de circulação, movimento e descanso. Esta é uma característica central de sua concepção de paisagismo, definida por Leenhardt como um “modo de dispor o duplo registro estético da experiência do corpo e da percepção visual no espaço”. Característica que se torna especialmente relevante no caso de seus projetos para espaços públicos.

Analisando um desses projetos de jardins públicos, o Parque del Este feito para a capital da Venezuela (inaugurado em 1961), a estudiosa Anita Berrizbeitia destacou o hibridismo como uma característica central, presente em diferentes níveis do projeto. A começar pelo nível formal, no qual, segundo a autora, Burle Marx combina a tradição espanhola dos jardins fechados com a sensibilidade espacial moderna. Na série de pátios que faz para o Parque, o paisagista evoca essa tradição centenária através de uma leitura abstrata de seus elementos – cor, fontes, espelhos d’água, formas regulares, jogo de sombra e luz – e optando por uma configuração espacial nova e por uma circulação livre.

Híbrido também seria o princípio ecológico aplicado no plantio das espécies. No parque Del Este, Burle Marx usa espécies nativas da flora, misturando-as com plantas exóticas aclimatadas. Mistura cactos de diferentes regiões, como África e Américas, e palmeiras da China, do Havaí, da Califórnia. Usa, inclusive, uma variedade de *erythrina*, que ele mesmo havia trazido da África para o Brasil e daí levado para a Venezuela. Esse caráter transnacional das associações ecológicas de Burle Marx – que ele desenvolve especialmente em sua coleção botânica – aponta para o seu modo peculiar de trabalho:

lidar com as plantas e as formas abstratas como parte integral de uma prática material e de um projeto intelectual.



Fig.6. Parque Del Este, Venezuela, 1961.

Curiosamente, Berrizbeitia alega, em texto de 2005, que esse hibridismo metodológico adotado por Burle Marx, baseado no que ela chama de seu “pensamento relacional”, fez do Parque del Este um marco da cidade de Caracas e uma “representação da recentemente estabelecida democracia da Venezuela, um microcosmo de seu território nacional”. Ainda que obviamente incapaz de prever os eventos que iriam se desdobrar na Venezuela, à época envolvida em um tormentoso processo de democratização, creio ser importante sublinhar dois componentes dessa associação, um tanto espantosa, entre o Parque, inaugurado em 1961, e o futuro da cidade e do país.

O primeiro desses diz respeito ao que tradicionalmente se estuda quanto à natureza compensatória dos jardins nas cidades modernas. No caso dos projetos públicos de Burle Marx, no lugar de se apresentarem como refúgios à racionalidade e ao funcionalismo arquitetônico e urbano, apostam no devir da própria cidade moderna. Estão, a rigor, em seu futuro, apontando para uma experiência nova de urbanidade e civilidade. Característica que fez com que Burle Marx fosse rapidamente reconhecido, ainda nos anos 1940, como o criador do jardim moderno, capaz de conciliar as experiências até então excludentes da forma racional e da exuberância natural. E que também levou Manoel Bandeira a escrever, após visita aos jardins do Museu de Arte Moderna no Rio: “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”.<sup>2</sup> Nessa afirmação o jardim compensa a amargura urbana não por se apresentar como refúgio natural, mas por abrigar as expectativas vanguardistas de futuro.



Fig.7. Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.

O outro ponto a destacar da hipótese de Berrizbeitia é a dimensão imediatamente pública e coletiva de seus projetos, mesmo que estes venham marcados por uma assinatura francamente reconhecível. O que a autora chama de “pensamento relacional” de Burle Marx refere-se a sua visão radicalmente ecológica, no sentido definido pelo arquiteto Jorge Czajkowski, que descreve o corpo variado e diversificado de seu trabalho como paisagista e artista 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). Nessa visão, o caráter prospectivo é essencial para que os jardins se tornem espaços de conciliação entre cidade e natureza, possibilitando a experiência do pertencimento, especialmente relevante em sociedades com alta disparidade como as da América Latina, onde as experiências cívicas são limitadas e a arquitetura moderna se desenvolve em íntima conexão com as elites e os governos.

Na realidade, no Brasil, as leituras do racionalismo e do funcionalismo internacional foram sempre marcadas por essa dualidade ou ambivalência: a positiva integração na sociedade moderna demandava, historicamente, o rigor e o controle racional da forma; entretanto, isto só seria possível pela relativização dos próprios pressupostos funcionais, diante do quadro de países marcados pelo passado colonial e escravista e em cidades imersas em contradições e problemas como a pobreza, a disparidade social, a violência e a falta de ordem cívica. Recentemente, as críticas feitas por Gilles Clement a Burle Marx, de que ele teria podido dar um passo na direção de um paisagismo realmente ecológico, abrindo mão do classicismo da estruturação formal, alcançam novos estudiosos, defensores de um jardim autônomo, de plantas exclusivamente autóctones e autossustentáveis. Mas nelas se perde esse dado histórico relevante: Burle Marx, como muitos artistas e arquitetos

---

<sup>2</sup> Manuel Bandeira, “Jardins no papel”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1º de abril de 1956.

modernos da época, vivia intimamente as contradições da utopia moderna (ou modernista) no Brasil.

Desse modo, acredito que o tal hibridismo metodológico de Burle Marx seria, antes de mais nada, o lugar de experimentar e, ao mesmo tempo, resistir a essa contradição, buscando a conciliação da sensibilidade estética moderna com o uso evocativo das plantas e das tradições culturais, de modo a converter o ideal moral da forma moderna em escolhas práticas e cotidianas envolvidas na experiência urbana. Por suposto, essa conciliação permanece sempre ambígua (ou ambivalente) e passível de crítica. Como o próprio Calçadão de Copacabana, que foi alvo de muitas críticas, entre as quais o fato de Burle Marx ter sido convidado a fazer o projeto, dispensando concurso público; de ter produzido obra de divulgação para o governo da ditadura militar e, sobretudo, de ter contribuído para justificar esteticamente a social e ambientalmente problemática decisão de alinhar a orla com altos edifícios de luxo, destinados à elite.



Fig.8. Copacabana, 2014. Fotografia Carla Hermann.

Mas não podemos esquecer a força de um projeto como o Calçadão de Copacabana. No Rio, a praia é vista como um espaço democrático, misturando tipos de diferentes origens sociais, geográficas e culturais. É claro que esse olhar é, antes de tudo, um mito persistente, já que a circulação entre a Zona Sul e a Zona Norte é socialmente restrita. Contudo, Copacabana é um bairro marcado por uma ocupação densa e diversa – um local extremamente movimentado e alta taxa de ocupação, que abriga apartamentos luxuosos, pequenos conjugados e favelas; boutiques renomadas e lojas de serviços, hotéis cinco estrelas e pensões, restaurantes comandados por chefes estrelados e internacionalmente reconhecidos e pés-sujos igualmente famosos, uma circulação insana de carros e ônibus, inúmeros edifícios comerciais. Hoje, a praia de Copacabana é apropriada por diferentes

eventos, como shows de rock, protestos políticos, a tradicional festa de Réveillon, práticas religiosas afro-brasileiras, eventos esportivos, celebrações católicas, carnaval...

Ao insistir em múltiplos pontos de vista, uma circulação livre e uma perspectiva fluida, Burle Marx participa da construção simbólica da cidade do Rio. Como é o corpo, em seu movimento, que gera a paisagem, podemos dizer que o calçadão de Copacabana se torna um lugar culturalmente significativo para cada um de seus usuários. Para isso, Burle Marx vale-se de uma forma que recusa a nostalgia e não mimetiza o ambiente social ou natural – podemos mesmo dizer que recusa tanto a visão mais tradicional de éden tropical quanto a sua alternativa, a vertente europeizante e internacionalista da natureza e da cultura –, ambientando a forma moderna, entendida não como a abstrata representação da Razão e sim como o desejo, cotidianamente renovado, pela racionalidade e beleza.