

Roberto Burle Marx:

relações entre arte e paisagismo

Rafael Farina Casarin

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

Rafael Farina Casarin

ROBERTO BURLE MARX:
relações entre arte e paisagismo

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Arquitetura, com ênfase em Teoria, História e Crítica.

Orientador: Prof. Dr. Luís Henrique Haas Luccas

Porto Alegre, março de 2018

Para Heleninha, Mariuccio, Bernardo e Marcelo.

AGRADECIMENTOS

Ao Luís Henrique Haas Luccas, pelos ensinamentos, por instigar-me a buscar mais conhecimentos e por dedicar-se a conduzir este trabalho.

À Anna Paula Canez, por incentivar-me a pesquisar arquitetura desde a graduação.

Ao José Tabacow, pela disposição e gentileza em responder meus questionamentos.

À Rosita Borges, pela maneira responsável e terna como trata os alunos do Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura.

Aos professores e colegas do PROPAR, pela convivência agradável e pelas trocas de experiências durante esse prazeroso período em que estivemos juntos.

À CAPES, por contemplar-me com bolsa de auxílio à pesquisa durante um ano para a realização deste trabalho e por toda contribuição ao programa.

Aos amigos Pepeu, Edemar Zardo, Janine de Souza Meirelles, Alfânio Cesar Picoli, Fernanda Zanetti, Pedro Lairihoy, Marcio Arioli, Tiago Junqueira, Matheus Leite, Laura Terra Leite Franke, Marcelo Gotuzzo, Lorenzo Manica, Luiz Antônio Gutierrez De Mello, Francisco Benites Moreno, Max Konrath, Fernando Rigotti, Lucas Loff Ferreira Leite, Bruna Todeschini De Quadros, Juliano Todeschini De Quadros, Tiago Rigo, Larissa Lewandowski, Clarissa Motta Nunes, Carolina Motta Nunes, Joice Giacomoni, Diego Brasil, Paula Dellazzana e Renata Timm, pelo carinho, estímulo e copleensão.

RESUMO

A obra paisagística de Roberto Burle Marx é reconhecida internacionalmente de forma unânime. Suas realizações atingiram dimensões e sofisticação que o projetaram para o mundo como um dos maiores paisagistas dos últimos tempos.

Talvez o grande reconhecimento como paisagista tenha eclipsado seus trabalhos artísticos paralelos. Vale destacar ainda que, nas técnicas da pintura e gravura, algumas obras suas atingiram um patamar de qualidade semelhante aos projetos paisagísticos, mas não foram valorizadas na mesma proporção pela crítica do Movimento Moderno.

Observada panoramicamente sua obra nos diversos campos, pressupõe-se que o trabalho paisagístico tenha absorvido influências formais e conceituais das demais atividades: é natural que sua formação como artista plástico tenha sido essencial para riqueza de seus trabalhos como paisagista. Lirismo, subjetividade e, mais tarde, abstração entremearam-se em sua busca de uma expressão brasileira, tanto das cores e formas tropicais, quanto das tradições características dos habitantes.

Deste modo, o trabalho proposto visa melhor conhecer a relação entre as formas de arte por ele praticadas e seu paisagismo, bem como compreender a contribuição do contexto artístico mais amplo da arte brasileira e internacional sobre suas inclinações estéticas.

Palavras-chave: Paisagismo. Arte. Burle Marx.

ABSTRACT

The work by the landscape architect Roberto Burle Marx is unanimously recognized worldwide. His achievements reached dimensions and sophistication that projected him to the world as one of the greatest landscape artists of recent times.

Perhaps his greatest recognition as a landscape architect has overshadowed the simultaneous artistic work he undertook in other art fields. It is noteworthy that, in painting and printmaking, some of his works reached a level of quality similar to that of his landscaping projects, but were not valued in the same proportion by critics of the Modernist Movement.

By observing his work in various fields, it is assumed that his landscape projects absorbed formal and conceptual influences from the other art fields. It is natural that his training as a visual artist was essential to the richness of his work as a landscaper. Lyricism, subjectivity and, later, abstraction interspersed in his search for a Brazilian expression, both in colors and tropical forms and in the distinctive traditions of the inhabitants.

Therefore, the present study aims to better know the relation between the art practiced by him and his landscape work, as well as to understand the contribution of the artistic context of Brazilian and international art over his aesthetic inclinations.

Keywords: Landscape. Art. Burle Marx.

RESUMEN

La obra paisajística de Roberto Burle Marx es reconocida internacionalmente de forma unánime. Sus realizaciones alcanzaron dimensiones y sofisticación que lo han proyectado para el mundo como uno de los mayores paisajistas de los últimos tiempos.

Tal vez el gran reconocimiento como paisajista haya eclipsado sus trabajos artísticos paralelos. Es importante destacar que, en las técnicas de la pintura y grabado, algunas obras suyas alcanzaron un nivel de calidad semejante a los proyectos paisajísticos, pero no fueron valoradas en la misma proporción por la crítica del Movimiento Moderno.

Observada desde un posto de vista panorámico en sus diversos campos de actuación, se presupone que el trabajo paisajístico haya absorbido influencias formales y conceptuales de las demás actividades: es natural que su formación como artista plástico haya sido esencial para la riqueza de sus trabajos como paisajista.

Lirismo, subjetividad y, más tarde, abstracción se entremezclaron en su búsqueda de una expresión brasileña, tanto de los colores y formas tropicales, como de las tradiciones características de los habitantes.

De este modo, el trabajo propuesto tiene por objeto conocer mejor la relación entre las formas de arte por él practicadas y su paisajismo, así como comprender la contribución del contexto artístico más amplio del arte brasileño e internacional sobre sus inclinaciones estéticas.

Palabras clave: Paisajismo. Art. Burle Marx.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - UM CONTÍNUO VAIVÉM

APRESENTAÇÃO DO TEMA _____	18
JUSTIFICATIVA _____	19
PROBLEMATIZAÇÃO _____	20
OBJETIVOS _____	21
METODOLOGIA DE PESQUISA _____	22
ESTADO DA QUESTÃO _____	22
ESTRUTURA PROPOSTA _____	26

CAPÍTULO 1 - RETRATOS, FIGURATIVIDADE E JARDINS ABSTRATOS

SAINT-HILAIRE E GLAZIOU _____	28
DO RECANTO NO LEME PARA DAHLEM _____	29
ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES _____	34
AS PRIMEIRAS CONTRATAÇÕES _____	36
O MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO _____	40
ARTE E BOTÂNICA _____	47
RESIDÊNCIA ODETTE MONTEIRO _____	48

CAPÍTULO 2 - DESCONSTRUÇÃO DE FIGURAS E DEFINIÇÕES DE ESPAÇO

DA FIGURA À ABSTRAÇÃO _____	57
ABSTRACIONISMO INFORMAL _____	59
A XXV BIENAL DE VENEZA E A I BIENAL DE SÃO PAULO _____	60
ARTE GEOMÉTRICA _____	62
AUTONOMIA CRIATIVA DE BURLE MARX _____	64
CASA DE PRAIA DE BURTON E EMILY HALL TREMAINE _____	66
RESIDÊNCIA DE WALTER MOREIRA SALLES _____	69
ABSTRAÇÕES DOS PAINÉIS E MOSAICOS _____	76
ESPACIALIDADE GEOMÉTRICA _____	81
PRAÇA DA INDEPENDÊNCIA _____	82
IBIRAPUERA _____	84
MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO _____	88
RESIDÊNCIA DE EDMUNDO CAVANELLAS _____	94

CAPÍTULO 3 - AUTONOMIA ABSTRATA E CONTEXTUALIZAÇÃO ECOLÓGICA

OBRAS DA MATURIDADE _____	97
DEPOIS DA ARTE CONCRETA _____	99
ROBERTO BURLE MARX E ARQUITETOS ASSOCIADOS _____	105
CONSERVAÇÃO DA PAISAGEM _____	109
PARQUE DEL ESTE _____	111
MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES _____	116
CENTRO CÍVICO DE SANTO ANDRÉ _____	120
PRAÇA DO MINISTÉRIO DO EXÉRCITO _____	124
JARDINS E LAND ART _____	127
CALÇADÕES DO ATERRO DE COPACABANA _____	129
FAZENDA VARGEM GRANDE _____	137
SEDE DO BANCO SAFRA _____	140
CONCLUSÃO _____	145
BIBLIOGRAFIA _____	148
ANEXO _____	153

INTRODUÇÃO - UM CONTÍNUO VAIVÉM

“[...] é preferível fazer, errar e depois acertar, mas fazer sempre”.¹

Apresentação do Tema

Roberto Burle Marx foi um artista moderno que apresentou múltiplas habilidades, exercendo simultaneamente o paisagismo, a pintura, o desenho, a gravura, a escultura, a tapeçaria, o design de joias, a cerâmica e a decoração. E foi deste modo que atingiu uma fusão profícua entre seu principal ofício e a arte, produzindo uma obra paisagística extraordinária. Suas realizações atingiram dimensões que o projetaram para o mundo como um dos maiores paisagistas de todos os tempos.

É reconhecido que a experiência artística exerceu grande influência sobre seus jardins e espaços abertos. Mas também é verdade que o exercício do paisagismo atuou no sentido inverso, contribuindo com as demais práticas. Pode-se constatar que tanto suas telas quanto esculturas e tapeçarias são uma extensão de seu paisagismo. A vida encontrada em seus jardins flui pelos seus quadros, que, por sua vez, auxiliavam-no a encontrar a tonalidade das cores para seu paisagismo. E a recíproca é verdadeira, certamente. As experiências em diferentes áreas, sejam elas no âmbito das artes – partindo de sua formação acadêmica e do contato com as ideias modernas –, sejam em relação ao paisagismo, à botânica e à geografia, se complementaram nutrindo-se mutuamente de forma contínua durante toda sua carreira, bem como percebeu Lucio Costa: "A sua vida é um permanente processo de pesquisa e criação. A obra do botânico, do jardineiro, do paisagista, se alimenta da obra do artista plástico, do desenhista, e vice-versa, num contínuo vaivém."²

O “belo” era um artifício de sedução usado por Roberto Burle Marx para evidenciar questões e salientar seu recorte subjetivo do mundo. O artista utilizou de seu talento para iluminar pontos que julgava serem importantes. A beleza com que retratou o povo brasileiro em suas obras e a valorização da paisagem e da flora local de cada região nas composições dos jardins são aspectos que demonstram sua preocupação social, o que, de certa forma, confere ao seu trabalho uma postura generosa. E também, a mesma ótica ecológica que destina à riqueza da flora brasileira e o mesmo aspecto social dos jardins,

¹ Burle Marx em entrevista à Ana Rosa de Oliveira, 1992.

² COSTA, Lucio. Roberto Burle Marx. In: Um esforço de preservação do meio ambiente (catálogo), 1983. Rio de Janeiro, Solar Grandjean de Montigny – PUC, p. 3.

que convidam ao convívio e à contemplação, são percebidos em suas telas. Cada obra insinua um estímulo a quem a contempla, visando promover ao bem-estar e à coletividade.

Ainda que a principal referência aos olhos do público fique restrita aos jardins, isso não diminui a importância das demais obras e a necessidade de serem exploradas. Basta lembrar as recentes exposições sobre seu trabalho: uma delas, por exemplo, aconteceu no Museu Judaico de Nova Iorque, destacando mais de cem obras raras de Burle Marx, de pinturas e esculturas a peças de tapeçaria e joias, buscando ressaltar a sua versatilidade.³ É necessário vislumbrar seu universo artístico como um todo, sem segmentações rígidas e pragmáticas. As possibilidades de desdobramentos e exploração de suas obras são amplas e capazes de encantar todo interlocutor que se aventurar a estudá-las. A sensibilidade frente à natureza é expressa em todas as vertentes de arte que ele dominava. A exuberância de seu talento está em todas suas realizações, comprovando o privilégio de termos Burle Marx como artista brasileiro.

Justificativa

Diferente da realidade da maioria da população brasileira, desde muito cedo Burle Marx teve contato com diversos segmentos da arte. Talvez por isso tenha produzido através de diversas mídias um conjunto de obras que reflete não só sua formação, como também as características geográficas e culturais de seu país. Atuou tanto como paisagista quanto como pintor, joalheiro, poeta, músico, escultor, ecologista, cozinheiro, cenógrafo e botânico. E merece destaque que, além da dimensão artística atingida por sua obra, a relação entre essas múltiplas atividades constituiu o grande diferencial de sua produção.

Pressupõe-se que a qualidade de seus trabalhos está estritamente relacionada com sua polivalência, com sua maestria em estudar, conceber e realizar diferentes atividades artísticas. Como já foi destacado, muito de seu paisagismo está em suas pinturas, muito de suas pinturas está em suas tapeçarias e assim por diante; e esses diferentes ofícios, por sua vez, tiveram ainda a dinâmica das atividades como músico. Nas palavras de Lucio Costa: "Roberto Burle Marx é um músico, do qual os acentos se percebem por outro sentido: a visão"⁴

Enfim, suas realizações foram de tamanha escala e consistência que vieram a projetá-lo para o mundo como um ícone do paisagismo moderno. Sem dúvida, as realizações de Burle Marx como paisagista não seriam tão expressivas sem o exercício concomitante nas diversas manifestações de arte. Do mesmo modo, é presumível que seu trabalho artístico

³ Esta exposição foi organizada pelo Museu Judaico de Nova York em cooperação com o Sítio Roberto Burle Marx. Teve curadoria de Claudia J. Nahson, Morris & Eva Feld. Ficou em atividade entre maio e setembro de 2016.

⁴ COSTA, Lucio. "Roberto Burle Marx: senhor de Guaratiba", in Burle Marx Homenagem à Natureza. Petrópolis, Editora Vozes Ltda, 1979.

não tivesse se desenvolvido de tal forma sem a experiência paisagística. Apesar de reconhecida, sua arte parece ter sido subestimada pela crítica e pelo próprio mercado, de modo semelhante ao que ocorreu com Le Corbusier, pelo natural ofuscamento que um ofício causa aos demais quando atinge um patamar exponencial: nas técnicas da pintura e gravura, por exemplo, algumas obras suas atingiram um patamar semelhante aos projetos paisagísticos, mas não foram valorizadas na mesma proporção pela crítica e, como consequência, pelo mercado de arte. É plausível que o grande reconhecimento como paisagista tenha eclipsado os trabalhos artísticos paralelos. E essas questões relevantes que se colocam estabelecem uma nova perspectiva de estudo da obra de Burle Marx, justificando a análise proposta.

Problematização

Comumente, as análises segmentam e impõem certa rigidez seletiva entre cada forma de arte e suas áreas afins, como a arquitetura, o paisagismo e o *design*. E isto parece decorrer, sobretudo, da falta de conhecimento simultâneo nos dois campos e do consequente receio que o fato acarreta. Neste caso, entretanto, a investigação busca confirmar uma hipótese preliminar de que existe unidade entre essas produções, com influência dos trabalhos entre si e características comuns tanto nos projetos de paisagismo como nas pinturas, desenhos, serigrafias, litografias, tapeçarias e outros suportes menos convencionais. Supõe-se não haver busca de uma identidade para cada tipo de atuação, seja ela artística ou paisagística, mas um papel de cada meio de expressão na identidade do conjunto das obras.

A revisão da bibliografia sobre Burle Marx demonstra que é pouco reconhecida a contribuição que a experiência paisagística ofereceu para a qualidade de seus trabalhos nas diversas atuações artísticas, como defende o crítico francês Jacques Leenhardt: "Num outro extremo da sua carreira, esta ligação orgânica da pintura com o paisagismo requer mais atenção. Mas é o paisagismo que exerce sua influência sobre a pintura" (Leenhardt, 1994, em *Jornal do Brasil*, p. 4). Mesmo com a complexidade que o paisagismo exige, com todas as variações, as inconstâncias sazonais, as condicionantes próprias da evolução ao longo do tempo e também as relações entre flora e fauna características de ecossistemas, existe na sua concepção um vínculo muito próximo com a maneira de se conceberem as obras de arte. Princípios fundamentais como ritmo, contraste e harmonia são imprescindíveis para uma forma criteriosa de se planejar.

Porém, se Leenhardt propõe que a expressão artística seja influenciada pela prática paisagística, Lucio Costa sugere que "[...] ele foi um inovador, pois associou a pintura abstrata ao paisagismo".⁵ O estudo não diverge de nenhum dos dois pontos de vista, pelo

⁵ Comentário de Lucio Costa em reportagem do *Jornal do Brasil* de 05/06/1994, onde fora anunciado o falecimento de Burle Marx.

contrário: busca demonstrar que ambas as visões, apesar de parcialmente divergentes, complementam-se na ideia geral de que os dois âmbitos da atuação de Burle Marx beneficiaram-se mutuamente, gerando um aprimoramento contínuo e generalizado tanto nas produções artísticas quanto na qualificação dos projetos de paisagismo.

Quando são analisados panoramicamente os diversos campos em que atuou, pressupõe-se que o trabalho paisagístico tenha absorvido influências formais e conceituais das demais atividades: é natural que sua formação como artista plástico tenha sido essencial para riqueza de seus trabalhos paisagísticos. Entretanto, conforme seu paisagismo evoluía, tornava-se também uma inspiração para suas obras de arte; e essa evolução decorria igualmente da experiência adquirida em expedições pelo interior do país e através do contato com diferentes características e realidades vivenciadas no Brasil e nos vários países em que trabalhou. Deste modo, se estabeleceu uma relação recíproca entre todas as formas de expressão. Definia-se assim, um tipo de interação entre os trabalhos por ele realizados, que se beneficiaram mutuamente desta associação.

Como seria natural de um artista do século XX – um período de transformações contínuas na arte, arquitetura e campos afins – é possível perceber uma mudança gradual das formas empregadas nas diversas práticas ao longo de sua carreira. Em meados do século passado, Burle Marx passou da figuratividade das pinturas iniciais à abstração de formas, ora mais geométricas, ora mais líricas, sob a visível influência do contexto mais amplo da arte brasileira (Luccas, 2016). Seu paisagismo, antes oscilando entre a recriação idealizada da natureza, de modo mais literal ou mais livre (utilizando as matrizes ditas ameboides a partir do terraço do MESP), passa gradativamente a organizar-se de maneira mais prudente e controlada, seguindo um sentido distinto dos trabalhos artísticos nas mudanças ao longo de sua carreira. Deste modo, o trabalho proposto busca reconhecer, além das relações já acusadas entre as diversas artes praticadas e seu paisagismo, a contribuição do contexto artístico mais amplo da arte, destacadamente a brasileira, em sua obra.

Objetivos

O estudo tem como objetivo geral reconhecer a obra de Roberto Burle Marx de modo abrangente e analisá-la, buscando identificar as relações formais e conceituais existentes entre seu paisagismo e as demais linguagens artísticas praticadas.

O trabalho tem como objetivos específicos (1) reconhecer repertórios e matrizes formais utilizados por ele em seus diversos campos de atuação, (2) decompor sua trajetória em fases cronológicas a partir das características dominantes detectáveis de cada período, e (3) identificar as relações entre as diversas fases de sua obra e as etapas correspondentes do contexto artístico e sociocultural brasileiro, tais como: (3.1) a modernidade desenvolvida do final dos anos vinte até o pós-guerra, do predomínio de uma arte

figurativa realista em direção a uma figuratividade mais “construída”; (3.2) o surgimento e desenvolvimento do que se convencionou como “projeto construtivo brasileiro”, quando se consolidou gradualmente o abstracionismo geométrico, a partir do final dos anos quarenta, até o declínio, no início dos anos sessenta; e (3.3) a última fase, na qual é superada a abstração e retorna a figuração associada a conteúdos críticos na arte brasileira.

Metodologia de Pesquisa

O estudo se desenvolve através de duas modalidades de trabalho. A primeira delas é a revisão da ampla bibliografia existente sobre a obra de Burle Marx, abrangendo a historiografia do paisagismo, arquitetura e arte, posicionando o recorte sobre as relações entre seu paisagismo e as demais práticas. Através da interpretação dos aportes de diferentes autores, o trabalho busca reconfigurar a parte que lhe corresponde. Também se incluem consultas a arquivos digitais, documentários em vídeo, reportagens em jornais e revistas e material de levantamentos efetuados *in loco*. É neste âmbito que ocorre a compilação das obras para posterior análise e classificação.

A segunda modalidade de desenvolvimento do trabalho é a análise de certas características dos jardins privados e públicos para verificar possíveis relações com as obras de arte produzidas por Burle Marx ou por artistas contemporâneos da época em que foram realizados. O estudo pretende aprofundar a compreensão do trabalho de Burle Marx em relação às configurações – de aparência e estrutura organizativa – das diferentes formas de expressão. A pesquisa examina exemplares dos diversos suportes artísticos relacionando-os com trabalhos paisagísticos nos três períodos definidos, buscando detectar aproximações ou divergências morfológicas nos dois campos.

Em última análise, o trabalho procura fazer uma aproximação entre arte e paisagismo, tendo o exercício crítico como ferramenta investigativa, somado ao complemento da revisão bibliográfica do tema.

Estado da Questão

Os primeiros contatos com o assunto ocorreram durante a graduação, com a disciplina de *História e Crítica de Arquitetura* cursada em 2007 e posterior viagem de estudos ao Rio de Janeiro, onde foram analisadas obras de Lucio Costa, jardins e praças projetados por Burle Marx. Durante a disciplina realizou-se a exegese do livro *Lucio Costa: sobre arquitetura*, organizado por Alberto Xavier em 1962 e reimpresso em fac-símile em 2007.⁶ A curiosidade decorrente da interpretação dessa obra, potencializada posteriormente com a

⁶ XAVIER, Alberto (org.); Lucio Costa: sobre arquitetura[sic]/Lucio Costa. - 2.ed./ coordenada por Anna Paula Canez. Porto Alegre: UniRitter Ed.,2007.

experiência de vivenciar os jardins durante a viagem de estudo, estimulou a continuidade das pesquisas sobre o assunto.

O interesse pelo tema desta dissertação surgiu um ano depois, a partir da elaboração do trabalho de Iniciação Científica desenvolvido pelo autor sobre obras de Burle Marx no Rio Grande do Sul, que recebeu destaque no XX Salão de Iniciação Científica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em outubro de 2008, sob orientação da professora Anna Paula Canez. O estudo apresentava obras do paisagista nos municípios de Ivoti e Porto Alegre, abordando questões como preservação e qualidades dos jardins, ressaltava a importância dos trabalhos do paisagista no Estado e a necessidade de divulgação da existência dos espaços por entre meios acadêmicos.

O envolvimento com essas análises ressaltou a importância de se pesquisar mais sobre a obra do paisagista e as diferentes formas de expressão que utilizou. A partir daí, iniciou-se a observação das publicações existentes com relação ao tema. A abordagem se restringiu principalmente ao estudo do paisagismo em relação aos trabalhos artísticos.

Foram utilizadas obras consagradas que estabelecem um panorama sobre a produção do paisagista, como *The Tropical Gardens of Burle Marx (1964)*, na qual o jornalista e historiador Pietro Maria Bardi apresenta uma mudança na maneira de explorar a flora tropical desde o Brasil colonial até a aplicação dos conceitos modernos de Burle Marx. Com uma introdução da realidade nacionalista cultural do início do século XX nos campos da arte e arquitetura, apresenta uma abordagem crítica das principais obras de Burle Marx, amparado por poéticas fotografias de Marcel Gautherot e classifica o paisagista como um dos líderes do Movimento Moderno no que diz respeito ao novo design dos jardins por ele realizado.

Na publicação posterior *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, o filósofo Flávio Lichtenfels Motta (1983) aborda a importância de Burle Marx no campo do paisagismo e das artes, como veículo de valorização, preservação e manutenção da flora brasileira. Faz referência à contínua influência de seu convívio com a natureza e na inspiração de suas realizações nos demais campos de atuação. Reúne ensaios do autor situando o artista no contexto cultural brasileiro, como na publicação relatada anteriormente, desenvolve-se sobre o importante apoio do registro fotográfico de Gautherot ilustrando de forma ampla a produção de Burle Marx. Salienta, além do domínio na elaboração de paisagens, seu talento para criação de pinturas, murais e joias.

Foram publicadas também importantes compilações de depoimentos e entrevistas que abordam os conceitos e ideais do paisagista, como *Arte & paisagem: conferências escolhidas*, selecionadas por José Tabacow (1987). A obra apresenta importantes conteúdos provindos das conferências realizadas pelo paisagista. Abrange mais de quarenta anos de suas vivências e conceitos. Reúne comentários acerca de suas intenções projetuais experienciadas entre as décadas de 1940 e 1980. Relata as revisões dos

conceitos empregados durante uma vida de atuação, convertendo-se em um importante conteúdo autoanalítico e autocrítico sobre os processos de sua produção.

Outra destacada coleção de artigos e depoimentos estudada foi *Nos jardins de Burle Marx*, organizada pelo sociólogo e filósofo Jacques Leenhardt (1996). Decorrente de um simpósio interdisciplinar realizado em 1992, na França, e concebido como um registro testemunhal do evento, o livro apresenta entrevista realizada com Burle Marx pelo autor, além de manifestações dos debatedores do evento sobre o paisagista. O volume é aberto com ensaio de Roger Caillois atestando a importância única do brasileiro na história universal do paisagismo. Os demais ensaios são dos autores Jacques Sgard, Gilles Clément, Arnaud Maurières, Jean-Pierre Le Dantec e Michel Racine.

Há também, a biografia ilustrada *Roberto Burle Marx: um retrato*, realizada por Laurence Fleming (1996). Escrito quase todo na companhia de Burle Marx, o livro conta a história do paisagista e o desenvolvimento de sua carreira. Com fotografias de Haruyoshi Ono, a biografia autorizada foi fruto de três anos de trabalho do autor Inglês que conheceu o paisagista quando designado pelo Conselho Britânico para ser o guia do paisagista em Londres. Ao final da curta viagem, Burle Marx o convidou para fazer um estágio em seu sítio no Rio e, após um ano, o autor inicia a relação que duraria até a morte do paisagista, aos 84 anos, em 1994.

Também foram consultadas monografias que abrangem aspectos específicos, como: *Hacia la extravasaria. La naturaleza y el jardín de Roberto Burle Marx*, de Ana Rosa de Oliveira (1998); *Campo de Producción Paisajística de Roberto Burle Marx. El jardín como arte público*, de Cesar Floriano dos Santos (1999); *Arquitetura, a síntese das artes: um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira*, de Rafael Brenner da Rosa (2005); e *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*, de Guilherme Mazza Dourado (2009). O primeiro estudo é a tese de doutorado apresentada por Ana Rosa para a Universidade de Valladolid, na qual analisa a obra paisagística de Burle Marx no período de 1930-60, identificando atitudes constantes em seu paisagismo, bem como, buscando definir princípios e procedimentos que estiveram presentes na elaboração de seus jardins. O segundo estudo é a tese de doutorado de Cesar Floriano para a Escola Técnica Superior de Arquitetura de Madri, na qual aborda a produção do paisagista sob os aspectos paisagísticos, artísticos, arquitetônicos e da arte pública, classificando os jardins em quatro etapas de produção definidas como Tropical, Biomórfica, Construtiva e Abstrata Lírica. No terceiro, Brenner da Rosa apresenta uma avaliação do conceito síntese-integração das artes na arquitetura brasileira no período do século 20, compreendido entre a década de trinta e sessenta. Investiga a obra de Cândido Portinari e de Burle Marx como formas de incorporação do modelo artístico aos objetos arquitetônicos. São abordadas também as obras de Vilanova Artigas e o Brutalismo Paulista, assim como, as tendências expressivas da vanguarda construtiva no contexto brasileiro. Já no quarto estudo, Dourado revisa a história do paisagismo no Brasil, desde o século XIX, referindo-se

a Ludwig Riedel, Auguste Glaziou. Alude às relações com um passado mais distante dos jardins franceses do século 17, passando pelos anseios miméticos dos Ingleses no século 18 e as variações alternativas de William Robson e de Gerturd Jekyll durante o final do século 19 e início do 20. Faz referência às viagens botânicas realizadas por Burle Marx e sua equipe, destacando como essas excursões em busca de novas espécies em seus ambientes naturais agiram fortemente na maneira artística como construía os jardins.

Há também textos mais breves que contextualizam a questão das relações entre arte, arquitetura e áreas afins, em um conjunto mais abrangente de temas no âmbito da arquitetura e arte. É o caso de *Brasil pós-guerra, vertente construtiva e estética industrial* (2016), e *Da integração das artes ao desenho integral: interfaces da arquitetura no Brasil moderno* (2013), ambos de Luís Henrique Haas Luccas. Assim como *Arquitetura, arte, espaço público: o projeto como reconstrução do lugar* (2006), de Cláudia Piantá Costa Cabral.

Algumas publicações com conteúdo de cunho mais próximo ao tema foram organizadas em formato de catálogo a partir de exposições em museus e galerias de arte. É o caso de: *Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of the Garden*, de William Howard Adams, em ocasião da exposição homônima ocorrida entre 23 de maio e 13 agosto de 1991 no Museu de Arte Moderna de Nova York; *Roberto Burle Marx 100 anos: a permanência do instável*, com organização de Lauro Cavalcanti e Farès el-Dahdah a partir da exposição ocorrida entre 12 de dezembro e 22 de março, em 2009, no Centro Cultural de Patrimônio Paço Imperial, no Rio de Janeiro; *Um esforço de preservação do meio ambiente: Roberto Burle Marx* constitui importante registro que transmite uma visão global dos projetos do paisagista a partir da notável exposição realizada entre 04 a 29 de agosto de 1981, no Solar Grandjean de Montigny - Centro Cultural da PUC-Rio, que possui texto de José Tabacow e fotografias de Marcel Gautherot; *Burle Marx: litogravuras* é uma publicação de 1994 destinada a prestar homenagem ao então recém-falecido paisagista através da reprodução de algumas de suas litografias doadas pelo próprio artista ao Museu Nacional de Belas Artes em 1990 e pela primeira vez reproduzidas; *A natureza através do meu jardim. Roberto Burle Marx* é o relatório anual do Banco Safra de 1994 no qual além de jardins, constam também as obras do hall e outros detalhes do paisagismo executado para a sede do banco em São Paulo; *Arte e Paisagem: a estética de Burle Marx* é um catálogo de 1997 decorrente do estudo de Lélia Coelho Frota com uma relação abrangente de projetos do paisagista. Mais recentemente, foi realizado o catálogo *Roberto Burle Marx: Brazilian Modernist*, de autoria de Jens Hoffmann, Claudia J. Nahson, em virtude de exposição já mencionada, ocorrida entre 6 de maio e 18 de setembro de 2016 no Museu Judaico de Nova Iorque.

As pesquisas realizadas com abordagens nos âmbitos paisagísticos e artísticos, bem como esparsas menções sobre as relações entre eles, que construíram a base para esta dissertação, contribuíram também para a elaboração de trabalho⁷ publicado no 11º *Seminário Docomomo Brasil* ocorrido em Recife, entre 17 e 22 de abril de 2016, no qual se realizou uma abordagem introdutória do tema.

Estrutura Proposta

O trabalho organiza-se em um capítulo introdutório e três capítulos compostos por períodos que segmentam a trajetória do paisagista em fases detectáveis. Na introdução é exposto o tema delimitado em seu recorte, bem como a justificativa, a problematização, os objetivos geral e específicos, o método de pesquisa, o estado da questão e a estrutura proposta. Cada capítulo seguinte é estruturado pela biografia do artista, com os fatos principais e os trabalhos mais relevantes desenvolvidos no segmento cronológico, bem como por uma contextualização sócio-artística e cultural de cada período. Apresenta, ainda, as peculiaridades e características da fase e conclui analisando as relações percebidas entre as diferentes formas de expressão estudadas no intervalo.

O primeiro capítulo aborda a formação acadêmica do artista no país e exterior, as contribuições de familiares e de amigos, arquitetos e artistas contemporâneos em sua obra. Ainda neste capítulo, são mencionadas as influências do expressionismo alemão, das exposições de Van Gogh, seguidos da atmosfera da criação Bauhaus, do expressionismo e suas ramificações, como o De Stijl e o Surrealismo. São mencionados neste capítulo artistas como Cézanne, Gauguin, Matisse, Munch, Braque, Picasso e Mondrian. Também são apresentadas reflexões sobre o movimento moderno, repercussões da semana de arte de 1922, a vinda de Le Corbusier ao Brasil, a ideia de síntese das artes e a produção cultural mais ampla da época. Em suma, este capítulo estuda o período entre a elaboração dos jardins da residência de Alfredo Schwartz em 1932, a primeira contratação solicitada, e da residência Odette Monteiro, em 1948, tida como uma das obras limítrofes de um primeiro período de produção do paisagista.

O segundo capítulo ilustra a evolução da obra de Burle Marx desde os primeiros projetos, o aprimoramento de conceitos tropicais nacionalistas iniciando com a residência de Burton e Emily Tremaine, seguindo até 1954, ano do projeto para a residência de Edmundo Cavanellas, atual residência de Gilberto Strunk. Nessa fase evidencia-se a transição para relações com a abstração geométrica no Brasil e as influências da vanguarda europeia, como por exemplo, da delegação suíça na I Bienal de São Paulo.

O terceiro capítulo apresenta a obra da maturidade, as transformações ocorridas na forma de trabalhar adquiridas com as experiências com o movimento ambiental e com o

⁷ CASARIN, Rafael Farina. Burle Marx multimídia: a contribuição das demais práticas ao seu paisagismo. Anais do 11º Seminário Docomomo Brasil. Recife: DOCOMOMO_BR, 2016.

envolvimento com projetos públicos de grande escala realizados ao redor do mundo. Na pintura, Burle Marx passa a ter o domínio dos contrastes e da manipulação das tonalidades com volumetrias mais impositivas do que antes. Nesses trabalhos das últimas décadas de sua carreira, percebe-se o domínio do uso de elementos verticais, de murais e outros elementos escultóricos. A complexidade e as sutilezas mostram Burle Marx em sua melhor forma. Além do domínio compositivo, explora também com maior destreza os conceitos ecológicos e botânicos dos jardins.

Por fim, nas considerações finais resume-se o cerne do estudo, buscando estabelecer possíveis conclusões acerca das relações entre os dois grandes ambitos da produção dessa personalidade singular de nosso tempo. Faz-se uma referência às influências de sua obra para as novas gerações de artistas, arquitetos e paisagistas e a evidente necessidade de preservação de seu legado. Ainda será apresentada em anexo a entrevista realizada com José Tabacow, um de seus sócios e principais colaboradores.

CAPÍTULO 1 - RETRATOS, FIGURATIVIDADE E JARDINS ABSTRATOS

"(...) Começou - enquanto estudava pintura - cultivando e agenciando plantas em função da forma, da textura, do volume, da cor, na encosta do morro no quintal da casa dos seus pais, à Araújo Gondim, no Leme, onde, numa atmosfera de extrema comunhão familiar a música já imperava, e por sua mão, outra arte se instalou. E pouco a pouco esse pequeno quintal foi se alastrando, crescendo até que abarcou o país, ultrapassando fronteiras. A casa sumiu, os pais morreram, a idade avançou. Possui belo sítio com magníficos viveiros; recebe e é festejado. Cria joias e estruturas decorativas vegetais; é desenhista e pintor, faz jardins; é botânico e arquiteto paisagista; defende as plantas e ainda preserva a paixão e o entusiasmo de quando começou. Mas em qualquer tempo, vá onde for, haja o que houver, aquele recanto do Leme continuará intacto e vivo no seu coração."⁸

Saint-Hilaire e Glaziou

Em 1858 chega ao Brasil o engenheiro hidráulico e botânico francês Auguste François Marie Glaziou. O antecessor de Burle Marx veio ao Rio de Janeiro instigado pelos relatos das expedições realizadas no Brasil, a partir de 1816, pelo botânico e naturalista Auguste de Saint-Hilaire, que se encantou pela flora brasileira. Glaziou explorou o interior do país e coletou 24.000 espécies para herbário conservadas no Museu de História Natural de Paris. Em 1869 foi nomeado, por Dom Pedro II, diretor dos Parques, Florestas e Jardins do Rio de Janeiro. Durante este período reprojeteu e construiu vários parques importantes, inclusive os jardins do Palácio Imperial, o Campo de Santana e o Passeio Público. Administrou a Floresta da Tijuca e reorganizou o Jardim Botânico.⁹ Glaziou sintetiza no tratamento dos espaços as duas tradições então em voga na Europa: o pitoresco do jardim à inglesa e o formalismo do jardim à francesa. O importante atributo de reunir conhecimentos, tanto em botânica, quanto em estética aproximam os dois paisagistas cada um em seu tempo. Segundo Haruyoshi Ono, apesar de Glaziou fazer uso de espécies não nativas, também utilizava muitas espécies autóctones e influenciou Burle Marx, tanto por saber escolher plantas que se ambientassem bem ao nosso clima, como na maneira de compor os jardins.¹⁰

⁸ COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

⁹ SIMA, Eliovson; Os Jardins de Burle Marx. Rio de Janeiro: Salamandra, 1991.

¹⁰ Em depoimento à TVBrasil para documentário titulado De lá, para cá. Em 20/04/2009. Disponível em <https://youtu.be/ISV8VbLu1AU> (Acesso em 15/05/2016)



Figura 2: Projeto para jardim do Palácio Imperial de Petrópolis, não realizado. (Sup.) Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/glaziou/referencia2.htm> (Acesso em 25/05/2015)

Figura 3: Alamedas sinuosas, ilhas instaladas nos lagos artificiais e o uso da flora e da fauna brasileiras marcavam o cenário paisagístico idealizado por Glaziou para o Campo de Santana. (Inf.) Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/glaziou/referencia2.htm> (Acesso em 25/05/2015)

Do recanto no Leme para Dahlem

Roberto Burle Marx nasceu no Brasil, na cidade de São Paulo em 4 de agosto de 1909. Filho de Cecília Burle, brasileira de Pernambuco e de Wilhem Marx, alemão imigrado para o Brasil em 1895. A partir de 1913 passa a viver no Rio de Janeiro, onde realiza seus estudos básicos e onde, desde sua infância, envolve-se com plantas, música e livros. Em 1919 muda-se com seus pais e irmãos para uma chácara no bairro do Leme. Era um vasto

terreno, com muita pedra e água. Ali, sua mãe tomava conta do grande jardim, onde também morava Ana Piaseck, sua “mãe de criação”. Juntas, cuidavam das crianças e ensinaram Roberto a lidar com as plantas. Data dessa época seu primeiro canteiro e também o início da amizade com Lucio Costa, que vivia próximo à sua casa.¹¹



Figura 4: Família de Burle Marx. Em pé, da esquerda para direita: Gabriela (irmã), Sigbert (marido de Heyde), Roberto Burle Marx, Cecília (mãe), Haroldo (irmão), Walter (irmão), Helena (irmã). Sentados da esquerda para direita Heyde (prima) Wilhelm (pai) Flora (tia) Sigfried (irmão). Disponível em: http://www.revista.brasil-europa.eu/123/Burle_Marx.html (Acesso em 26/05/2015)

O interesse de Burle Marx pelo paisagismo surgiu através da curiosidade em experimentar as cores por meio de outra linguagem. Desde a infância, ele cultivava plantas em casa, onde recebia grande estímulo familiar para desenvolvimento de uma sensibilidade artística:

"Eu tive uma mãe musicista, cantava muito bem, era ótima pianista e tinha uma sensibilidade diabólica, diabolique ou divina. Ela gostava de plantas. Quando eu comecei a trazer plantas do mato que eu gostava ela nunca disse: "Ai Roberto, isso é mato". Ela dizia: "Roberto, que coisa bonita, eu nunca tinha visto, isso é uma espécie de manifestação divina"¹².

A família viaja para Berlim em 1928, eram os Anos Weimar, as artes e a cultura estavam em alta. Burle Marx, estava com dezenove anos de idade e esteve por um ano e meio em Berlim. Desde o Brasil era muito interessado por música e pintura, mas foi nesta primeira viagem que sorveu algumas das mais valiosas influências para sua formação. Foi através de sua estada na Alemanha que Roberto Burle Marx entrou em contato com o que viriam

¹¹ CAVALCANTI, Lauro. Roberto Burle Marx: a permanência do instável. Editora Rocco, 2009. Página 45.

¹² OLIVEIRA, Ana Rosa de. Roberto Burle Marx. Entrevista, São Paulo, ano 02, n. 006.01, Vitruvius, abr. 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346>>. (Acesso em 25/05/2016)

a ser seus objetos de trabalho aos quais se dedicaria por toda a vida. Foi lá que conheceu as obras de artistas do final do século XIX e dos novos movimentos do século XX, assim como, ironicamente, lhe chama atenção pela primeira vez a flora brasileira exposta nas estufas do jardim botânico de Dahlem. Recebe aulas de arte na Academia de Berlim, frequenta óperas, museus e galerias. Começam a se estabelecer os primeiros elos entre as atividades que seriam a base de sua forma de expressão artística.

A Alemanha dispunha nesse período de um intercâmbio artístico e cultural generoso com os demais países do continente. As novidades eram aceitas no país, os pós-impressionistas como Paul Cézanne e Van Gogh haviam aberto caminho para a arte moderna. Os pioneiros do cubismo e do futurismo integraram-se ao expressionismo, era o contexto do De Stijl e da Bauhaus, um momento de transformações muito atraente para a família que estava chegando e certamente muito influente ao jovem Roberto.

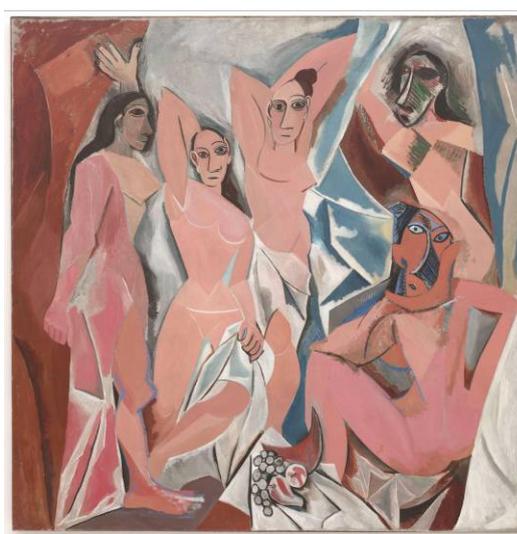
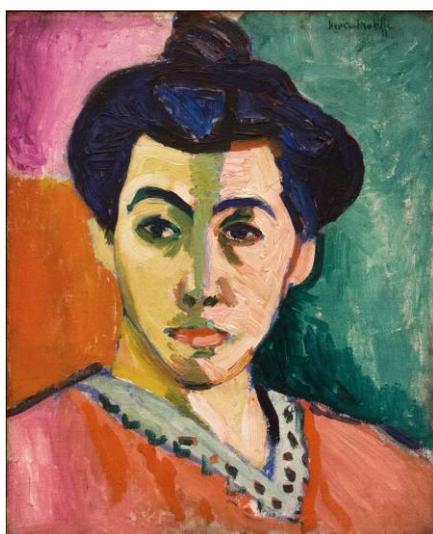
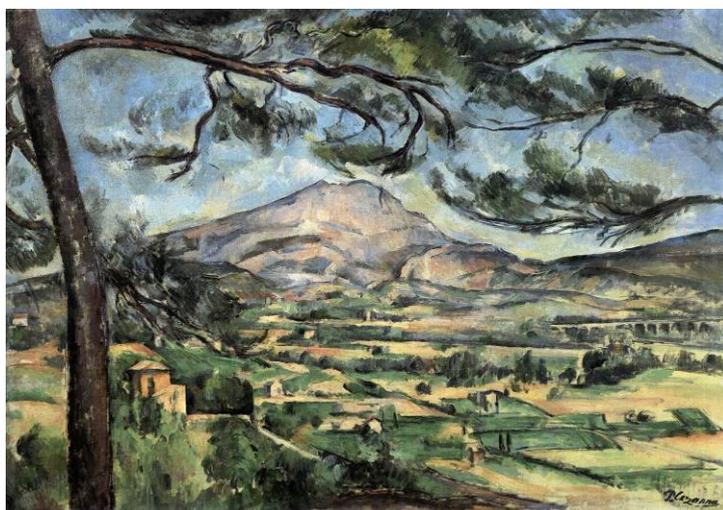


Figura 5: Paul Cézanne, A montanha Sainte-Victoire, 1886-1888, óleo sobre tela, 66 x 90 cm. (Sup.) Fonte: Courtauld Institute Galleries, Londres.

Figura 6: Henri Matisse, Retrato de Madame Matisse com uma linha verde, 1905, óleo sobre tela, 40 x 32 cm. (Esq. Inf.) Fonte: Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

Figura 7: Pablo Picasso, Les demoiselles d'Avignon, 1907, óleo sobre tela, 2,44 x 2,34 m. (Dir. Inf.) Fonte: Coleção do Museum of Modern Art, Nova York.



Figura 8: Georges Braque, Casas em L'Estanque, 1908, óleo sobre tela, 73 x 59,5 cm, Kunstmuseum, Berna. (Esq.) Fonte: Fundação Hermann e Margrit Rupf.

Figura 9: Giacomo Balla, Velocidade abstrata - O carro passou, 1913, óleo sobre tela, 50,2 x 65,4 cm. (Dir.) Fonte: Tate Gallery, Londres.

Neste período, os artistas passam a buscar revelar a harmonia oculta da realidade, experiência característica do abstracionismo que estava por aparecer nas obras de Burle Marx. Vemos claramente essa busca representada na série *Árvores* de Mondrian, em que a árvore vermelha demonstra sua carga altamente expressiva, juntamente com a grama que cresce à sua volta. No quadro seguinte, os ramos são oprimidos pelas bordas da pintura, a árvore e sua própria vida não constituem mais o tema e sim a árvore em relação ao tudo mais. A atividade da árvore é vista agora como parte de uma ação universal, isto é expresso privando a árvore de seu caráter local, tornando-a, de fato, abstrata. A busca da harmonia é levada ainda mais longe por Mondrian no outro quadro de árvore, no qual o tronco e os ramos convertem-se em linhas retas e curvas. Os ramos são o movimento em relação aos espaços entre eles. A síntese cada vez maior da representação da harmonia leva ao Neoplasticismo.¹³

¹³ LAMBERT, Rosemary. Cambridge introduction to the history of art: The twentieth century; Cambridge University Press, 1981. Página 37. Segundo a historiadora, no final do século XIX, Paul Cézanne faz experiências para encontrar nova maneira de expressar as formas. Estudou a paisagem, identificando geometrias em casas, árvores ou montanhas, mas vendo-as não de um único ponto de vista, tal qual, a visão comum das pessoas. Cézanne distribuía essas formas numa composição do objeto que queria descrever. O olhar do espectador reconhece as formas separadamente, mas a paisagem é agrupada na mente. Mais tarde, Picasso fez uso destas ideias no famoso quadro *Les demoiselles d'avignon*. Nele, as figuras parecem ser compostas de várias partes do corpo feminino, porém vistas de ângulos diferentes, mostrando mais o que sabemos existir do que aquilo que vemos. As ideias de Cézanne e Picasso inspiraram, por sua vez, Georges Braque, que pinta *Casas em l'estanque*, abandonando a perspectiva tradicional e construindo as formas com cores. A partir dessas ideias, novas escolas surgiram no início do século XX, como o Fauvismo, com seus principais representantes Matisse e Braque, o Expressionismo, com Munch, Van Gogh e Gouguin. Em 1913, Giacomo Balla pinta *Velocidade abstrata - o carro passou*, onde remete até com o título a ideia futurista do que deveria ser a pintura. A partir daí a arte segue rumo ao abstracionismo. A pintura resume-se a representar a essência das coisas.

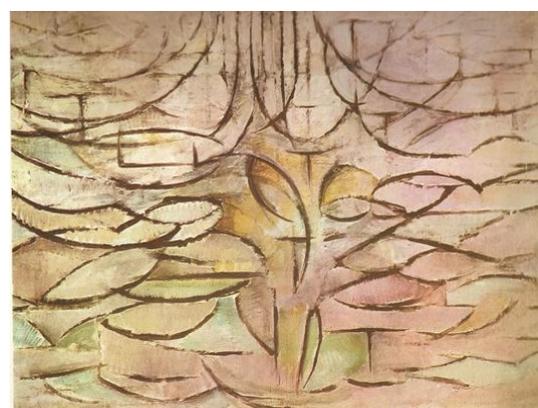
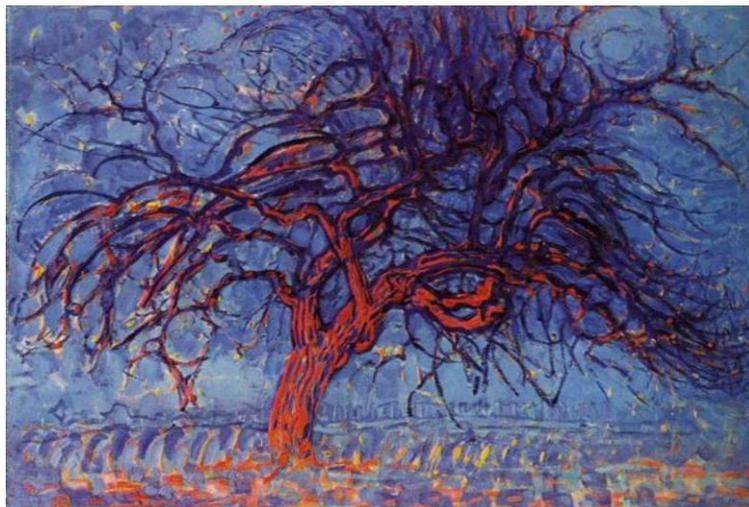


Figura 10: Piet Mondrian, A árvore vermelha, 1908, óleo s/ tela, 70 x 99 cm. (Sup.) Fonte: Haags Gemeentemuseum, Haia.

Figura 12: Piet Mondrian, A árvore cinzenta, 1912, óleo s/ tela, 0,78 x 1,07 m. (Esq. Inf.) Fonte: Haags Gemeentemuseum, Haia.

Figura 13: Piet Mondrian, Macieira em flor, 1912, óleo s/ tela, 0,78 x 1,06 m. (Dir. Inf.) Fonte: Haags Gemeentemuseum, Haia.

Foi em meio a essa atmosfera que Burle Marx envolveu-se mais profundamente com a pintura. Conheceu o trabalho de Van Gogh e ficou apaixonado pelo expressionismo alemão, vai a exposições de Manet, Monet, Renoir, Picasso, Paul Klee, Matisse.¹⁴

Por conta da Crise de 1929, turbulentas questões políticas fizeram surtir graves consequências para a Alemanha e, devido à decorrente depressão em Berlim, a família decide regressar ao Brasil. Contudo, Flávio Linchtenfels Motta explica que Roberto, com pouco mais de um ano de convivência europeia, volta ao Brasil com a essência artística de que precisava. Aprendeu o conceito primordial do papel do artista: imbuir na sociedade moderna não só novidades formais, mas a ideia da criação como necessidade de reinventar-se; a importância de olhar para o mundo, para suas inovações tecnológicas e procurar algo além.

A experiência cultural vivida na Europa vai estimular Burle Marx tanto à prática artística, quanto à criação de jardins, como podemos reparar em seu *Autorretrato* e em *Estudo*

¹⁴ OLIVEIRA, Ana Rosa de. Bourle Marx ou Burle Marx? *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 013.01, Vitruvius, jun. 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.013/876>>. (Acesso em 28/05/2016)

para jardim (Berlin, 1929), em que já articula estruturas arquitetônicas e massas vegetais. Era uma época em que muitos projetos brasileiros de arborização adotavam plantas europeias. Agache, por exemplo, realizava naquele momento os jardins da Praça Paris empregando amendoeiras exóticas. Marx retorna da Europa com outros propósitos para realçar as plantas locais.¹⁵

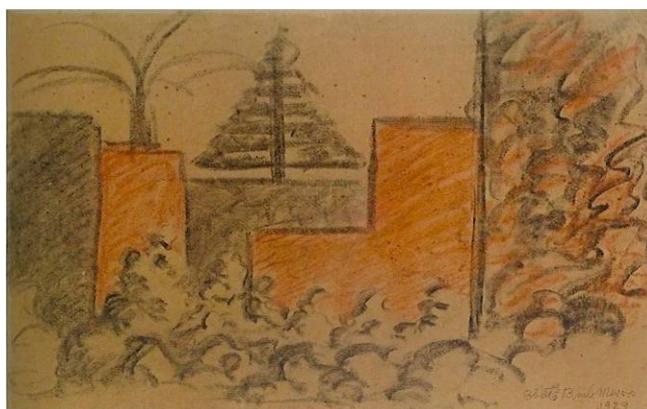
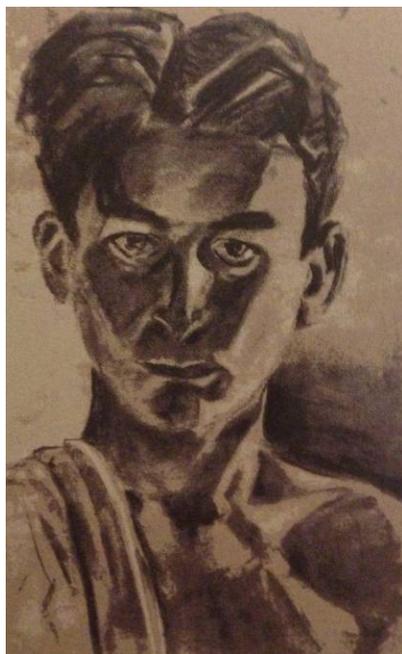


Figura 14: Burle Marx. Autorretrato. Berlin, 1929. Carvão s/ papel, 67.5 x 51.5 cm. (Esq.) Fonte: Burle Marx & Cia. Ltda. RJ

Figura 15: Burle Marx. Estudo para jardim, Berlin, 1929. Pastel s/ papel, 30 x 46 cm. (Dir.) Fonte: Burle Marx & Cia. Ltda. RJ

Escola Nacional de Belas Artes

Em 1930, inscreve-se na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. A princípio, deseja seguir arquitetura. Porém, aconselhado por Lucio Costa, decide cursar artes plásticas. Conhece nessa época os estudantes e futuros arquitetos Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, os irmãos Marcelo e Milton Roberto.¹⁶ Durante a breve permanência na direção da ENBA, entre 1930 e 1931, Lucio Costa convida para dar aulas o professor Leo Putz, que era da escola expressionista alemã. Este exerce profunda influência em Roberto, não só como mestre de pintura, mas também em sua cultura geral.

No Rio de Janeiro, as novas perspectivas mostravam-se cada vez mais firmes em relação ao rompimento com o passado acadêmico. No entanto, para o jovem Burle Marx, a rigidez da maioria dos professores ainda repercutia de maneira incisiva. Em sua formação "extra-acadêmica", Burle Marx recebeu inúmeras influências, principalmente dos movimentos modernos, como o cubismo e o abstracionismo. Por outro lado, em virtude de sua ida

¹⁵ MOTTA, Flavio Linchtenfels. Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem. São Paulo: Nobel, 1986. Página 11.

¹⁶ TABACOW, José (org.); *Arte e Paisagem - Roberto Burle Marx- Conferências Escolhidas*; São Paulo: Livros Studio Nobel, 2004. Página 221.

para a Alemanha no final dos anos 1920, quando tomou conhecimento das novas realizações artísticas que estavam surgindo, parece ter-se tornado mais contestador em relação aos ensinamentos que vinha recebendo. Em relação ao academicismo, comentou: "Apesar de ter recebido uma formação acadêmica, nunca fui um pintor acadêmico, mesmo naquela época, nunca procurei pintar para agradar às figuras da sociedade."¹⁷

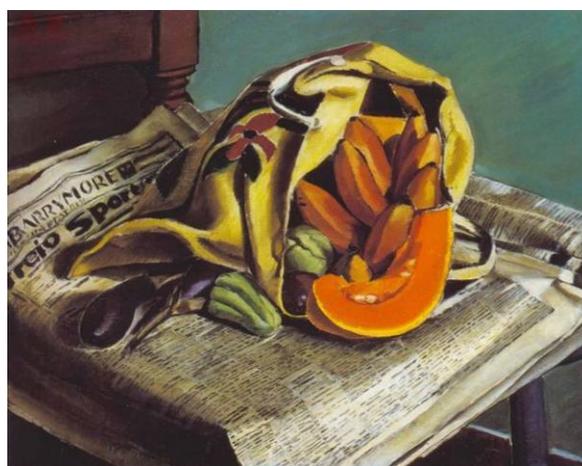
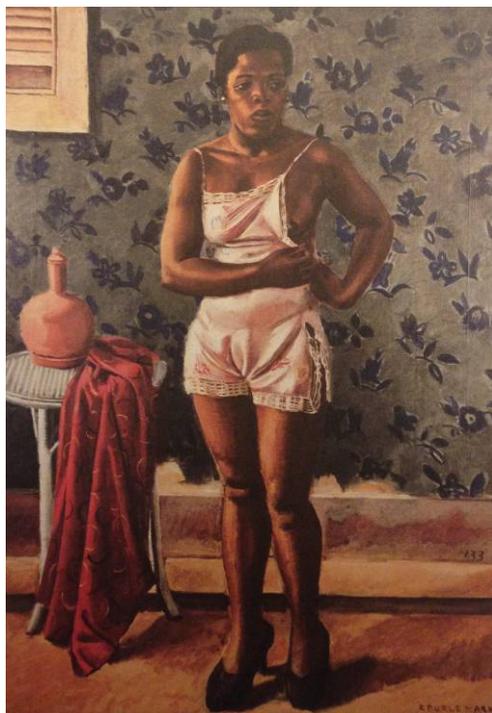


Figura 16: Mulher de Combinação Rosa, 1933, Óleo s/ tela, 101 x 71.1 cm. (Esq.) Fonte: Sítio Roberto Burle Marx. RJ
Figura 17: Abóbora com Bananas, 1933, Óleo s/ tela, 50 x 65 cm. (Dir.) Fonte: Sítio Roberto Burle Marx. RJ

O contato com o expressionismo alemão rendeu-lhe certa virtude de equilibrar suas criações, tramitando entre uma gama de conceitos, que culminaram numa assinatura, na sua própria forma de criar. Posteriormente, estudou com escultor maranhense Celso Antônio Silveira de Menezes, com o desenhista Pedro Correia de Araújo e completou sua formação como assistente dos pintores Alberto da Veiga Guignard e Candido Portinari. Com este, inclusive, participou da elaboração dos murais do Ministério de Educação, onde viria, tempos depois, elaborar os jardins (Cavalcanti, 2011, p. 339).

Burle Marx capta e compactua com esses artistas a visão moderna da figuração à qual uma dimensão "nacional" era enfatizada. Via-se a influência do cubismo de Picasso, bem como dos muralistas mexicanos, com forte intenção de construir uma tradição artística especificamente brasileira e latino-americana (Leenhardt, 1994, p. 21).

¹⁷ OLIVEIRA, Ana Rosa de. Roberto Burle Marx. *Entrevista*, São Paulo, ano 02, n. 006.01, Vitruvius, abr. 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346>>. (Acesso em 05/06/2016)

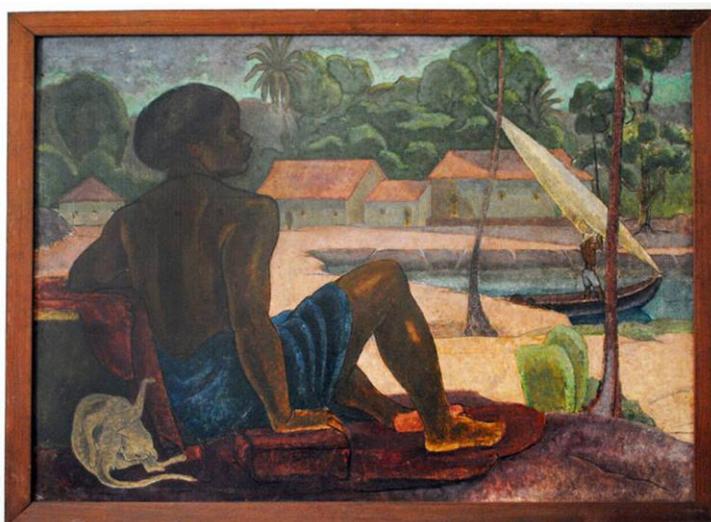
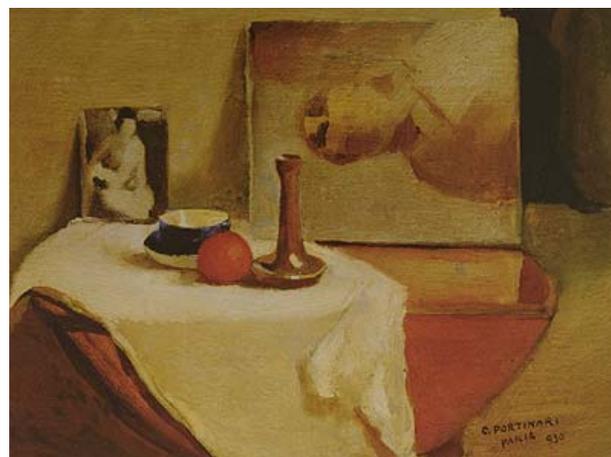
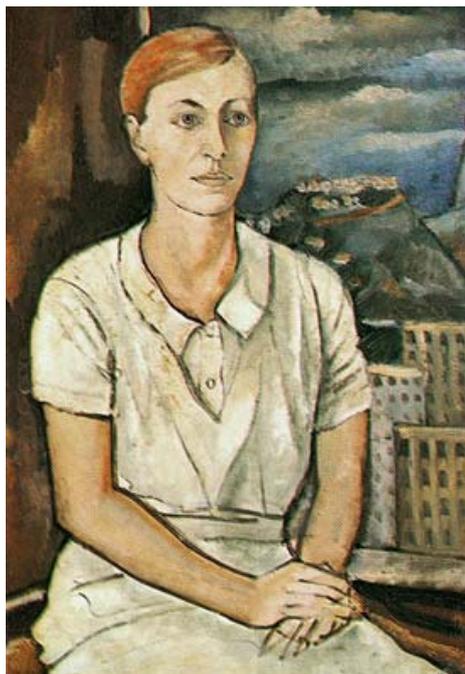


Figura 18: Pedro Correia de Araújo. Gato Mulata - Santa Cruz, 1930, Óleo s/ madeira, 93 x 68 cm. (Sup. Esq.) Disponível em: http://pedrodesign.com.br/pedro_luis.html (Acesso em 05/06/2015)

Figura 19: Alberto da Veiga Guignard. Retrato de Lili Corrêa de Araújo, 1930, Óleo s/ tela, 85 x 61 cm. (Sup. Dir.) Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1813/retrato-de-lili-correa-de-araujo> (Acesso em 05/06/2015)

Figura 20: Candido Portinari. Natureza - Morta, 1930, Óleo s/ madeira, 335 x 25 cm. (Inf.) Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3196/natureza-morta> (Acesso em 05/06/2015)

As primeiras contratações

Burle Marx fez sua primeira obra profissional, o jardim da casa de Alfredo Schwartz, em 1932, projeto de Lucio Costa em parceria com Gregori Warchavchik. Era um jardim segmentado, num terraço com grandes canteiros de cana índica (Motta, 1986, p. 11). "Embora tímida, essa experiência lhe integra ao campo profissional modernista do qual se tornaria, poucos anos depois, uma das figuras exponenciais." (Cavalcanti, 2011, p. 49) Mais uma vez, a convite de Lucio Costa, realiza em 1933 um jardim para residência de Ronan Borges. Warchavchik já havia anteriormente dado importância para os jardins das

residências que projetara. Estes ficavam a cargo de sua esposa Mina Klabin, e procuravam complementar a arquitetura moderna que vinham inserindo no contexto nacional. É o caso dos jardins compostos por cactos na emblemática casa da rua Santa Cruz, de 1927.¹⁸ Vale salientar que os cactos já eram usados como representação regionalista nas pinturas modernistas como, por exemplo, nos quadros de Tasila do Amaral e de Lasar Segall.



Figura 21: Residência de Alfredo Schwartz, 1932, Copacabana, RJ. (Sup.) Foto: Acervo Maria Elisa Costa

Figura 22: Casa da Rua Santa Cruz, jardim com grupo de cactáceas, São Paulo SP. (Inf.) Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740>

¹⁸ GUERRA, Abílio. Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 029.05, Vitruvius, out. 2002 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740>>. (Acesso em 06/06/2016)



Figura 23: Tarsila do Amaral. Morro da Favela, 1924. Óleo sobre tela, 76 x 64,5 cm. (Esq.) Fonte: Hecilda e Sergio Fadel, RJ.

Figura 24: Lasar Segall. O Bebedouro, 1927. Aquarela sobre papel, 67,5 x 49,5 cm. (Dir.) Fonte: Museu Lasar Segall, SP.

A partir daquele momento, lirismo, subjetividade e, mais tarde, abstração entremearam-se em sua busca de uma expressão brasileira. Procura através de suas obras criar elos com as inspirações provindas tanto das cores e formas tropicais, quanto das tradições culturais de seus habitantes. E isto pode ter sido influenciado por Lucio Costa, que idealizou a busca de identificação da arquitetura moderna brasileira com a nossa geografia. É presumível que Burle Marx tenha discutido tais princípios durante a execução do jardim da casa Alfredo Schwartz, tornando-se criador de exteriores alinhados com a "nova arquitetura". Yves Bruand relembra um comentário de Le Corbusier em relação à importância das plantas brasileiras para com a arquitetura:

É necessário mais uma vez não esquecer a influência de Le Corbusier, cujas teorias e princípios eram aceitos, na época, como dogmas; e que, quando visitou o Brasil, em 1929 e 1936, se pronunciou favoravelmente à utilização da flora tropical, como complemento da arquitetura. (Bruand, 2010, p. 14)

Os cactos também são parte do repertório de plantas usadas no período que o paisagista trabalhou em Pernambuco. Junto com plantas da caatinga nordestina, os cactos foram usados nos jardins da Praça Euclides da Cunha (Cactário da Madalena), da Praça da República, no jardim do Derby (Ilha dos Amores) e da Praça Artur Oscar. Segundo Flávio L. Motta, nessa ocasião a imprensa registra que Burle Marx desejava "sobretudo livrar os jardins do cunho europeu, sempre seguido entre nós. Também temos que fugir à feição romântica, uma vez que o jardim acompanha o progresso da humanidade."¹⁹

Buscando produzir um paisagismo com caráter tropical, Burle Marx emprega, na Praça da Casa Forte, plantas da floresta Amazônica e da mata Atlântica. Embora, os traçados permaneçam com as características simétricas dos jardins franceses, a incorporação das plantas brasileiras nas composições promove a valorização da flora do país e o despertar dos conceitos nacionalistas na produção paisagística.

¹⁹ Diário de Pernambuco de 20/05/1937, apud Motta, 1983, p.182

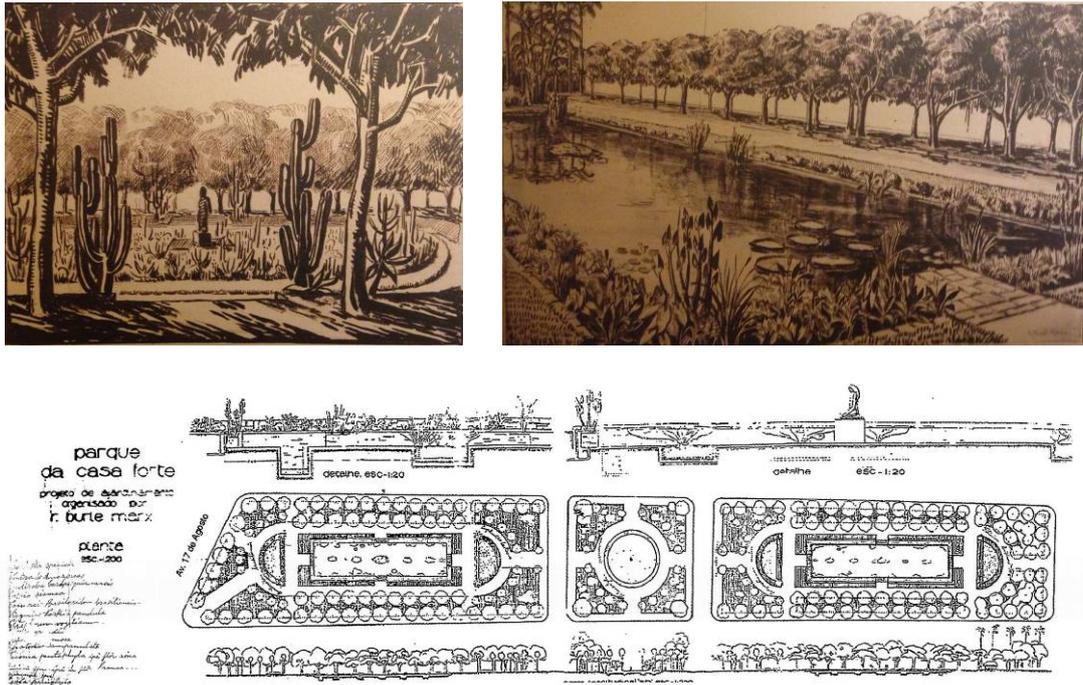


Figura 25: Cactário da Madalena (com escultura de homem, que seria executada por Celso Antônio), Praça Euclides da Cunha, 1935. Nanquim s/ papel, 31.8 x 48.9 cm, Recife, PE. (Esq. Sup.) Fonte: Sítio Roberto Burle Marx, RJ

Figura 26: Jardins da Casa Forte, 1935. Nanquim e Grafite s/ papel, 48.3 x 73 cm, Recife, PE. (Dir. Sup.) Fonte: Sítio Roberto Burle Marx, RJ

Figura 27: Projeto para Praça da Casa Forte desenvolvido, 1935. (Centro) Fonte: Laboratório da Paisagem da Universidade Federal de Pernambuco, PE

Figura 28: Fotografia aérea atual da Praça da Casa. (Inf.) Disponível em: <http://www.editoramonolito.com.br/edicoes/37/>

As propostas incluíam as esculturas "Homem em Pé" e "Moça Ajoelhada" do artista Celso Antônio, que havia sido professor do paisagista na Escola Nacional de Belas Artes (Cerchiaro, 2016, p. 76). A ideia era reverenciar, além da flora, os povos indígenas e o homem nordestino. No entanto, o projeto acabou gerando controvérsia com o governo de Getúlio Vargas. Segundo a arquiteta e artista plástica Fátima Mafra, "ele (Burle Marx) só foi embora de Pernambuco com a instauração do Estado Novo, que via com suspeição todos aqueles que se vinculassem à arte moderna, vários dos quais tinham ligação com o Partido Comunista".²⁰ Ana Rita Carneiro, professora de paisagismo da Universidade Federal de Pernambuco, explica que isso aconteceu quando a polícia de Getúlio Vargas via em qualquer novidade uma ameaça comunista: "Teve toda a discussão em cima da indicação de uma planta com flor vermelha que naquele momento significava algo que

²⁰ Revista Continente, nº104. Agosto de 2009, p. 54.

seria contra o sistema porque era um símbolo comunista".²¹ Frente a essas dificuldades, o paisagista acaba retornando para o Rio de Janeiro, onde irá começar a realizar jardins públicos e privados.

O Ministério de Educação

Em 1937, após deixar Recife e voltar a viver no Rio de Janeiro, Burle Marx é convidado por Candido Portinari, de quem havia recebido aulas nos retornos periódicos que fazia ao Rio, mesmo enquanto morava em Pernambuco, para ser seu assistente na elaboração dos murais do Ministério da Educação. A partir dessa experiência e da relação com Lucio Costa, se une à equipe de Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos, para projetar os jardins dos terraços e da praça de acesso do Ministério.

O primeiro projeto, com forte influência da proposta de Le Corbusier, evolui com a introdução das curvas por Roberto Burle Marx. Essa característica plástica não somente caracterizou o que ficou a ser conhecido como paisagismo moderno, mas introduziu uma marca perene nas futuras formas do design arquitetônico brasileiro. É o que confirma Lauro Cavalcanti no seguinte comentário:

"As linhas sinuosas que se tornarão um dos elementos principais do modernismo brasileiro fazem ali sua primeira aparição experimental em elementos subsidiários da construção: móveis, divisórias, tapetes, murais, e jardim. Depois, definitivas, tomam conta das estruturas da igreja da Pampulha e se implantam na estupenda obra de Oscar Niemeyer. Burle Marx teve no edifício do Ministério de Educação e Saúde uma espécie de pós-graduação informal em pintura, como assistente de Portinari nos afrescos, e em paisagismo, com a interlocução de Lucio Costa." (Cavalcanti, 2009, p. 50)

Ao analisarmos as alterações ocorridas desde os primeiros estudos para os jardins do Ministério de Educação, a partir das influências iniciais da consultoria de Le Corbusier em direção ao revolucionário paisagismo proposto por Burle Marx, pode-se perceber a evolução do emprego das vegetações na composição dos projetos. Antes utilizadas de maneira pontual, espaçadas conforme faziam os impressionistas para formar imagens, passam agora a ser agrupadas em grandes manchas ardentes e volumosas, assemelhando-se muito mais às produções fauvistas ou expressionistas. Sobre isso comenta o jornalista e crítico de arte Mário Pedrosa:

"Por esse processo, o paisagista, ainda profundamente pintor, dá realce aos tons, acentua os valores, à procura ora da intensidade ora do amortecimento de uma gama de bruscos intervalos, que desce do amarelo ao azul e sobe do verde ao vermelho, na mais imprevista variação luminosa." (Pedrosa, 1981, p. 286)

²¹ Jornal da Globo, edição do dia 04/08/2009. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornaldaglobo/0,,MUL1255087-16021,00-OS+ANOS+DE+NASCIMENTO+DE+BURLE+MARX.html> (Acesso em 15/06/2016)

Analisando de maneira panorâmica a carreira do paisagista, nota-se nos traçados de seus jardins iniciais a prevalência da sinuosidade das formas, característica de uma primeira fase de criações, inspirada no abstracionismo de artistas europeus como Hans Arp. Tal influência pode ser comprovada pela resposta à pergunta da pesquisadora Ana Rosa de Oliveira, ao questionar sobre o enfoque ecológico e estético desse período:

"Inicialmente meus jardins tiveram um enfoque ecológico. Mas esse enfoque é bastante relativo. Eu fiz, por exemplo, o jardim do MEC com umas manchas bastante abstratas, pois nessa época eu já conhecia Arp. De modo que não pode-se dizer que meus jardins, mesmo nos seus inícios tivessem uma preocupação essencialmente ecológica."²²

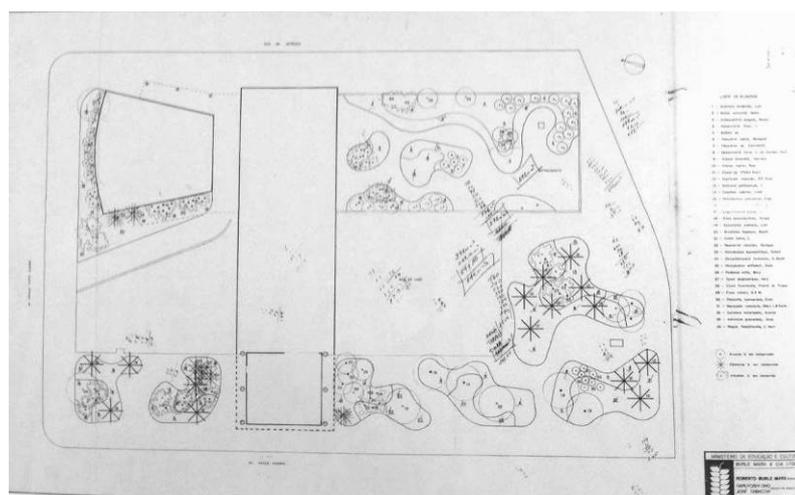
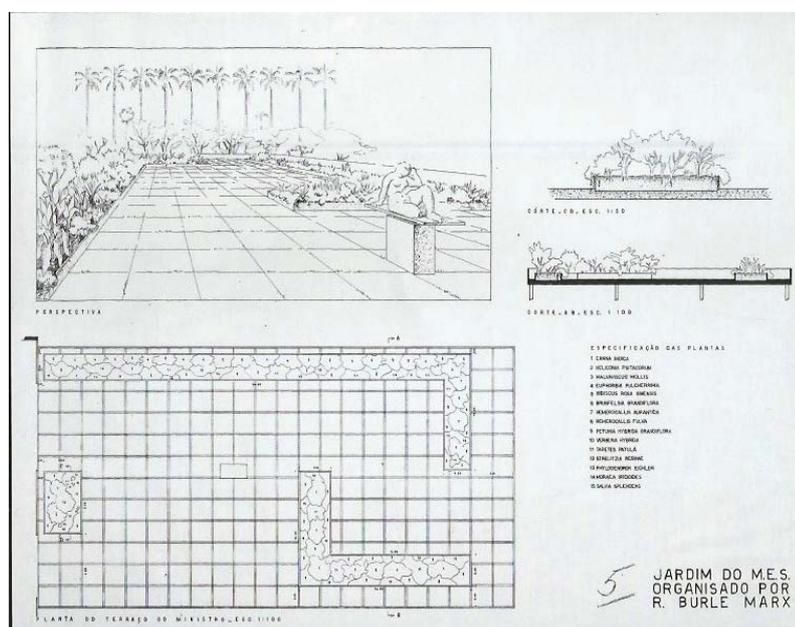


Figura 29: Planta para o terraço/cobertura do projeto paisagístico para o MES, 1938. Nanquim sobre papel vegetal, cópia em papel sulfite, 79 x 62 cm. (Sup.) Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. RJ

Figura 30: Planta geral do projeto paisagístico para o MES, 1938. Nanquim sobre papel vegetal, cópia em papel sulfite, 79 x 62 cm. (Inf.) Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. RJ

²² OLIVEIRA, Ana Rosa de. Roberto Burle Marx. *Entrevista*, São Paulo, ano 02, n. 006.01, Vitruvius, abr. 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346>>. (Acesso em 15/06/2016)



Figura 31: Projeto para jardim do MES, 1938. Guache sobre papel 52 x 105,5 cm. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. RJ



Figura 32: Hans Arp, Constellations, 1938. (Sup.) Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/hans-arp/> (Acesso em 18/06/2015)

Figura 33: Hans Arp, Dance, 1925. (Esq. Inf.) Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/hans-arp/> (Acesso em 18/06/2015)

Figura 34: Hans Arp, Constellation According to the Laws of Chance, 1930. (Dir. Inf.) Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/hans-arp/> (Acesso em 18/06/2015)



Figura 35: Jardim do Ministério de Educação e Saúde, 1938. Disponível em: http://www.mraggett.co.uk/rbm/MinistryEd/content/MinistryEd_4990_large.html (Acesso em 15/06/2015)



Figura 36: Jardim do Ministério de Educação e Saúde, 1938. (Esq.) Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/80994493274506236/?lp=true> (Acesso em 15/06/2015)

Figura 37: Jardim do Ministério de Educação e Saúde, 1938. (Dir.) Disponível em: <https://br.pinterest.com/cardodossantos/> (Acesso em 15/06/2015)

Percebe-se tanto nas formas do paisagismo do ministério, quanto nas linhas onduladas das composições de Arp, a sugestão de motivos naturais. Esse jardim inaugura o período da produção do paisagista, frequentemente, classificado como fase biomórfica.²³ As formas remetem à sinuosidade de rios, de plantas, de partes do corpo. Essa abstração orgânica passa a ser dominante em seus jardins até o início dos anos cinquenta, quando dará à geometria rígida, novamente, espaço nos contornos dos jardins.

No campo das obras pictóricas, porém, demonstrava apego pela figuratividade, revelando, com o passar dos anos, uma evolução simultânea, porém divergente quanto à flexibilidade com que propunha para cada forma de expressão. Veremos que, enquanto suas pinturas, gravuras e esculturas evoluíram para o abstracionismo, seus jardins sofrem um enrijecimento dos traçados, tornaram-se cada vez mais ortogonais, porém curiosamente, de maneira muito distinta dos realizados na década de 30. A porta de entrada para a abstração deu-se através do paisagismo para posteriormente dominar também a pintura, como comenta Cavalcanti:

"Ainda reconhecendo a unidade visual que permeia sua obra, seria enganoso considerar seu paisagismo simples transposição da pintura. Primeiramente, deve-se ressaltar que nos anos 1930 e 1940, enquanto imperavam deliciosas figuras em suas telas, o abstracionismo se infiltrava nos projetos de plantas em terraços e praças públicas."²⁴

Depois da publicação de *Brazil Builds*, não só Burle Marx, como os colegas arquitetos contemporâneos passaram a ficar conhecidos em meio à crítica internacional de arquitetura. As linhas inovadoras dos jardins do Ministério de Educação e Saúde passaram a configurar o novo ideal para o paisagismo moderno e alavancaram a carreira do paisagista brasileiro.

²³ O termo é encontrado em estudos de diversos autores, como por exemplo, Cesar Floriano dos Santos, Marta Iris Monteiro, Marianna Gomes Pimentel Cardoso.

²⁴ CAVALCANTI, Lauro. Roberto Burle Marx: a permanência do instável. Editora Rocco, 2009. Página 53.

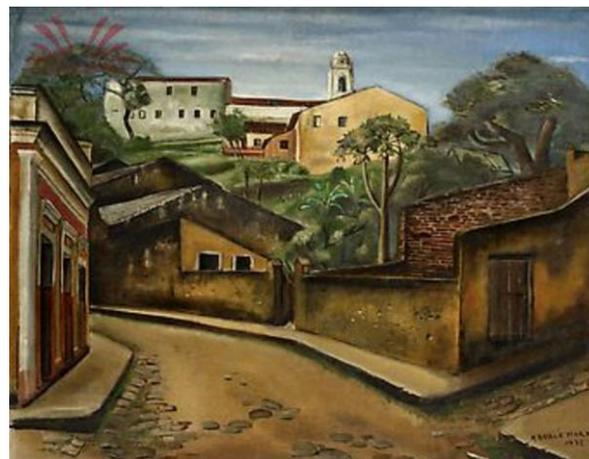


Figura 38: Marinheiro em Vermelho, 1938, Óleo s/ tela, 99.1 x 71.1 cm (Esq.) Fonte: Sítio Roberto Burle Marx. RJ

Figura 39: Paisagem de Olinda, 1935, Óleo s/ tela, 80 x 100 cm (Dir.) Fonte: Sítio Roberto Burle Marx. RJ

Com a geração de novos arquitetos deu-se início a uma longa parceria, na qual a nova arquitetura era aplicada com uma nova forma de paisagismo, que se baseava em conceitos artísticos de vanguarda, fazendo uso de plantas autóctones. Colaborou com Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi, Vilanova Artigas, dentre outros importantes representantes da arquitetura brasileira. Era o reflexo da revolução cultural do início do século XX que agora tinha a representação de uma arquitetura caracteristicamente brasileira e em comunhão com o nascimento do paisagismo moderno no Brasil através de Burle Marx.



Figura 40: Sentados no Sítio Santo Antônio da Bica, em destaque a partir da esquerda: Ary Garcia Roza, Burle Marx, Le Corbusier, Lucio Costa e Affonso Eduardo Reidy. (Esq.) Disponível em:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4556> (Acesso em 22/06/2015)

Figura 41: Burle Marx e Le Corbusier, s/d, 29 X 24 cm. (Dir.) Fonte: CALS, Soraia. Roberto Burle Marx: uma fotobiografia. Rio de Janeiro, 1995.

Arte e Botânica

Em relação à elaboração de seus jardins Burle Marx comenta a aproximação com os ideais estéticos que vinham surgindo e a maneira que encontrou para utilizar conceitos compositivos das artes plásticas aos projetos:

"Foi somente o interesse de aplicar sobre a própria natureza os fundamentos da composição plástica, de acordo com o sentimento estético da minha época. Foi, em resumo, o modo como encontrei para organizar e compor o meu desenho e pintura, utilizando materiais menos convencionais. Em grande parte, posso explicar, através do que houve em relação à minha geração, quando os pintores recebiam o impacto do cubismo e do abstracionismo. A justa posição dos atributos plásticos desses movimentos estéticos aos elementos naturais constituiu a atração para uma nova experiência. Decidi-me a usar a topografia natural como uma superfície para a composição e os elementos da natureza encontrada - minerais, vegetais - como materiais de organização plástica tanto e quanto qualquer outro artista procura fazer sua composição com a tela, tinta e pincéis." (Marx, 1987, p. 11)

Em 1942 é contratado para realizar os projetos paisagísticos para o conjunto da Pampulha em Belo Horizonte. Realiza, com o botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto, os projetos para o Cassino, o late Clube, a Casa de Baile, o Restaurante da Ilha Roseiral e os Jardins Ficetum da Igreja de São Francisco. Apesar de não serem observadas significativas alterações no que diz respeito à composição formal dos jardins, é nesse período que adquire preciosos conhecimentos de botânica que serviriam como instrumento para a elaboração de projetos futuros, relativamente, mais complexos.

"[...] O Conjunto da Pampulha (1942-1943) e o Parque do Araxá (1943), podem ser vistos como verdadeiros exercícios das suas aspirações científicas da época. A presença de pedras e rochas associadas à vegetação, também demonstram que ele não só estava preocupado com o uso da vegetação autóctone em seus projetos, mas também em reproduzir as associações naturais que conhecia nas excursões que realizava com Mello Barreto e, a partir das quais, quase que mimeticamente, elaborava seus jardins."²⁵

A abstração que estava presente em seus projetos era composta pela nova maneira de expressar a paisagem, revolucionando a forma de projetar jardins de uma maneira singular no mundo. As massas de cores de sólidas obtidas com o agrupamento de espécies eram aplicadas levando em conta o seu efeito cromático sazonal²⁶. O mesmo ocorria com as texturas, muitas vezes utilizando-se do emprego de minerais, seixos e areias.

²⁵ OLIVEIRA, Ana Rosa de. Bourle Marx ou Burle Marx? *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 013.01, Vitruvius, jun. 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.013/876>> (Acesso em 28/06/2016)

²⁶ Sazonal é o termo que designa algo próprio de uma estação, característica de um evento que ocorre sempre em uma determinada época do ano.



Figura 42: Projeto para o jardim não executado do Grande Hotel, Pampulha, 1942. Guache s/ papel, 97.8 x 152. 4 cm. (Sup.)
Fonte: Burle Marx & Cia., RJ

Figura 43: Jardim do Cassino da Pampulha, hoje Museu de Arte da Pampulha, 1942. (Esq. Inf.) Disponível em:
<http://www.archdaily.com.br/br/01-151457/classicos-da-arquitetura-cassino-da-pampulha-slash-oscar-niemeyer>

Figura 44: Jardim do Cassino da Pampulha, hoje Museu de Arte da Pampulha, 1942. (Dir. Inf.) Disponível em:
<http://www.archdaily.com.br/br/01-151457/classicos-da-arquitetura-cassino-da-pampulha-slash-oscar-niemeyer>

Residência Odette Monteiro

O jardim executado em 1948 para a residência de Odete Monteiro foi um marco importante para consolidar a reputação de Roberto Burle Marx, não só como artista, mas como renomado paisagista. A realização desse jardim propiciou maior divulgação da importância do paisagista diante ao cenário brasileiro e internacional. Com ele Burle Marx recebeu o prêmio de arquitetura paisagística da II Exposição Internacional de Arquitetura, dentro da II Bienal de São Paulo (1953), a mesma que premiou Walter Gropius com o prêmio internacional de arquitetura (Oliveira, 1998. P. 301).

O jardim foi implantado em meio à área da Serra dos Órgãos, em Petrópolis, no Rio de Janeiro. O local é um fundo de vale circundado por uma fenomenal cadeia de montanhas cobertas, em partes pela vegetação nativa remanescente da mata atlântica, em outras,

por campos abertos. É um cenário de beleza deslumbrante, que foi muito bem explorado por Burle Marx a partir das visuais estabelecidas pelo jardim. Configurou-se uma relação de mutualismo entre o contexto e o paisagismo que, ao se somarem, acabam por potencializar suas belezas.



Figura 45: Primeira versão do projeto paisagístico da residência Odette Monteiro, em Correias, Rio de Janeiro, 1945. (Sup.) Disponível em: <http://salomecruz.blogspot.com.br/2010/04/o-estilo-burle-marx.html> (Acesso em 02/07/2015)

Figura 46: Segunda versão do projeto paisagístico da residência Odette Monteiro, em Correias, Rio de Janeiro, 1947. (Inf.) Disponível em: <http://salomecruz.blogspot.com.br/2010/04/o-estilo-burle-marx.html> (Acesso em 02/07/2015)

O jardim foi fruto de dois projetos, o primeiro, de 1945, no qual Burle Marx explorou rígidas hierarquias cromáticas na configuração dos espaços, de modo que cada setor do jardim era construído a partir de uma escala de coloração. Em 1947, o paisagista refinou a primeira proposta projetada, ampliando a largura do caminho principal, entremeando a este, caminhos secundários; redesenhou canteiros entre a residência e o lago em busca de maior integração entre eles; e reviu por completo as associações vegetais, ajustando as composições formais e sofisticando as harmonias de cores.

"O tratamento simultâneo de texturas, ritmos, cores e demais elementos de composição era imperativo nas concepções de Burle Marx. Mas a possibilidade de incluir e jogar com texturas exercia um fascínio todo especial no artista, destacando-se em suas preocupações, facilmente perceptíveis não apenas em projetos de paisagismo, mas também em pintura, escultura, desenho de joias." (Tabacow, 2004. P.26)

O ponto de partida para a elaboração do jardim foi a casa em estilo colonial que fica localizada em uma área mais elevada do terreno, onde é possível ter a visual de grande parte do jardim, bem como de uma extensa parcela da cadeia de montanhas da Serra dos Órgãos. O jardim de grande extensão possui cursos d'água que drenam naturalmente o local para um lago sinuoso. Caminhos de pedra, pequenas colinas rochosas, agrupamentos de vegetações homogêneas configuram a composição dos traçados e machas.



Figura 47: Jardins da residência Odette Monteiro, em Correas, Rio de Janeiro, 1948. Disponível em: <http://jeffreygardens.blogspot.com.br/2011/10/gardens-of-roberto-burle-marx.html> (Acesso em 08/07/2015)

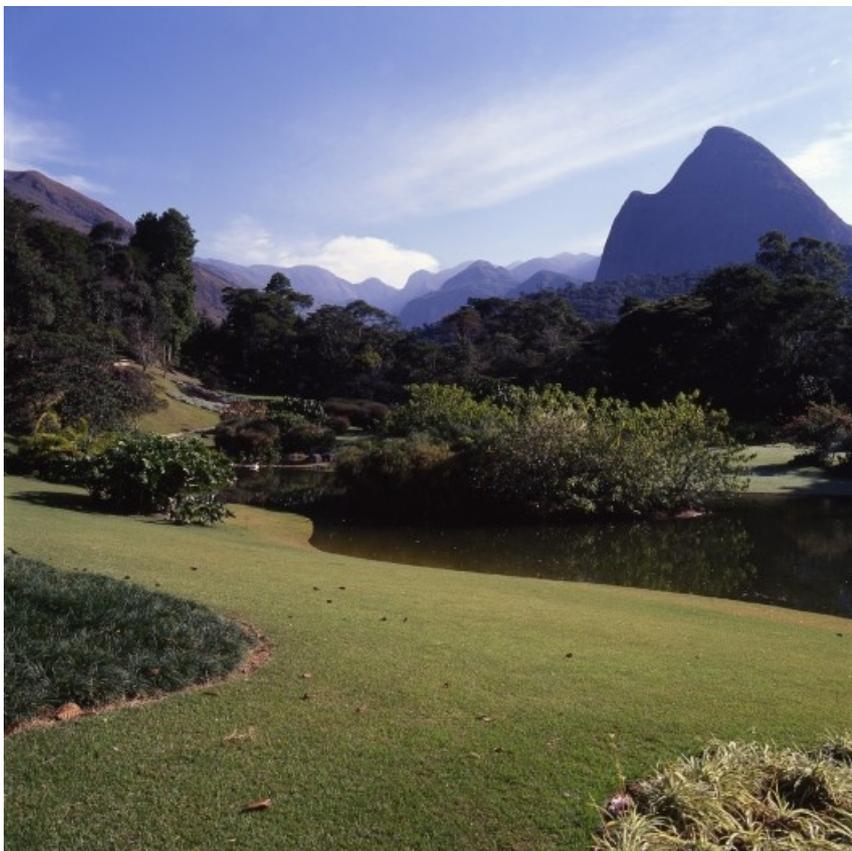
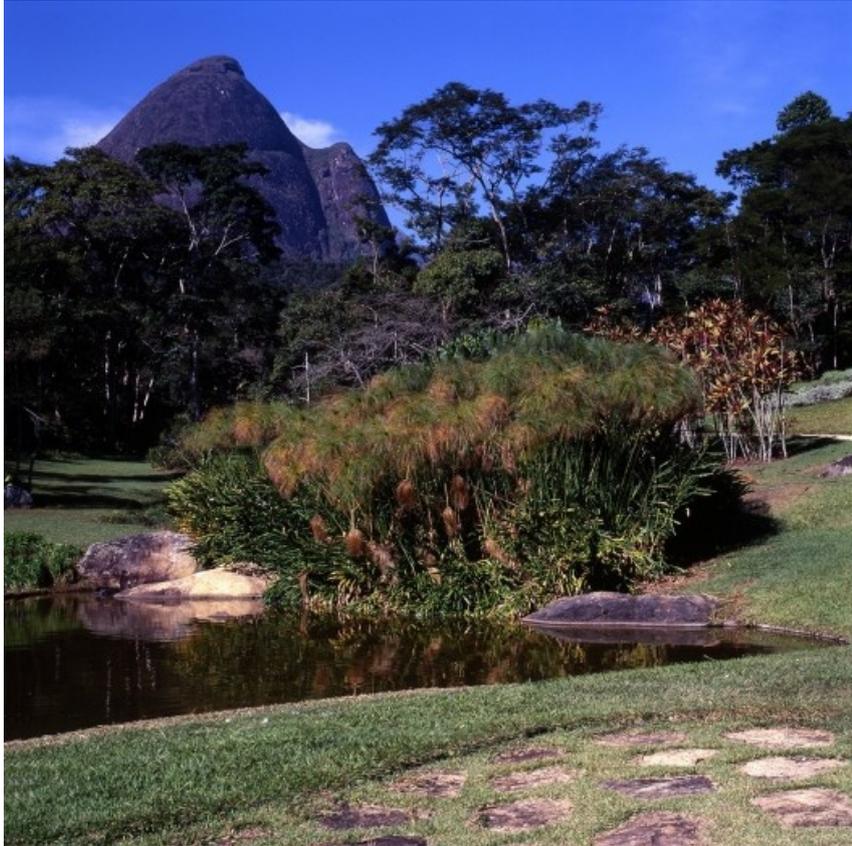


Figura 48: Jardins de Odette Monteiro, em Correas, Petrópolis. (Sup.) Foto: Andrés Otero
Figura 49: Jardins de Odette Monteiro, em Correas, Petrópolis. (Inf.) Foto: Andrés Otero

Na primeira versão, a intenção era contrastar os setores por meio de agrupamentos de espécies de coloração análoga em todas as estações. Posteriormente, no plano de 1947, Burle Marx buscou explorar os efeitos sazonais das florações. Além das massas vegetais com coloração duradoura que conferem certa permanência cromática ao jardim, Burle Marx selecionou plantas para que ocorressem variações cromáticas pré-estabelecidas durante as diferentes estações do ano, em áreas distintas do jardim. Segundo Guilherme Mazza Dourado, a equação espacial desse jardim era resultante de um processo dialético entre três intenções:

"[...] assegurar valores cromáticos permanentes à espacialização dos recintos ajardinados, sobretudo recorrendo ao uso de folhagens perenes de cores vivas; dinamizar a renovação dos ambientes por meio das características sazonais de algumas espécies, com suas florações de cores também marcantes, mas passageiras; e simultaneamente externar de maneira harmônica as diferenças e os contrastes de cor dos jardins em relação à paisagem ao redor, definida por cinzas-azulados dos maciços de granito e verdes-escuros e médios das florestas e campos." (Dourado, 2009. P. 146)

Walter Grópius, que estava de passagem pelo Brasil para participar do 4º Congresso de Arquitetos, em São Paulo, visitou com Burle Marx o jardim. Claude Vincent, jornalista e crítica que acompanhou Gropius e sua esposa Ise Frank na ocasião, registrou os comentários do ilustre visitante e a reação do paisagista:

Olhando para o magnífico jardim Odette Monteiro, (Gropius) sente o cuidado com que o jardim liga a paisagem à casa, apontando lugares onde seria bom tirar fotografias e, compreendendo que os jardins de gnaisse granítico estão ali como analogia com os montes escarpados, e apreciando mais, na realidade, a mancha das folhagens, em forma de pintura abstrata, que consegue importância maior na sua verdadeira fusão de textura e volume com a paisagem. Subitamente, nos chama e diz. "Para a melhor expressão de uma planta, é essencial que esteja em seu hábitat: se ela estiver utilizada ecologicamente, sua cor, sua forma, sua vitalidade chegam a uma expressão máxima." (Burle Marx ouvia sua prédica radiante).²⁷

Se pensarmos nos problemas que acarretam projetar arquiteturas, pode acontecer de estimarmos que o paisagismo possa acarretar menos. Que possa se limitar à escolha de plantas como objetos que dispomos para decorar um ambiente, onde levamos em conta seu tamanho, sua forma, seu volume, sua cor. Porém, para um olhar mais minucioso sobre o trabalho paisagístico, surgem semelhanças com atividades que dizem respeito às relações entre seres vivos e suas complexidades.

Burle Marx consegue simultaneamente manter a harmonia compositiva e os aspectos ecológicos. Equilibrando a ambiência original da topografia e vegetação circundante com a parte domesticada da paisagem. O jardim era concebido para avançar no tempo com as alterações estimadas de seu desenvolvimento. Rossanna Vaccarino aponta sobre isso:

²⁷ Claude Vincent, "Com Gropius, a maior figura da arquitetura moderna", em Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 24-1-1954, apud DOURADO, 2009, p. 146.

"O primeiro layout extraía sua força da interessante composição de cores e formas das coberturas do solo (plantas anuais, perenes, moitas), um efeito que poderia se obtido de imediato. Este layout é com frequência retratado nos guaches de Burle Marx, que costumavam definir em detalhes o chão e não as camadas dosséis. Na verdade, como existiam poucos viveiros de plantas, Burle só tinha acesso a árvores e palmeiras na forma de sementes ou espécimes pequenos com alguns centímetros de altura, que, portanto, seriam inicialmente interpretadas como parte da cobertura do solo ou massa de moitas. Só depois de quinze ou vinte anos de evolução o jardim adquiriria a complexidade volumétrica e as conotações tridimensionais que revela hoje."²⁸

A maneira como Burle Marx projetava nesses primeiros anos de atuação, nas décadas de 1930 e 1940, baseava-se em critérios de composição similares aos utilizados para compor suas obras de arte. Todavia, sabendo-se que as formas não poderiam ser representadas fielmente tais quais imaginadas para realidade do jardim, eram aplicadas às pranchas de maneira a sugerir as relações plásticas aspiradas. Os desenhos de projeto eram elaborados de forma a satisfazer os equilíbrios e contrastes que pretendia atingir, de forma semelhante ao que já fazia com as pinturas figurativas. Ainda assim, os desenhos eram a base para o projeto e, depois de finalizados, eram emoldurados.

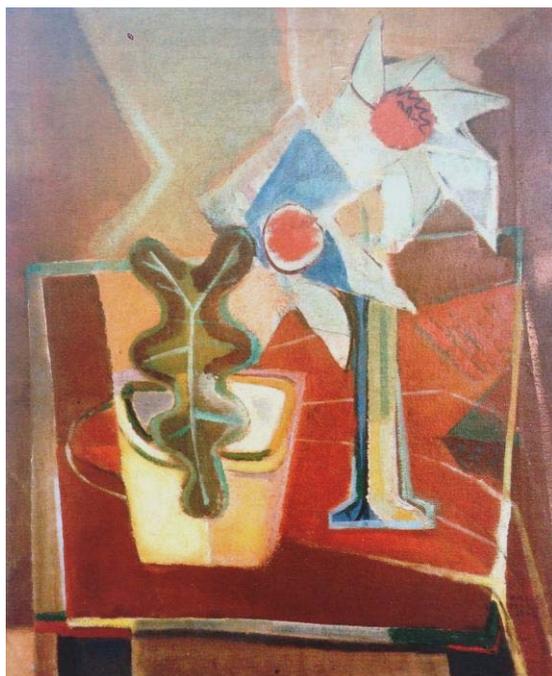


Figura 50: Burle Marx. Catavento de folhas de alocácia, 1940. Óleo s/ tela, 62,5 x 70,3 cm. (Esq.) Fonte: Sítio Burle Marx,RJ
Figura 51: Homenagem a Villa Lobos, 1941. Óleo s/ tela, 81 x 100 cm. (Dir.) Fonte: Sítio Burle Marx,RJ

Os projetos expostos como quadros nas paredes apresentavam uma abstração do jardim real, expondo a essência de suas cores e contornos. Talvez a presença desses painéis pode ter tido algum efeito no gradativo encaminhamento da abstração para as pinturas do paisagista. Analisando as obras de arte realizadas a partir dos anos sessenta, é possível perceber como esses projetos se assemelham a alguns de seus quadros.

²⁸ VACCARINO, Rossanna (org.) Roberto Burle Marx: Landscapes Reflected. Nova York: Princeton Architecture Press, 2000.



Figura 52: Burle Marx em seu estúdio, vê-se os projetos para o MEC e residência Moreira Salles expostos entre pinturas na parede ao fundo. Disponível em: <https://br.pinterest.com/> (Acesso em 18/08/2015)

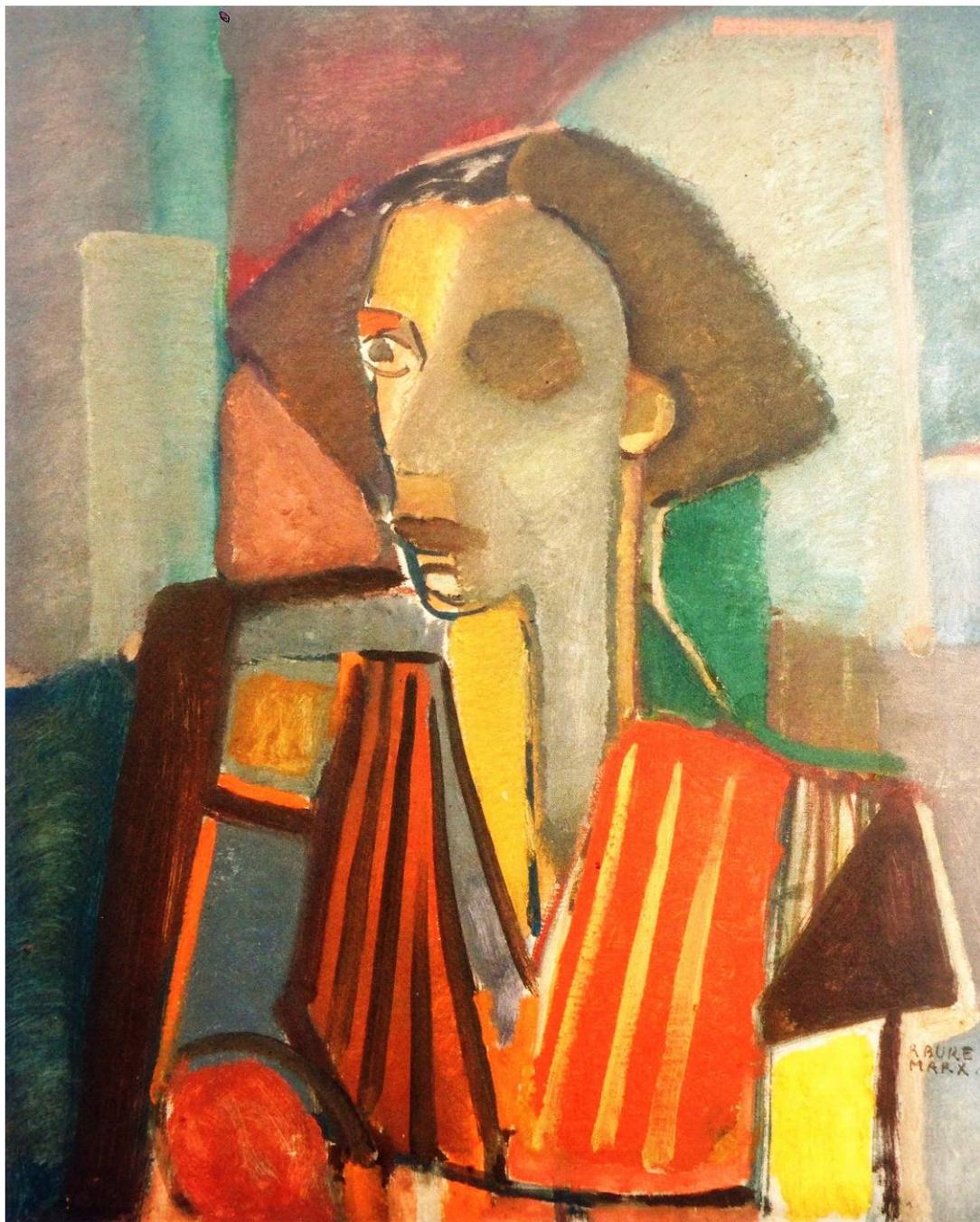


Figura 53: Burle Marx. Figura Caolha (pianista Berent), 1942. Óleo s/ tela, 65 x 53,5 cm. Fonte: Sítio Burle Marx.

O paisagismo ganha cada vez mais importância entre seus trabalhos, no entanto, realiza frequentemente experiências nos mais variados âmbitos artísticos. Além da pintura, passa a praticar litografia, desenho, tapeçaria e joalheria. Dessa forma, começa a expor seus trabalhos como artista plástico já início dos anos quarenta. Devido à repercussão positiva das mostras, Burle Marx segue expondo e, em 1950, participa da XXV Bienal de Veneza (Motta, 1986, p. 194).

Nas pinturas do início da carreira, vê-se muita melancolia e inquietação, ainda que elementos familiares fossem empregados. O contato com os movimentos artísticos veio a inspirar gradativamente uma mudança do lirismo, às vezes bucólico, de suas primeiras

obras, para uma maneira mais moderna de composição, na qual o movimento e as noções de velocidade começaram a ser empregadas às ilustrações, que foram tornando-se cada vez mais distorcidas, ruidosas e teatrais. Começam a aparecer, além das figuras orgânicas, sutilezas, como a representação do som, a alteração da luz e a sugestão da passagem do tempo (Pedrosa, 1981, p. 286).

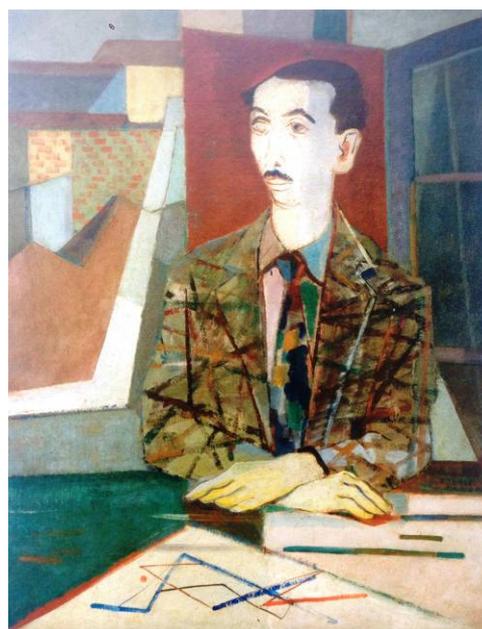
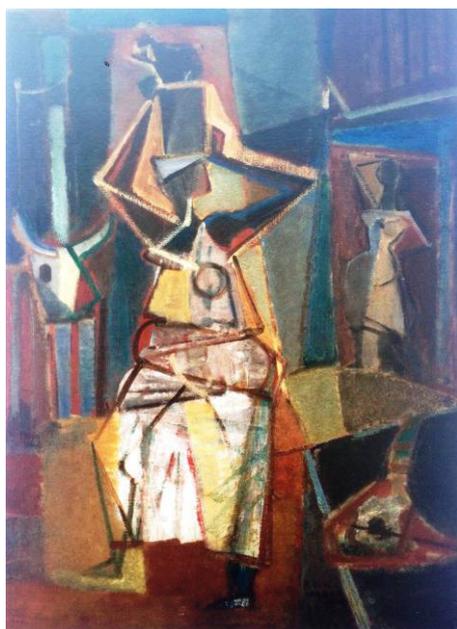


Figura 54: Buple Marx. Composição com Galo, 1949. Óleo s/ tela, 54 x 65 cm. (Sup.) Disponível em: <http://catalogodasartes.com.br> (Acesso em 19/08/2015)

Figura 55: Buple Marx. Lata d'água com cabeça de boi, 1942. Óleo s/ tela, 130 x 97 cm. (Esq. Inf.) Fonte: Sítio Buple Marx

Figura 56: Buple Marx. Oscar Meira, 1946. Óleo s/ tela, 99 x 80,2 cm. (Dir. Inf.) Fonte: Coleção Sítio Buple Marx

CAPÍTULO 2 - DESCONSTRUÇÃO DE FIGURAS E DEFINIÇÕES DE ESPAÇO

"[...] a história do jardim corresponde à história dos ideais estéticos da época correspondente."²⁹

Da Figura à Abstração

Pode-se perceber que os trabalhos de Burle Marx realizados no final dos anos quarenta apresentam notável influência da segunda viagem que fez pela Europa. Da mesma forma que as novidades do início do século XX o haviam impactado quando percorreu ainda muito jovem os caminhos culturais do velho mundo, passará agora também a assimilar as novas tendências da vanguarda europeia. Burle Marx viaja, em 1947, pela Itália, França, Alemanha, Portugal e Inglaterra (Bardi, 1964. p. 20). Nesse momento a arte europeia já despontava para as discussões mais avançadas do pós-guerra, voltadas para as novas tendências informais e neodada, em geral, para poéticas mais focalizadas nas expressões subjetivas, do que, na sintaxe objetiva (Mammì, 2012. p. 253). No Brasil, ainda viriam surgir os princípios do concretismo que haviam se estabelecido na Europa entre a primeira e segunda guerra.

A liberdade política propiciada com fim do Estado Novo permitiu que fossem expostas as ideias antagônicas que estavam por trás do realismo socialista e do expressionismo abstrato. A arte brasileira passava a ser minada com influências artísticas provindas de programas propagandistas dos polos políticos sugeridos pela Guerra Fria (Luccas, 2016. p. 4). Mesmo que a arte figurativa realista tenha se mantido durante o passar dos anos, é com o abstracionismo e seus desdobramentos que, nos anos 50, a arte moderna passa a ser diretamente associada.

Além das influências Europeias, é notável o interesse de Burle Marx pelas novas tendências artísticas que surgiram no Brasil no final dos anos 40, a exemplo do grupo de artistas dedicados ao que se convencionou como abstração geométrica. Os brasileiros pioneiros na abstração foram os artistas Vicente do Rego Monteiro e Cícero Dias que, depois dos trabalhos figurativos realizados nos anos 20, expõem abstrações informais já no final da primeira metade do século XX. A produção de arte abstrata no Brasil teve também a contribuição de imigrantes refugiados da Segunda Guerra Mundial que passaram a residir no país e ter contato com importantes artistas locais, como o húngaro

²⁹ MARX, Roberto Burle. IN: Roberto Burle Marx: pintor. Diário Estado de Minas. Belo Horizonte, 9/12/1989. Entrevista.

Árpád Szenes e sua esposa, a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, assim como, os também precursores Axl von Leskoschek, nascido na Áustria, e o moldávio Samson Flexor. Outro protagonista do período é Waldemar Cordeiro, filho de brasileiro, nascido na Itália, que vem ao Brasil em 1946 para conhecer o país do pai, onde acaba fixando residência. Cordeiro será importante nome nas vanguardas artísticas que irão se desenvolver no país nos anos seguintes e influenciarão Burle Marx de maneira a transformar sua arte e, por conseguinte, seus jardins.

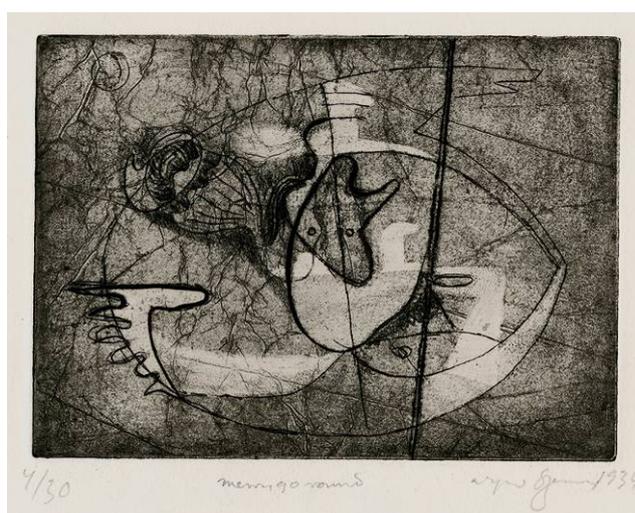


Figura 57: Maria Helena Vieira da Silva. La Table Ronde, 1940, óleo sobre tela. (Sup.) Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2718/la-table-ronde> (Acesso em 24/04/2016)

Figura 58: Vicente do Rego Monteiro. Vaso de Flores, 1930, óleo sobre tela, 46 X 38.2 cm. (Esq. Inf.) Fonte: Acervo Gilberto Chateaubriand (Acesso em 24/04/2016)

Figura 59: Arpad Szenes. Carousel II, 1934, carvão sobre tela. (Dir. Inf.) Disponível em: <https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/16218/Arpad-Szenes> (Acesso em 24/04/2016)

Abstracionismo informal

A abstração no Brasil inicialmente manifestou-se à moda informal, ligada às emoções e visões subjetivas, desenvolvendo-se a partir de movimentos como o Expressionismo abstrato, o Tachismo, na Abstração lírica e em alguns momentos da Transvanguarda, para posteriormente expressar-se através da abstração geométrica. As composições gestuais do abstracionismo informal podem ser consideradas uma tendência da cultura pós-guerra, contrapondo a crise da forma e da linguagem como elementos de comunicação. O artista integrado ao movimento da Abstração informal entendia a arte como expressão sensível e intuitiva. A indeterminação ditava a renúncia à linguagem que não fosse pelo ato puro, ação que valorizava o gesto frente ao resultado (Costa, 2004, p. 20).

Novas tendências aparecem em obras de artistas já consagrados, como o caso de Alfredo Volpi, que pertenceu ao grupo de artistas conhecido como Santa Helena e que, conforme salienta Mario Pedrosa, "evoluiu de uma pintura ingênua, primária, de cenas simples e populares, de obediência ainda impressionista" para uma "construção simplificada, mas sem empobrecimento" (Pedrosa, 1981, p. 52). Outro pertencente ao grupo foi Aldo Bonadei, que acentuou gradualmente a "construção" de suas telas figurativas, ou seja, passou gradativamente a geometrizar as formas.



Figura 60: Alfredo Volpi. Menina de bicicleta, 1940, têmpera sobre tela, 94 x 73 cm. (Esq.) Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2823/menina-de-bicicleta> (Acesso em 24/04/2016)

Figura 61: Aldo Bonadei. Milho, 1952, óleo sobre tela, 75 x 60 cm. (Dir.) Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3740/milho> (Acesso em 24/04/2016)

Os trabalhos realizados na década de 50 sugerem que Burle Marx tenha levado a sério as experiências e discussões produzidas no meio artístico desde o final dos anos 40, época da inauguração dos museus do MASP em 1947, do MAM-RJ em 1948 e do MAM-SP em 1949, que em sua primeira exposição intitulada *Do figurativismo ao abstracionismo*,

organizada por León Degaud, reuniu 95 obras, em sua maioria de artistas europeus. A mostra reuniu, entre outros, trabalhos de Hans Arp, Alexandre Calder, Robert e Sonia Delaunay, Wassily Kandinsky, Francis Picabia, Victor Vasarely, Bazaine, Stael, Freudelich, Julio González, Hartung, Soulages, Vantongerloo, Jacques Villon e dos brasileiros Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor.

A XXV Bienal de Veneza e a I Bienal de São Paulo

Em 20 de outubro de 1951 é inaugurada a I Bienal de São Paulo. A ideia de que São Paulo deveria organizar uma exposição internacional de artes plásticas surgiu em 1949, quando o pintor Italiano Danilo Di Prete, motivado pela mostra de inauguração do MAM-SP, sugeriu ao casal Iolanda Penteadó e Francisco Matarazzo Sobrinho que se fizesse na capital paulista algo parecido com a Bienal de Veneza. A ideia amadureceu no ano seguinte, na 25ª edição da própria Bienal de Veneza, na qual Matarazzo convida para compor a delegação brasileira, Burle Marx e uma série de artistas como Milton Dacosta, Cícero Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, José Pancetti, Candido Portinari, Alfredo Volpi, Bruno Giorgi, Victor Brecheret, Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi.



Figura 62: Lívio Abramo. Rio, 1951, xilogravura. (Esq.) Fonte: Acervo Banco Itaú

Figura 63: José Pancetti. A Árvore - Campos de Jordão, 1949, óleo sobre tela, 45,5 x 32 cm. (Dir.) Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5349/a-arvore-campos-de-jordao> (Acesso em 03/06/2016)

Inicia-se nesse momento e consolida-se com a Bienal de São Paulo, a interação dos representantes brasileiros com artistas internacionais, o que viria a revolucionar a arte

moderna brasileira produzida nos anos seguintes. O significado do contato, tanto com os neorrealistas como com os não-figurativistas de todas as nuances, é um importante divisor de águas para a estética e o design que seriam produzidos no Brasil. Conforme frisou o crítico Mario Pedrosa:

"Para nós, brasileiros, sua importância é decisiva. Ainda que com lacunas, os salões do Trianon da Avenida Paulista nos deram uma visão realmente de conjunto de toda a arte mundial da atualidade. Todas as tendências ali estavam representadas, inclusive o neorrealismo decadente de inspiração comunista. Por essa forma, as atividades artísticas oficiais dos países russificados europeus, apesar de não representados na Bienal (e foi pena), puderam através de algumas amostras estar presentes no certame."³⁰



Figura 64: Flávio de Carvalho. Nuvens de Desejo, 1949, óleo sobre tela, 58 x 72 cm. (Sup.) Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2177/nuvens-de-desejo> (Acesso em 24/04/2016)

Figura 65: Bruno Giorgi. Prometeu Acorrentado, 1948, escultura em bronze. (Esq. Inf.) Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Figura 66: Victor Brecheret. O Índio e a Suassuapara, 1951, escultura em bronze. (Dir. Inf.) Disponível em: <http://www.victor.brecheret.nom.br/o-indio-e-a-suassuapara-de-victor-brecheret-1951.jpg> (Acesso em 24/04/2016)

³⁰ PEDROSA, Mario; AMARAL, Aracy A.(org.); Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Arte geométrica

A ascensão da abstração geométrica desencadeia a formação de grupos da vertente construtiva no país, desdobrando-se posteriormente nos movimentos concretista, monocromático, minimalista e na Op art. O concretismo caracteriza-se por reagir ao personalismo das abstrações informais, de maneira a desvincular-se de toda referência naturalista e voltar-se para as formas geométricas puras. Teve inspiração no manifesto da Arte concreta publicado em Paris por Theo Van Doesburg, em 1930. Van Doesburg sugeria que os artistas se integrassem a arquitetos e designers, a fim de aproximar a arte com uma parcela maior da sociedade. O movimento foi impulsionado no Brasil pelas exposições de Max Bill e da delegação suíça na I Bienal de São Paulo. O movimento teve no país a liderança de Waldemar Cordeiro, fortaleceu-se e ganhou significativa representatividade com os grupos Frente, no Rio de Janeiro e Ruptura, em São Paulo. O concretismo veio a consolidar-se no final dos anos 50, e possuía o objetivo de integrar a força da arte com o desenho industrial, a comunicação visual, a publicidade, o paisagismo e o urbanismo.

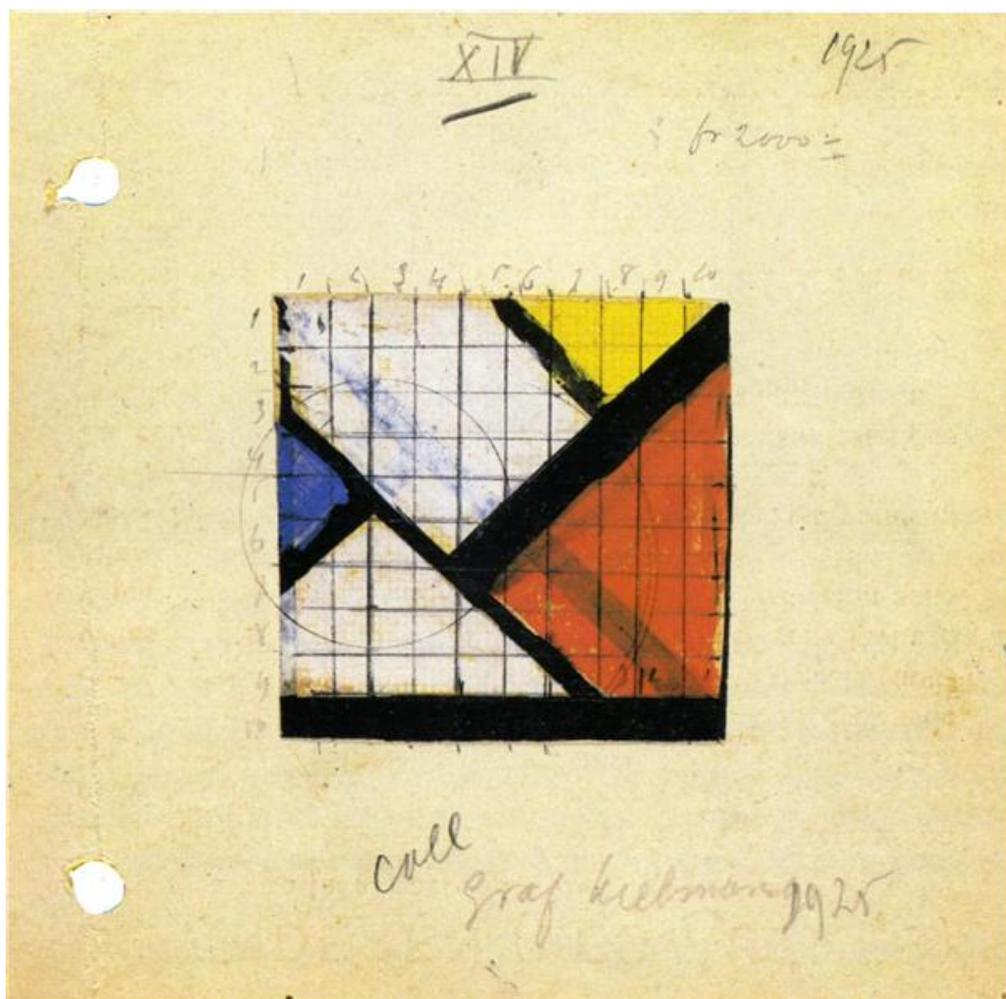


Figura 67: Theo van Doesburg. Study for Counter Composition XIV, 1931, guache, lápis, papel. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/theo-van-doesburg/study-for-counter-composition-xiv-1931> (Acesso em 24/04/2016)

Os distintos caminhos decorrentes do pós-guerra que se seguiram no Brasil e na Europa justificam as diferentes tendências do desenvolvimento dos princípios do concretismo que nortearam os artistas brasileiros e europeus na metade do século. Na Europa, o sistema industrial abalado ainda era indefinido e já começavam a se infiltrar novos hábitos de consumo. As linguagens concretistas perderam a compostura matemática dando, novamente, espaço ao gesto subjetivo (Mammì, 2012. p. 256). O Brasil acabou por sair fortalecido do conflito e a arte concreta foi resultado de um ambiente cultural distinto que os críticos estrangeiros em grande parte desconheciam.

A razão e as características peculiares dessas vertentes construtivas que ocorreram no Brasil anteciparam precocemente aspectos relevantes que mais tarde foram salientados pela crítica internacional. A transposição de uma composição por estruturas para uma composição por efeitos ópticos, visível nas obras de Maurício Nogueira Lima, Alexandre Wollner, Geraldo de Barros e Luís Sacilotto, por exemplo, veio a aparecer na posterior *Optical art* (Mammì, 2012. p. 256).

Apesar da precipitada incompreensão da crítica internacional, exemplificada mais especificamente pela opinião do crítico Alfred Barr, ex-diretor do MoMA, ao classificar as obras concretistas brasileiras expostas na IV Bienal Internacional de São Paulo de *Bauhaus exercises*, é de senso comum e crítico a relevância da arte concreta brasileira no cenário internacional.



Figura 68: Maurício Nogueira Lima. Objeto Rítmico nº 1, 1953. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6337/objeto-ritmico-no-1> (Acesso em 24/04/2016)

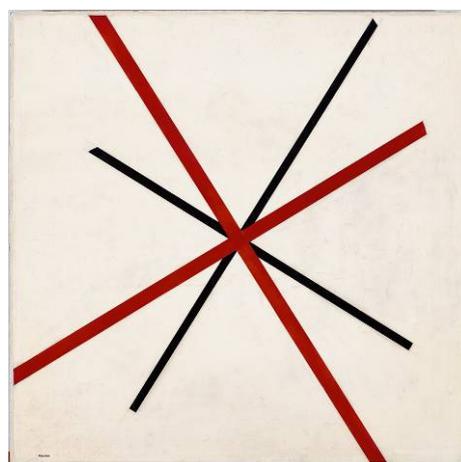
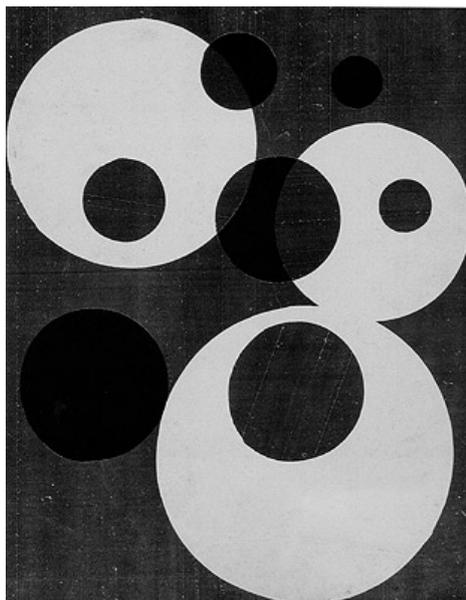


Figura 69: Geraldo Barros. Fotoforma, 1949. Celofane prensado entre duas placas de vidro. (Esq. Sup.) Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65295/fotoforma> (Acesso em 24/04/2016)

Figura 70: Luiz Sacilotto. Abstração, 1950. Óleo sobre tela, 50 x 70 cm. (Dir. Sup.) Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4099/abstracao> (Acesso em 24/04/2016)

Figura 71: Max Bill. Eight Colour Groups, 1947. (Esq. Inf.) Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/max-bill/eight-colour-groups-1947> (Acesso em 24/04/2016)

Figura 72: Alexandre Wollner. Composição, 1950. Tinta industrial sobre madeira. (Dir. Inf.) Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/ba/9c/27/ba9c27ec75a1dcfcdc8c3db263950051.jpg> (Acesso em 24/04/2016)

Autonomia criativa de Burle Marx

As novas ideias em curso no contexto artístico parecem ter sido assimiladas por Burle Marx e influenciarão seus trabalhos como paisagista e artista plástico. Na pintura, uma evolução mais tardia o afasta das inspirações pós-cubistas e o aproxima cada vez mais da geometrização do concretismo (Bardi, 1964. p.16). Produzia até então arte figurativa, realizava obras que partiam das referências reais de seu contexto que gradativamente passaram a apresentar sua visualidade lírica de maneira abstrata. É o caso da série de desenhos que realizou representando os ramos da espécie *Pithecollobium Tortum*. Trata-se de uma árvore originária da região de Cabo Frio, no Rio de Janeiro, e que foi implantada por ele nos jardins do Museu de Arte Moderna em 1954. No inverno essa

espécie de vegetação caducifólia perde suas folhas deixando a mostra os ramos tortuosos que serviram de motivo para as investigações quanto figuratividade e abstração. Burle Marx, paralelamente aos artistas mais ortodoxos, aderiu à abstração geométrica sem demonstrar o mesmo rigor teórico dos concretistas nem produzir formulações ou manifestos, caracterizando-se, assim, por assumir uma autonomia criativa (Costa, 2004, p.13).



Figuras 73, 74, 75 e 76: *Pithecollobium tortum*. Nanquim s, papel, 70.2 x 100.6 cm. Fonte: Sítio Roberto Burle Marx

No paisagismo, já conhecido como moderno, a abstração informal gradativamente assume contornos regulares com associações mais rígidas entre curvas e retas aproximando-se mais das características construtivas. Fazendo um paralelo com o salto evolutivo percebido a partir dos traçados geométricos dos primeiros jardins realizados nos anos 30, em relação com as formas gestuais do MEC, pode-se dizer que foi o passo inicial na ponte entre o academicismo e a Modernidade. Neste momento ocorre semelhante transição, porém agora, as composições informais tornam-se gradativamente mais regulares, como ressalta Abílio Guerra:

"A composição de formas livres, em geral ondas ameboides coloridas que se expandem e reverberam nas massas vegetativas, passou a conviver com uma abstração geométrica mais rígida a partir de meados dos anos 50 e início dos 60."³¹

³¹ GUERRA, Abílio. Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 029.05, Vitruvius, out. 2002 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740>>.

Os jardins deste período, por sua vez, começam a apresentar gradativamente uma série de ensaios geométricos que sugerem reinvenção do passado acadêmico com qualificadas composições horizontais arbustivas e verticais elaboradas com árvores esguias ordenadas em grupos espaciais (Pedrosa, 1981. p. 287).

Casa de Praia de Burton e Emily Hall Tremaine

Projeto para terreno à beira mar, em Santa Bárbara, na costa da Califórnia, concebido em 1948. Apesar de não ter sido executado, este projeto dá seguimento ao período de colaborações com Oscar Niemeyer. A parceria iniciada anteriormente no Ministério de Educação e nos Jardins da Pampulha - projetos difundidos nos Estados Unidos pela exposição Brazil Builds realizada no MoMA, em Nova York - se estenderia durante os próximos anos da carreira dos dois profissionais, com atuações em diversos países.



Figura 77: Maquete de projeto paisagístico para Burton e Emily Hall Tremaine, Santa Barbada, California, 1948. Madeira, cartão e tinta, 10.2 x 53.7 x 90.2 cm. Fonte: Museu de Arte Moderna, Nova York.

Reparam-se nesse projeto formas ameboides semelhantes as dos jardins que vinham sendo realizados. No entanto, aparecem caminhos com delineamentos mais regulares, com associações entre curvas e retas geometricamente configuradas. Uma forma de desenho conveniente à arquitetura que vinha se propondo naquele momento, quando racionalismo e organicidade apareciam inter-relacionados.

Para esse projeto, a solução adotada por Niemeyer tira proveito da exuberante vista do oceano Pacífico e faz uso de pilotis para suportar o bloco retangular do pavimento superior, liberando dessa maneira a visual térrea. As áreas de estar e jantar estão ligadas

ao jardim por uma grande marquise sob a qual se abrigam os locais de lazer, como o bar e a sala de música. A ideia de permear a casa com as vistas e ambientes exteriores fez com que Burle Marx projetasse um jardim praticamente plano, propondo composições com caminhos, lagos artificiais e pedras, tirando partido de alguns poucos elementos verticais como palmeiras e árvores estrategicamente posicionados. A rede de percursos ofereceria aos frequentadores diferentes opções de acesso à casa e às áreas de lazer, estimulando variados ângulos de contemplação da praia até se chegar a ela.



Figura 78: Projeto de paisagismo para Burton e Emily Hall Tremaine, Santa Barbada, Califórnia, 1948. Guache s/ papel, 98.7 x 142.6 cm. Fonte: Burle Marx & Cia., RJ

O projeto foi pensado para um terreno plano, em uma área relativamente elevada frente ao mar. O conjunto arquitetônico e paisagístico funciona com uma relação muito próxima. Niemeyer buscou contrapor a rigidez geométrica da maior parcela da construção com o uso de formas curvas em algumas coberturas e paredes. Burle Marx, por sua vez, fez uso da adequação entre retas e curvas na tentativa de estabelecer um diálogo entre o traçado do jardim, a arquitetura e a excepcional natureza da paisagem.

O prenúncio da abstração das formas no jardim moderno de Burle Marx pode não ter tido influência na arte que viria a ser produzida pelos concretistas brasileiros, porém é inegável a característica intrínseca das composições da arte geométrica tanto nos jardins projetados por ele no final dos anos 40, assim como, nas obras de arte que iria realizar futuramente. Podemos perceber que gradativamente uma geometrização mais rígida começa a aparecer nos trabalhos do paisagista, a princípio em associação com os traçados curvilíneos, e posteriormente como protagonista, tanto nos jardins e parques, como nas pinturas.

Em obras de importantes representantes dos diferentes matizes da arte geométrica, como Samson Flexor e Luís Sacilotto, as linhas curvas dividem a tela com retas, numa mescla confrontante de delineamentos semelhantes às articulações dos traçados que começam a surgir nos projetos paisagísticos desse período. Esses artistas que, como Burle Marx, inicialmente aproximaram sua maneira de pintar ao estilo de Picasso, Matisse e Braque, foram gradativamente afastando-se da arte figurativa, para no final dos anos 40, aderirem à abstração.



Figura 79: Luís Sacilotto, Composição, 1950. Óleo sobre tela, 60 x 46 cm. (Esq. Sup.) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61567/composicao>> (Acesso em 24/04/2016)

Figura 80: Samson Flexor, Sem título, 1946. Óleo sobre tela, 40,6 x 28 cm. (Dir. Sup.) Disponível em: <http://www.espacoarte.com.br/obras/9104-samson-flexor> (Acesso em 24/04/2016)

Figura 81: Samson Flexor, Invenção baiana nº 1, 1952. Óleo sobre tela, 60 x 140 cm. (Inf.) Disponível em: <https://collections.mfah.org> (Acesso em 24/04/2016)

No caso da obra *Invenção baiana nº 1*, uma da série de Invenções baianas que caracterizam o desligamento de Flexor com o realismo, vê-se a relação das curvas e retas que se entremeiam para alcançar a harmonia da composição através da "racionalidade do

jogo plástico num momento de conseguido equilíbrio entre tensões opostas" (Amaral,1999. P.77).

Luís Saciolotto depois de fazer trabalhos figurativos frutos da formação acadêmica, começa também a se exercitar no abstracionismo geométrico, realizando autodidaticamente estudos em torno das experiências de Mondrian. Em sua obra, além dos contrastes de intensidade das cores quentes e frias, podemos perceber que também aborda o tema da tensão entre a organicidade das curvas em relação às retas diagonais que estruturam a composição.

O projeto para o jardim de Burton Tremaine pode ser visto como um diálogo entre a maneira como Burle Marx realizava os jardins até então, com formas que representavam uma maior organicidade, e a geometrização mais explícita das curvas, característica que aflora e se desenvolve nos trabalhos seguintes. Podemos detectar o início dessa mudança em um jardim que pode ser considerado, segundo o estudo de Ana Rosa Oliveira, como representante dessa transição: o jardim para a residência de Walter Moreira Sales, no Rio de Janeiro.

Residência de Walter Moreira Salles

Em meio às mudanças que ocorriam nas artes plásticas na metade do século XX, Burle Marx se encontrava inserido entre os artistas que exploravam as novas possibilidades plásticas do abstracionismo. Na concepção deste jardim vai novamente fazer uso de experiências pictóricas, da mesma forma que havia feito na elaboração do MEC. No entanto, se naquela oportunidade explorou a arte abstrata que surgira na Europa, agora, como poderemos visualizar, Burle Marx se aproximará das experiências construtivas que começavam a ser desenvolvidas por artistas brasileiros.



Figura 82: Varanda da residência de Walter Moreira Salles, construída em 1951. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/casa-walther-moreira-salles-por-guilherme-wisnik/> (Acesso em 17/06/2016)

Situada no bairro da Gávea, no Rio de Janeiro, a casa foi implantada em um terreno de aproximadamente 10 mil metros quadrados, cercado tanto pela floresta da Tijuca e suas grandiosas formações rochosas, como pela consolidada urbanização do contexto. A edificação que hoje abriga a sede do Instituto Moreira Salles reúne elementos característicos da arquitetura moderna brasileira, é obra do arquiteto Olavo Redig, que foi concebida em 1948 e construída em 1951 para ser a residência do embaixador Walter Moreira Salles.



Figura 83: Projeto paisagístico para residência de Walter Moreira Salles, 1951. Guache s/ papel, 95.6 x 122.9 cm. Fonte: Burle Marx & Cia., RJ.

Publicada no livro de Henrique Mindlin, *Modern architecture in Brazil*, em 1956, a casa serviu para expandir a reputação do paisagista internacionalmente. No texto de apresentação, Mindlin sugere que a casa é "sem dúvida a mais luxuosa" das mostradas no livro, salienta os trabalhos de acabamento das fachadas e das aberturas, os pisos em mármore e as balaustradas, comenta que cada detalhe é tratado com um grau de refinamento inacessível, por razões econômicas, à maioria das casas (Mindlin, 1956. P. 69-71).

O terreno, relativamente confinado pelas restrições urbanas e naturais do entorno imediato, apresenta-se como uma oportuna plataforma para a exploração de um paisagismo com elementos compositivos inovadores em seu repertório. Se anteriormente Burle Marx aventurava-se em relacionar as linhas curvas, já tradicionais na sua maneira de

projetar, com traçados mais regulares e retilíneos, neste jardim, pela primeira vez, surge uma composição de geometria retilínea isolada da sinuosidade.

A edificação organiza-se em torno de um pátio central, afastando-se dos limites do terreno em três das fachadas exteriores. As fachadas internas, voltadas para esse pátio, referentes às alas íntimas e sociais, sugerem vistas à área de lazer e à peculiar natureza circundante com suas exuberantes formações rochosas. Na região frontal do jardim frente à rua de acesso, o paisagismo se dispõe em manchas sobrepostas de diferentes alturas, entremeadas por caminhos sinuosos que vencem o desnível entre a rua e a casa. O espaço mais complexo, no entanto, está nas regiões posteriores e laterais da casa, onde Burle Marx expande suas habilidades articulando diferentes espaços por meio de painéis verticais e composições horizontais de pavimentações, canteiros e elementos aquáticos.



Figura 84 e 85: Pátio interno da residência de Walter Moreira Salles. (Esq.) Fonte: Imagem publicada no livro de Henrique Mindlin, *Modern architecture in Brazil*, em 1956.

Um painel curvo de azulejos nas tradicionais cores azul e branco organiza os ambientes externos, protege as dependências de serviço e direciona o olhar do observador para a piscina. Nota-se nesse painel certa proximidade com a maneira de trabalhar de Portinari, reparando-se semelhança com as obras realizadas para as paredes do MEC e para a igreja da Pampulha. Essa influência, provavelmente remete ao período em que Burle Marx foi assistente do artista, após retornar de Pernambuco para o Rio de Janeiro no final dos anos trinta; e também pode ser percebida em experiências anteriores. É o caso do painel para o Tênis e late Clube da Pampulha e das residências de Jean Marie Diestl, em 1947 e de Arnaldo Aizim, em 1948, ambas no Rio de Janeiro (Leenhardt, 1994, p. 20-21).

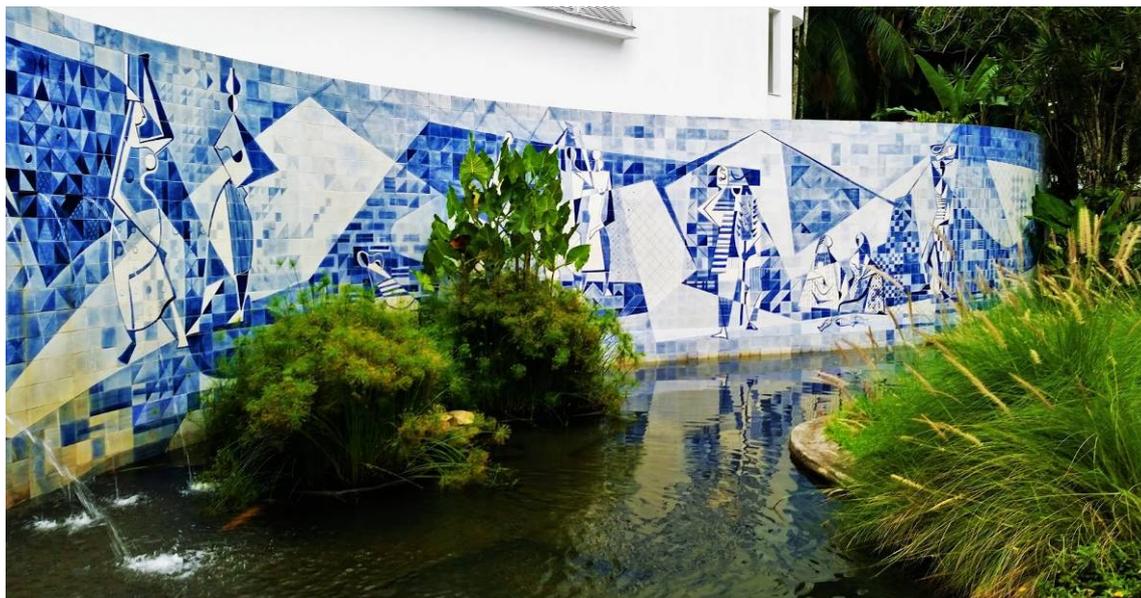


Figura 86: Búrle Marx. Painel de azulejos da residência de Walter Moreira Salles, 1951. (Sup.) Disponível em: <http://www.historiasdadi.com.br/2016/05/rio-de-janeiro-instituto-moreira-salles.html> (Acesso em 17/06/2016)

Figura 87: Cândido Portinari. Painel de azulejos do Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. (Esq. Centro) Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/451908143841982076/?!p=true> (Acesso em 17/06/2016)

Figura 88: Cândido Portinari. Painel de azulejos da Igreja da Pampulha. (Dir. Centro) Disponível em: <http://s2.glbimg.com/> (Acesso em 17/06/2016)

Figura 89: Búrle Marx. Estudo para painel de azulejos para residência de Jean Marie Diestl, Rio de Janeiro, 1947. Aquarela s/ papel, 70.5 x 99.1 cm. (Esq. Inf.) Fonte: Sítio Búrle Marx, RJ

Figura 90: Búrle Marx. Jardim da antiga residência de Arnaldo Aizim, com parede de azulejos, 1948. (Dir. Inf.) Fonte: Sítio Búrle Marx, RJ

O painel da residência de Moreira Salles é composto por imagens femininas muito semelhantes às da obra *Aguadeiras*, pintada por Burle Marx em 1945. No entanto, figuras com tinhas de água sobre a cabeça são um tema recorrente em sua obra pictórica. Desde o período em que residiu em Pernambuco, realiza inúmeros retratos com esse motivo, possivelmente cativado pelos hábitos rudimentares da região vivenciados em suas incursões interioranas. No painel, as figuras dispõem-se sobre um fundo de composições predominantemente geométricas.



Figura 91: Burle Marx. *Aguadeiras*, 1948. Óleo s/ tela, 85 x 100 cm. (Esq. Sup.)

Disponível em: <http://catalogodasartes.com.br> (Acesso em 17/06/2016)

Figura 92: Burle Marx. Estudo para painel de azulejos na residência de Walter Moreira Salles, atual Instituto Moreira Salles, 1950. Crayon s/ papel, 54 x 72.1 cm. (Dir. Sup.) Fonte: Sítio Roberto Burle Marx, RJ.

Figura 93: Burle Marx. Painel de azulejos na residência de Walter Moreira Salles, atual Instituto Moreira Salles, 1951. (Inf.)

Disponível em: <http://www.historiasdadi.com.br/2016/05/rio-de-janeiro-instituto-moreira-salles.html> (Acesso em 17/06/2016)

A ordenação em curvas aparece dominante na quase totalidade do projeto, em exceção ao pequeno pátio entre muros, onde Burle Marx elabora uma composição tipo parterre com traçado retilíneo. Evidencia-se a relação dessa composição como o contorno rígido do passeio que a restringe e posterior atenuação com linhas curvas que se estendem para os muros.

Esse peculiar retângulo plano ajardinado consiste em canteiros de flores e arbustos, da mesma maneira que o restante dos jardins até então elaborados. Porém, em contraste com as linhas curvas, esse jardim é desenhado com retas diagonais que organizam espécies de vegetação amarela, laranja, lilás, marrom e bordô, separadas por verdes arbustos *Buxus sempervirens*. Distintamente dos tradicionais parterres franceses, que durante os séculos XVI e XVII eram organizados com os clássicos desenhos simétricos lembrando folhas de plantas e conchas do mar, neste caso Burle Marx elabora uma composição semelhante à fase geométrica da primeira geração de pintores abstratos brasileiros, a exemplo das obras produzidas por artistas como Cícero Dias e Lígia Clark.



Figura 94: Detalhe do parterre nos jardins da Residência Moreira Salles. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/acmoraes/11106530963/> (Acesso em 18/06/2016)

A pesquisadora Ana Rosa Oliveira, em sua tese *Hacia La Extravasaria*, remete essa porção do jardim à série *Superfícies moduladas*, de Lígia Clark, usando como referência a obra *Planos em superfície modulada nº 5*, de 1957, na qual a artista expressa a ilusão do espaço pluridimensional. O jardim, por sua vez, reflete a transformação geométrica na composição do paisagismo de Burle Marx, no contexto de sua obra, se manifesta como um momento de transição e é revelador das mudanças formais que irão se produzir em seus jardins (Oliveira, 1998. P. 368).

Lygia Clark foi uma das alunas de Roberto Burle Marx a partir de 1947, é uma das fundadoras do Grupo Frente, em 1954, e assina o Manifesto NeoConcreto, em 1959, buscando destacar a pintura de seu suporte, e afinal se impõe como pioneira da arte participativa no Brasil com a série em aço "*Bichos*", em 1960, recebendo o prêmio de Melhor Escultura nacional na VI Bienal de São Paulo no ano seguinte.

Podemos perceber também certa relação desse jardim com a obra de Cícero Dias que, segundo a paisagista e pesquisadora Marta Iris Montero, desde o início da década de 30, período em que Burle Marx atuou como diretor de parques e jardins em Recife, dividia com o paisagista uma comunhão de pensamentos, de sentimentos e de doutrina estética (Montero, 1997. p. 24).

Cícero nasceu em Escada, Pernambuco, em 1907. Por volta de 1920, foi ao Rio de Janeiro para estudar na Escola Nacional de Belas Artes, onde entra em contato com as ideias modernistas, conforme comenta:

"Uma das razões que me fizeram vir para o Rio foi a Escola de Arquitetura. Na classe antes da minha, estudou Lucio Costa. No próximo, Oscar Niemeyer estava estudando. Na minha aula, estava estudando Carlos Leão, que logo se tornaria meu melhor amigo. Eu tinha um pequeno apartamento na Rua Correia Dutra onde comecei a pintar as aquarelas dos anos 20. Em 1928, com a idade de vinte e um anos, fiz minha primeira exposição no Rio de Janeiro, quando eu pintei aquelas aquarelas da década de 1920, trouxe cada vez mais Brasil na minha pintura. Particpei do Movimento Antropófago com pessoas como: Anita Malfatti, Raoul Bopp, Pedro Nava, Tarsila do Amaral, Mario de Andrade e Gilberto Freyre. Falaram muito sobre o verde das minhas pinturas. Eu disse-lhes que este verde veio do mar, o mar verde de Pernambuco, e este verde invadiu o interior da terra, os campos da cana-de-açúcar."³²

Em 1928, Cícero abandonou a Escola de Belas Artes, passando a dedicar-se exclusivamente à pintura. Em 1937, executou o cenário do balé de Serge Lifar e Villa Lobos, expôs em coletiva de modernos em Nova Iorque e viajou a Paris, onde se fixou definitivamente. Em Paris, tornou-se amigo de Picasso, do poeta Paul Éluard, e entrou em contato com o surrealismo. Em 1943, participou do Salão de Arte Moderna de Lisboa, onde obteve premiação e, em 1945, voltou a Paris e ligou-se ao grupo dos abstratos. Em 1965, a Bienal de Veneza realizou uma exposição retrospectiva de quarenta anos de sua pintura.

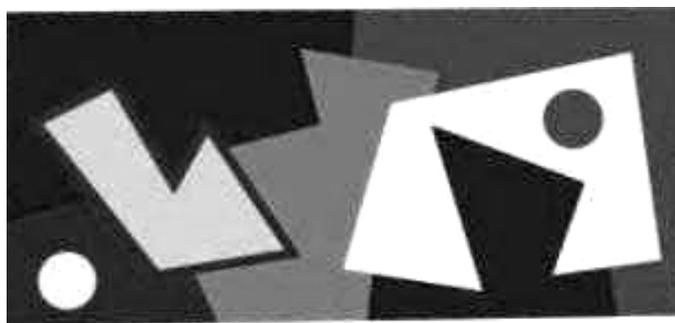


Figura 95: Cícero Dias. Evident, 1961. Óleo s/ tela, 80 x 65 cm. (Esq.) Disponível em: <http://www.andreamachado.com.br> (Acesso em 17/06/2016)

Figura 96: Burle Marx. Detalhe do parterre nos jardins da Residência Moreira Salles. (Centro)

Figura 97: Lúgia Clark. Planos em superfície modulada nº 5, 1957. Tinta industrial sobre contraplacado, 80 x 70 cm. (Dir.) Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/planos-em-superf%C3%ADcie-modulada-no-5/FQEJBzYJS4yGzw>

³² Em: OLAVO, Luis. Cícero Dias: Anos 20 - Les Années 20. Rio de Janeiro: Editora Index, 1993.

Abstrações dos painéis e mosaicos

Burle Marx frequentemente fez uso de paredes de azulejos e pastilhas como elementos complementares em seus jardins. Assim como acontece com suas pinturas, pode-se perceber que a figuratividade das representações dos mosaicos e painéis, ora evidentes, ora sugeridas, irá gradativamente dar lugar à abstração. Tal linguagem aparece primeiramente nas composições dos projetos paisagísticos e, posteriormente, se faz presente também nos trabalhos artísticos. A abstração percebida nas matrizes onduladas que compõem os jardins começa a aparecer em painéis, mosaicos e, posteriormente, em suas pinturas.



Figura 98: Estudo para mosaico do Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, 1950.

Nos primeiros painéis da década de cinquenta, nota-se a presença da figuratividade que marcou as pinturas de Burle Marx realizadas até o final dos anos 40. Como se percebe, por exemplo, no mosaico do Sítio Roberto Burle Marx, no Rio de Janeiro, de 1950, com suas figuras distorcidas de lavadeiras com tinas sobre a cabeça.



Figura 99: Mosaico para residência de Olívio Gomes, atualmente Parque Burle Marx, em São José dos Campos, 1950. (Sup.)

Figura 100: Painel de azulejos para residência de Olívio Gomes, atualmente Parque Burle Marx, em São José dos Campos, 1950. (Inf.)

Na mesma época, mas com distinta referência produz, pautando-se na abstração, um mosaico e, com inspiração geométrica, uma parede de azulejos, ambos para a residência de Olívio Gomes, em 1950, em São José dos Campos, onde hoje é o Parque Burle Marx. Para a residência de Antônio Ceppas, no Rio de Janeiro, realiza em 1954 um painel de

azulejos com a marcante influência da arte concreta, mais precisamente de algumas produções de Lothar Charoux, como por exemplo, *Abstrato Geométrico*, de 1952, que segundo a interpretação de Aracy Amaral, "[...] demonstra a gramática essencialista adotada naqueles anos de extremo rigor, que tem na linha e no plano os elementos essenciais que estruturam a forma" (Amaral, 1998. p. 102).



Figura 101: Mosaico no Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, 1950.

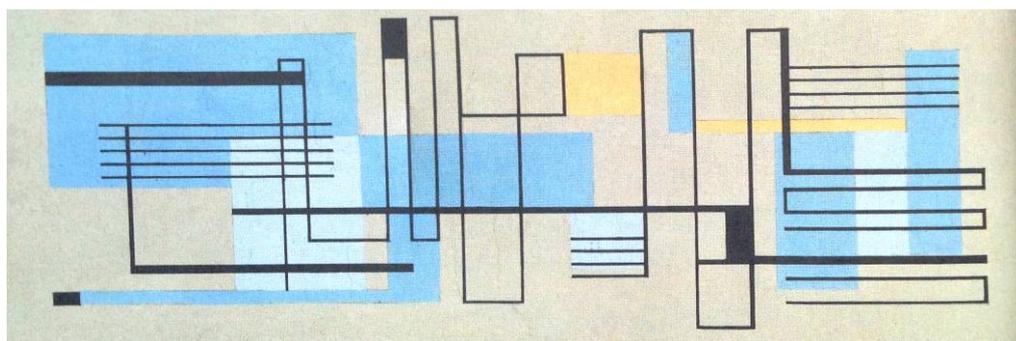
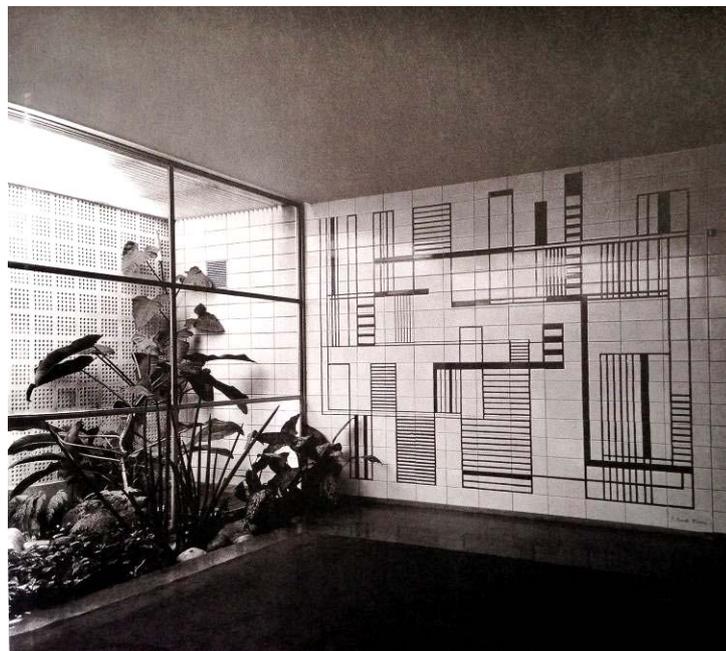
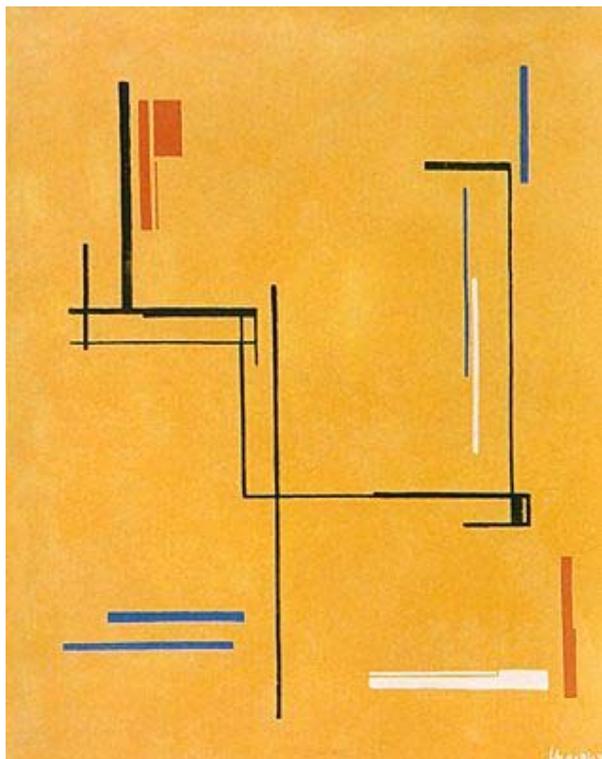


Figura 102: Lothar Charoux, Abstrato Geométrico, 1952, óleo sobre tela, 60,5 x 49 cm. (Esq. Sup.) Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/474x/32/e1/12/32e112e53e4904f0170b6b6878486d96.jpg> (Acesso em 17/06/2016)

Figura 103: Burle Marx. Paineis e jardim para residência de Antônio Ceppas, arquiteto Jorge Machado Moreira, 1951. (Dir. Sup.) Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/07.074/335> (Acesso em 17/06/2016)

Figura 104: Roberto Burle Marx, Estudo para painéis de azulejos. Guache s/ papel, 16,5 x 66,4 cm, 1950. (Inf.) Fonte: Sítio Roberto Burle Marx, RJ.

Em um setor do Parque Del Este, projeto que será mencionado no capítulo seguinte, conhecido como *Patio de las Paredes de Azulejos*, grandes painéis de cerâmica elaborados por Burle Marx apresentam clara composição concreta. Percebe-se clara similaridade com obras de artistas representantes desse movimento, como Luís Saciolotto e Maurício Nogueira Lima.

Com o tempo, trabalhos gráficos com azulejos, pastilhas e pedras passam a aparecer, não somente em paredes e muros, mas também na pavimentação de piso dos espaços. Os desenhos em piso com composições abstratas, evoluirão para composições geométricas bastante construídas, posteriormente, assumirão padrões com características próximas da arte óptica e, nos últimos anos, tenderão a apresentar associações curvilíneas que se afastam da organicidade através de uma maior rigidez formal.

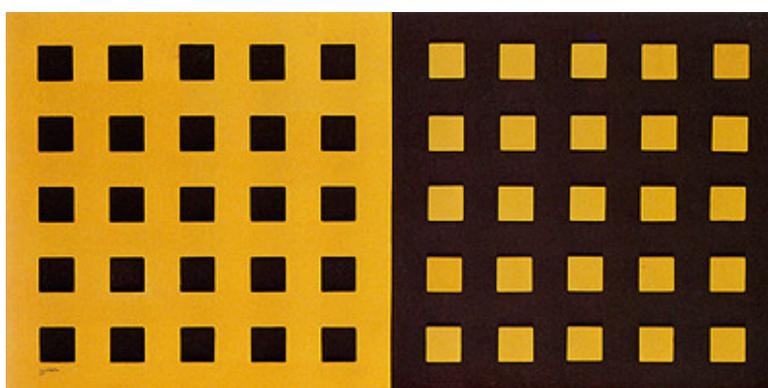
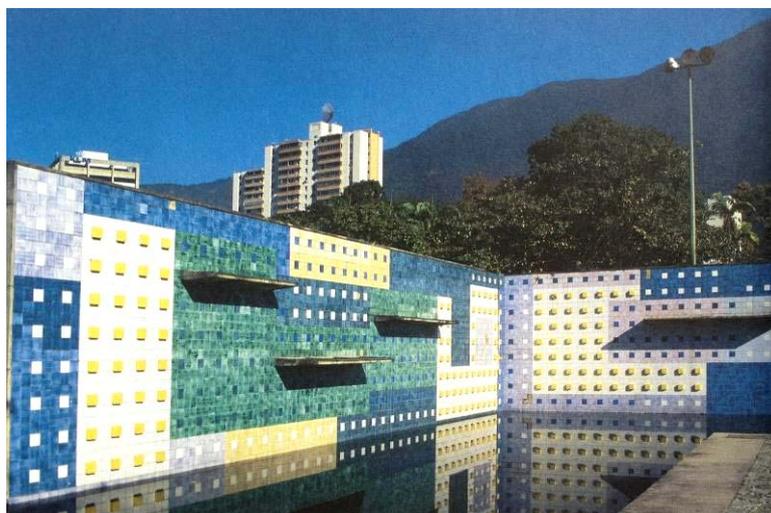
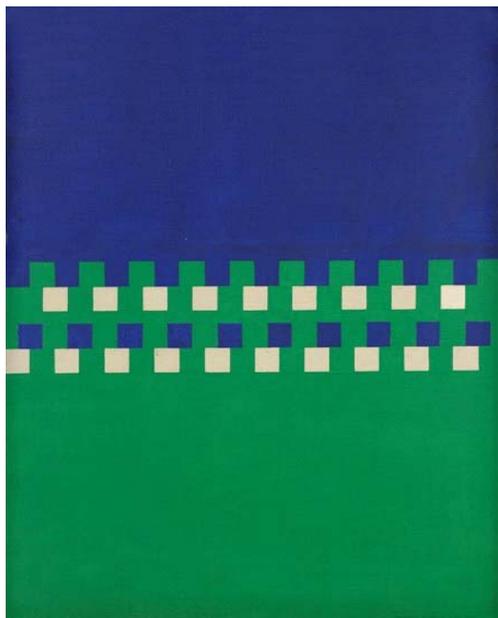


Figura 105: Luís Saciolotto, *Concretion*, 1957, óleo sobre alumínio, 40,9 x 81,7 cm. (Esq. Sup.)

Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP (Acesso em 17/06/2016)

Figura 106: Painel cerâmico da fonte do Parque del Este, Caracas, Venezuela, 1956. (Dir. Sup.)

Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/09.099/1873/pt> (Acesso em 17/06/2016)

Figura 107: Painel cerâmico da fonte do Parque del Este, Caracas, Venezuela, 1956. (Centro)

Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/> (Acesso em 17/06/2016)

Figura 108: Maurício Nogueira Lima, *Retícula*, 1960, óleo sobre tela, 50 x 40 cm. (Inf.) Disponível em:

<https://static.mfah.com/collection/106625.jpg?maxWidth=550&maxHeight=550&format=jpg&quality=90> (Acesso em 17/06/2016)

Espacialidade geométrica

Burle Marx faz parte de uma geração de artistas brasileiros que, fazendo uso de todo seu conhecimento artístico, vai iniciar um diálogo entre a antiga representação da forma real e a expressão abstrata. Envolve-se cada vez mais com os acontecimentos que produziram nas artes, a partir da década de 40, as transformações que culminariam nos anos 50, no protagonismo da abstração nas diferentes modalidades artísticas. Burle Marx traz a semente da modernidade em sua arte desde a formação expressionista. No entanto, atinge o modernismo através do jardim antes mesmo do que por meio de suas pinturas, que evoluirão para abstração mais tardiamente, assumindo ares de cubismo e surrealismo.³³

Relacionando a produção pictórica com seus jardins, Laurence Fleming sugere o quadro *Menage a trois*, de 1942, como precursor de certas formas favoritas que começam a ser transladadas para os jardins.³⁴ Ana Rosa de Oliveira constata que "para redefinir e reconstruir uma nova forma para seu jardim, inicialmente passa pelo tratamento dos materiais em superfície, as formas geométricas se transferem para o jardim a partir da cerâmica e do azulejo dos murais." (Oliveira, 1998. P. 369).



Figura 109: Burle Marx. *Menage a trois*, de 1942. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://www.sefaz.es.gov.br/painel/images/DuasFi.JPG> (Acesso em 25/08/2016)

³³ SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. De Mestre Valentim a Roberto Burle Marx: los jardines históricos brasileiros. P. 7

³⁴ FLEMING, Laurence. Roberto Burle Marx, um retrato. Index, Rio de Janeiro, 1996. Apud Oliveira, 1998. P. 373.

Durante a década de cinquenta, Burle Marx passa a projetar uma nova série de jardins com composições ortogonais, em que uma geometria mais rígida passa a determinar a configuração do espaço. Essas novas diretrizes compositivas nortearão os trabalhos de diferentes escalas durante os anos seguintes. O paisagista intensificará uso de elementos inertes, tais como estruturas em metal, pedra e concreto, estabelecendo relações volumétricas e cromáticas que aludem ao concretismo de forma mais explícita num primeiro momento - como podemos perceber nos projetos para a Praça da Independência, em João Pessoa (1952), nos segmentos do projeto para o Ibirapuera (1953), no projeto para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953), em projetos residenciais como o de Edmundo Cavanellas (1954), evoluindo posteriormente para uma plasticidade sem o mesmo rigor formal, retomando o uso da curva em frequentes associações com retas, constituindo traçados sinuosos, porém com ritmos mais precisos.

Praça da Independência

Explorando uma nova fase de jardins públicos retilíneos, Burle Marx aplica na composição do projeto paisagístico para João Pessoa, pela primeira vez em escala pública, um ordenamento mais rígido dos elementos que configuram a espacialidade da praça.

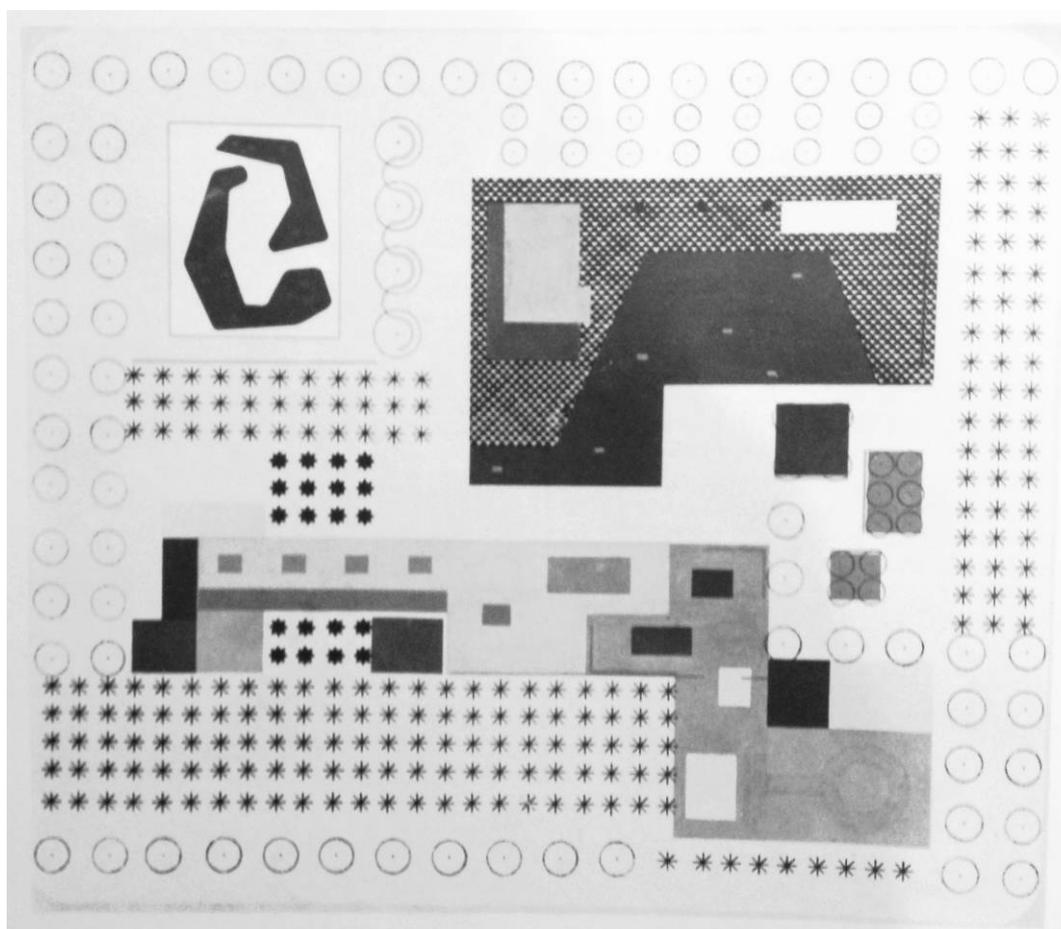


Figura 110: Projeto para Praça da Independência, em João Pessoa, Paraíba, não executado, 1952. Fonte: (Motta, 1983, p. 86)

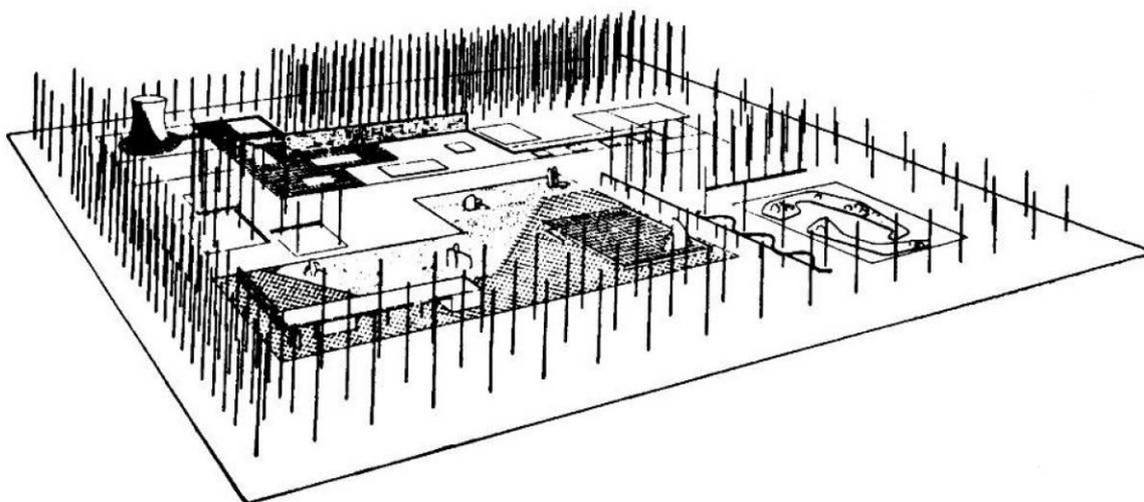


Figura 111: Croqui de perspectiva, planta da Praça da Independência, em João Pessoa, Paraíba, 1952. Fonte: (Mindlin, 1956, p. 36)

Segundo Henrique Mindlin, a evolução na forma de projetar de Burle Marx, se dá através da objetividade dos resultados diante do acúmulo de experiência adquirida nos anos de pesquisa e dedicação do paisagista tanto, na área das artes, quanto no entendimento da funcionalidade das vegetações. As constantes reinvenções das formas de seus jardins ocorreram junto e relativamente da mesma maneira que na arquitetura moderna brasileira, evoluindo em termos de qualidade e aprimoramento plástico.

"A imaginação poética de Burle Marx (que também é conhecido pintor e designer de tecidos), combinada ao seu vasto conhecimento da flora tropical e da sua busca infatigável de plantas negligenciadas, perdidas no interior do Brasil, para introduzir nos jardins, criou uma verdadeira escola brasileira de paisagismo. É na inventividade e exuberância plástica desses jardins que a arquitetura brasileira encontra o seu habitat natural. As criações recentes de Burle Marx mostram uma composição cada vez mais disciplinada, expressando a crescente maturidade do artista de forma econômica e direta. O paralelismo entre as conquistas de Burle Marx e as da moderna arquitetura brasileira é tal que, colocando à parte as diferenças de escopo e de escala, elas quase que poderiam ser descritas nos mesmos termos: espontaneidade emocional, esforço de integração às condições do terreno e do clima, e reavaliação da linguagem plástica e dos meios de expressão, tudo isso submetido a uma crescente disciplina intelectual." (Mindlin, 1956. P. 35)

O projeto não executado marca o emprego do rigor formal para além dos painéis cerâmicos e das pavimentações de pisos, aparecendo pela primeira vez em uma escala urbana, também na ordenação da distribuição dos vegetais. Durante a década de 50, segundo Motta, se manifestam com notável constância, projetos com uma ordenação geométrica mais precisa. Os volumes de conjuntos vegetais se definem por contraste de cor, texturas, massas e intervalos, mediante perspectivas e soluções espaciais inesperadas. Os renques de palmeiras se distribuem como colunatas a céu aberto (Motta, 1984. P. 86).

Ibirapuera

Em 1951, sob a gestão do governador Lucas Nogueira Garcez e diretamente controlada pela prefeitura, foi criada a “Comissão do IV Centenário de São Paulo”. Presidida por Francisco Matarazzo Sobrinho, a comissão se encarregou da escolha do local para sediar as comemorações dos 400 anos de São Paulo, bem como da encomenda do projeto e construção do parque que viria abrigar os festejos. Desta forma, Matarazzo encomendou a Oscar Niemeyer os projetos dos edifícios que deveriam compor o Parque. Niemeyer, por sua vez, convidou para integrar a equipe os arquitetos Hélio Uchoa, Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Melo, Ícaro de Castro Melo e, como colaboradores, Gauss Estelita e Carlos Lemos. Para a concepção paisagística, Roberto Burle Marx seria o responsável.³⁵



Figura 112: Planta geral do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, 1953. Guache e grafite sobre papel, 100.3 x 151.1 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/> (Acesso em 11/11/2016)

O Ibirapuera foi objeto de trabalho de Burle Marx nas décadas de 50 e 70, mas tanto os jardins do Centenário quanto o projeto desenvolvido nos anos 70 não chegaram a ser construídos, e as edificações do projeto arquitetônico original tampouco foram realizadas por completo. Atualmente o parque Ibirapuera abriga as instalações do Museu de Arte Moderna, da Bienal, do Museu de Arte Contemporânea, do Planetário e Pavilhão Japonês, dois grandes lagos, amplas zonas de gramado e outras arborizadas, equipamentos de esporte, jogos infantis, pistas de corrida, restaurantes e uma área de viveiro.³⁶

³⁵ MACEDO, Wesley; ESCOBAR, Miriam. A concretização da imagem do IV Centenário da cidade de São Paulo: o Parque do Ibirapuera. *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n. 057.11, Vitruvius, fev. 2005 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/507>>.

³⁶ KLIASS, Rosa Grena. A evolução dos parques urbanos na cidade de São Paulo, 1989. P 229. Apud Oliveira, 1998. P. 381.



Figura 113: Perspectiva de projeto paisagístico não realizado de Burle Marx para o Parque do Ibirapuera. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/b4/19/20/b41920e769f5ca28617be387710d859e.jpg> (Acesso em 11/11/2016)

Burle Marx que, como vimos, já havia explorado formas geométricas mais regulares em suas composições, empregando timidamente plantas dispostas em um esquema de diagonais no jardim da residência Moreira Sales e depois, em um escala maior, no projeto da Praça da Independência, em 1952. Para o projeto do IV Centenário da Cidade de São Paulo, além de áreas do parque com jardins de composição estritamente geométrica ortogonal, concebeu alguma áreas com associações de retas e curvas numa versão mais controlada dos desenhos curvos ameboides. Nos jardins ortogonais desse projeto, sobreposições de diferentes alturas de vegetais, arranjos de distintas tonalidades de espécies agrupadas de maneira ecológica, pavimentações, murais e esculturas proporcionam o ritmo da composição.

Os traçados regulares de alguns setores desse paisagismo assemelham-se à plasticidade de obras de caráter abstrato-geométrico produzidas por artistas como Cícero Dias e Waldemar Cordeiro, representantes do contexto artístico daquele momento. As afinidades formais nos diversos campos estéticos desse período podem ser justificadas pela intensificação das atividades intelectuais atribuídas ao surgimento de museus e as consequentes bienais, assim como ao aumento do número de publicações que ajudaram a impulsionar os ideais do meio artístico e cultural daquele momento. A semelhança com os trabalhos de Cícero Dias podem ser fruto da convivência entre os artistas no período em que Burle Marx residiu em Pernambuco; já a proximidade com os trabalhos de Waldemar Cordeiro, pode dar-se pelo fato de, além das aptidões artísticas, dividirem também o ofício de arquitetos paisagistas.

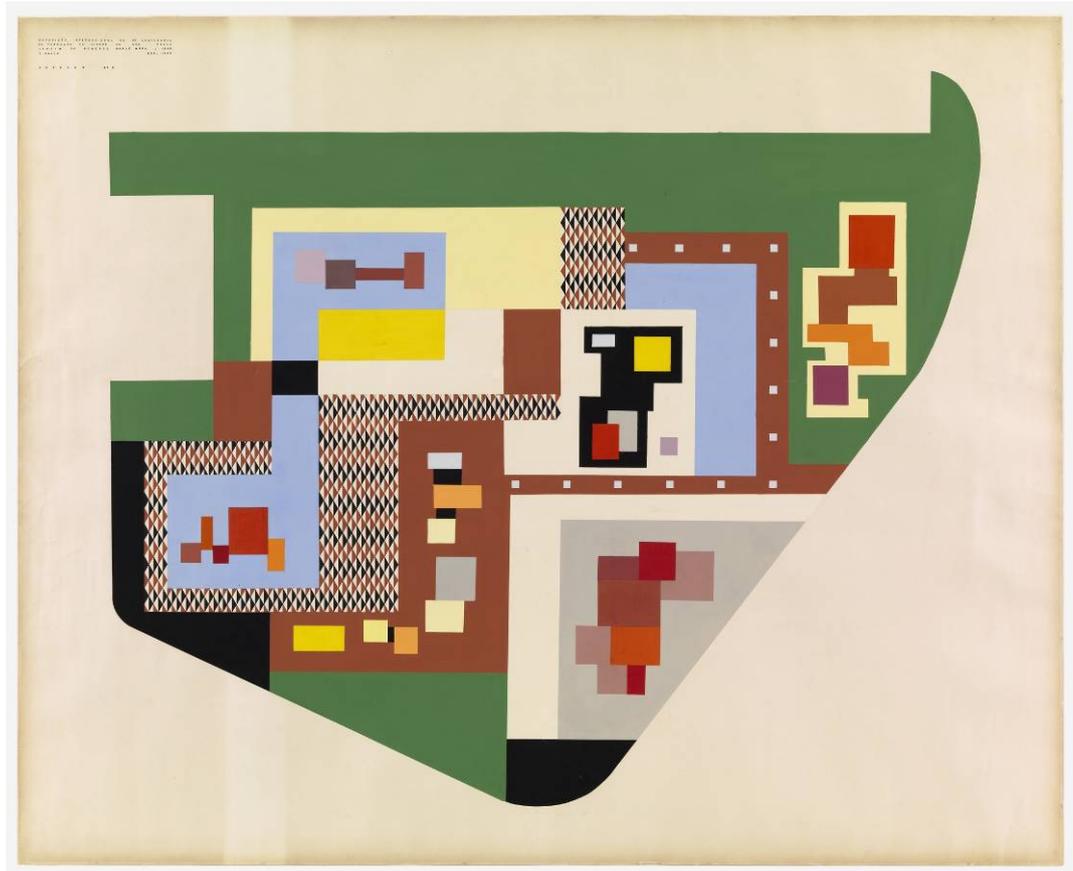


Figura 114: Projeto paisagístico não realizado de Burtle Marx para o Parque do Ibirapuera. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.038/670> (Acesso em 11/11/2016)

Figura 115: Cícero Dias. Composição II, 1951, óleo sobre tela, 116 x 73 cm. (Esq.) Disponível em: <http://www.cicero-dias.com> (Acesso em 08/10/2016)

Figura 116: Waldemar Cordeiro, Estrutura Plástica, 1949, Têmpera sobre tela, 73 x 54 cm. (Dir.) Disponível em: http://www.acervos.art.br/gv/artistas_brasileiros/bio_wcordeiro.php (Acesso em 08/10/2016)

Cordeiro nasceu na Itália, em 1925. Estudou no Liceu Tasso e na Academia de Belas Artes de Roma. Foi escultor, arquiteto paisagista, desenhista, jornalista e crítico de arte. Participou da exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da primeira edição da Bienal Internacional de Arte de São Paulo. É conhecido principalmente por ter sido teórico e líder do grupo artístico Ruptura, marco do Concretismo no Brasil. A partir de 1964, passa a combinar o concretismo com a pop art e criou seu próprio estilo "pop creto". Convencido do papel social da arte na esfera urbana, entre 1950 e 1973, participa em mais de 150 projetos de paisagismo.

Os setores do projeto em que aparecem composições com curvas são elaborados com uma geometria mais organizada, guardadas as proporções, relativamente semelhante às formas que havia proposto para o jardim da residência de Burton Tremaine. Percebe-se nos Parque do Ibirapuera uma maior rigidez dos traçados em relação aos projetados para aquela residência. Para um desses setores, segundo Motta, foram pensados caminhos suspensos da onde seriam vislumbradas as plantas e, ao mesmo tempo, numa trajetória em espiral, apresentadas perspectivas constantemente renovadas (Motta, 1989. P. 94).

Uma possível inspiração para esses caminhos suspensos pode ter sido o caminho de acesso sobre a porção frontal do paisagismo da residência de Walter Moreira Salles, onde passarelas percorrem o jardim elevadas do solo, transformando a experiência dos frequentadores que vivenciam o jardim como espectadores afastados da obra. Algo parecido foi proposto posteriormente para os jardins aquáticos do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro em 1969, mas tampouco foi construído.

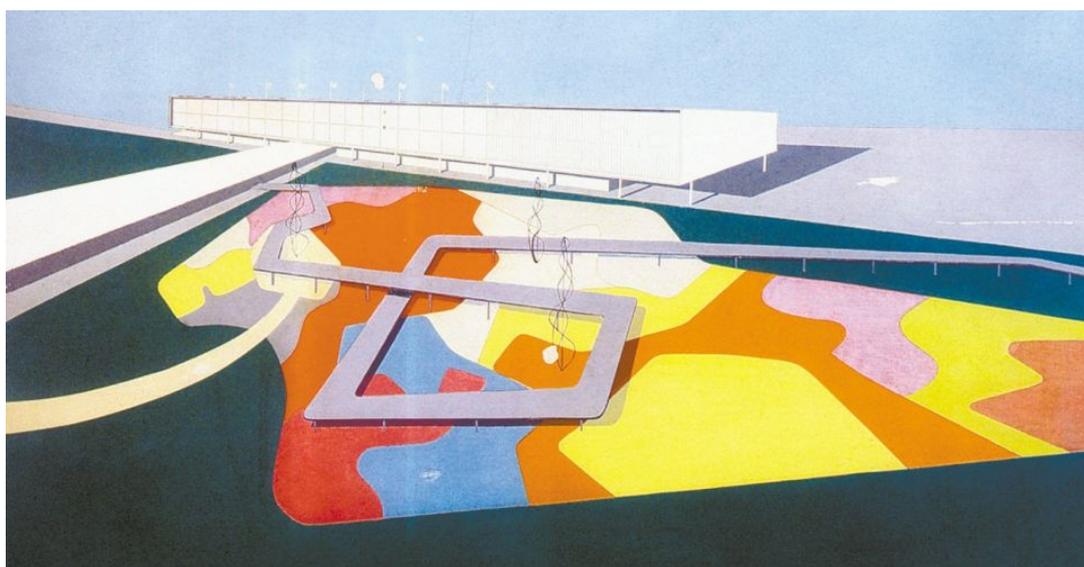


Figura 117: Bucle Marx. Perspectiva de projeto paisagístico não realizado para o Parque do Ibirapuera. Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/album/burle_marx_100_anos_album.htm (Acesso em 11/11/2016)

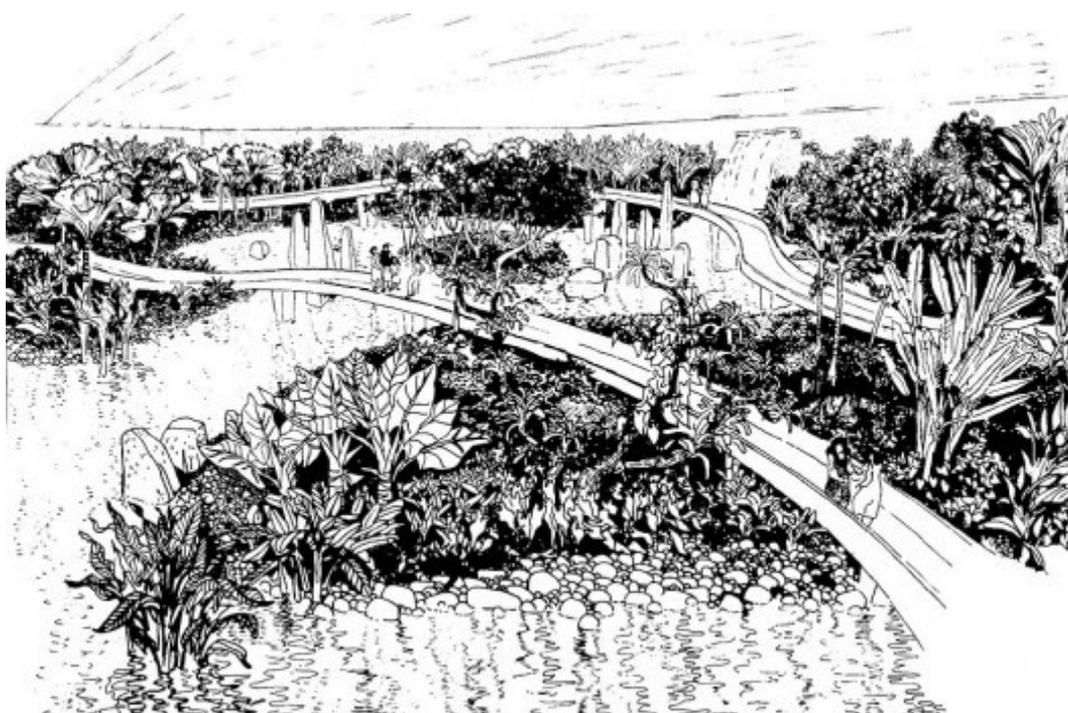


Figura 118: Varanda da residência de Walter Moreira Salles, construída em 1951. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/tiagocambara/> (Acesso em 26/03/2017)

Figura 119: Parque do Flamengo, vista do jardim do Aquário, Rio de Janeiro RJ. Roberto Burle Marx, 1969. Disponível em : <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740>> (Acesso em 09/07/2016)

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Este é um dos jardins mais precisos e controlados até então produzidos. No contexto urbano do Rio de Janeiro, inseridas entre a cidade consolidada e a exuberância da paisagem da baía da Guanabara, as obras de Afonso Eduardo Reidy e de Burle Marx

funcionam, através de uma síntese moderna complementar, como um conjunto arquitetônico-paisagístico que expressa os princípios da arquitetura moderna brasileira. Em uma área de 40 mil m² nas imediações do Aeroporto Santos Dumont, um grande programa de necessidades se divide entre uma série de edificações, como instalações do museu, escola de artes, restaurante, teatro e uma extensa área verde com jardins, acessos e estacionamentos. Implantados de maneira a privilegiar as vistas das montanhas e do mar do cenário da baía, o volume das edificações e das massas de vegetais foram pensados como uma unidade que gera visuais estratégicas.

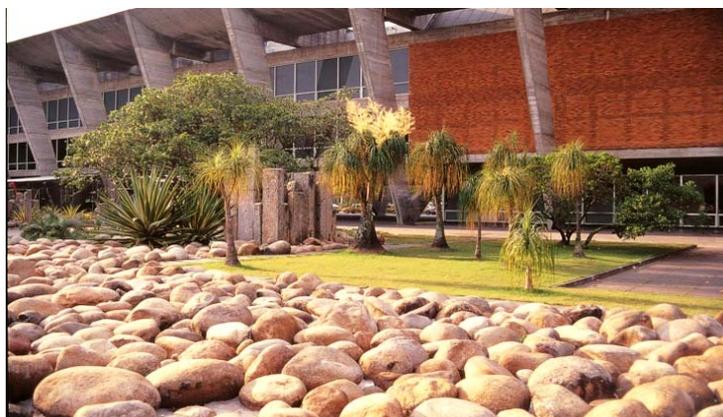


Figura 120: Um dos terraços do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (Esq. Sup.) Disponível em: <http://ced06segundos.blogspot.com.br/> (Acesso em 24/08/2016)

Figura 121: Composição com seixos rolados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. (Dir. Sup.) Disponível em: <http://burlemarx.com.br/bm/portfolio-item/mam-museu-de-arte-moderna/> (Acesso em 24/08/2016)

Figura 122: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (Inf.) Disponível em: <https://www.moma.org/> (Acesso em 11/11/2016)

Diante da sutileza e purismo da obra de Reidy, o paisagismo é resultado de uma busca semelhante de precisão e harmonia. Através do controle preciso de desenho e da definição de materiais, Burle Marx procura uma relação que realce tanto a edificação quanto a natureza circundante. O paisagismo é formado, tanto, por componentes

contidos e delicados, como, por elementos exuberantes e imponentes. Um conjunto amplo de vazios, terraço-jardim, espelhos d'água e trajetos de pavimentação em mosaico português completam a composição permeando as organizações vegetais de geometria precisa e retilínea com a arquitetura das edificações.

Um grande gramado bicolor com motivos de ondas planifica a paisagem. Massas verticais de palmeiras dispostas estrategicamente contrapõem o plano horizontal de maneira a não prejudicar o cenário formado pelo contexto arquitetônico e natural da baía circundante. Distintamente da liberdade com que compunha os traçados sinuosos nos projetos anteriores, as curvas, neste caso, aparecem ritmadas no padrão repetitivo conhecido como *Mar Largo* e limitadas por uma moldura quadrangular. Os ambientes externos variam em dimensões que vão desde espaços mais comedidos a setores monumentais habilmente combinados. Minerais somam-se às espécies vegetais e complementam traçados caracterizados por uma estruturação em ângulos retos.



Figura 123: Burle Marx. Gramado com composição em curvas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. (Sup.) Disponível em: <http://burlemarx.com.br/bm/portfolio-item/mam-museu-de-arte-moderna/> (Acesso em 24/08/2016)

Figura 124: Burle Marx. Composição com canteiros e pavimentações no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. (Inf.) Disponível em: <http://burlemarx.com.br/bm/portfolio-item/mam-museu-de-arte-moderna/> (Acesso em 24/08/2016)

Burle Marx alcança através dessa obra, no que diz respeito à simplificação e economia dos meios de expressão, o ponto máximo na evolução de seu trabalho. Apesar da consciência da potencialidade de seu processo criativo, com o passar dos anos sua obra parece adquirir um crescente poder de síntese, pelo domínio, pela acumulação de experiências, de avanços e retrocessos, se aproximando ao que considera essencial, dizer o máximo com o mínimo de linguagem (Oliveira, 1998. P. 465).



Figura 125: Burle Marx. Projeto paisagístico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. (Sup.) Disponível em: Vera Beatriz Ciqueira, página 66.

Figura 126: Vista aérea do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (Inf.) Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/rbpdesigner/7113256643> (Acesso em 24/08/2016)

Pode-se perceber que os traçados retilíneos dos jardins projetados no início dos anos 50 apresentam certas características compositivas que se parecem com a plasticidade de certas obras de arte de Burle Marx e de alguns artistas contemporâneos a ele como, por exemplo, Milton da Costa, Maria Leontina, Rubem Valentim, Dionísio del Santo, Abelardo Zaluar, Arcangelo Ianeli e Sérgio Camargo. As obras compartilham os princípios estruturadores, no que se refere à forma e às relações entre os elementos que as compõem, refletindo os ideais do momento em que estavam sendo realizados.

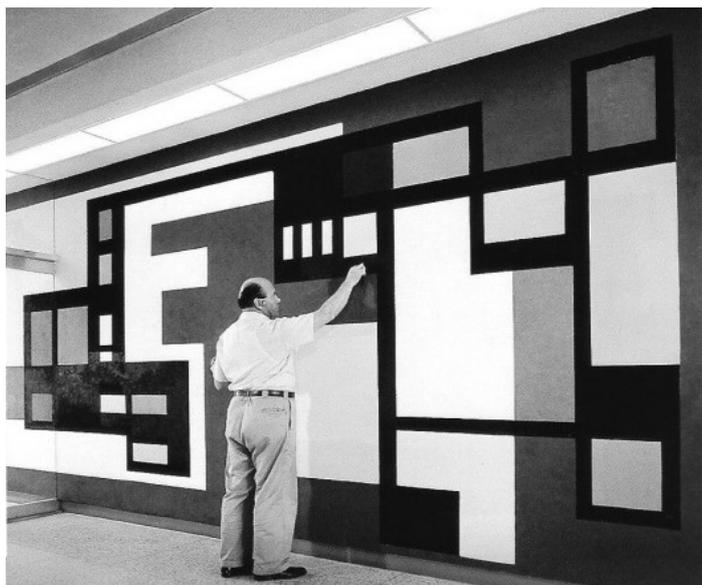


Figura 127: Painel de Burle Marx realizado em 1956 para o hall da Amalgamated Clothing Workers of America, projetada por Richard Neutra, em Los Angeles (Esq. Sup.) Fonte: Acervo Escritório de Paisagismo Burle Marx. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Figura 128: Burle Marx. Sem título, 1954. Acrílica sobre tela, 150 x 122 cm. (Dir.Sup.) Disponível em: <https://frieze.com/gallery/bergamin-gomide-0> (Acesso em 22/12/2016)

Figura 129: Burle Marx. Sem título, 1953. Acrílica sobre tela, 220 x 110 cm. (Inf.) Disponível em: <https://frieze.com/gallery/bergamin-gomide-0> (Acesso em 22/12/2016)

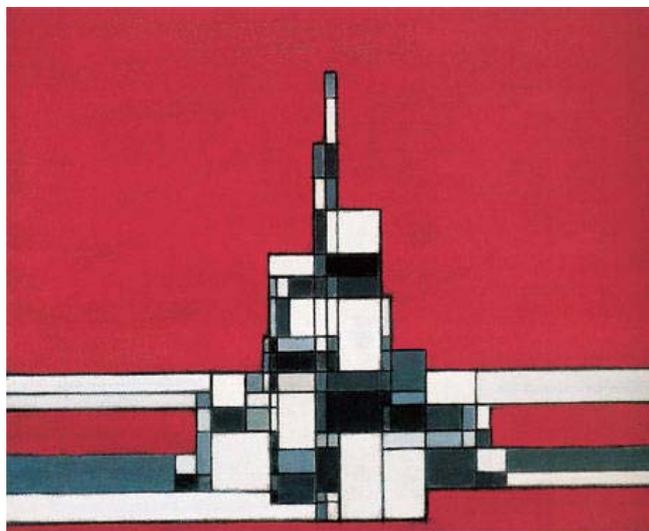


Figura 130: Abelardo Zaluar. s/t, 1950, óleo sobre tela, 23 x 60 cm. (Esq. Sup.) Disponível em: https://www.leiloesbr.com.br/imagens/img_m/4628/2319592.jpg (Acesso em 22/12/2016)

Figura 131: Milton da Costa. Construção sobre fundo vermelho, 1957, óleo sobre tela, 41 x 27 cm. (Dir. Sup.) Disponível em: http://www.acrilex.com.br/images/educadores18_2_01.jpg (Acesso em 22/12/2016)

Figura 132: Maria Leontina. Episódio, 1958, óleo sobre tela, 68.8 x 37.8 cm. (Esq. Inf.) Disponível em: <http://www.galeria-ipanema.com/acervo/38/maria-leontina> (Acesso em 22/12/2016)

Figura 133: Dionísio del Santo. Composição com vacas, 1950, óleo sobre tela, 100 x 120 cm. (Dir. Inf.) Disponível em: <http://photos1.blogger.com/blogger/5438/953/1600/Dionisio.jpg> (Acesso em 22/12/2016)

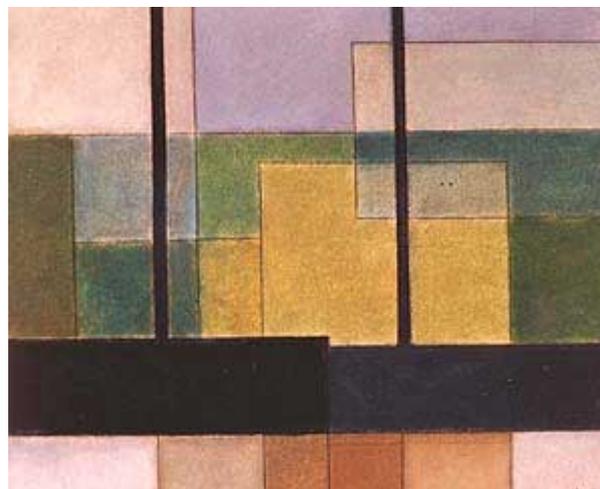
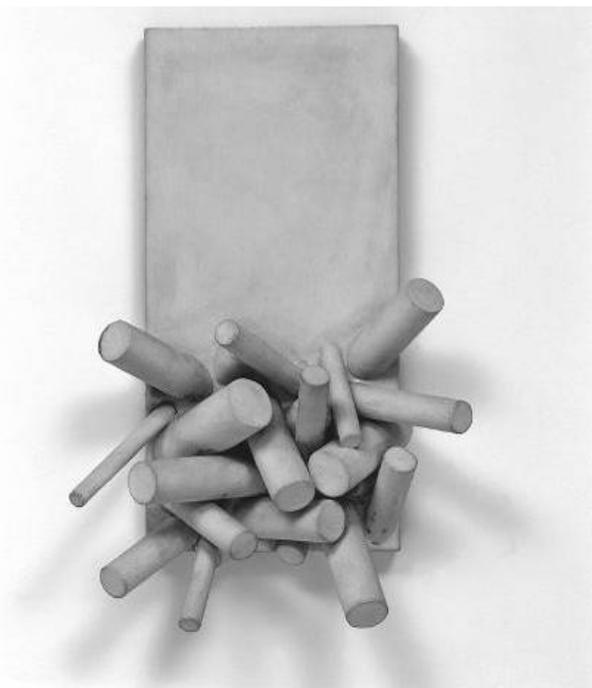


Figura 134: Arcangelo Ianelli. Arvoredo, 1960, óleo sobre tela, 60 x 80 cm. (Esq.) Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1609/arvoredo> (Acesso em 22/12/2016)

Figura 135: Sergio Camargo. s/t, 1972, Madeira pintada, 28 x 12 x 7cm. (Dir.) Disponível em: http://www.overmundo.com.br/uploads/agenda/multiplas/1223498616_serjio2_net.jpg (Acesso em 22/12/2016)

Residência de Edmundo Cavanellas

Nessa fase relacionada com a vertente artística construtiva brasileira, um dos jardins que se destaca é o da Residência Cavanellas, atual residência Gilberto Strunk, realizado em 1954, em Pedro do Rio, Petrópolis, no Rio de Janeiro. Neste jardim Burle Marx emprega uma composição com linhas e ângulos retos, estratégias plásticas que ganham significativa importância regendo a organização dos elementos que compreendem o paisagismo. O jardim dialoga com o contexto geográfico peculiar, ora integrando-o como extensão participante do jardim, ora contrastando-o como um cenário envolvente.

Burle Marx projetou inúmeros jardins para as obras de Oscar Niemeyer, sempre buscando integrá-los às construções: relação essa que vem a ser uma das principais características de seu paisagismo. Nesse caso, a construção projetada por Niemeyer, é composta de uma cobertura leve metálica sobre apoios revestidos com pedras, configurando um volume retangular baixo, quase horizontal. Burle Marx acomoda a construção em meio às composições vegetais organizadas de maneira sinuosa diante da fachada voltada para o acesso e de forma regular na parte posterior. Podemos perceber a preocupação do paisagista em estabelecer um diálogo entre o jardim e a casa, buscando uma interação desse com as formas e texturas dos materiais empregados pelo arquiteto (Siqueira, 2001. p. 50).

O acesso ao terreno se dá por um caminho elevado que proporciona visão quase completa da área de paisagismo, de maneira que, a casa é vista entre duas porções de

jardim com características formais bastante distintas. A parte frontal do jardim é elaborada com uma composição sinuosa que dá ênfase a um elemento principal formado por *Stenotaphrum americana* Schirink, uma gramínea elevada de cor bordô intensa e densa, que serpenteia a grama baixa entremeando-se por meio de grupos de arbustos massivos e conduz o olhar do espectador para o interior da casa. Esses elementos constituem uma composição abstrata possível de ser chamada "informal" e que se assemelha ao que o paisagista vinha propondo desde o MES até então.

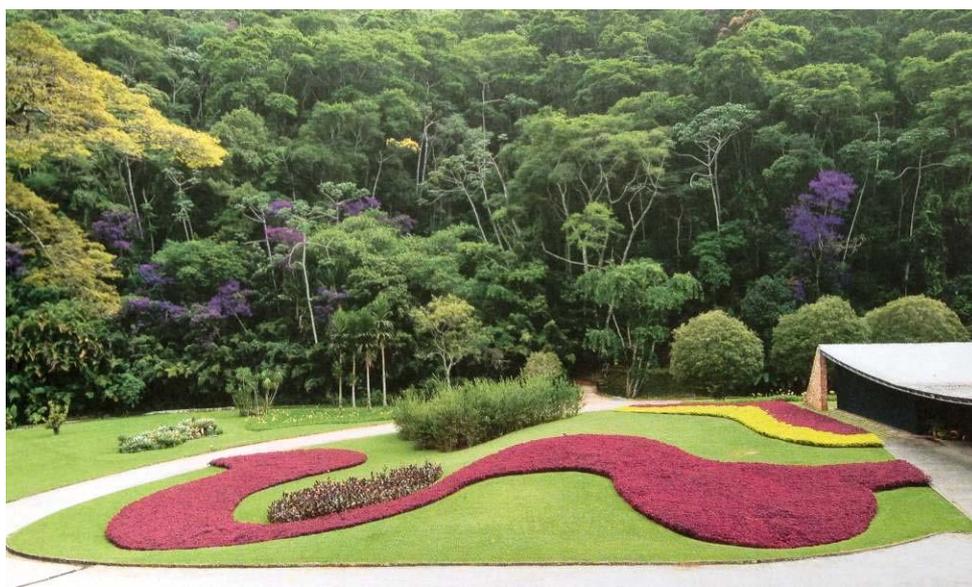
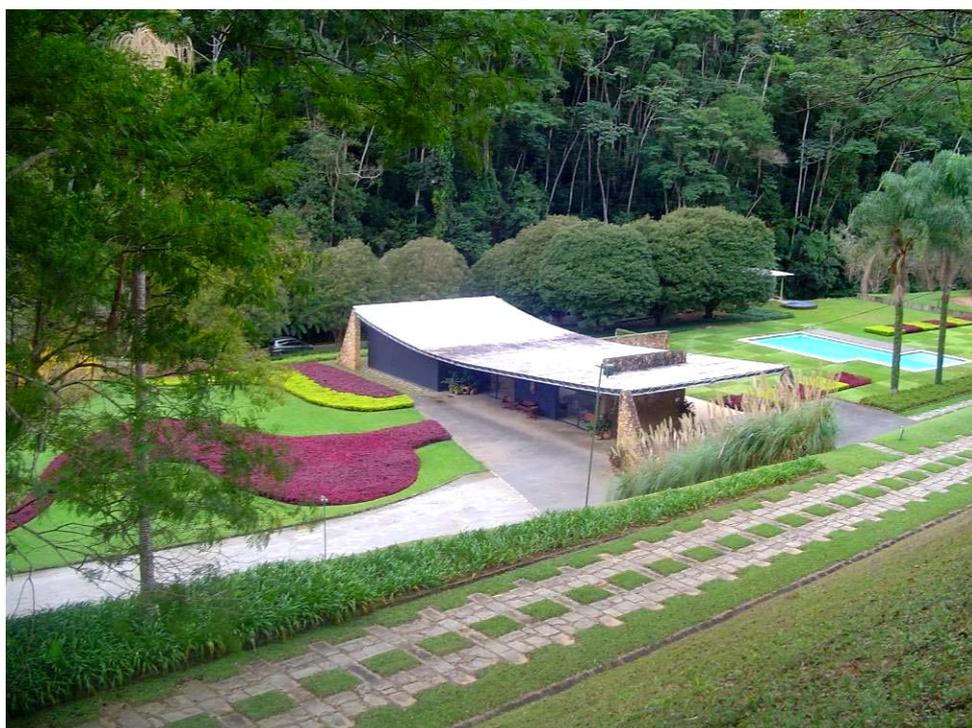


Figura 136: Vista do acesso da residência de Edmundo Cavanellas, atual residência de Gilberto Strunk, Petrópolis, 1954. (Sup.)
Figura 137: Parte frontal do jardim da residência de Edmundo Cavanellas, Petrópolis, 1954. (Inf.)

Na parcela posterior do jardim surge uma linguagem mais próxima a das artes geométricas que vigoravam naquele momento, uma sintaxe compositiva que implica o enrijecimento dos traçados, que progressivamente torna-se frequente nos trabalhos do paisagista. Nessa região do terreno, que abriga a escultura de Alfredo Ceschiatti, a piscina e a quadra de tênis, Burle Marx emprega linhas estritamente ortogonais que configuram canteiros regulares; uma composição cartesiana com espécies de gramíneas de coloração contrastante dispostas em xadrez. Nesta área do jardim, palmeiras são dispostas enfileiradas, acentuando verticalmente o ritmo do traçado ortogonal dos planos horizontais. Na porção final do lote árvores de maior porte finalizam o desenho do jardim reunidas de maneira orgânica, num agrupamento que lembra a forma em que são encontradas na natureza, entremeadas por arbustos, emolduram regularidade desse espaço.

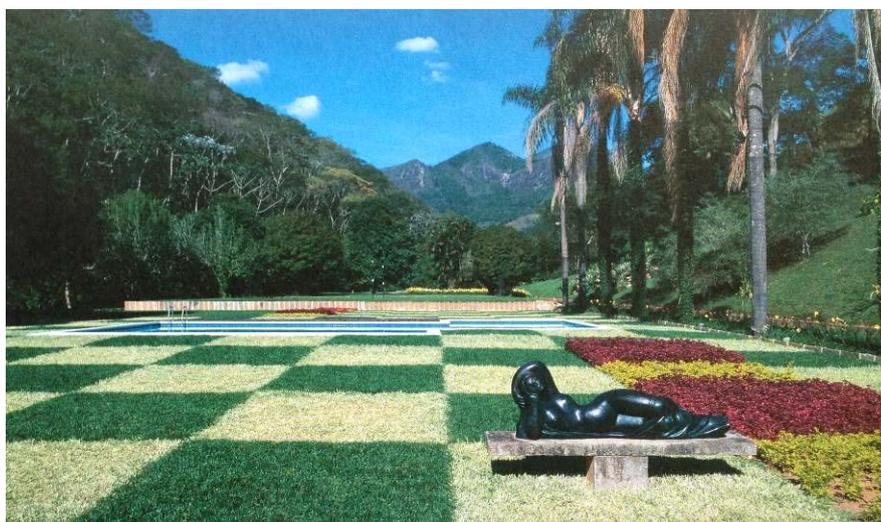


Figura 138: Parte posterior do jardim da residência de Edmundo Cavanellas, Petrópolis, 1954. (Sup.)

Figura 139: Parte posterior do jardim e escultura de Alfredo Ceschiatti, residência de Edmundo Cavanellas, 1954. (Inf.)

CAPÍTULO 3 - AUTONOMIA ABSTRATA E CONTEXTUALIZAÇÃO ECOLÓGICA

"Vejo um futuro sombrio, no qual teremos que viajar para outros planetas. Vamos levar para estes planetas uma mistura mortal de vício, ignorância e ganância. Vamos tornar estes planetas estéreis, assim como fizemos com a Terra." ³⁷

Obras da Maturidade

A sintaxe plástica que caracterizou a etapa madura da obra do paisagista é fruto das experimentações e do aprendizado de meio século de vida. A partir de 1957, com a fundação da Roberto Burle Marx Arquitetos Associados, os projetos influenciaram-se gradativamente com a sinergia das colaborações de sócios, funcionários e estagiários liderados pelo paisagista. Burle Marx assimilou o conhecimento de amplos conteúdos em diversas áreas como arte, literatura, botânica, história, arquitetura, música, e apropriou-se deles para aplicá-los na criação das obras mais recentes. Levando em conta cuidadosamente as particularidades geográficas, sociológicas e culturais intrínsecas à especificidade de cada projeto, insere na concepção paisagística sua marca distinguível de projetar respondendo às condicionantes com excelência estética.

Reinterpretando conceitos do pós-impressionismo às vanguardas artísticas do século XX, Burle Marx ateu-se à maneira contrastante de aplicar as cores, características do fauvismo, passando pelo tratamento das formas e traçados da arte abstrata e do concretismo, para, a partir da década de 60, cristalizar uma peculiar linguagem compositiva que se tornou protagonista e estruturante dos projetos. Com os conhecimentos cada vez mais aprimorados sobre ecologia e as necessidades biológicas dos vegetais que utilizava, desenvolveu uma lógica própria de harmonias e contrastes cromáticos ao relacionar as espécies entre si.

Em trecho de artigo publicado na revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, nº 43, de 1952, Siegfried Giedion, historiador, crítico de arte e arquitetura, apresentou Burle Marx como o grande responsável pela criação do paisagismo de seu tempo, como uma figura aglutinadora das experiências da vida moderna e que soube expressá-las nos jardins:

"Como imaginais o jardim íntimo de nosso tempo? Como utilizar a cor? Que forma dar aos canteiros de flores e gramados? As respostas serão imprecisas e, se perguntarmos o nome de horticultores que tenham encontrado uma expressão que seja verdadeiramente aquela do jardim de nossa época, estaremos diante da incerteza. Sem risco poderei indicar um: é Roberto Burle Marx, do Rio de Janeiro. Ele é pintor

³⁷ Passagem no diário de Alexander Humboldt, geógrafo, naturalista e explorador nascido na Prússia, sobre quando deparou-se com o desmatamento em viagem pela Venezuela entre 1799 e 1804. In: WULF, Andrea; A invenção da natureza: A vida e as descobertas de Alexander Von Humboldt; São Paulo: Crítica, 2015.

abstrato. É artista sensível que compreende a linguagem das plantas. Em seu país exótico, ele pesquisou as plantas nativas das florestas virgens amazônicas. Mas ele encontrou, também, a maneira de usar as plantas mais simples, aquelas que crescem em todo lugar. As flores são plantadas em massas e cores uniformes. Esses tufo de cores fortes, com formas livres, são como que extraídos de uma tela e pousados sobre o relvado. Essa afinidade com a arte contemporânea é o segredo dos jardins de Burle Marx."³⁸

Além da evidente preocupação em transmitir através dos jardins a mensagem da necessidade de valorização da flora brasileira, Burle Marx procurou criar ambientes que estimulassem a contemplação das belezas naturais como hábito salutar necessário frente à intensa urbanização que passava a ocorrer a partir da metade do século XX. Em abrangentes explicações, depoimentos e conferências, defendeu frequentemente a necessidade de se construir paisagens, parques e jardins diante do crescimento das cidades cada vez mais densas e populosas.

"Nesta época em que o homem da cidade está mais do que espremido e sufocado em sua moradia, onde a ordem é "mínimos standards", há necessidade de se criar grandes espaços livres, onde se possa respirar, entrar em contato com a natureza, ter a oportunidade de poder meditar, contemplar uma flor ou uma forma vegetal num lugar sossegado, dar à juventude o prazer de desfrutar despreocupadamente o esporte e a vida ao ar livre. Isso significa criar jardins com uma expressão própria, como obra de arte, mas que, simultaneamente, satisfaçam todas as necessidades de contato com a natureza, cada vez mais insatisfeita, pela vida que leva o homem da civilização tecnológica (Marx, 1987. P. 33)."

Seguidamente críticos de arte e arquitetura realizam um paralelo muito próximo entre as composições plásticas dos jardins e das pinturas de Roberto Burle Marx. No entanto, é necessário fazer um exame mais elaborado em relação às evidentes diferenças nos critérios de criação entre esses dois âmbitos de linguagem. Os princípios levados em conta para a elaboração de paisagismo englobam condicionantes que vão muito além das que compõem o processo de criação das obras bidimensionais. Em relação a esse tipo de comparações José Tabacow recorda a visão de Clarival do Prado Valladares frente às semelhanças entre as práticas artísticas e o paisagismo:

"Clarival Valladares tentava caracterizar o paisagista como o pintor que utiliza o terreno como tela e as plantas como tinta. O próprio Burle Marx aceitou essa ideia

³⁸ Burle-Marx et le jardin contemporain. In: L'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, n.43, 1952b, p.14. "Comment imaginez-vous le jardin intime de notre temps? Comment utiliser la couleur? Quelle forme donner aux parterres de fleurs et aux pelouses? Les réponses serrent imprécises et, si l'on demande des noms d'horticulteurs ayant trouvé une expression qui soit vraiment celle du jardin de notre époque, on se trouvera devant l'incertitude. Sans risque je pourrai un, en tout cas, c'est Burle Marx de Rio de Janeiro. Il est un peintre abstrait. C'est une artiste sensible qui comprend la langue des plantes. Dans son pays exotique, il a étudié les plantes indigènes des forêts vierges amazoniennes. Mais il a également trouvé le moyen d'utiliser les plantes les plus simples, celles qui poussent partout. Les fleurs sont plantées en masses et couleurs uniformes. Ces touffes de couleurs fortes, avec des formes libres, sont comme extraites d'une toile et reposant sur la pelouse. Cette affinité avec l'art contemporain est le secret des jardins de Burle Marx." Siegfried Giedion nasceu em Praga, em 1888, estudou história da arte com Heinrich Wölfflin, tornou-se renomado historiador e crítico de arquitetura, ensinou na Universidade de Zurique, no Massachusetts Institute of Technology e na Universidade de Harvard. Foi o primeiro secretário geral do Congrès International d'Architecture Moderne de 1923 a 1956.

inicialmente. Posteriormente, recusou este conceito, pela consideração de fatores ausentes em pintura, como o tempo, traduzido pelo desenvolvimento e morte das plantas, a sazonalidade, que transmuda cores e texturas, os aspectos funcionais que um jardim deve cumprir e, é lógico, a tridimensionalidade presente na vegetação, nas construções e no próprio terreno. É natural que se possa identificar, com facilidade, paralelos entre pintura, escultura e jardins, na obra de Roberto Burle Marx. Entretanto, o artista tinha sempre presente as peculiaridades de cada uma dessas formas de manifestação e jamais desconsiderava as características e sutilezas inerentes a elas. (Tabacow, 2004. P.25)."

Burle Marx parece seguir o fluxo da revisão estética autocrítica que se difundiu pelos campos das artes e da arquitetura. Os crescentes debates e a maior propagação do tema, intensificados pela criação dos museus e pelo aumento dos ciclos de mostras com produções brasileiras e internacionais, resultaram no surgimento de novos movimentos que parecem ter influenciado, de certa maneira, as mudanças na arte de Burle Marx, que passou de uma maneira geometrizada de pintar para uma forma de abstração com sutis referências figurativas de elementos da cultura e da flora brasileira. Sobre a importância dos elementos nativos como matéria para as manifestações artísticas, Burle Marx comenta:

Não é outra a experiência de alguns artistas brasileiros, de um Guimarães Rosa, que, observando e estudando profundamente os falares do homem do interior, suas correspondências com determinados estados de alma e com a paisagem circundante, cria, com esses elementos, obra de valor universal. Não é outra a experiência de um Villa-Lobos, que busca na música popular a fonte de sua inspiração. E, assim, muitos outros, cada qual ao seu campo, tentando achar o caminho que leve a uma linguagem nova, própria, nacional (Marx, 1987. P. 32).

Depois da Arte Concreta

No final da década de cinquenta, ganha força uma nova tendência artística figurativa, ligada ao Futurismo, ao Surrealismo e ao Dadá. A Nova Figuração surge na Inglaterra, mas foi em Nova York que toma força e irradia-se pelo resto dos Estados Unidos, pela Europa, Japão e América Latina. No Brasil, a volta à figuração sofre influência da arte concreta e neocônica até então produzidas e demonstra, principalmente depois de 1964, uma conexão profunda com o momento político do país. Artistas como Waldemar Cordeiro, recém-saído do concretismo; Nelson Leirner, de formação abstrata; Antonio Dias, que assim como Burle Marx se ligava à figuração expressionista; Sérgio Ferro, Flávio Império, ambos formados em arquitetura; além de Carlos Vergara, Claudio Tozzi, João Câmara, entre outros tantos nomes; realizaram uma pintura "independente, polêmica, inventiva, denunciadora, crítica social e moral." ³⁹ As obras se apropriavam de material pré-

³⁹ Ceres Franco, no discurso de inauguração da exposição Opinião 65, que integrava as comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro e ocupou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965.

codificado, tal qual a *Pop art* americana, mas expressavam uma evidente postura crítica ligada às circunstâncias sociais brasileiras (Costa, 2004, p. 23).



Figura 140: Nelson Leirner. Pôr-do-Sol, 1962. Óleo sobre madeira, 144 x 150 cm. (Esq. Sup.) Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Figura 141: Antonio Dias. Língua, 1965. Técnica mista sobre papel, 61 x 46 cm. (Dir. Sup.) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35121/lingua>>

Figura 142: Sérgio Ferro. Revolução, 1964. Óleo e acrílica sobre tela, 90 x 110 cm. (Inf.) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6024/revolucao>>

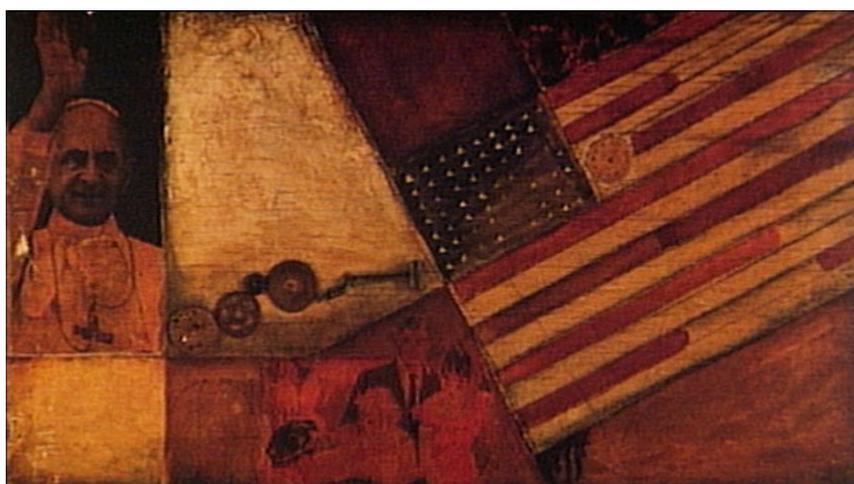
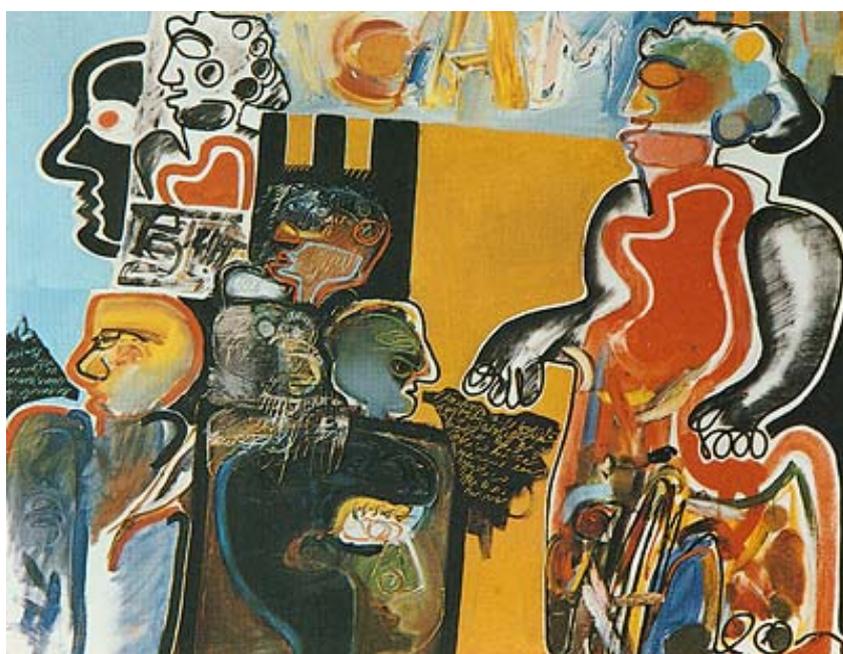


Figura 143: Flávio Império. Otran, 1965. Óleo sobre madeira, 23 x 48 cm. (Sup.) Fonte: Sociedade Cultural Flávio Império, SP.

Figura 144: João Câmara. Vietnose, 1966. Óleo sobre madeira, 160.5 x 110.5 cm. (Esq. Centro) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4401/vietnose>> (Acesso em 22/12/2016)

Figura 145: Carlos Vergara. A Patronesse e Mais uma Campanha Paliativa, 1965. Óleo sobre tela, 114 x 146 cm. (Dir. centro) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4250/a-patronesse-e-mais-uma-campanha-paliativa>> (Acesso em 22/12/2016)

Figura 146: Claudio Tozzi. Paz, 1964. Massa alquídica e resinas, colagem sobre madeira, 28 x 51 cm. (Inf.) Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5061/paz>> (Acesso em 22/12/2016)

É importante destacar que o movimento argentino *Otra Figuración* teve grande impacto sobre artistas cariocas quando Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Rómulo Macció e Ernesto Deira expuseram no Rio, em 1963 e 1965 (Costa, 2004. P. 23-25).



Figura 147: Rómulo Macció. Hambre, 1961. Óleo sobre tela, 200 x 250 cm. (Esq. Sup.) Fonte: Museu de Bellas Artes de Buenos Aires.

Figura 148: Ernesto Deira. Sem título, da serie Desde Adán y Eva, 1963. (Dir. Sup.) Disponível em: <http://www.arteba.org/2012/?p=2044> (Acesso em 22/12/2016)

Figura 149: Luis Felipe Noé. La anarquía del año XX, 1961. Óleo, esmalte e selador sobre tela, 115 x 225 cm. (Centro) Fonte: Museu de Bellas Artes de Buenos Aires.

Figura 150: Jorge de la Vega. Los vencedores (díptico), 1961. Óleo sobre tela, 162 x 250 cm. (Inf.) Fonte: Museu de Arte Moderno, Buenos Aires.

As técnicas de colagem, as apropriações de elementos do cotidiano na composição das obras, características referentes a movimentos como Novo realismo, Mitologias cotidianas, Novas figurações e Pop art, estavam presentes na obra de artistas formados em diferentes mundos artísticos e, a partir dos anos sessenta, começam a fazer parte das obras do paisagista que vai mesclar elementos autorreferentes com composições informais.

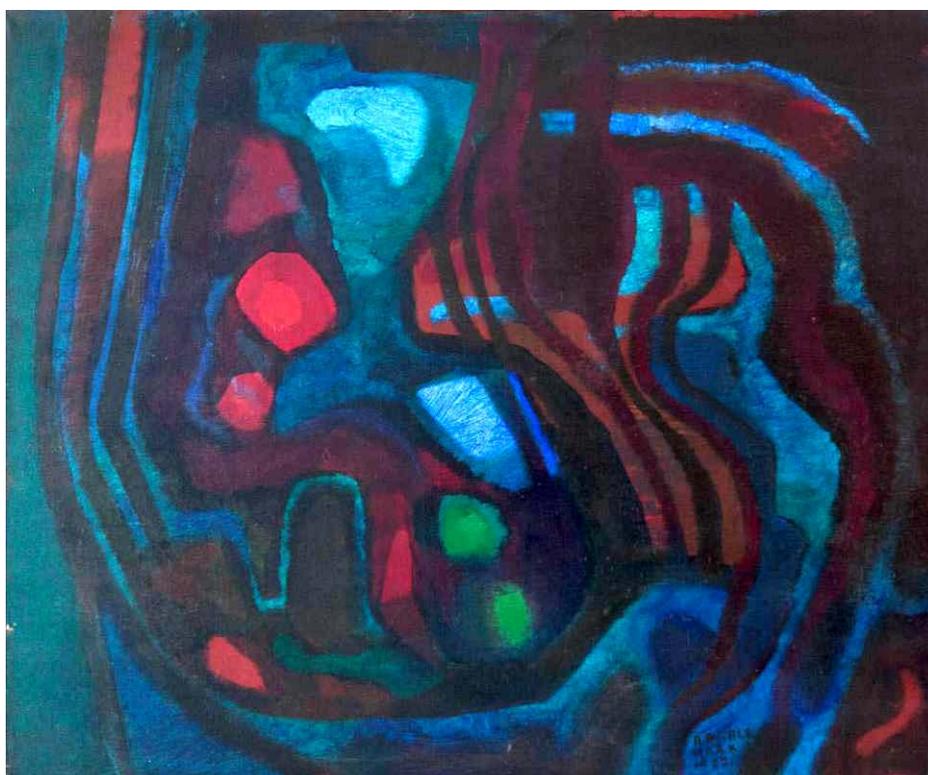


Figura 151: Burle Marx. Sem título, 1967. Colagem e guache sobre papel. (Sup.)

Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/792669/roberto-burle-marx-um-mestre-muito-alem-do-paisagista-modernista> (Acesso em 22/12/2016)

Figura 152: Burle Marx. Sem título, 1967. Óleo sobre tela, 83 x 102 cm. (Inf.) Disponível em: <https://www.escriitoridearte.com/artista/roberto-burle-marx/> (Acesso em 22/12/2016)

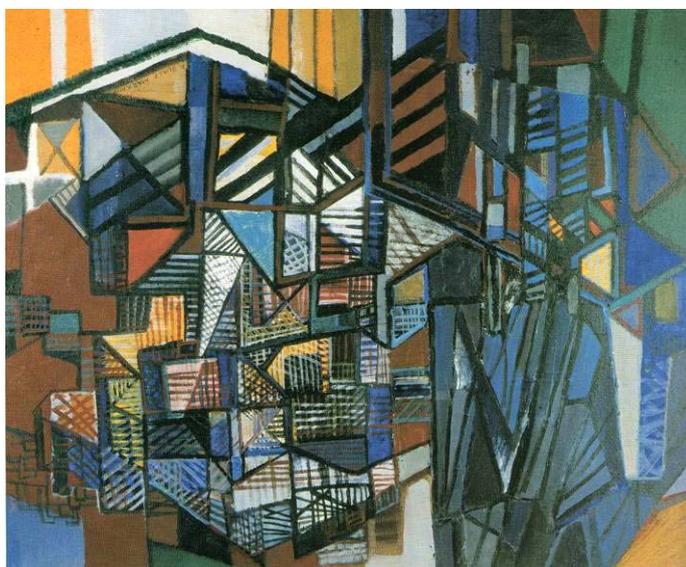
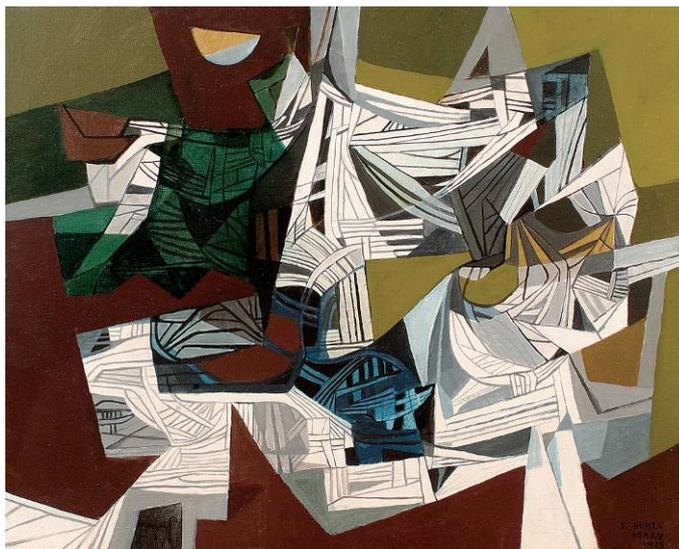


Figura 153: Bucle Marx. Panneaux, 1976. Óleo sobre tela, 370 x 190 cm. (Sup.) Disponível em: <http://www.bolsadearte.com/artistas/cotacoes/artista/25/> (Acesso em 23/12/2016)

Figura 154: Bucle Marx. Composição, 1977. Óleo sobre tela, 125 x 153 cm. (Centro) Disponível em: <http://www.bolsadearte.com/artistas/cotacoes/artista/25/> (Acesso em 23/12/2016)

Figura 155: Bucle Marx. Sem título, 1977. Óleo sobre tela sobre duratex, 109 x 196,5 cm. (Inf.)
Fonte: Acervo Banco Itaú, São Paulo

Roberto Burle Marx e Arquitetos Associados

A criação dessa sociedade esteve diretamente associada à mudança de escala e ao volume de trabalho de Burle Marx, na metade da década de 1950. A *Roberto Burle Marx e Arquitetos Associados*, sociedade constituída por Burle Marx e pelos arquitetos Maurício Monte, Júlio Cesar Pessolani Zabala, John Godfrey Stoddart e Fernando Tábor, teve um papel fundamental no conjunto da produção do paisagista.⁴⁰ A sociedade produziu magníficos projetos como o Parque Del Este em Caracas, Venezuela e o Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, durou aproximadamente dez anos, até se dissolver em 1964.



Figura 156: Roberto Burle Marx e arquitetos associados. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/09.036/3283?page=2> (Acesso em 06/05/2017)

Poucas semanas depois do fim dessa sociedade, batem à porta de seu escritório dois rapazes em busca de estágio, tratava-se de José Tabacow e Haruyoshi Ono, então colegas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ. Os dois estagiários tornaram-se arquitetos colaboradores e posteriormente sócios da firma. Tabacow permaneceu no escritório por dezessete anos, Haruyoshi, até o falecimento de Burle Marx em 1994. As últimas quatro décadas da atuação paisagística de Burle Marx, desde a fundação da empresa em 1955, foram marcadas pela participação ativa de seus sócios e colaboradores. Em entrevista para Abilio Guerra, Tabacow lembra o início da carreira profissional no escritório:

⁴⁰ OLIVEIRA, Ana Rosa de. Fernando Tábor. *Entrevista*, São Paulo, ano 09, n. 036.01, Vitruvius, out. 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/09.036/3283>>.

"Já no segundo ano, voltando da Faculdade com Haruyoshi Ono, meu colega de turma, vimos uma placa de obra de Burle Marx & Cia. Ltda. no Parque do Flamengo, àquela altura em final de implantação. Anotamos o endereço e fomos lá bater à porta a procura de estágio. A circunstância de o paisagista ter dissolvido a sociedade que mantinha com quatro arquitetos poucas semanas antes foi uma espécie de bilhete premiado. O escritório era um deserto e ele precisava de mão-de-obra. Havia apenas um desenhista que logo se foi. Quase não havia trabalho, mas o fato de termos sido aceitos significava muito para nós. 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! E assim fomos ficando até que começaram a surgir trabalhos numa curva ascendente que parecia não ter fim. O escritório cresceu, o número de arquitetos e desenhistas que entravam e saíam também."

Talvez por uma maior dedicação ao paisagismo, visto as exigências do aumento de contratações dentro e fora do país, Burle Marx, que desde a rigorosa formação acadêmica pós-expressionista passou a aproximar-se das diferentes escolas abstratas, tenha, a partir dos anos sessenta, se dispersado do grupo de artistas que exercitaram sua arte através das novas tendências com o Hiper-realismo, a Arte mínima e Arte conceitual. Suas obras passam a apresentar uma maior independência no que se refere às características intrínsecas a esses movimentos.



Figura 157: Koiti Mori, José Tabacow e Haruyoshi Ono no Escritório Burle Marx. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.028/3299?page=2> (Acesso em 06/05/2017)

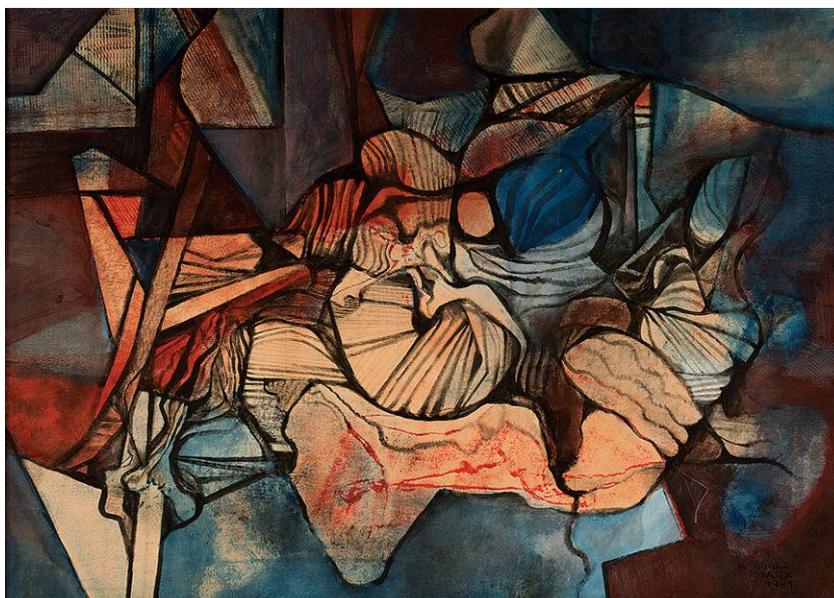


Figura 158: Burle Marx. Sem título, 1979. Óleo sobre tela, 125 x 154 cm. (Sup.) Disponível em: <http://www.bolsadearte.com/artistas/cotacoes/artista/25/> (Acesso em 23/12/2016)

Figura 159: Burle Marx. Panneau, 1981. Acrílica sobre tecido, 155 x 214 cm. (Centro) Disponível em: <http://www.bolsadearte.com/artistas/cotacoes/artista/25/> (Acesso em 23/12/2016)

Figura 160: Burle Marx. Composição Abstrata, 1984. Óleo sobre tela, 73 x 102 cm. (Inf.) Disponível em: <https://www.escriitoridearte.com/artista/roberto-burle-marx/> (Acesso em 23/12/2016)



Figura 161: Burle Marx. Sem título, 1985. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. (Sup.) Disponível em: <http://www.bolsadearte.com/artistas/cotacoes/artista/25/> (Acesso em 23/12/2016)

Figura 162: Burle Marx. Muriqui II, 1985. Litogravura sobre papel, 50 x 70 cm. (Centro) Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/roberto-burle-marx/> (Acesso em 23/12/2016)

Figura 163: Burle Marx. Canândula, 1987. Litogravura sobre papel, 60 x 70 cm. (Inf.) Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/roberto-burle-marx/> (Acesso em 23/12/2016)

Conservação da paisagem

No início dos anos sessenta, Burle Marx já dispunha de ampla experiência como paisagista e pintor. Paralelamente ao acelerado desenvolvimento econômico que ocorria no país e amparado por sua reputação como principal nome do paisagismo contemporâneo, intensificou sua posição como defensor da flora brasileira ameaçada pelo avanço do desmatamento e a destruição de sítios naturais. Ao ser entrevistado por Jacques Leenhardt, sociólogo, filósofo e atual diretor da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris, o paisagista reflete sobre o tema:

"Poderíamos dizer que as plantas foram criadas pelo homem, adotando-se um ponto de vista antropocêntrico. Sob esse ponto de vista, o mundo europeu, com uma flora altamente domesticada, estabelecia uma relação bastante equilibrada entre o homem, a árvore e a floresta. Mas quando da conquista do Novo Mundo, sobretudo ao ver-se diante da floresta tropical, o europeu amedrontou-se. Para ele, essa floresta transformou-se no refúgio impenetrável dos indígenas e de seres agressivos como a pantera, a serpente, a aranha, o crocodilo ou os mosquitos. Daí a necessidade, que se impôs às mentes, de abrir clareiras estratégicas e a angustiada compulsão de derrubar árvores e destruir a floresta."⁴¹

O avanço tecnológico empregado na produção agropecuária ignora possíveis consequências negativas em prol do crescimento dos lucros. A carência do uso de técnicas eficazes e prudentes nesses setores é um tema cada vez mais relevante e, mais do que uma questão de infraestrutura, detém-se a fatores de ordem moral, como comenta o paisagista:

"A abertura de espaços para o gado e as plantações exigiu uma derrubada extensiva. Sem dúvida o homem "civilizado" retomou a técnica tradicional dos índios que consistia em plantar sobre as queimadas. Mas essa prática estava associada à migração nômade dos povos indígenas. Os "civilizados" sedentários desenvolveram-na extensivamente no espaço, e hoje ela é praticada com uma intensidade jamais atingida no passado, na proporção da potência das máquinas utilizadas (os tratores), a cada dia mais eficazes. Uma só dessas máquinas pode, num único dia, destruir milênios de evolução biológica. Esse é o quadro melancólico com que nos defrontamos, impotentes que somos diante da violência terrível das lógicas - a moral, a técnica, a social, a econômica e a psicológica - do mundo contemporâneo."⁴²

Suas obras assumem, ao mesmo tempo, um propósito subjetivo e resolutivo. O paisagismo, desde as primeiras contratações na década de trinta, serviam não somente para a contemplação, mas também para reverenciar a flora e a cultura brasileira. Com o decorrer dos anos, o acúmulo de experiências torna os jardins mais complexos e com propósitos que vão além de sua atribuição estética. O domínio do comportamento vegetal que o paisagista pesquisa, desde os trabalhos realizados com o botânico Henrique

⁴¹ Burle Marx em entrevista a Jacques Leenhardt. LEENHARDT, Jacques (org.) "Nos jardins de Burle Marx". São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. Páginas 50 - 52.

⁴² Ibidem.

Lahmeyer de Mello Barreto, em Minas Gerais, assim como, a continuidade dos estudos e expedições, fez com que desenvolvesse aptidão, não só para resolver os jardins compositivamente, mas para fazer com que esses atingissem um âmbito funcional amplo, utilizando o paisagismo como equipamento arquitetônico, inclusive para fins técnicos, como controle de ventos, umidade e temperatura.

Mesmo que o projeto urbanístico de Lucio Costa vencedor do concurso não tenha contemplado planejamento paisagístico, várias obras importantes de Brasília tiveram seus jardins projetados por Burle Marx, após a inauguração da nova capital. Nestes jardins Burle Marx faz uso extensivo de espelhos d'água para atenuar a condição do clima seco local. Além do uso de plantas locais, emprega elementos escultóricos verticais para aumentar a sensação volumétrica em relação à planície em que a cidade foi construída (Siqueira, 2009, p. 92).

Para a elaboração dos jardins é aplicado o acúmulo de conhecimento científico a respeito da botânica, da geografia, da história e da sociologia, amparado pela larga experiência na prática artística imprescindível para a solução estética e compositiva dos projetos que realiza. Dentre a complexidade dos fatores que envolvem suas criações Burle Marx salienta a contribuição do conhecimento pictórico como parcela fundamental nesse processo:

"Fazer jardim é fazer arte. Quando trabalho um jardim, penso nas leis que orientam os problemas artísticos: contrastes, texturas, relação entre volumes, harmonia e oposição de cores. Apenas não quero fazer um jardim que seja pintura de uma maneira diferente. Nunca pensei em um jardim bidimensional, jardim sempre em terceira dimensão. E outra coisa importantíssima é a quarta dimensão: o tempo necessário para se observar esse espaço. Quando planto uma aleia ou agrupamento de árvores em relação a uma horizontal, estou fazendo arte. Se pensar em floração roxa perto da floração branca ou rosa, estou pensando pictoricamente, ou melhor, coloristicamente. Quando se faz um quadro, a cor depende da luz que incide, mas sempre se trabalha sobre uma superfície. No jardim, as cores e os volumes estão sujeitos às modificações climáticas. Num jardim, tenho de pensar que ele pode ser visto à noite, num dia de tempestade, de chuva, ou ensolarado, e que a cor das plantas se modifica com as horas. O jardim não é apenas um problema estético. Quando faço um projeto, tenho que conhecer o lugar: se tem clima tórrido, de montanha ou temperado; quais as plantas que nascem na região. É preciso conhecer também o usuário. Deve-se levar em conta tudo isso. Mas função estética é uma condição *sine qua non*; se existe um jardim, é porque existe uma composição estética."⁴³

Burle Marx buscou atualizar-se em relação aos ideais estéticos de seu contexto temporal, procurou com seus jardins aproximar-se da linguagem moderna das edificações que envolvia, levando em conta a ampla gama de fatores culturais e sociais, bem como as tradições de cada lugar em que atuava como principais referências para a elaboração de seus trabalhos.

⁴³ In Revista Projeto, São Paulo, n. 146 out, 1991, p. 59-72.

"A minha conceituação filosófica da paisagem construída, seja o jardim, o parque ou o desenvolvimento de áreas urbanas, baseia-se na direção histórica de todas as épocas, reconhecendo, em cada período, a expressão do pensamento estético que se manifesta nas demais artes. Neste sentido, a minha obra reflete a modernidade, a data em que se processa, porém jamais perde de vista as razões da própria tradição, que são válidas e solicitadas (Marx, 1987. P. 12)."

Parque del Este

Este trabalho inaugura o formato de produção em equipe que irá consolidar-se gradativamente ao longo dos anos seguintes. Realizado em Caracas, na Venezuela pela firma *Roberto Burle Marx e Arquitetos Associados*, formada por ele e pelos arquitetos Maurício Monte, Júlio Cesar Pessolani Zabala, John Godfrey Stoddart e Fernando Tábor, que trabalharam com Burle Marx desde 1957 até 1964. Além da equipe, botânicos, zoológicos e horticultores empenharam-se para executar a obra de aproximadamente 70 hectares.

Neste parque, através de delineamentos curvilíneos e ortogonais, dependendo do traçado que conviesse frente às exigências do projeto, o paisagista revela seu pragmatismo ao buscar soluções para as diferentes condicionantes de uma obra de grande porte. Composições com canteiros regulares envolvem as edificações, de maneira semelhante às propostas para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Painéis de azulejos com geometria concreta, apresentados no capítulo anterior, dividem espaço com as curvas que definem a maioria dos caminhos e canteiros. Percebe-se novamente a acomodação de formas orgânicas e cartesianas num mesmo projeto: característica que se tornará frequente nas obras seguintes, configurando, junto com o formato de trabalho em equipe, uma maneira de projetar que utiliza a ampla gama de conhecimentos adquiridos pelo paisagista ao longo das décadas de experiências.

O projeto comporta em meio aos jardins e lagos artificiais, campos para jogos esportivos, planetário, teatro ao ar livre, restaurantes e espaços para animais. O trabalho iniciou com a preparação de uma extensa área para plantio de árvores e com a criação de um viveiro para as plantas que seriam usadas no parque. O paisagismo definiu-se com a implantação de diferentes jardins aquáticos, com fosso para jacarés, lago para aves aquáticas, lago para lontras e lago para remo. Em 1959 um quinto do parque estava aberto ao público, seguiram-se as obras de estacionamento para três mil carros, restaurante, *play-grounds* e planetário. Em 1961 as obras foram concluídas e Burle Marx, que desde o início dos trabalhos passou a viver em Caracas, retornou para o Brasil.

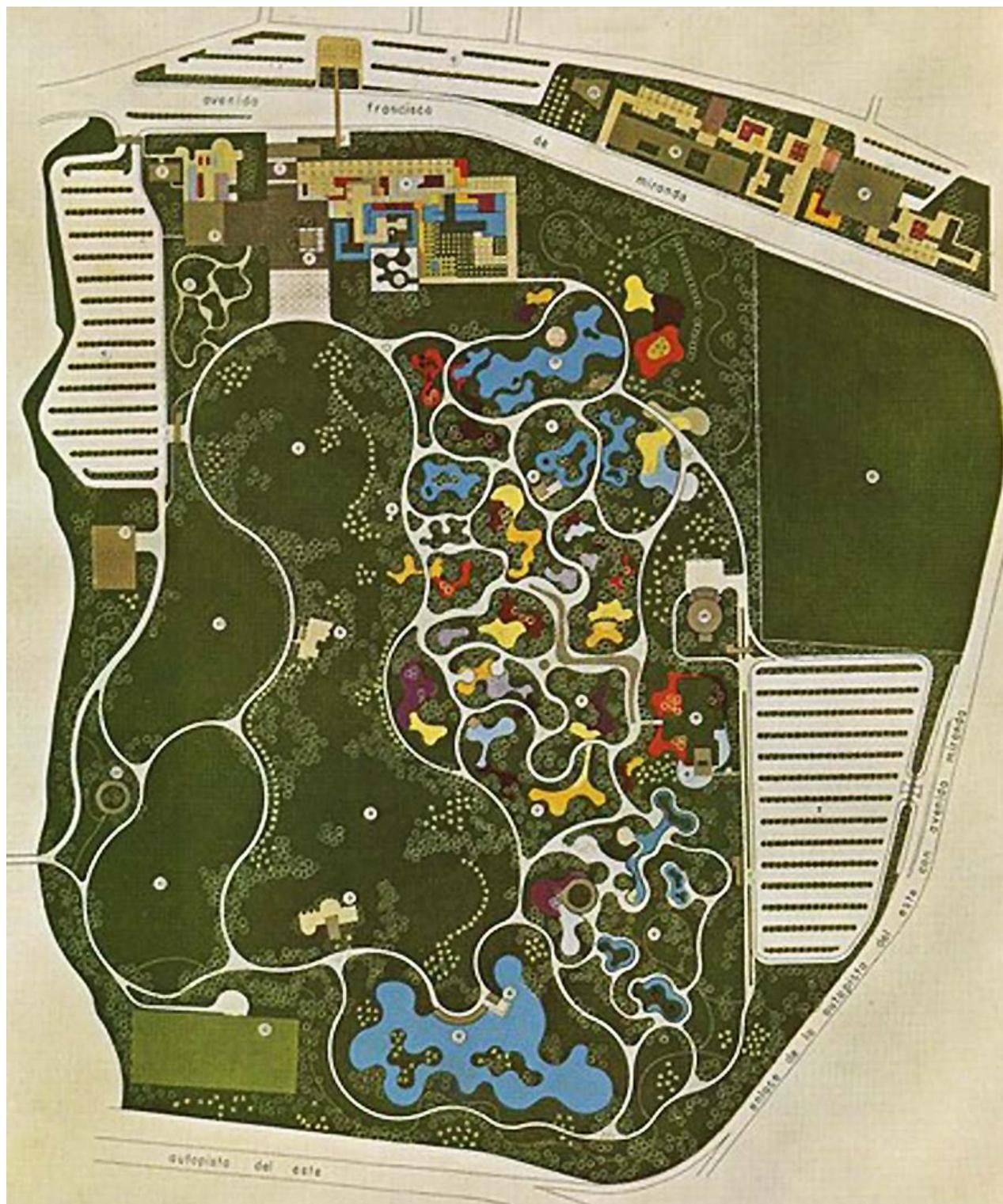


Figura 164: Planta baixa do Parque Del Este, 1956.

Disponível em: <http://arquiscopio.com/archivo/2012/07/16/parque-del-este-de-caracas/?lang=pt> (Acesso em 18/07/2017)

Anita Berrizeitia, professora titular de arquitetura paisagística na Universidade de Harvard e da Pensylvania, autora do livro *Roberto Burle Marx em Caracas: Parque del Este 1956 - 1961*, explica algumas razões pelas quais o Parque del Este é considerado uma das obras de arquitetura paisagística mais significativas a nível mundial:

"Dentro do desenvolvimento histórico da arquitetura paisagística o Parque del Este é o exemplo mais importante do estilo moderno. Não existe em nenhuma outra cidade do mundo um exemplar de parque público elevado ao nível de execução que tem o Parque del Este. Isto se deve ao momento histórico no qual o parque foi construído. A maioria das cidades Europeias e Norte-americanas construíram seus parques públicos no momento da expansão urbana, entre meados do século XIX e princípios do XX, em um estilo baseado no *pitoresco* europeu. Depois desta etapa não se voltou a construir parques na Europa nem nos Estados Unidos até a expansão pós-industrial das últimas duas décadas. A Venezuela, ao contrário, entra em seu período de expansão nos anos 1950, momento em que se dá um fenômeno de crescimento urbano em Caracas. Neste momento se cria o Parque Del Este, mas com uma expressão nova, moderna e única, que expressa a poesia do trópico, e representa a paisagem nativa venezuelana. Em síntese, de uma modernidade espacial com uma estrutura ecológica nativa, o Parque del Este supera todos os precedentes anteriores e se converte no paradigma de parque público a nível universal. Atualmente, com o crescimento acelerado da cidade, recebe um excesso de 250.000 (duzentos e cinquenta mil) visitantes semanais. O parque é mais necessário do que nunca para os *caraqueños*, dada a densificação da cidade e a falta de novos parques."⁴⁴

A grande escala do parque foi um desafio superado na execução do trabalho. O retorno ao uso de composições sinuosas em caminhos e contornos de lagos e canteiros divide espaço com um paisagismo de geometria rígida, elaboradas à maneira dos jardins realizados para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e que aparecem nas proximidades das edificações. Essa mescla de desenhos curvilíneos com composições ortogonais demonstra uma transição do período em que possíveis referências construtivas influenciaram o paisagista para um momento de plasticidade orgânica controlada que, nos anos seguintes, será proposta com maior frequência para solucionar os espaços. A estratégia de utilizar desenhos mais controlados próximos às edificações será recorrente em concepções de passeios públicos onde a economia de canteiros, muitas vezes, se faz necessária. Frente à limitação do uso de vegetação nos paisagismos urbanos, o recurso dos desenhos de piso nas pavimentações protagonizará o principal destaque em algumas obras.

⁴⁴ BERRIZEITIA, Anita. Defesa do Parque del Este. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 09, n. 099.02, Vitruvius, out. 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/09.099/1873/pt>>.



Figura 165: Parque del Este, 1956. (Esq. Sup.) Disponível em: <https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/parque-del-este-caracas-en-funcionamiento-desde-1961> (Acesso em 18/07/2017)

Figura 166: Parque del Este, 1956. (Dir. Sup.) Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/352406739561954148/?lp=true> (Acesso em 18/07/2017)

Figura 167: Parque del Este, 1956. (Centro) Disponível em: <https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/parque-del-este-caracas-en-funcionamiento-desde-1961> (Acesso em 18/07/2017)

Figura 168: Parque del Este, 1956. (Inf.) Disponível em: <http://delacasaalaciudad.blogspot.com.br/2009/03/100-anos-de-roberto-burle-marx.html> (Acesso em 18/07/2017)

A plasticidade de elementos compositivos controlados, apesar de comunicarem a intrínseca geometria, aproxima-se aparentemente da informalidade das obras de arte realizadas a partir dos anos sessenta. Os traçados com semicírculos, curvaturas ortogonais e tangências com retas paralelas são características que aparecem em trabalhos paisagísticos, murais, tapeçarias, esculturas, joias, desenhos e pinturas.

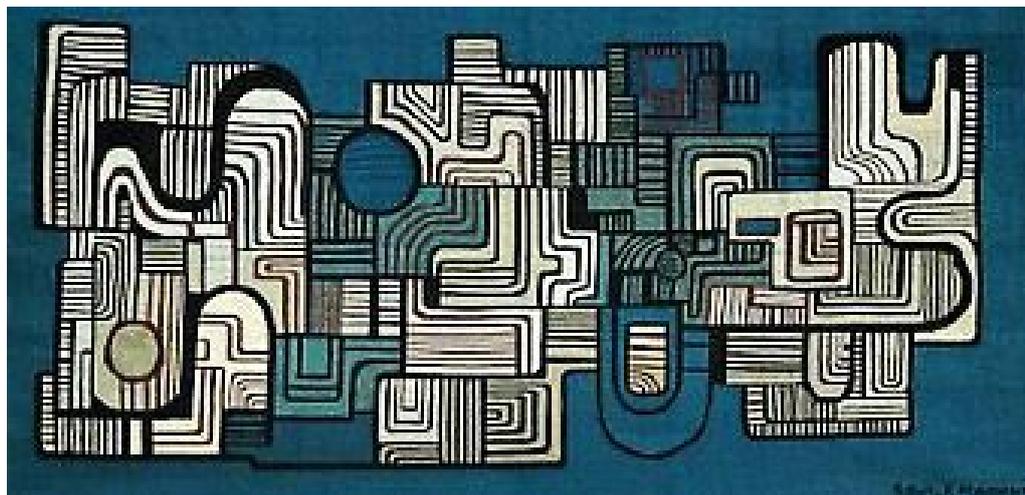


Figura 169: Burle Marx. Tapeçaria, 1967. (Sup.) Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/226024475022169530/> (Acesso em 19/03/2017)

Figura 170: Burle Marx. Estudo para colar. (Centro) Disponível em: <http://www.joialerismo.com/2013/11/joias-de-burle-marx-hstern.html> (Acesso em 28/07/2017)

Figura 171: Burle Marx. Estudo para bracelete. (Esq. Inf.) Disponível em: <http://www.joialerismo.com/2013/11/joias-de-burle-marx-hstern.html> (Acesso em 28/07/2017)

Figura 172: Burle Marx. Estudo para colar. (Dir. Inf.) Disponível em: <http://www.joialerismo.com/2013/11/joias-de-burle-marx-hstern.html> (Acesso em 28/07/2017)

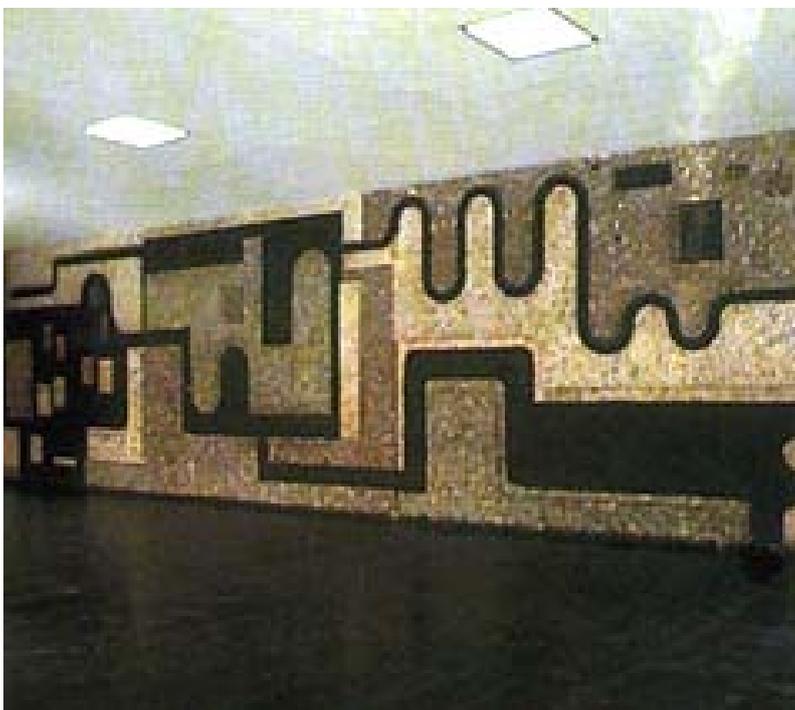
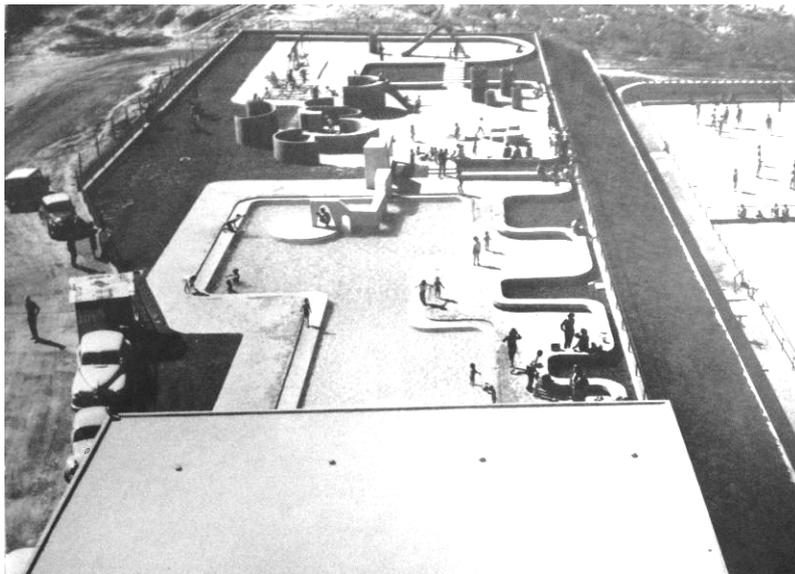


Figura 173: Burle Marx. Playground da Praça Bernardelli. (Sup.) Fonte: Motta, 1984. P. 115

Figura 174: Burle Marx. Mural de pedras semipreciosas no saguão do Hospital Souza Aguiar, arquiteto Ary Garcia Rosa, 1966. (Inf.) Disponível em: <http://www.sefaz.es.gov.br/painel/BMBio37.htm> (Acesso em 18/03/2017)

Ministério das Relações Exteriores

Em Brasília, no ano de 1965, Burle Marx projeta para obra de Oscar Niemeyer um jardim de estrita relação com a edificação. O clima seco é atenuado com grandes espelhos d'água que abrigam canteiros submersos com espécies aquáticas nativas da flora brasileira, a exemplo das *Nymphaeas*, dos *Philodendrons* e dos *Cyperus*. O casamento entre água, vegetação e edifício provocam situações surpreendentes. "O reflexo desenha sobre a superfície da água, ondulada pelas aragens do planalto do Brasil, raízes descobertas. É uma espécie de espelho mágico, com alusões aos desterrados" (Motta, 1984. P. 124).

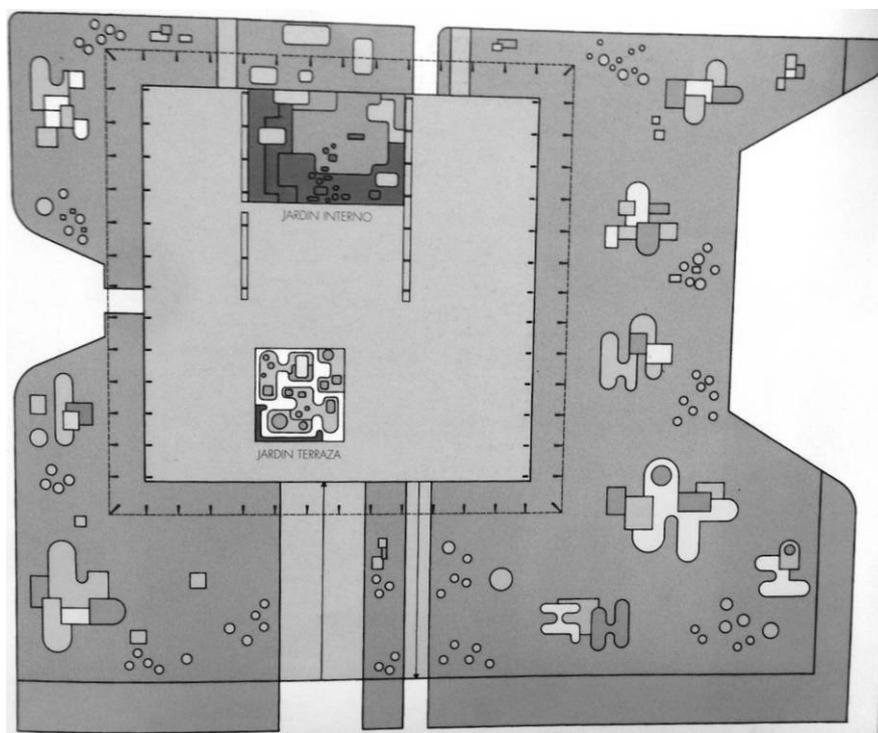


Figura 175: Ministério das Relações Exteriores, 1965. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/23f1_arq106-02-06.jpg (Acesso em 23/10/2017)

Figura 176: Esquema da planta baixa para o Ministério das Relações Exteriores, 1965. Fonte: Montero, 1997, p. 121.

Cerca de 20 artistas receberam encomendas de obras produzidas especialmente para o prédio, muitas das quais integradas à estrutura da edificação, tais como esculturas de Bruno Giorgi, tapeçaria de Burle Marx, o afresco de Alfredo Volpi, murais de Sérgio de Camargo e Athos Bulcão, um imenso lustre-escultura de Pedro Correia de Araújo e o polivolume interativo "Ponto de Encontro", de Mary Vieira.

Junto com os jardins o projeto luminotécnico de Lívio Levi realça os espaços. No campo do design, o projeto reuniu o que havia de melhor na produção nacional. Joaquim Tenreiro, Sérgio Rodrigues, Bernardo Figueiredo, Jorge Hue e Karl Heiz Bergmiller planejaram interiores e mobiliário para diferentes atividades. No jardim suspenso, desde os bancos de Sérgio Rodrigues, admiram-se esculturas de Maria Martins, de Alfredo Ceschiatti e de Victor Brecheret.



Figura 177: Ministério das Relações Exteriores, 1965. (Sup.)

Disponível em: <http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/visite-o-itamaraty> (Acesso em 23/10/2017)

Figura 178: Ministério das Relações Exteriores, tapeçaria de Burle Marx, 1965. (Inf.)

Disponível em: <http://casavogue.globo.com/Arquitetura/Edificios/noticia/2017/01/um-tour-arquitetonico-pelo-palacio-do-itamaraty.html> (Acesso em 23/10/2017)



Figura 179: Ministério das Relações Exteriores, esculturas de Maria Martins e Alfredo Ceschiatti, 1965. (Sup.)
Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/460493130632461385/?lp=true> (Acesso em 23/10/2017)

Figura 180: Ministério das Relações Exteriores, esculturas de Maria Martins, 1965. (Inf.)
Disponível em: <https://naterradoipe.wordpress.com/2011/08/06/burle-marx/> (Acesso em 23/10/2017)

Centro Cívico de Santo André

Localizada a 26 km do centro de São Paulo, a cidade de Santo André é uma densa zona industrial. O espaço do Centro Cívico abriga, além dos três poderes do município, a Biblioteca Nair Lacerda e o Teatro Municipal, possui cerca de 110 000 m², com projeto arquitetônico de Rino Levi. Além do paisagismo realizado em 1967, Burle Marx projetou três painéis de concreto aparente, bem como esculturas com 16 metros sobre o espelho d'água e uma tapeçaria de 3.5 x 26 metros para o edifício sede.

Além do papel estético, os espelhos d'água exercem a importante função de climatização do ambiente nas imediações do espaço projetado. Por tratar-se de um jardim urbano e em vista da excessiva área de pavimentação necessária ao intenso fluxo de pedestres, os planos d'água atuam aumentando a inércia térmica e, junto com as vegetações, ajudam melhorar a qualidade do ar, influenciando em sua temperatura e umidade.



Figura 181: Centro Cívico Santo André, em São Paulo, 1967. Disponível em: <https://br.pinterest.com/cursocura/desenho-urbano-urban-design/> (Acesso em 24/10/2017)



Figura 182: Centro Cívico Santo André, em São Paulo, 1967. Disponível em: <http://tracosdoarquiteto.blogspot.com.br/2007/07/> (Acesso em 23/10/2017)

A composição plástica desse paisagismo demonstra o predomínio dos desenhos de piso em pavimentação com pedra portuguesa frente o uso de canteiros. Com traçados que mesclam curvas e linhas ortogonais, característicos desse último período de produções, os desenhos apresentam a fusão dessas geometrias e, em algumas partes, se assemelham com obras da Arte Óptica. A *Op art*, termo definido pela revista *Time*, em 1964, designa o movimento artístico com pesquisas perceptivas que tinham como princípio a redução cromática, muitas vezes, usando apenas o preto e o branco, e que exploravam a falibilidade do olho pelo uso de ilusões de óptica. O movimento tem como principais representantes o brasileiro Luiz Sacilotto, a inglesa Bridget Riley, o britânico Richard Allen, o húngaro Victor Vasarely, os estadunidenses Alexander Calder e Adolph Frederick Reinhardt, o venezuelano Jesús-Raphael Soto, entre outros.

Burle Marx pode não ter compartilhado das mesmas expectativas desses artistas sobre tais configurações, como salienta José Tabacow em resposta na entrevista em anexo neste estudo, no entanto são perceptíveis os efeitos comuns, bem como as semelhanças estéticas entre esses traçados e algumas obras do movimento. Sobre a paginação de piso

dessa obra, Flávio L. Motta, em seu livro Roberto Burle Marx e a Nova Visão da Paisagem faz o seguinte comentário:

"O empedrado tem uma história referente ao seu emprego em diversas cidades de tradição luso-brasileira, conforme já foi notado. Porém, é de se acentuar que Santo André da Borda do Campo figura entre os primeiros, senão o primeiro núcleo populacional ibero-brasileiro. O ondulado que aparece nas calçadas de Copacabana, no Rio de Janeiro, tem outra geometria que induz à ilusão de ótica. Em Santo André, as pedras multifacetadas se travam e definem um desenho mais chapado." (Motta, 1984. P. 129)



Figura 183: Centro Cívico Santo André, em São Paulo, 1967. Disponível em: <http://unitartquitetura.blogspot.com.br/2013/10/rino-levi.html> (Acesso em 23/10/2017)

Figura 184: Centro Cívico Santo André, em São Paulo, 1967. Disponível em: <http://unitartquitetura.blogspot.com.br/2013/10/rino-levi.html> (Acesso em 23/10/2017)

Paginações semelhantes acontecerão em vários projetos nos anos seguintes, como por exemplo, no Edifício Sede da Petrobrás e no Centro Cívico de Curitiba. Sobre as tapeçarias, que com maior frequência são realizadas pelo paisagista, Motta faz a seguinte reflexão:

"As tapeçarias retomam procedimentos, a partir de urdiduras e tramas, próprias aos primórdios dos processos de revestimento, seja dos muros, das coberturas ou dos pisos; seja do corpo humano ou da habitação. O tratamento com formas e cores atualizadas chega a sugerir possibilidades de relacionamento artesanal (manual) e industrial como produção em massa." (Motta, 1984. P. 130)

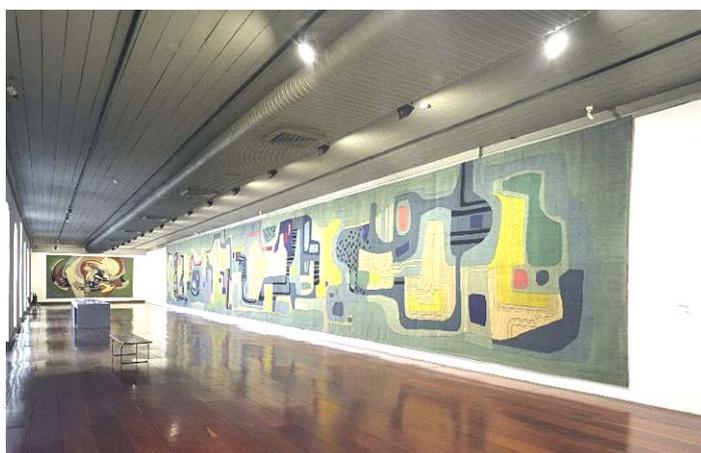


Figura 185: Burle Marx. Tapeçaria em seu local no Centro Cívico Santo André, em São Paulo, 1967. (Sup.) Disponível em: <http://www.abcdabc.com.br/santo-andre/noticia/tapecaria-burle-marx-integrara-exposicao-museu-judaico-nova-york-37120> (Acesso em 15/01/2018)

Figura 186: Burle Marx. Tapeçaria em exposição MAM-SP. (Centro) Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/album/burlemarx_100anos_mamp_album.htm (Acesso em 15/01/2018)

Figura 187: Burle Marx. Tapeçaria em exposição no Museu Judaico de Nova York. (Inf.) Disponível em: https://www.nytimes.com/2016/05/13/arts/design/review-revisiting-the-constructed-edens-of-roberto-burle-marx.html?emc=edit_th_20160513&nl=todaysh headlines&nid=37331444 (Acesso em 15/01/2018)

Praça do Ministério do Exército

Para este jardim de 80.000 m², realizado em 1970, em um terreno triangular localizado próximo ao edifício do Quartel General do Exército, em Brasília, Burle Marx explora uma composição cujos traçados dialogam com o triângulo que dá forma ao terreno. Curvas controladas dão contorno aos grandes planos marcados por desenhos ora geométricos, com motivos retangulares e hexagonais, ora por traços que sugerem certo paralelismo. Um intenso contraste de cores e texturas se apresenta ente os elementos. As superfícies de piso são pavimentadas com pedra portuguesa e granitos, entrecortadas por canteiros e gramados.



Figura 188: Planta baixa da Praça do Ministério do Exército, Brasília, 1970. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/121667627403344510/?lp=true> (Acesso em 02/11/2017)



Figura 189: Praça do Ministério do Exército, Brasília, 1970. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/350577152231043850/?lp=true> (Acesso em 02/11/2017)

No centro da praça um espelho d'água auxilia no condicionamento térmico do ambiente, no plano da água foram dispostos instigantes blocos de concreto em forma de cristal. Jacques Leenhardt, fazendo um paralelo desses elementos com obras de alguns artistas do Minimalismo e da Land Art, comenta que artistas como Tony Smith, Donaldt Judd, Robert Smithson, "também se valeram da forma ambivalente do cristal de rocha, que por si mesmo constitui um oxímoro para um sistema de percepção e de pensamento acostumado a estabelecer oposições entre natural e geométrico" (Leenhardt, 1994, p. 26). Marta Iris Montero, por sua vez, afirma que tais elementos resultam de uma homenagem simbólica à riqueza mineral do estado de Goiás (Montero, 1997, p. 124).



Figura 190: Praça do Ministério do Exército, Brasília, 1970. Disponível em: <http://jornalismo.iesb.br/2016/03/11/praca-dos-cristais-um-monumento-escondido-na-capital-federal/> (Acesso em 02/11/2017)



Figura 191: Burlie Marx. Esculturas de concreto, Praça do Ministério do Exército, Brasília, 1970. (Sup.)

Disponível em: <http://www.eniopadilha.com.br/artigo/6410> (Acesso em 02/11/2017)

Figura 192: Tony Smith. *Gracehoper*, 1962. Chapa metálica soldada e pintada. (Centro)

Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/tony-smith> (Acesso em 28/12/2017)

Figura 193: Donald Judd. *15 untitled works in concrete*, 1980-1984. Lajes de concreto, 2,5 x 2,5 x 5 metros, com 25 cm de espessura. (Inf.)Disponível em: <https://chinati.org/collection/donaldjudd2.php> (Acesso em 28/12/2017)



Figura 194: Robert Smithson. *Granite Crystal*, 1972. Grafite sobre papel, 48 x 61 cm. Disponível em: http://www.artnet.com/artists/robert-smithson/granite-crystal-xw6nGG2-2O_grZBvv8ol-Q2 (Acesso em 28/12/2017)

Jardins e Land Art

As intervenções sobre a natureza, ao mesmo tempo em que a utilizam como meio e lugar em que se dará a experimentação artística, buscam enfatizar o processo mental, além do aspecto físico da obra. A natureza atua como agente da obra, através das intempéries e da passagem do tempo, acaba por modificar o caráter inicial proposto pelo artista que, ainda assim, imprime à natureza sua marca subjetiva, apropriando-se dela de modo estético (Costa, 2004, p. 65-66). As relações que podem ser estabelecidas entre o paisagismo e a Land Art envolvem distinguir uma prática da outra. A. Tiberghien, em seu trabalho sobre a Land Art, resume essas relações na seguinte maneira:

Uma das funções primordiais da arte foi a de esquematizar o nosso olhar, fornecer-lhe uma forma da representação da natureza, variável, segundo as épocas e culturas, que determina nosso julgamento estético. Sob esse ponto de vista, podemos considerar o jardim como uma 'aplicação' desses esquemas que um certo número de artistas da Land Art não fizeram mais que trazer de volta sob outras formas, mas dentro de uma perspectiva inteiramente clássica. O que, de certo modo, é verdade, no que tange a Nancy Holt, a Christo, a Walter de Maria, aos primeiros trabalhos efêmeros de Heizer e de Jan Dibbets ou às fotografias de Richard Long.⁴⁵

Mesmo utilizando materiais brutos como rochedos ou ainda construindo objetos de concreto, como os concebidos para o Ministério do Exército, Burle Marx pode não ter tido a reflexão categórica dos conceitos do Minimalismo e da Arte Povera. No entanto, o envolvimento natural com tais práticas é fruto da liberdade em experimentar e

⁴⁵ Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Carré, 1993, p. 199, apud Leenhardt, 1994, p. 24.

reinventar-se, características positivas galgadas pelo interesse em buscar utilizar o que estava ao seu alcance como nova possibilidade de expressão.



Figura 195: Christo. *Oil Barrels Column*, 1961. (Esq. Sup.) Disponível em: <http://christojeanneclaude.net/projects/barrels> (Acesso em 28/12/2017)

Figura 196: Nancy Holt. *Sun Tunnels*, 1973-1976. Tubos de concreto, 18 x 9 pés. (Dir. Sup.) Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Nancy_Holt (Acesso em 28/12/2017)

Figura 197: Michael Heizer. *Adjacent, Against, Upon*, 1976. Concreto e pedras de granito. (Inf.) Disponível em: www.publicartarchive.org/work/adjacent-against-upon (Acesso em 28/12/2017)

Calçadões do Aterro de Copacabana

Realizado em 1970, o traçado de Burle Marx para a pavimentação do alargamento da Avenida Atlântica, na Zona Sul da capital do Rio de Janeiro é, sem dúvidas, um dos principais trabalhos do paisagista. Em virtude das reformas comandadas pelo engenheiro Hildebrando de Góes Filho, que ampliavam as áreas de lazer e de areia da Praia de Copacabana, bem como, reconfiguravam o sistema hidrossanitário da região, foi solicitada a Burle Marx a intervenção paisagística sobre os quatro quilômetros e meio.

Frente à característica urbana do projeto que limita o uso abundante de vegetação, enfatizaram-se os traçados da pavimentação em pedra portuguesa. Se nos jardins dos parques e dos amplos terrenos das residências rurais, os percursos dão-se por entre canteiros multicoloridos, em Copacabana os frequentadores são estimulados a transitar entre o dinamismo dos desenhos de piso.

"Paralelamente, a percepção do processo caótico de crescimento das cidades, rompendo o equilíbrio entre áreas livres e construídas, o leva a privilegiar o homem em detrimento das plantas: com economia de canteiros e de vegetação, os desenhos de piso assumem papel de destaque na composição. A pedra portuguesa, assentada como mosaico, presta-se perfeitamente a essa finalidade. A preocupação de garantir espaço ao habitante da cidade estabelece a diferença: o espaço do parterre não é apenas para ser visto, como em Versalhes ou Vaux le Vicomte, mas para ser percorrido. Tal preocupação expressa-se de forma clara também nos calçadões de Copacabana, onde apenas poucas caixas para árvores interrompem a superfície de composição." (Tabacow, 2004. P.29)

O trabalho em pedra portuguesa cobre o percurso dos 28 metros de largura dos passeios junto aos edifícios, dos 14 metros de largura do canteiro central da avenida e dos 10 metros da calçada junto à praia, onde Burle Marx manteve o tradicional desenho de ondas. O tema sinuoso, que teve em 1848 uma das primeiras aparições no calçamento da Praça D. Pedro IV, em Lisboa, foi apelidado de Mar Largo, possivelmente em homenagem aos descobrimentos portugueses ou ainda em referência ao encontro das águas do Rio Tejo com o Oceano Atlântico.

Em um artigo sobre pedra portuguesa, José Tabacow lembra que Burle Marx dizia ter surgido o desenho de piso para marcar o local em que um tsunami atingiu Lisboa no terremoto de 1755. A primeira referência encontrada no Brasil sobre tal paginação é do ano de 1899, é encontrada nos documentos da contratação do Gabinete Português de Engenharia e Arquitetura para a pavimentação do Largo de São Sebastião, diante do Teatro Amazonas, em Manaus.⁴⁶

Burle Marx já havia utilizado interpretações desse padrão de desenho em trabalhos anteriores, como por exemplo, no Largo Terreiro de Jesus, em 1952, em Salvador e no

⁴⁶ TABACOW, José. Pedra portuguesa. Ascensão e queda de uma tradição. *Arquiteturismo*, São Paulo, ano 06, n. 065.01, Vitruvius, jul. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/06.065/4431>>.

jardim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1953. Para a ampliação da calçada de Copacabana, o paisagista aumenta a escala do traçado curvilíneo existente, no entanto, mantém em certos pontos do canteiro central demonstrações da proporção original do traçado.⁴⁷



Figura 198: Avenida Atlântica, Copacabana, Rio de Janeiro, 1949, mostrando a pavimentação antes da intervenção de Burle Marx. Disponível em: <http://www.artrio.art.br/pt-br/calçada-de-copacabana> (Acesso em 18/12/2017)

⁴⁷ PELLEGRINI, Ana Carolina. Pedra, papel: tesouro. IV Seminário Docomomo Sul. Porto Alegre, 2013.

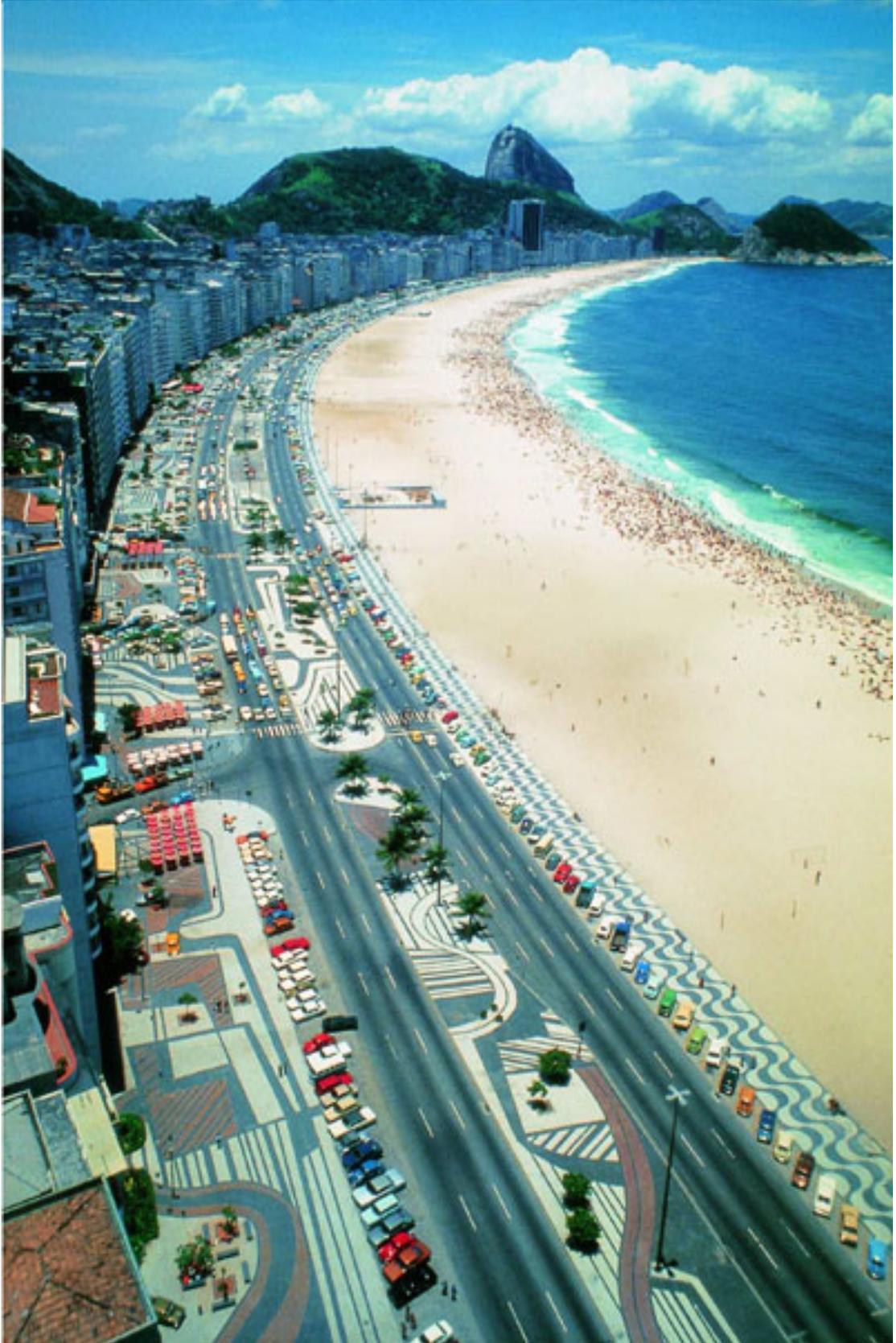


Figura 199: Avenida Atlântica, Copacabana, Rio de Janeiro, mostrando a intervenção de Burle Marx.
Disponível em: <https://landscapelover.wordpress.com/2011/05/31/a-burlesque-marxist-in-paris/> (Acesso em 18/12/2017)



Figura 200: Praça do Rossio, Lisboa, com a pavimentação do século XIX. (Esq.) Disponível em: <https://www.guiadacidade.pt/pt/poi-praca-dom-pedro-iv-rossio-16392> (Acesso em 18/12/2017)

Figura 201: Avenida Atlântica, Copacabana, Rio de Janeiro, 1949, mostrando a pavimentação antes da intervenção de Burle Marx. (Dir.) Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/198791771030842650/?lp=true> (Acesso em 18/12/2017)

Os desenhos fluídos e imprevisíveis com formas compostas por mosaicos de pedras brancas, pretas e marrons, vistos do alto dos edifícios revelam a coerência e a unidade da obra que articula os passeios com os acessos das edificações e áreas de repouso sombreadas por espécies autóctones, como *Terminalia catappa* e *Cocos nucifera*. Mesmo diante das limitações impostas pelas vias de tráfego e da paleta tricolor do mosaico, a composição dos traçados da pavimentação sugere uma aproximação com a plasticidade do trabalho artístico realizado por Burle Marx naquele período.

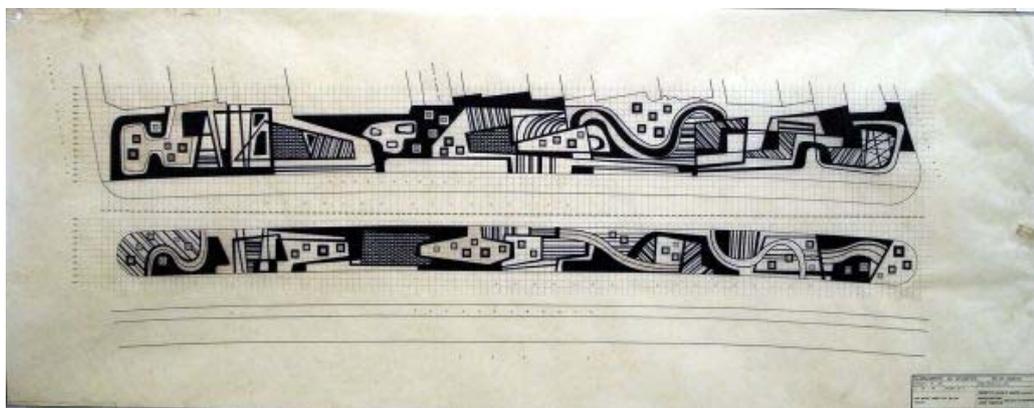
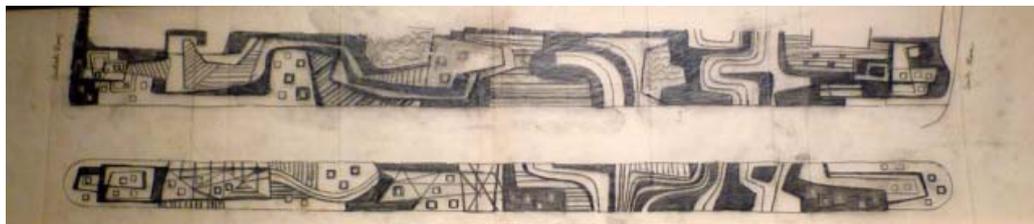


Figura 202: Desenhos para Avenida Atlântica, Copacabana, Rio de Janeiro, 1970. (Sup.)

Disponível em: <https://landscapelover.wordpress.com/2011/05/31/a-burlesque-marxist-in-paris/> (Acesso em 18/12/2017)

Figura 203: Planta baixa de parte da Avenida Atlântica, Copacabana, Rio de Janeiro, 1970. (Inf.)

Disponível em: <http://www.artrio.art.br/pt-br/calcao-de-copacabana> (Acesso em 18/12/2017)



Figura 204: Avenida Atlântica, Copacabana, Rio de Janeiro, 1970.

Disponível em: <http://burlemarx.com.br/bm/portfolio-item/avenida-atlantica-copacabana/> (Acesso em 19/12/2017)

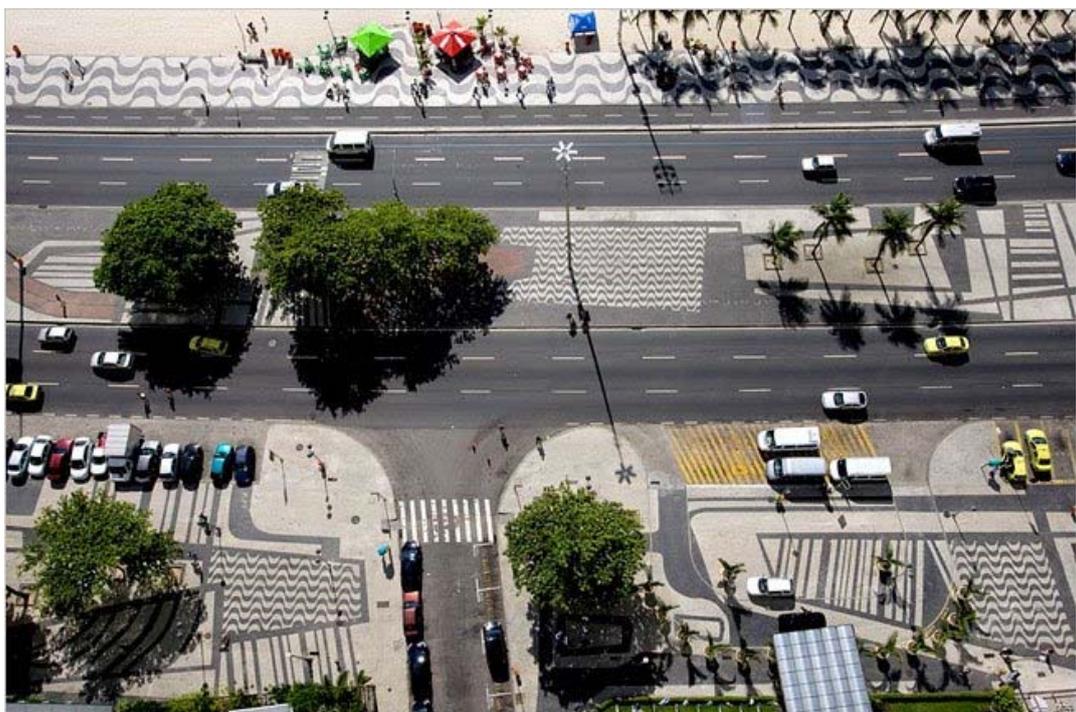
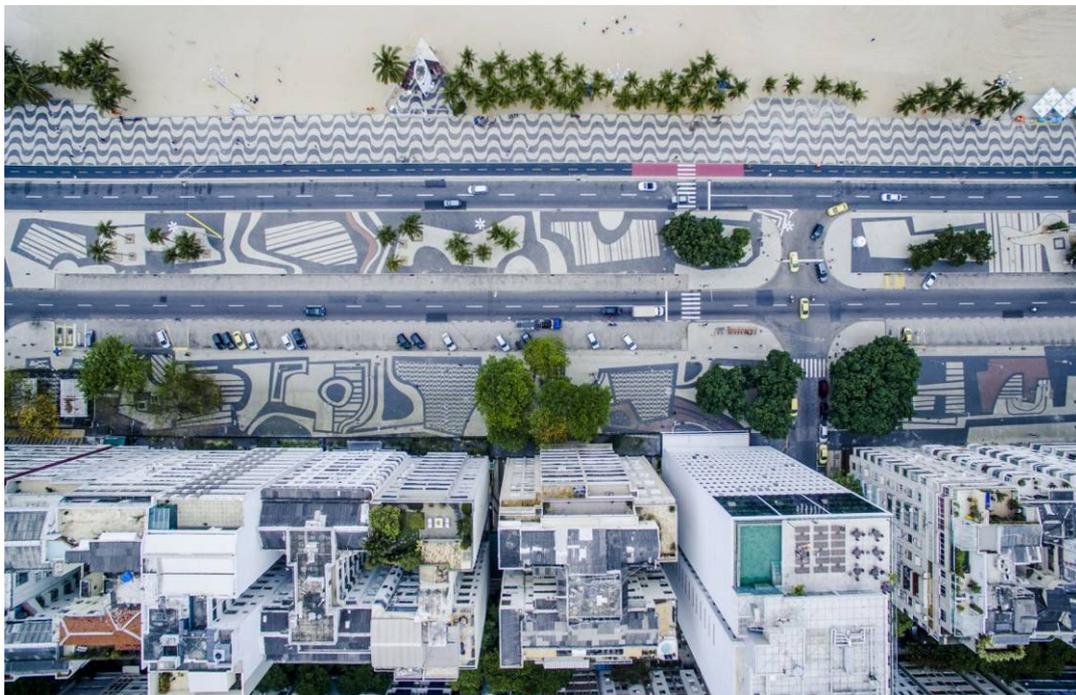


Figura 205: Avenida Atlântica, Copacabana, Rio de Janeiro, 1970. (Sup.)

Disponível em: <http://www.dronestagr.am/copacabana-beach-rio-de-janeiro-brasil-2/> (Acesso em 19/12/2017)

Figura 206: Avenida Atlântica, Copacabana, Rio de Janeiro, 1970. (Inf.)

Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/01/21/arts/design/21burl.html> (Acesso em 19/12/2017)



Figura 207: Burle Marx. Sem título, 1989. Acrílico sobre tecido, 162 x 252 cm. (Sup.)

Disponível em: <http://www.bolsadearte.com/artistas/cotacoes/artista/25/> (Acesso em 23/12/2017)

Figura 208: Burle Marx. Noite Indormida, 1989. Gravura, 57.5 x 78 cm. (Centro) Fonte: Acervo Banco Itaú, São Paulo

Figura 209: Burle Marx. Guaratiba, 1989. Óleo sobre tela, 275 x 200 cm. (Inf.)

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4764/guaratiba> (Acesso em 23/12/2017)



Figura 210: Burle Marx. Sem título, 1990. Acrílico sobre tecido, 119 x 163 cm. (Sup.)
Disponível em: <http://www.bolsadearte.com/artistas/cotacoes/artista/25/> (Acesso em 23/12/2017)

Figura 211: Burle Marx. Campo Formoso, 1991. Litografia sobre papel, 45 x 63 cm. (Centro)
Fonte: Acervo Banco Itaú, São Paulo

Figura 212: Burle Marx. Perséfare, 1993. Serigrafia sobre papel, 70 x 100 cm. (Inf.)
Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/roberto-burle-marx/> (Acesso em 23/12/2017)

Fazenda Vargem Grande

Conhecida também por Residência Clemente Gomes, a propriedade é uma antiga fazenda de café do início do século XIX, localizada em Areias, na região do Vale do Paraíba, que teve suas edificações restauradas em 1973. Seis anos depois iniciaram os trabalhos de paisagismo. Sobre os patamares planos do terreno de 9000 m² onde eram realizados os processos de beneficiamento do café produzido na antiga fazenda, Burle Marx utiliza estratégias de verticalização para criar espaços com proporções mais favoráveis.

Em uma área antes uniforme em sua extensão, agrupamentos de plantas de diferentes alturas rompem com a horizontalidade ritmando elementos nos percursos entre diferentes ambientes de um mesmo jardim. A relação entre texturas e formas, por sua vez, imersa no ruído das quedas d'água, cria uma espacialidade complexa característica das obras da maturidade do paisagista.

Nos trabalhos que implicam certas restrições no uso de vegetação, os desenhos de calçamento auxiliam proporcionando o movimento das composições, neste caso de plena liberdade para o plantio, a dinâmica se dá pelo arranjo de distintos gramados, canteiros, piscinas, espelhos d'água, áreas de deque e de seixo rolado. Sobre a transformação do terreno Vera Beatriz Siqueira, explica: "O que era o terreiro de secagem de café, terraceado em três níveis e perpassado por água corrente desviada de um rio, tornou-se um exuberante jardim aquático com cascatas artificiais." (Siqueira, 2009. P. 107)



Figura 213: Projeto para o jardim da Residência Clemente Gomes, Fazenda Vargem Grande, Areias, 1979. Guache sobre papel, 79 x 110 cm. Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/legado-de-roberto-burle-marx-e-tema-de-coletiva-em-nova-york/> (Acesso em 04/12/2017)



Figura 214: Fazenda Vargem Grande, Areias, antes da intervenção de Burle Marx.
Disponível em: http://www.fazendavargemgrande.com.br/FVG_2012/jardim.html (Acesso em 04/12/2017)

O jardim é formado por cinco espelhos d'água, esculturas de pedra que suportam plantas epífitas, dezenove quedas d'água, duas piscinas e vários canteiros. A água corrente de uma nascente serve às piscinas e a água desviada do antigo lavador de café alimenta o jardim. As antigas pedras dos moinhos, conhecidas como pedras de mó, foram utilizadas para realizar as esculturas e um chafariz no centro de uma das piscinas. O vento que sacode as folhas das árvores e a água que cai de diferentes alturas provocam sons que complementam a ambientação. Segundo Burle Marx: "Os jardins precisam de mais do que flores e plantas. Eles precisam de música e som. Essa é uma das razões pelas quais eu amo este jardim - o som da água corrente está sempre conosco".⁴⁸



Figura 215: Fazenda Vargem Grande, Residência Clemente Gomes, Areias, 1979.
Disponível em: http://www.fazendavargemgrande.com.br/FVG_2012/jardim.html (Acesso em 04/12/2017)

⁴⁸ Em entrevista à William Howard Adams, curador da exposição *Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden* realizada no MoMA, ente 23 de maio e 13 agosto de 1991. ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden*. Nova York, N.Y.: Museum of Modern Art, 1991. "Gardens need more than flowers and plants. They need music and sound. That is one reason I love this garden - the sound of running water is always with us."



Figura 216: Fazenda Vargem Grande, Residência Clemente Gomes, Areias, 1979. (Esq. Sup.)
Disponível em: http://www.fazendavargemgrande.com.br/FVG_2012/jardim.html (Acesso em 04/12/2017)

Figura 217: Fazenda Vargem Grande, Residência Clemente Gomes, Areias, 1979. (Dir. Sup.)
Disponível em: <http://www.paisagismoemfoco.com.br/index.php/vitrinepaisagismoemfoco/676-burle-marx-conheca-um-dos-projetos-mais-inspiradores-do-icone-do-paisagismo> (Acesso em 04/12/2017)

Figura 218: Fazenda Vargem Grande, Residência Clemente Gomes, Areias, 1979. (Esq. Centro)
Disponível em: http://www.fazendavargemgrande.com.br/FVG_2012/jardim.html (Acesso em 04/12/2017)

Figura 219: Fazenda Vargem Grande, Residência Clemente Gomes, Areias, 1979. (Dir. Centro)
Disponível em: <http://eurobikemagazine.com.br/um-jardim-de-som-luz-e-historia/> (Acesso em 04/12/2017)

Figura 220: Fazenda Vargem Grande, Residência Clemente Gomes, Areias, 1979. (Esq. Inf.)
Disponível em: http://www.fazendavargemgrande.com.br/FVG_2012/jardim.html (Acesso em 04/12/2017)

Figura 221: Fazenda Vargem Grande, Residência Clemente Gomes, Areias, 1979. (Dir. Inf.)
Disponível em: <http://eurobikemagazine.com.br/um-jardim-de-som-luz-e-historia/> (Acesso em 04/12/2017)

A complexidade desse paisagismo repleto de cores, texturas, cheiros, sons, planos de pedra, água e grama, somados aos volumes dos jardins verticais, dos arbustos e árvores de grande porte, parece suficiente para suprimir qualquer papel de um painel ou outra obra de arte que viesse a se somar à composição. O emprego de plantas da região e a utilização dos patamares existentes, dos canais de irrigação e muros de contenção que uma vez marcavam a paisagem, preservam a identidade do lugar. A execução do jardim da Fazenda Vargem Grande durou onze anos e acabou por definir-se para alguns críticos como um dos melhores trabalhos do paisagista.

Sede do Banco Safra

Em São Paulo, numa esquina formada pela Rua Augusta e a Avenida Paulista, localiza-se o edifício desenhado pelos arquitetos Maurício Kogan e Carlos Villar. O paisagismo ficou a cargo de Burle Marx e tem no terraço-jardim do oitavo andar e no painel de concreto em baixo relevo da recepção sua maior representatividade.

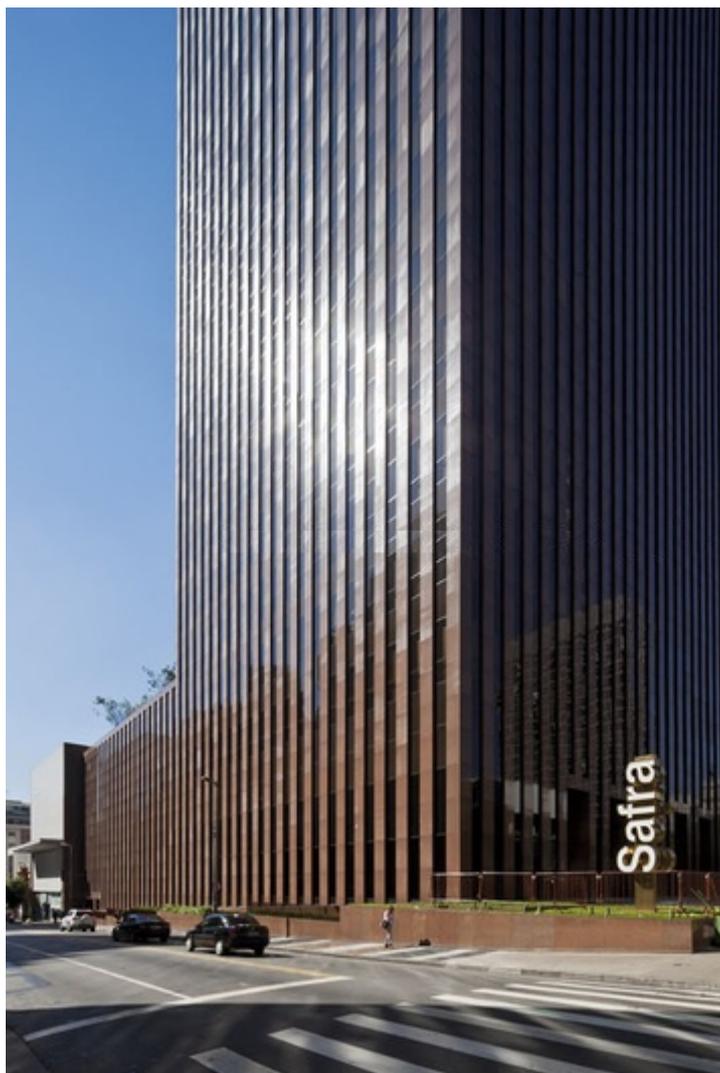


Figura 222: Banco Safra, na Avenida Paulista, São Paulo. Foto: Leonardo Finotti

No térreo, o patamar externo que ocupa o recuo da construção em relação ao passeio, tem um desenho de piso de traçado geométrico rígido que, ao transpor as grandes portas de vidro espelhado, revela a continuidade de seu desenho para o interior do edifício. O traçado regular do piso desenhado com pedras polidas de colorações beges, brancas, vermelhas e pretas contrasta com as formas curvas do painel de dezoito metros de extensão por sete metros de altura.

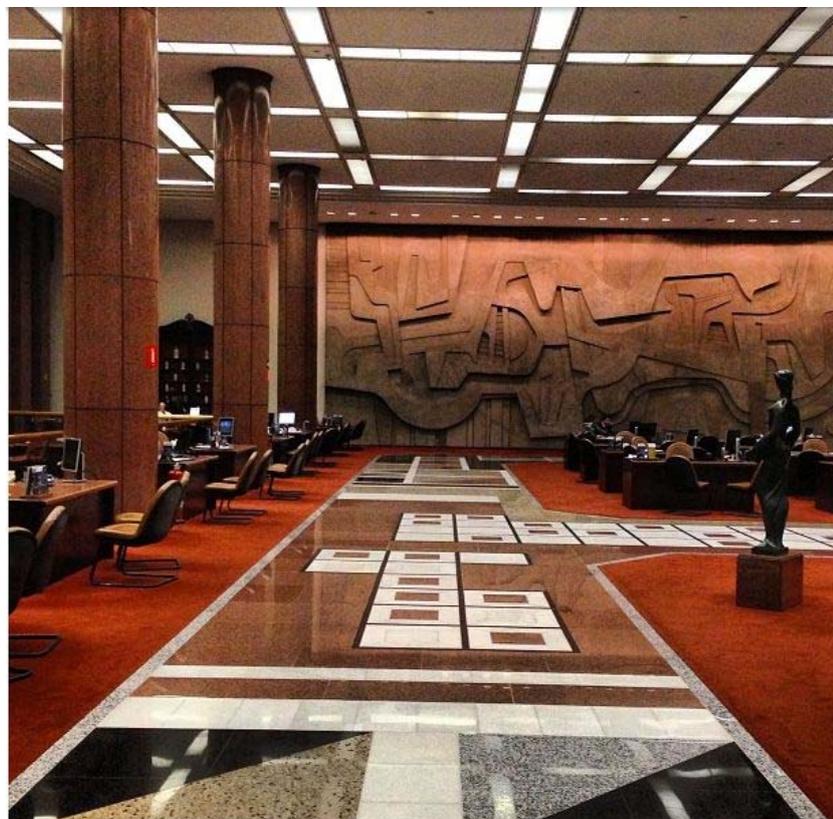
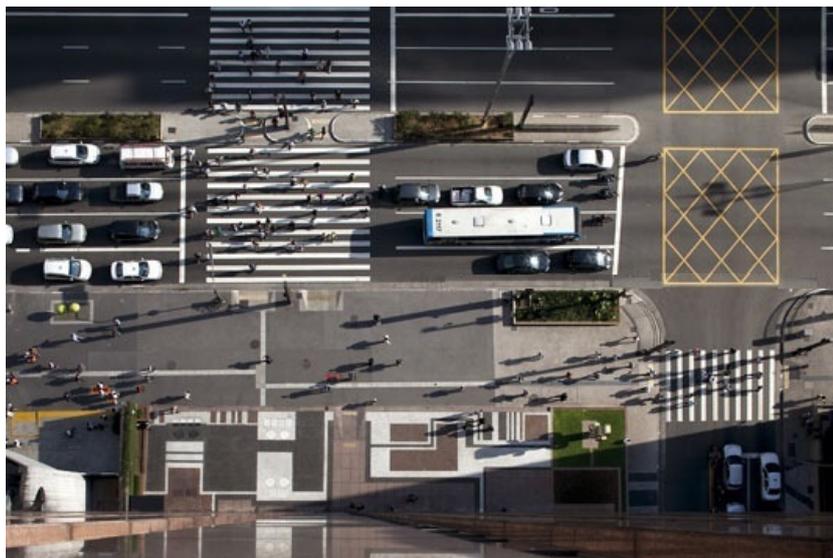


Figura 223: Pavimentação externa projetada por Burle Marx para o Banco Safra, na Avenida Paulista, São Paulo, 1983. (Sup.)
Foto: Leonardo Finotti

Figura 224: Piso e painel projetados por Burle Marx para o Banco Safra, na Avenida Paulista, São Paulo, 1983. (Inf.)
Disponível em: <https://modernica.net/blog/roberto-burle-marx-modernity-landscape/> (Acesso em 06/12/2017)

Na cobertura da porção baixa do edifício monumental, localiza-se o jardim mineral com desenho curvilíneo à maneira do terraço-jardim do MEC, de 1938. Se naquele projeto as cores da planta baixa sugeriam as florações sazonais das vegetações sem correspondência fiel, neste caso o desenho para o jardim suspenso do Banco Safra remete exatamente sua convenção de cores à realidade estática dos minerais que formam a composição. A escassa vegetação pouco se altera com o passar do tempo e a realidade cromática do jardim, composto em sua maior parte por contrastes entre pedras portuguesas e seixos claros e escuros, é relativamente próxima à do papel.

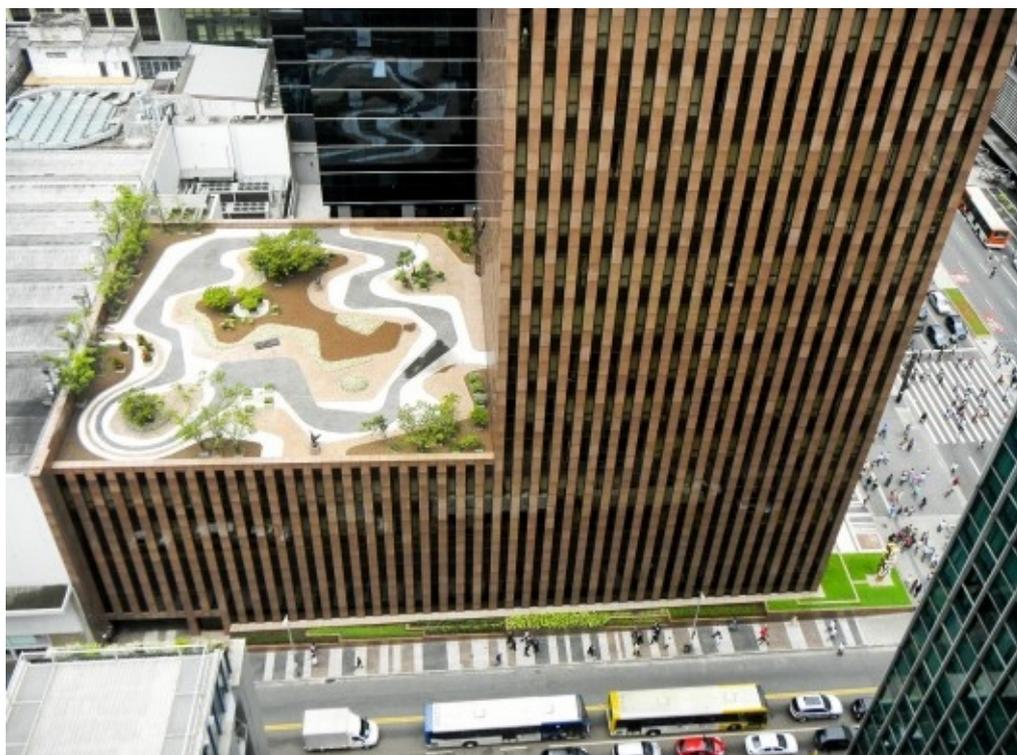


Figura 226 e 227: Burlle Marx. Cobertura do Banco Safra, na Avenida Paulista, São Paulo, 1983. Disponível em: <http://salomecruz.blogspot.com.br/2010/04/figuras-b36.html> (Acesso em 06/12/2017)



Figura 228: Projeto paisagístico de Burle Marx para a laje superior do Banco Safra, na Avenida Paulista, São Paulo, 1983. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/783123/roberto-burle-marx-ganha-primeira-exposicao-nos-eua> (Acesso em 07/12/2017)

CONCLUSÃO

Influenciado por sua formação artística acadêmica, Burle Marx soube interpretar as condicionantes inerentes às soluções dos projetos com uma visão fundamentada pelos mesmos princípios compositivos necessários para a criação de uma obra de arte. Somou a isso o interesse pela botânica e as características de sua personalidade. Adquiriu uma educação primorosa em seu ambiente familiar, envolto desde cedo por um estimulante conteúdo multicultural provido de seus pais e irmãos. A casualidade de precocemente ter criado laços com Lucio Costa, um dos principais responsáveis pela gênese da arquitetura moderna no país, provavelmente tenha sido a catalisação que mudou a história do paisagismo moderno mundial.

A formação acadêmica inicial em artes plásticas, baseada no expressionismo, o levou a incorporar aos jardins as relações cromáticas que soube explorar eximamente com os vegetais e elementos inertes. No entanto, no princípio, essa mesma influência pode ter lhe causado certa limitação em relação aos traçados dos jardins. Os primeiros projetos que elaborou possuíam canteiros ortogonais e simétricos, enquanto a organicidade era percebida somente nas relações entre as espécies vegetais que os preenchiam.

A forte ligação com a arte talvez o tenha levado a interpretar as praças de Recife, assim como, os espaços abertos do MEC, não mais como áreas onde deveria dispor canteiros e caminhos, mas como um grande canteiro em si próprio. Surge daí a brusca diferença entre os traçados simétricos da Praça da Casa Forte em relação aos traçados curvos das demais praças que realizou em Recife. Bem como, mudança de planos para o MEC, onde os canteiros estritamente cartesianos da primeira proposta decompõem-se nas elogiadas sinuosidades que o consagraram pela crítica internacional.

Quiçá Burle Marx tenha pensado o terraço do gabinete do ministro como uma grande tela, nas quais seriam vistas, a partir da torre, as forma curvas dispostas como numa pintura de Arp. Talvez tenha imaginado os guarda-corpos como molduras de um lugar por onde o ministro iria caminhar entre plantas e com elas dar vida ao maior quadro que haveria de criar até então. O projeto para o terraço quando emoldurado fez-se em si uma obra de arte. Um quadro muito diferente dos que tinha realizado até então. Uma pintura que remetia àquelas que havia conhecido nas exposições que frequentava no período em que morou na Europa.

Gradativamente mais e mais projetos foram sendo emoldurados e em seu atelier o espaço das paredes passou a ser dividido entre suas pinturas figurativas e as plantas baixas dos canteiros abstratos. Assim, com a autorreferência dos projetos dentro do atelier e influenciado pelas crescentes exposições de arte moderna que passaram a ocorrer no Brasil, também sua maneira figurativa de pintar volta-se pouco a pouco para a abstração.

Cada vez mais, na medida em que amadurece, Burle Marx apresenta-se com ideais firmes, com a segurança intelectual necessária para alimentar suas obras das mudanças de seu desenvolvimento cultural. A transição para uma fase abstrata nas artes plásticas parece ter relação direta, tanto, com a herança do Movimento Moderno, quanto, com a experiência cada vez mais abrangente de suas pesquisas botânicas e de suas observações dos diferentes ambientes fitogeográficos do país. O aspecto das composições ganha certo movimento e fluidez, tornando as pinturas mais leves e flexíveis.

Inserido no percurso da arte moderna brasileira, Burle Marx participa, sem o rigor teórico, das principais vanguardas que aconteceram no país durante o século XX. As pinturas transitam de retratos expressionistas para figurações distorcidas sugeridas pelo pós-cubismo, alcançam o concretismo, flertam com novas experiências figurativas, com colagens, com a abstração informal, e firmam-se em uma linguagem própria na qual se identificam motivos tirados da trama de folhagens e galhos, mesclados com elementos lineares, por vezes geométricos, com gradações sensuais de tonalidades diversas.

O paisagismo que serviu de influência para as mudanças ocorridas em suas pinturas, dialoga com sua produção artística e, guardadas as particularidades de cada prática, divide certas características plásticas com as experiências artísticas do paisagista. Começa a se perceber em seus jardins um avanço de manipulações mais rígidas e escultóricas, indício de seu engajamento com as novas tendências artísticas, como o abstracionismo geométrico que despontava após a Segunda Guerra e que veio originar no Brasil a *vertente construtiva*.

Com o passar dos anos, a evolução dos conceitos e da maneira de encarar cada plataforma ficou claramente mais distinguida. Antes o que era visto como apenas uma diferença de meios de expressão, assume gradativamente um reconhecimento das distinções em que cada representação se enquadra. O paisagismo, mesmo com certas convergências em relação a concepções pictóricas, assume um papel muito diferente em sua complexidade no que se refere à biologia e a seu condicionamento temporal e evolutivo.

O conflito entre "mimético" e "construído" é recorrente e por toda sua produção indica um jeito muito particular de elaborar os projetos. Fazendo uso de profundo conhecimento em botânica, ordena com maestria o emprego das plantas, tirando partido da condição natural em que são encontradas para elaborar com consciência recantos projetados que condizem plenamente com os naturais. Com efeito, sobre essa contradição Pietro Maria Bardi comenta: "O jardim geométrico destrói a ideia de uma imitação da natureza. Para Burle Marx, porém, a arte deve continuar a imitar a natureza; esta contradição é talvez esperada de um artista tenso que escolheu a própria natureza como meio de autoexpressão e, portanto, é timidamente reverente a ela" (Bardi, 1964, p. 10-11)

A preocupação em transmitir as características culturais do país e de sua população se manteve sempre, em toda sua produção, sem distinção do suporte utilizado. Aliás, pode-se dizer que é considerada a característica principal de sua obra. Burle Marx buscou valorizar cada vez mais a apresentação dessa temática, que se tornou mais aprimorada, mais complexa e mais ousada com o passar do tempo. Sendo assim, mesmo que seus primeiros trabalhos sejam surpreendentemente qualificados nesses termos, na sua fase posterior ele amplia ainda mais a valorização da cultura brasileira, de maneira ainda mais consciente e rica, mesmo sem o uso de figurações.

Analisando os princípios compositivos de sua formação artística e das influências das produções contemporâneas do seu tempo, percebe-se que Burle Marx teve exímia capacidade de compactuar os importantes valores sociais da arte perante as necessidades brasileiras. Usando diferentes linguagens, continuou a preocupar-se com o conteúdo de suas obras de arte, com a mensagem que iriam transmitir. Nos trabalhos posteriores manteve a abordagem desses conteúdos de uma forma distinta: elaborou abstrações que remetem à cultura brasileira e à flora tropical autóctone. Com a grande carência de valorização da cultura nacional, buscou suprir com seus jardins a necessidade básica de convívio com a natureza e sua contemplação. Sobre isso, afirma “faço do problema jardim, como sinônimo de adequação do meio ecológico para atender às exigências naturais da civilização” (Marx, 1963, p. 23).

Buscou por entre seus meios, principalmente através da exaltação da beleza geográfica brasileira, defender a flora nativa em alto grau de destruição pelos avanços da sociedade tecnológica e de suas expansões destrutivas em prol do consumo. Seus jardins, assim como seus quadros, procuram servir a população de experiências sensoriais, reflexivas e de contemplação. Mesmo os projetos particulares sempre se desenvolvem em torno de uma filosofia de convivência buscando aproximar as pessoas. Apesar da inegável conexão, cada forma de expressão pertence a uma esfera específica, com suas características próprias, vindo a somar seus atributos quando contempladas em relação umas com as outras.

BIBLIOGRAFIA

ADAMS, William Howard. Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden. Nova York, N.Y.: Museum of Modern Art, 1991.

AOKI, Virginia. Conexões com a Arte. São Paulo: Moderna, 2013.

BARDI, Pietro Maria (org.) Arte no Brasil. São Paulo: Editora Abril, 1979.

BARDI, Pietro Maria. The tropical gardens of Burle Marx. Rio de Janeiro: Colibris, 1964.

BARROS, José D'Assunção; Existência e Arte – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei – ANO VII – Número VI – Janeiro a Dezembro de 2011.

BOURDIEU, Pierre; **HAACKE**, Hans. Livre-troca: Diálogos entre ciência e arte. Rio de Janeiro: Bertrant Brasil, 1995.

BROWNE, Paula. Vários mundos: Burle Marx além das paisagens. Rio de Janeiro: Rocco jovens leitores, 2009.

BRUAND, Yves; Arquitetura contemporânea no Brasil; Ed. Perspectiva, 1997.

CABRAL, Claudia Pianta Costa; Arquitetura, arte, espaço público: o projeto como reconstrução do lugar; Arqtexto. n. 8, 2006.

CASARIN, Rafael Farina. Burle Marx multimídia: a contribuição das demais práticas ao seu paisagismo. Anais do 11º Seminário Docomomo Brasil. Recife: DOCOMOMO_BR, 2016.

CAVALCANTI, Lauro Pereira; EL-DAHDAH, Farès (Org.). Roberto Burle Marx 100 anos: a permanência do instável. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

CAVALCANTI, Lauro; Roberto Burle Marx: The Modernity of Landscape; ACTAR Publishers, 2011.

CERCHIARO, Marina Mazze. Esculpido para o ministério: arte e política no Estado Novo. São Paulo: USP, 2016.

CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COCCHIARALE, Fernando. Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitectura moderna, estilo Corbu, pabellón brasileño". In: Revista de Crítica Arquitectónica. n. 3, Barcelona, 1999.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. A máquina para recordar. Ministerio da Educação no Rio de Janeiro, 1936/45. Arqtextos, São Paulo, ano 01, n. 005.01, Vitruvius, out. 2000.

COMAS, Carlos Eduardo Dias; *Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos: a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45.* Porto Alegre: PROPAP, 2002.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios.* São Paulo: Alameda, 2004.

COSTA, Lucio. "Roberto Burle Marx: senhor de Guaratiba", in *Burle Marx Homenagem à Natureza.* Petrópolis, Editora Vozes Ltda, 1979.

COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência.* São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DANTO, Artur; *After the end of art: contemporary art and the pale of history.* Princeton: Princeton University Press, 1997.

DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx.* São Paulo: Ed. SENAC São Paulo; EDUSP, 2009.

ELIOVSON, Sima. *The gardens of Roberto Burle Marx.* New York: Sagapress, 1991.

FERREZ, Gilberto. "As primeiras telas paisagísticas da cidade". Rio de Janeiro: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 17, 1969.

FLAMMING, Laurence; **ONO**, Haruyoshi; *Roberto Burle Marx: um retrato;* Editora Index, 1996.

FOSTER, Hall; *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural.* São Paulo: casa Editorial Paulista, 1996.

FROTA, Lelia Coelho. *Burle Marx: paisagismo no Brasil.* São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

GALARD, Jean; *A beleza do gesto.* São Paulo: Edusp, 1997

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds Architecture New and Old 1652-1942. Construção Brasileira: arquitetura moderna e antiga 1652-1942.* New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GUERRA, Abilio. José Tabacow. *Entrevista,* São Paulo, ano 07, n. 028.02, *Vitruvius*, out. 2006.

GUERRA, Abilio. Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 029.05, *Vitruvius*, out. 2002.

GUERRA, Abilio; **MARTINS**, Carlos Eduardo (Org.) et al. *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira.* São Paulo: Romano Guerra, 2010.

GUIMARÃES, Aline Sampaio de Mello. *Burle Marx: caminos del paisajismo moderno brasileño*. Barcelona: Universidade Politécnic de Catalunya, 2015.

GUIMARÃES, Marília Dorador. *Roberto Burle Marx: a contribuição do artista e paisagista no Estado de São Paulo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

GUIMARÃES, Marília Dorador; **GUERRA**, Abilio. *São Paulo na vida de Roberto Burle Marx. Entrevista com Haruyoshi Ono*. *Entrevista*, São Paulo, ano 15, n. 060.01, Vitruvius, dez. 2014.

HAMERMAN, Conrad. "Roberto Burle Marx: the last interview", in *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* n. 21, Brazil Theme Issue. Miami, The Wolfson Foundation of Decorative and Propaganda Arts, Inc., 1995.

KLEE, Paul; *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: JZE, 2001.

KRAUSS, Rosalind; *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KURTH, Katharine. *Diálogo com a arte moderna*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

LAMBERT, Rosemary. *Cambridge introduction to the history of art: The twentieth century*; Cambridge University Press, 1981.

LANA, Ricardo Samuel de; *Arquitetos da Paisagem Memoráveis Jardins de Roberto Bule Marx e Henrique Lahmeyer de Mello Barreto*; Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2009.

LEENHARDT, Jacques (org.) "Nos jardins de Burle Marx". São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LEENHARDT, Jacques; **CARVALHO**, Pérola de. *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LIMA, Jayme Wesley de. **ROZA** Ary Garcia, um arquiteto moderno brasileiro. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 150.06, Vitruvius, nov. 2012.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. *Arquitetura moderna e brasileira: O constructo de Lucio Costa como sustentação*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 063.07, Vitruvius, set. 2005.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. *Brasil pós-guerra, vertente construtiva e estética industrial*. In: *Anais do 11º Seminário Docomomo Brasil*. Recife: DOCOMOMO_BR, 2016.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. *Da integração das artes ao desenho integral: interfaces da arquitetura no Brasil moderno*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 160.02, Vitruvius, set. 2013.

MACEDO, Silvio Soares. "Quadro do paisagismo no Brasil". São Paulo 1999.

MAFRA, Fátima. *Natureza organizada é obra de arte: Roberto Burle Marx em Recife*. Recife: UFP, 2007.

MARX, Roberto Burle; Arte & Paisagem: Conferências Escolhidas; Editora Nobel, MINDLIN, Henrique. "A arquitetura moderna no Brasil". Rio de Janeiro. Aeroplano, 1999.

MONTERO, Marta Iris. "Burle Marx: the lyrical landscape. London: Thames & Hudson", 2001.

MOTTA, Flavio Linchtenfels. Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem. 3. ed. São Paulo: Nobel, 1986.

OITICICA, Hélio; Aspiro ao grande labirinto. Compilação Luciano Figueiredo, Ligia Pape, Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLAVO, Luis. Cicero Dias: Anos 20 - Les Années 20. Rio de Janeiro: Editora Index, 1993.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Bourlemarx ou Burle Marx? Arqtextos, São Paulo, ano 02, n. 013.01, Vitruvius, jun. 2001.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Fernando Tábora. Entrevista, São Paulo, ano 09, n. 036.01, Vitruvius, out. 2008.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Nove anos sem Burle Marx. Arqtextos, São Paulo, ano 04, n. 037.01, Vitruvius, jun. 2003.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Roberto Burle Marx. Entrevista, São Paulo, ano 02, n. 006.01, Vitruvius, abr. 2001.

OLIVEIRA, Ana Rosa de: "Hacia la extravasaria. La naturaleza y el jardín de Roberto Burle Marx". Tese de doutorado apresentada à Universidad de Valladolid. Espanha, 1998.

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

PELLEGRINI, Ana Carolina. Pedra, papel: tesouro. 4º Seminário Docomomo Sul. Porto Alegre: DOCOMOMO_SUL, 2013.

QUEIROZ, Paulo Peltier de; **BOFF**, Leonardo; **QUEIROZ**, Lucia Victoria Peltier de (Coord.). Roberto Burle Marx: homenagem à natureza. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

RIZZO, Giulio G.; "Roberto Burle Marx. Il giardino del Novecento"; Firenze, Cantini editore; 1992.

RIZZO, Giulio G.; Il progetto dei grandi parchi urbani di Roberto Burle Marx. In "Paesaggio Urbano", vol. 4-5; p. 82-89, 1995.

RIZZO, Giulio G.; Roberto Burle Marx: non solo arte dei giardini; su "Controspazio", vol. 4; p. 66-73, 1995.

SANTOS, Cesar Floriano dos. Campo de producción paisajística de Roberto Burle Marx: el jardín como arte público. Madrid: Departamento de Composición Arquitectónica, 1999.

SENNOTT, Stephen; Encyclopedia of Twentieth Century Architecture; Taylor & Francis, 1 de Jan de 2004.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Burle Marx. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. ARTE E POLÍTICA NO BRASIL—OS ANOS 1960: questões de arte e participação social. Estudos de Sociologia, v. 2, n. 17, 2013.

STICKEL, Erico João Siriuba; Uma pequena biblioteca particular: subsídios para o Estudo da Iconografia no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

TABACOW, José (org.); Arte e Paisagem - Roberto Burle Marx; São Paulo: Livros Studio Nobel, 2004.

TÁBORA, Fernando; Dos parques, un equipo. Parque del Este, Caracas Venezuela: Aterro do Flamengo Rio de Janeiro Brasil. Caracas, Embajada de Brasil en Venezuela, Odebrecht, 2007.

VALLADARES, Clarival do Prado. Roberto Burle Marx. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.

VENTURI, Lionello. História da crítica de arte. Lisboa: Edições 70, 1984.

WULF, Andrea; A invenção da natureza: A vida e as descobertas de Alexander Von Humboldt; São Paulo: Crítica, 2015.

XAVIER, Alberto (org.); Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Alberto (org.); Lucio Costa: sôbre arquitetura [sic] /Lucio Costa. - 2. ed./ coordenada por Anna Paula Canez. Porto Alegre: UniRitter Ed. 2007.

ZANINI, Walter. História geral da arte no Brasil. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ANEXO - ENTREVISTA: JOSÉ TABACOW, novembro de 2017

José Tabacow⁴⁹ conviveu com Burle Marx desde os anos 1960, quando ingressou, junto com o colega de classe Haruyoshi Ono, como estagiário do escritório do paisagista. A partir daí trabalhou como colaborador e, posteriormente, como coautor de projetos importantes, vivenciando momentos que fazem parte da história do paisagismo do século XX.

Autor: Podemos estabelecer alguma relação dos primeiros jardins realizados por Burle Marx nas décadas de 30 e 40 com os movimentos de arte expressionista e abstrata?

José Tabacow: Se formos avaliar pelos emblemáticos projetos do Recife, nos anos 1934 e 35, podemos considerar que não há um vínculo entre o desenho dos jardins e as tendências e movimentos artísticos de então! O projeto de Casaforte, por exemplo, tem um traçado convencional para a época, com forte influência dos jardins barrocos franceses. Eixos e simetrias atestam tal ideia. O que há de novidade nestas propostas paisagísticas é o critério de escolha da vegetação: pela primeira vez um paisagista decide usar integralmente a vegetação brasileira, mais particularmente, da Amazônia, num projeto. Embora possamos contestar o caráter “ecológico” que Burle Marx pretendia, por se tratar de espécies exóticas para a região, há aí, incipiente, o critério mais tarde aprimorado, de valorizar a vegetação indígena.

Autor: Os jardins de um segundo momento, realizados durante os anos 50 e 60, têm alguma relação com a tendência construtiva e a arte concreta?

José Tabacow: Alguns deles, sim. Inclusive painéis também, por exemplo, o da Mercedes Benz (1959), publicado no livro de P.M.Bardi, *The Tropical Gardens of Roberto Burle Marx*. Entretanto acho importante perceber que não há uma ressonância cronológica entre as tendências artísticas do momento e algumas obras de Burle Marx, nelas inspiradas. A cobertura da Costura da Velha (Cia. Hering), em Blumenau, também se enquadra naquele movimento, pelo menos a meu ver. No entanto, já é obra dos anos 70, se não estou enganado.

⁴⁹ Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFRJ (1968), tem especialização em Ecologia e Recursos Naturais, pela UFES (1991) e doutorado em Geografia pela UFRJ (2002). Foi, sucessivamente, estagiário, colaborador, arquiteto colaborador e arquiteto associado de Burle Marx & Cia. Ltda. onde permaneceu por dezessete anos. Professor-convitado da IUAV – Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Itália. Lecionou disciplinas de paisagismo e urbanismo nos cursos de Arquitetura e Urbanismo da UNISUL (Tubarão e Florianópolis/SC) e Univali (Balneário Camboriú/SC), e em diversos cursos em nível de Especialização. Fonte: <http://www.josetabacow.com/sobre>

Acho que, em geral, pode-se ver traços ou sinais que são identificados com alguns destes movimentos, mas eles são presentes em uma ou poucas obras, assim como também são presentes sinais de outras épocas, como a Fazenda Vargem Grande, em Areias – SP, com claras marcas do Renascimento Italiano, em especial, a abundância de água em espelhos d'água, cascatas, jorros, etc. E também o terracamento do relevo. Ou o Centro Cívico de Santo André, que remete ao barroco francês, inclusive com um tratamento (ao lado da torre da Prefeitura) a que o próprio Roberto se referia como parterre!

Simplificando, há jardins cuja composição converge com alguns movimentos de arte testemunhados pelo paisagista. Entretanto, não há uma coincidência cronológica entre estas obras e os movimentos que, provavelmente, inspiraram-nas.

Autor: Houve alguma influência da arte óptica nos padrões repetitivos com elementos constantes, como triângulos, círculos, retângulos e outras formas em ritmo que, por vezes, aparecem nas paginações, painéis e composições dos projetos?

José Tabacow: Embora Burle Marx fosse admirador de artistas como Victor Vassarely e o venezuelano Jesús Soto, cujo trabalho tivemos a oportunidade de apreciar através de várias obras em Caracas e em outras cidades daquele país, nunca houve intenção de buscar os efeitos da chamada Op Art nos projetos de paisagismo. Ao contrário, muitos estudos foram descartados porque poderiam causar, na visão dos passantes, confusões visuais que pudessem significar perda de conforto ou mesmo acidentes com prejuízos físicos.

Autor: Sabemos que, como pintor, Burle Max, mesmo que com grande autonomia criativa, flertou com diferentes movimentos artísticos. Pode-se salientar alguma relação dessa evolução ocorrida em sua pintura com os parâmetros de concepção dos projetos de paisagismo?

José Tabacow: A resposta, aqui, é complementar à da pergunta 02. É possível que alguns fatores tenham influenciado indiretamente a composição de determinada obra de paisagismo. Terrenos muito acidentados, por exemplo, induziam a um partido com linhas curvas, mais fáceis de se adaptar às rampas e vertentes. Terrenos planos podiam induzir a alguma composição mais identificada com as linhas e as geometrias do concretismo (Zoobotânico de Brasília ou Pampulha late Clube, no jardim em torno da piscina). Tais fatores são, a meu juízo, muito mais indutores dos traços iniciais de uma composição paisagística do que as tendências artísticas em voga nos primeiros momentos de definição da mesma.

Autor: Podemos considerar que um dos campos de atuação, arte ou paisagismo, teve uma influência predominante sobre o outro em algum momento da carreira de Burle Marx?

José Tabacow: Num texto de apresentação de catálogo, Lucio Costa menciona que o Roberto pintor se alimenta do paisagista e vice-versa. No contexto em que ele fala isso, percebe-se a ideia de uma autocontribuição na construção das formas. Isso me parece natural e deve ocorrer com qualquer artista multifacetado, como era Burle Marx. Entretanto, o próprio artista pode nos ajudar: “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 meu conceito de arte, não há dúvida. Tenho procurado na vida não me cingir a uma fórmula. Detesto fórmulas. Eu amo os princípios.”

Autor: Podemos destacar algum artista que tenha, com sua obra, influenciado o desenho paisagístico de Burle Marx em um determinado momento?

José Tabacow: Que eu tenha percebido, não. Ele tinha medo de ele mesmo influenciar sua obra! Tanto que era comum ele trazer algum quadro ou desenho novo para o Escritório, para mostrar ao grupo que trabalhava com ele em paisagismo. Raramente ele perguntava se nós tínhamos gostado ou se estava bom. A pergunta era sempre: “Vocês acham que está diferente?” Aí estava sua principal preocupação: não se repetir, não cair numa espécie de fórmula fácil, buscando sempre novas possibilidades de expressão. Sua procura por plantas na natureza também se prendia a essa preocupação.

Autor: Os grafismos indígenas inspiraram de certa forma as obras de Burle Marx?

José Tabacow: Não. Houve um artigo que mencionava o uso intencional de “cores dos indígenas” nos desenhos da Avenida Atlântica, projeto de 1970, ao apagar das luzes do governo Negrão de Lima. Como sou coautor naquele projeto – juntamente com Haruyoshi Ono – escrevi uma carta pessoal ao autor desmentindo tal interpretação. Depois, por acaso, encontrei com o mesmo num congresso da IFLA em Buenos Aires e ele se justificou dizendo que o texto tinha caráter especulativo. Assim nascem as lendas: o “caráter especulativo”, que é mencionado logo no início do texto, é rapidamente esquecido e a asserção vira verdade absoluta! Acrescento ainda que as cores dos desenhos da Av. Atlântica foram definidas de acordo com a disponibilidade das pedras usáveis (calcário branco, calcário vermelho e basalto negro) naquele tipo de trabalho e então.

Autor: Nos trabalhos mais recentes, na época dos Calçadões do Aterro de Copacabana, por exemplo, no que diz respeito aos traçados e formas, existiu uma maior semelhança entre o paisagismo e as obras de arte realizadas naquele momento?

José Tabacow: Se houver semelhanças, elas são muito mais convergências geométricas do que conceituais. Mas tendo a achar que não. Certamente há alguma semelhança de formas entre as propostas paisagísticas e as composições abstratas de Roberto nas pinturas. Acho até natural que elas existam. Portanto poderíamos condensar a resposta em: pelo menos não como referência ou intencionalmente.