

**ROBERTO BURLE MARX:
UM NOVO OLHAR SOBRE O DESENHO NA PAISAGEM**

Júlio José de Carvalho Ono



2011

PROURB / FAU / UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM URBANISMO – PROURB

Júlio José de Carvalho Ono

ROBERTO BURLE MARX: UM NOVO OLHAR SOBRE O DESENHO NA PAISAGEM

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo – PROURB da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Urbanismo

Orientadora:

Prof^a. Ivete Mello Calil Farah

Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Dezembro de 2011



Júlio José de Carvalho Ono

ROBERTO BURLE MARX: UM NOVO OLHAR SOBRE O DESENHO NA PAISAGEM

Rio de Janeiro, 23 de Dezembro de 2011

Prof^a. Ivete Mello Calil Farah (Orientadora), Doutora em Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ- Professora Adjunta do PROURB da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ

Prof. Carlos Gonçalves Terra, Doutor em Artes Visuais pela UFRJ,
Professor Adjunto da Escola de Belas Artes da UFRJ

Prof. José Barki , Doutor em Urbanismo pelo PROURB-FAU/UFRJ,
Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ

Ono, Júlio José de Carvalho.

O58 Roberto Burle Marx: um novo olhar sobre o desenho na
paisagem / Júlio

José de Carvalho Ono. Rio de Janeiro: UFRJ / FAU, 2011.

xviii 133 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Ivete Mello Calil Farah.

Dissertação (mestrado) – UFRJ / PROURB / Programa de Pós-
Graduação em Urbanismo, 2011.

Referências bibliográficas: f. 126-133.

Agradecimentos

Esta pesquisa contou com a colaboração de pessoas, instituições e órgãos públicos a quem gostaria de agradecer.

Inicialmente a todo corpo docente do PROURB e seus colaboradores que de forma direta ou indireta me auxiliaram durante o estudo. Ao órgão que contribuiu para a realização desta dissertação a partir do apoio com bolsa de estudo da Capes. Ao Escritório Burle Marx & Cia. Ltda. pelo apoio nas pesquisas disponibilizando material para estudo.

Um agradecimento especial à Prof^a. Ivete Farah, pelo seu empenho, paciência e incentivo em todo o percurso da pesquisa.

Finalmente os meus agradecimentos a todos aqueles que gentilmente concederam atenção para esta pesquisa, enriquecendo sua realização. Ao Prof. Carlos Terra, ao Arqt. Gustavo Leivas, ao Arqt. Haruyoshi Ono, à Arqt. Isabela Ono, ao Prof. José Barki, ao Prof. José Tabacow, à Prof^a. Klara Kaiser, ao Arqt. Koiti Mori, à Arqt. Priscila Vivacqua e a toda a turma do Mestrado de 2009 pela sua participação desde o início da pesquisa.

À minha mãe, pela sua sempre participação, incondicional,
pelo seu constante incentivo na vida,
Ao meu pai, por tudo que ensina,
pelos valores que representa como profissional e como ser,
À minha companheira,
sempre presente,
pelo seu amor e respeito,
À minha irmã e ao meu irmão,
pela confiança,
Aos meus amigos e amigas,
que também fazem parte da minha família.

RESUMO

A obra paisagística de Roberto Burle Marx é atualmente considerada uma das mais importantes do século XX, e possibilitou no Brasil, numa associação com o Movimento Modernista, a consolidação de uma nova linguagem paisagística, que permitiu fundir dentro do campo profissional do paisagismo o conhecimento científico e o campo das artes, criando um novo estilo com identidade tipicamente nacional.

A presente pesquisa tem como objetivo principal estudar a importância da obra de Burle Marx, no que se refere à singular criatividade empregada nas composições plásticas de seus projetos paisagísticos. Busca entender, com base em um suporte teórico de diversos autores que abordaram temas relativos à paisagem, metodologia e concepção de projeto, como essa característica claramente vinculada ao seu viés artístico se relaciona com outras questões implicadas na definição projetual, tal como os aspectos ambientais, os aspectos funcionais e os aspectos culturais da obra, considerados de grande relevância no conjunto de sua obra.

Dessa maneira, procuramos no decorrer da pesquisa aprofundar nosso conceito de abordagem sobre esses aspectos com o intuito de compreender sua articulação dentro do processo de concepção de projeto. Com base na análise de algumas obras do paisagista identificou-se, ao final do trabalho, uma série de elementos e artifícios de projeto recorrentes ao longo da sua produção, destacando uma espécie de vocabulário utilizado, representado sob a forma de um breve catálogo de elementos compositivos.

ABSTRACT

The landscape design of Roberto Burle Marx is currently considered one of the most important of 20th century, that enabled in Brazil, in association with the Modern Movement, the consolidation of a new language, allowing within the landscape design field the combination of scientific knowledge and the arts, creating a new style identity typically national.

This research has as main objective to study the importance of Burle Marx's work, regard to the unique creativity employed in plastic compositions of his landscape designs. Pursues to understand, based on a theoretical support of several authors who have addressed issues related to landscape, methodology and design development, how this attribute clearly linked to his artistic bias relates to other issues involved in design definition, such as environmental aspects, functional aspects and cultural aspects of the construction, considered of great importance in all of Burle Marx's work.

Thus, during this research we tried to deepen our approach concept on these aspects in order to understand their articulation within the process of design development. Based on the analysis of some Burle Marx's designs we could identify, at the end of this essay, a number of elements and design devices recurring throughout his production, highlighting a sort of vocabulary represented as a brief catalog of composition elements.

LISTA DE IMAGENS

Figura da capa: Sítio Roberto Burle Marx, escada principal da casa. Autoria da foto: Júlio Ono (set. 2004)

Figura 1 – p. 16: Residência Alfredo Schwartz, Copacabana, RJ, 1932. Fonte: Cavalcanti & el'Dahdah (2009, p. 88). Acervo Maria Elisa Costa.

Figura 2 – p. 17: Praça da Casa Forte, lago. Fonte: Siqueira (2001, p. 19). Autoria da foto: Marcel Gautherot.

Figura 3 – p. 18: Praça da Casa Forte, Plano Geral. Fonte: Dourado (2009, p. 272 e 273). Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 4 – p. 18: Praça Euclides da Cunha, Recife, PE. Foto antiga da praça. Fonte: Dourado (2004, p. 277). Acervo do Museu da Cidade do Recife, reprodução de Gustavo Maia.

Figura 5 – p. 21: Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema). Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Isabela Ono (mar. 2005).

Figura 6 – p. 22: Prancha colorida em guache do terraço-jardim do Ministério da Educação e Saúde. Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 7 – p. 22: Ministério da Educação e Saúde, terraço-jardim do auditório. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Haruyoshi Ono (nov. 2004).

Figura 8 – p. 22: Ministério da Educação e Saúde, terraço-jardim do auditório. Fonte: Cavalcanti & el'Dahdah (2009, p. 205). Autoria da foto: Nelson Kon.

Figura 9 – p. 23: Parque de Araxá, MG. Fonte: Tabacow (2004, p. 44). Acervo Instituto Moreira Salles. Autoria da foto: Marcel Gautherot.

Figura 10 – p. 24: Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (dez. 2009).

Figura 11 – p. 25: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2010)

Figura 12 – p. 25: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (nov. 2007).

Figura 13 – p. 25: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Autoria da foto: Haruyoshi Ono.

Figura 14 – p. 26: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2005).

Figura 15 – p. 26: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2005).

Figura 16 – p. 27: Sítio Roberto Burle Marx, escadaria de acesso à capela. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (set. 2004).

Figura 17 – p. 27: Sítio Roberto Burle Marx, jardim da varanda principal. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (set. 2004).

Figura 18 – p. 38: Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970 (Great Salt Lake, Utah). Fonte: Lailach & Grosenick (2007, p. 88).

Figura 19 – p. 42: Palácio de Versailles, França. Detalhe da vegetação. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (maio 2003).

Figura 20 – p. 49: Residência Olivo Gomes (atual Parque Roberto Burle Marx), São José dos Campos, SP. Painel artístico, face externa. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (dez. 2005).

Figura 21 – p. 49: Residência Olivo Gomes (atual Parque Roberto Burle Marx), São José dos Campos, SP. Painel artístico, face interna. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (dez. 2005).

Figura 22 – p. 49: Residência Walter Moreira Salles, atual Instituto Moreira Salles, Gávea, Rio de Janeiro. Detalhe do lago com painel em cerâmica. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (dez. 2009).

Figura 23 – p. 50: Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema), Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Dourado (2004, p. 234). Acervo Instituto Moreira Salles. Autoria da foto: Marcel Gautherot.

Figura 24 – p. 52: Residência Edmundo Cavanellas (atual Fazenda Tacaruna), Pedro do Rio, RJ. Gramado em xadrez. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (maio 2004).

Figura 25 – p. 53: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Detalhe do espelho d'água com vegetação aquática. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2005).

Figura 26 – p. 53: Residência Alberto Kronsfoth, atual Residência Ralf Camargo, Teresópolis, RJ. Detalhe da vegetação. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2010).

Figura 27 – p. 55: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Contraste de cores das espécies vegetais. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2005).

Figura 28 – p. 56: Sítio Roberto Burle Marx, Barra de Guaratiba, RJ. Jardim da varanda. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (set. 2004).

Figura 29 – p. 57: Parque do Flamengo. Fonte: In: Dourado (2009, p. 315). Acervo Instituto Moreira Salles. Autoria da foto: Marcel Gautherot.

Figura 30 – p. 58: Residência Alberto Kronsfoth, atual Residência Ralph Camargo, Teresópolis, RJ. Contraste de textura das espécies vegetais. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2010).

Figura 31 – p. 59: Residência Odette Monteiro, atual Fazenda Marambaia, Petrópolis, RJ. Lago e cadeia de montanhas. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2010).

Figura 32 – p. 60: Praça Almirante Júlio de Noronha, Leme, RJ. Anfiteatro. Fonte: Frota *et al* (2009, p. 108). Autoria da foto: Cesar Barreto.

Figura 33 – p. 61: Centro Cívico de Santo André, SP. Estudo preliminar com o croqui da paginação de piso. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 34 – p. 61: Centro Cívico de Santo André, SP. Detalhe do projeto executivo. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 35 – p. 61: Centro Cívico de Santo André, SP. Foto aérea. Fonte: Tabacow (2004, p. 29). Acervo Instituto Moreira Salles. Autoria da foto: Marcel Gautherot.

Figura 36 – p. 62: Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema), Rio de Janeiro, RJ. Terraço-jardim sobre prédio anexo. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (nov. 2007).

Figura 37 – p. 65: Praça Senador Salgado Filho, Rio de Janeiro, RJ. Grupo de coqueiros e grupo de fícus. Fonte: Motta (1986, p. 50). Autoria da foto: Marcel Gautherot.

Figura 38 – p. 65: Praça Senador Salgado Filho, Rio de Janeiro, RJ. Lago e a vegetação arbórea. Fonte: Siqueira (2001, p. 65). Autoria da foto: Elaine Ramos.

Figura 39 – p. 66: Cristal na cidade de Cristalina, Goiás.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cristais de Cristalina.JPG](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cristais_de_Cristalina.JPG)

Figura 40 – p. 66: Praça Triangular, Ministério do Exército, Brasília. Vista do espelho d'água marcado pelas esculturas. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Haruyoshi Ono.

Figura 41 – p. 66: Praça Triangular, Ministério do Exército, Brasília: Ampliação da prancha colorida. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 42 – p. 67: Praça Triangular, Ministério do Exército, Brasília: Detalhe da prancha colorida em perspectiva, alteração do autor. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 43 – p. 67: Praça Triangular, Ministério do Exército, Brasília: Paginação de piso e Canteiros. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Haruyoshi Ono.

Figura 44 – p. 67: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Desenho à mão livre de Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 45 – p. 67: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Jardim de volumes em construção. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Haruyoshi Ono.

Figura 46 – p. 68: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Jardim de volumes. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (dez. 2005).

Figura 47 – p. 69: Espécies descobertas por Burle Marx. Fonte: Frota (1994, p. 115).

Figura 48 – p. 70: Desmatamento das florestas brasileiras. Fonte: Tabacow (2004, p. 150). Autoria da foto: José Tabacow.

Figura 49 – p. 71: Estudo fitogeográfico da flora amazônica. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 50 – p. 71: Estudo fitogeográfico da flora Rupestre do Gneiss Granito. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 51 – p. 71: Estudo fitogeográfico da Flora Rupestre do Calcário. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 52 – p. 71: Estudo fitogeográfico da Flora da Caatinga. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 53 – p. 72: Praça Euclides da Cunha, Recife, PE. Desenho de estudo em grafite. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 54 – p. 72: Praça Euclides da Cunha, Recife, PE. Desenho final em nanquim. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 55 – p. 73: Praça Euclides da Cunha, Recife, PE. Foto atual do local. Fonte: Farah *et al* (2010, p. 59). Acervo Laboratório da Paisagem, UFPE.

Figura 56 – p. 74: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Prancha da etapa de Anteprojeto. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 57 – p. 75: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Parque das águas. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (jan. 2011).

Figura 58 – p. 76: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Espelho d'água do lago com ilhas de canteiros e estar. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (jan. 2011).

Figura 59 – p. 79: Foto do antigo hipódromo Selangor Turf Club, Kuala Lumpur, Malásia. Fonte: <http://kiat.net/towers/dream.html>

Figura 60 – p. 80: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Desenho técnico de implantação geral (Master Plan). Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 61 – p. 80: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Prancha colorida em guache para apresentação. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 62 – p. 81: Padrões e motivos geométricos utilizados arquitetura local. Fonte: <http://www.raulmendesilva.pro.br/projetobrasil/pag021.shtml>

Figura 63 – p. 82: KLCC Park e Petronas Twin Towers, Kuala Lumpur, Malásia. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 64 – p. 83: KLCC Park e Petronas Twin Towers, Kuala Lumpur, Malásia. Vista do lago. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 65 – p. 83: KLCC Park e Petronas Twin Towers, Kuala Lumpur, Malásia. Terraço com paginação de piso. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 66 – p. 83: KLCC Park e Suria KLCC, Kuala Lumpur, Malásia. Detalhe da prancha colorida. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 67 – p. 84: Tecido com padronagem malaia.

Fonte: <http://www.keywordpicture.com/keyword/malaysian%20batik%20designs/>

Figura 68 – p. 84: Suria KLCC, Kuala Lumpur, Malásia. Detalhe da paginação de piso do terraço de cobertura do prédio Suria KLCC. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 69 – p. 84: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Pista de *jogging*. Fonte: <http://www.sleeplessinkl.com/2009/04/25/running-in-the-shadow-of-the-famous-twin-towers/>

Figura 70 – p. 85: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Detalhe da prancha colorida com as áreas de estar. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 71 – p. 85: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Área de estar. Fonte: <http://linuxgembel.wordpress.com/2010/12/12/klcc-park/>

Figura 72 – p. 86: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Lago em ampliação da prancha colorida. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda

Figura 73 – p. 86: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Lago com travessia em ponte com conjunto de jatos d'água em exibição. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 74 – p. 86: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Lago das Sinfonias com os jatos d'água em destaque. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 75 – p. 87: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Lago com cascatas. Fonte: <http://www.mayyam.com/talk/showthread.php?8838-Kuala-Lumpur-Experiences/page3>

Figura 76 – p. 88: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. *Playground* infantil e parte do lago com as cascatas. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.;

Figura 77 – p. 88: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Brinquedos infantis. Fonte: http://v2.cache7.c.bigcache.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/46378984.jpg?redirect_counter=2

Figura 78 – p. 89: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Arborização do parque. Fonte: <http://www.simplyairlines.com/cityguides/kuala-lumpur-city-guide.php>

Figura 79 – p. 89: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Caminhos com diferentes grupos de árvores e palmeiras nativas. Fonte: <http://www.simplyairlines.com/cityguides/kuala-lumpur-city-guide.php>

Figura 80 – p. 90: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Perspectiva geral em vôo de pássaro. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 81 – p. 91: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Quadras de futebol e quadras poliesportivas. Fonte: Tabacow (2004, p. 187). Acervo Instituto Moreira Salles. Autoria da foto: Marcel Gautherot.

Figura 82 – p. 91: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Quadras de futebol e quadras poliesportivas. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (out. 2009).

Figura 83 – p. 91: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Foto aérea. Fonte: Motta (1986, p. 22). Autoria da foto: Marcel Gautherot.

Figura 84 – p. 91: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Foto aérea. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 85 – p. 92: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Pista de skate street. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (out. 2009).

Figura 86 – p. 93: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Detalhe da vegetação. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (out. 2009).

Figura 87 – p. 94: Parque de Araxá, Minas Gerais. Arte sobre desenho. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 88 – p. 95: Parque de Araxá, Minas Gerais. Vista aérea. Cartão postal. Fonte: Dourado (2009, p. 287). Acervo articular.

Figura 89 – p. 96: Residência Edmundo Cavanellas (atual Fazenda Tacaruna), Pedro do Rio, RJ. Canteiros com formas sinuosas. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (maio 2004).

Figura 90 – p. 97: Sítio Roberto Burle Marx, Barra de Guaratiba, RJ. Lago com vegetação. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (out. 2009).

Figura 91 – p. 98: Banco Safra, agência Bela Cintra, São Paulo, SP. Estrutura vertical com plantas epífitas. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (jul. 2009).

Figura 92 – p. 99: Praça Heitor Bastos Tigre, Recreio dos Bandeirantes, Rio de Janeiro, RJ. Escultura colorida feita em concreto armado. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (dez. 2003).

Figura 93 – p. 99: Praça Heitor Bastos Tigre, Recreio dos Bandeirantes, Rio de Janeiro, RJ. Escultura colorida feita em concreto armado. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (dez. 2003).

Figura 94 – p. 100: Praça Senador Salgado Filho, Rio de Janeiro: Prancha colorida (pintura automotiva). Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 95 – p. 101: Praça Almirante Júlio de Noronha, Leme, RJ. Detalhe da prancha colorida. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 96 – p. 101: Praça Almirante Júlio de Noronha, Leme, RJ. Foto aérea. Fonte: Google Earth.

Figura 97 – p. 102: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Arte sobre ampliação do desenho do Parque das águas. Fonte: Acervo da Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 98 – p. 102: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Parque das águas, área com bancos. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (jan. 2011).

Figura 99 – p. 102: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Parque das águas, detalhe da paginação de piso. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (jan. 2011).

Figura 100 – p. 103: Praça Senador Salgado Filho, Rio de Janeiro. Detalhe da prancha colorida. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 101 – p. 103: Praça Senador Salgado Filho, Rio de Janeiro. Foto antiga do lago com grupos de plantas aquáticas. Fonte: Frota *et al* (2009, p. 86). Autoria da foto: Kurt Klagsbrunn (1959).

Figura 102 – p. 104: Praça Triangular, Brasília. Espelho d'água. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Haruyoshi Ono.

Figura 103 – p. 104: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Parque das águas, ilha com área de estar. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (jan. 2011).

Figura 104 – p. 104: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Parque das águas, ilha com área de estar. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (jan. 2011).

Figura 105 – p. 106: Resid. Baby Pignatari (atual Parque Burle Marx), Morumbi, SP. Gramado xadrez. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (set. 2009).

Figura 106 – p. 106: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Lago com quedas d'água. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2005).

Figura 107 – p. 106: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Lago com quedas d'água. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2005).

Figura 108 – p. 107: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Jardim no entorno do Museu de Arte Moderna. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Haruyoshi Ono (nov. 2004).

Figura 109 – p. 108: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Entorno do Museu de Arte Moderna. Fonte: Adams (1991, p. 71). Acervo Ministério das Relações Exteriores.

Figura 110 – p. 108: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Entorno do Museu de Arte Moderna, Jardim de ondas. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Haruyoshi Ono.

Figura 111 – p. 108: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Canteiros geométricos no entorno do Museu de Arte Moderna. Fonte: Siqueira (2001, p. 73). Autoria da foto: Elaine Ramos.

Figura 112 – p. 108: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Canteiros geométricos no entorno do Museu de Arte Moderna. Fonte: Motta (1986, p. 24). Autoria da foto: Marcel Gautherot.

Figura 113 – p. 110: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Renque de palmeiras. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Haruyoshi Ono.

Figura 114 – p. 110: Residência Baby Pignatari (atual Parque Burle Marx), Morumbi, SP. Renque de palmeiras. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (set. 2009).

Figura 115 – p. 111: Residência Edmundo Cavanelas (atual Faz. Tacaruna), Pedro do Rio, RJ. Contraste de cores dos canteiros. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (maio, 2004).

Figura 116 – p. 111: Residência Alberto Kronsfoth (atual Resid. Ralph Camargo). Contraste de cores dos canteiros. Fonte: Bardi (1964, p. 111). Autoria da foto: Marcel Gautherot.

Figura 117 – p. 112: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Contraste de textura dos canteiros. Fonte: Siqueira (2001, p. 49). Autoria da foto: Andres Otero.

Figura 118 – p. 112: Residência Alberto Kronsfoth, atual Residência Ralf Camargo, Teresópolis, RJ. Contraste de textura dos canteiros. Fonte: Motta (1986, p. 104).

Figura 119 – p. 113: Ministério das Relações Exteriores, Brasília, DF. Contraste de texturas dos materiais. Fonte: Frota *et al* (2009, p. 119). Autoria da foto: Cesar Barreto.

Figura 120 – p. 113: Banco Safra, Avenida Paulista, SP. Contraste de texturas dos materiais. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (jul. 2009).

Figura 121 – p. 114: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Contraste de volumes. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2010).

Figura 122 – p. 114: Residência Alberto Kronsfoth (atual Resid. Ralph Camargo), Teresópolis, RJ. Contraste de volumes. Fonte: Siqueira (2001, p. 56). Autoria da foto: Andres Otero.

Figura 123 – p. 115: Banco Safra, Bela Cintra, SP. Estrutura para plantas. Fonte: Motta (1984, p. 173). Autoria da foto: Romulo Fialdini.

Figura 124 – p. 115: Xerox, RJ. Estrutura para plantas. Fonte: Elovson (1990, p. 84). Autoria da foto: Sima Elovson e Mick Hales.

Figura 125 – p. 116: Praça Heitor Bastos Tigre, Rio de Janeiro, RJ. Escultura. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (dez. 2003).

Figura 126 – p. 116: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Escultura. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2005).

Figura 127 – p. 117: Tribunal de Contas da União, Brasília, DF. Quedas d'água. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Haruyoshi Ono.

Figura 128 – p. 117: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Quedas d'água. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (mar. 2005).

Figura 129 – p. 118: Terreiro de Jesus, Salvador, BA. Desenho de piso. Fonte: Hamerman (1995, p. 163). Autoria da foto: Pierre Verger (1973).

Figura 130 – p. 118: Terreiro de Jesus, Salvador, BA. Prancha colorida. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia.Ltda.

Figura 131 – p. 119: Largo da Carioca, Rio de Janeiro, RJ. Desenho de piso. Fonte: Farah *et al* (2010, p. 87). Autoria da foto: Haruyoshi Ono

Figura 132 – p. 119: Largo da Carioca, Rio de Janeiro, RJ. Desenho de piso. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Figura 133 – p. 120: Banco Safra Sede, São Paulo, SP. Painel de concreto. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (jul. 2009).

Figura 134 – p. 120: Centro Cívico de Santo André, SP. Painel Tríptico de concreto. Fonte: Motta (1986, p. 131). Autoria da foto: Marcel Gautherot.

Figura 135 – p. 121: Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, RJ. Painel de pedra. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (out. 2009).

Figura 136 – p. 121: Praça Alberto Dalva Simão, Belo Horizonte, MG. Painel de concreto. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto: Júlio Ono (dez. 2009).

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS iii

RESUMO v

ABSTRACT vi

LISTA DE IMAGENS vii

SUMÁRIO xvii

INTRODUÇÃO 1

Objetivos 3

Estrutura Teórico-Methodológica 5

Apresentação da Dissertação 12

1. UMA OBRA SINGULAR PLURIFACETADA 14

1.1. Breve Histórico 14

1.2. Formação nas Artes 14

1.3. Início Profissional 15

1.4. Consolidação de Uma Nova Linguagem Projetual 19

1.5. Cadinho (Sítio Roberto Burle Marx) 26

1.6. Arte Plural 28

2. PAISAGISMO E CONCEPÇÃO 30

2.1. Conceito 30

2.2. A Tarefa do Paisagista 32

2.3. Metodologia e Concepção 33

2.4. Paisagismo e Modernismo 35

2.5. Arte e Paisagem 36

2.6. Simbolismo e Significado na Paisagem 39

2.7. Forma e Técnica 41

2.8. Forma e Função 43

2.9. Paisagismo e Meio Ambiente 44

3. BURLE MARX: OBRA E CONCEITO 47

3.1. Artista e Modernista	48
3.2. Harmonia dos Contrastes	51
3.3. Aspecto Funcional	59
3.4. Aspecto Cultural	63
3.5. Aspecto Ambiental	68
4. COMPOSIÇÃO NA PAISAGEM: ANÁLISE DE CASOS	78
4.1. Kuala Lumpur City Centre Park (Aspecto Cultural)	79
4.2. Parque do Flamengo (Aspecto Funcional)	89
4.3. Parque do Araxá (Aspecto Ambiental)	94
4.4. Sintaxe Plástica	96
4.5. Catálogo de Elementos Compositivos	109
CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

ROBERTO BURLE MARX: UM NOVO OLHAR SOBRE O DESENHO DA PAISAGEM

INTRODUÇÃO

Roberto Burle Marx foi o precursor de uma nova linguagem no campo do paisagismo no século XX, deixando uma vasta obra como legado que tem possibilitado perpetuar sua maneira de ver, sentir e interagir com o meio ambiente e a paisagem.

A importância da obra paisagística de Burle Marx é reconhecida como uma herança atualmente indissociável do contexto urbano de algumas grandes cidades brasileiras, principalmente Rio de Janeiro, no qual se destacam o Parque do Aterro do Flamengo e o Calçadão de Copacabana, e em diversas cidades do país, como Belo Horizonte e Brasília. A nível internacional, ainda no contexto urbano, vários projetos do paisagista devem ser apontados como de grande importância para a cidade, tal como o Parque del Este em Caracas, o Biscayne Boulevard em Miami, o Kuala Lumpur City Centre na Malásia, entre outros.

Dada a singularidade da obra paisagística de Burle Marx, ao longo das últimas décadas, vários autores a têm estudado sob diversos enfoques e abordagens. Essas diferentes abordagens de pesquisa têm sido registradas em publicações, dissertações e teses no campo do paisagismo, assim como também têm contribuído para o desenvolvimento de projetos nesse campo de atuação.

O intuito principal desta pesquisa foi, com base no estudo de algumas características inerentes da obra paisagística de Roberto Burle Marx, desenvolver uma discussão sobre a importância de seus projetos paisagísticos na apreensão e valorização do espaço, seja ele um espaço privado ou um espaço público, ressaltando neste último caso, que Burle Marx sempre valorizou sobremaneira a população das cidades, ao proporcionar uma melhoria na qualidade de vida, através da possibilidade de maior contato com a natureza e com atividades de lazer e esportes, ao introduzir equipamentos diversificados e funcionais nos seus projetos.

Entendemos que a obra de Roberto Burle Marx é ampla e diversa, elaborada no decorrer de seis décadas, desde 1930, quando projeta seu primeiro jardim no bairro de

Copacabana e inicia assim seu trabalho como paisagista, prosseguindo até o início da década de 1990, quando ainda participava na concepção de projetos junto à equipe de seu escritório, tendo realizado mais de dois mil projetos em toda sua trajetória profissional.

O contexto cultural de uma determinada obra, aliado às suas características ambientais e funcionais foram sempre preocupações básicas na elaboração dos projetos paisagísticos desenvolvidos por Roberto Burle Marx. Isso se deve em grande parte à sua experiência através de diversas excursões pelo interior do Brasil, que possibilitou o estudo e o conhecimento da flora das diversas regiões do país e compreensão dos complexos processos de associações naturais entre as espécies vegetais, um dos aspectos de grande relevância no desenvolvimento dos seus projetos.

As décadas de 1930 e 1940 abrangem um período onde seus trabalhos se consolidaram e ficaram conhecidos no país e no exterior. No Brasil, este era um momento particularmente interessante pela necessidade de se criar uma nova linguagem de afirmação dos valores locais, de exaltar uma consciência de identidade nacional. Burle Marx entende esses valores e os utiliza de uma forma singular, resultando na sua influência junto ao grupo de arquitetos brasileiros da época, lhe rendendo diversos projetos em associação a esses profissionais. Algumas das obras desse período foram consideradas, devido às suas peculiaridades frente às transformações que Burle Marx impusera na prática projetual, de extrema importância para a afirmação do artista dentro do campo do paisagismo e junto ao Movimento Modernista.

Essa pesquisa teve início em 2009, ano em que se celebrou o centenário de nascimento de Roberto Burle Marx, comemorado através de inúmeras homenagens ao artista em diversas partes do mundo, seja sob forma de exposições, publicações e festividades. A elaboração desse trabalho tenta de certa maneira se unir às demais homenagens.

OBJETIVOS

A presente pesquisa tem como objetivo principal analisar a obra paisagística de Roberto Burle Marx, no que tange à peculiar criatividade empregada nas composições plásticas de seus projetos. Tenta compreender como esse caráter da composição frequente em seus projetos se articula com outras questões implicadas na definição projetual, tais como aspectos ambientais e ecológicos, aspectos funcionais e aspectos culturais, os quais assumem fundamental importância no contexto de sua obra e são determinantes em toda a sua produção.

Buscou-se assim selecionar um grupo de projetos, escolhidos em função de sua significância compositiva e de seus atributos de escala de intervenção e do programa de uso e função, incluindo nesses aspectos, sobretudo, o potencial de análise dos elementos compositivos neles observados. Para tanto foi importante, para a análise dos elementos compositivos, destacar alguns que são recorrentes, ou seja, se repetem em diferentes projetos do paisagista, criando uma espécie de vocabulário. Entretanto, compreendemos que a composição de cada projeto é única e indivisível, e esses elementos, seja o mosaico da pavimentação, o painel escultórico, ou a queda d'água, são integrados e indissociáveis à composição da obra como um todo.

Ao buscar o entendimento de seu trabalho no campo do paisagismo sob esses diferentes enfoques, cabe ainda ressaltar que não foi pretensão desta pesquisa analisar todo o conjunto da obra de Roberto Burle Marx, de forma a esgotar seu estudo, o que inclusive fugiria do escopo de uma proposta de dissertação de Mestrado.

Este estudo visa fazer uma reflexão sobre a força do viés artístico presente nos projetos paisagísticos de Burle Marx e de como essa característica influencia na valorização, apropriação e utilização do espaço projetado, facilitando a sua interação com os usuários. Contudo essa pesquisa não pretende responder o que é, nem tampouco como se estabelece o caráter artístico na composição de seus projetos. Ao longo da pesquisa iremos levantar algumas discussões sobre Arte e Paisagem, como forma de buscar uma melhor compreensão do processo criativo e compositivo, porém, é importante deixar claro que não se trata de definir o que é arte em si, discussão muito abrangente e que fugiria do escopo desta pesquisa.

Assim, um dos enfoques deste estudo será também estudar a manifestação do fenômeno artístico consequente deste aspecto metodológico do projeto, sua relação aos fatores condicionantes da cultura local e aos fatores ambientais da região.

Nesse sentido, esta pesquisa tem como objetivo específico entender o envolvimento de Roberto Burle Marx junto ao Movimento Modernista, possibilitando a contextualização da produção de seus projetos paisagísticos em função do momento histórico do qual fez parte. Visa, acima de tudo, levantar algumas discussões sobre o processo de consolidação de uma nova linguagem paisagística, que permitiu fundir dentro do campo profissional do paisagismo o conhecimento científico e o campo das artes, criando uma maneira única de projetar.

Outra questão importante a ser investigada no nosso estudo é o processo de projeto característico do trabalho de Burle Marx. Acreditamos que, ao refletirmos sobre esses aspectos em sua obra e a forma como se articulam, estaremos contribuindo um pouco mais para a compreensão de sua metodologia de trabalho.

ESTRUTURA TEÓRICO-METODOLÓGICA

O caminho de pesquisa adotado teve como premissa inicial o estudo de alguns autores que falaram sobre a obra de Roberto Burle Marx. Este estudo teórico foi fundamental para o entendimento de seu percurso nas artes e de suas influências durante seu processo de consolidação como paisagista. Dessa forma, trouxemos para nossa pesquisa diversos autores que nos possibilitaram um panorama geral sobre a obra e vida de Burle Marx, entre eles destacamos Fleming (1996), Adams (1991) e Elovson (1991) pela consistência de seus trabalhos.

Fleming (1996), por ser o responsável pela biografia de Burle Marx, contribuiu obviamente com uma sólida base teórica para essa pesquisa. Possibilitou a compreensão da articulação entre as diversas etapas da vida do paisagista e seu trabalho no campo das Artes e do Paisagismo. Através dos depoimentos do próprio paisagista, foi possível entender ou pontuar os momentos mais marcantes de sua vida profissional.

Elovson (1991) foi também uma importante fonte bibliográfica por destacar vários aspectos de grande complexidade, peculiares a sua obra paisagística, tal como a inter-relação entre arte e ciência no desenvolvimento de seus jardins, e seu envolvimento com o Movimento Modernista. Cabe ressaltar também a contribuição dessa autora para a importância das viagens de estudo e coleta de plantas no interior do país, experiência fundamental no trabalho de Burle Marx.

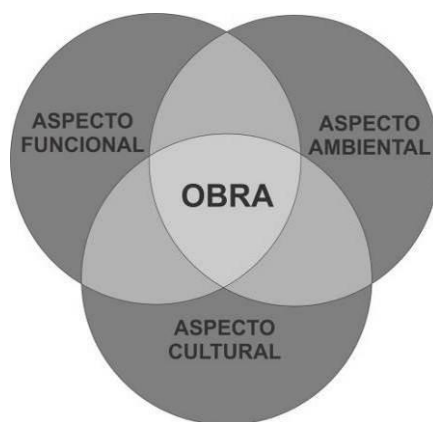
Outra importante contribuição à pesquisa foi dada por Adams (1991), com suas abordagens a respeito da consolidação da obra paisagística de Burle Marx no cenário brasileiro e internacional, culminando com o que ele ressaltou “estilo Burle Marx”.

É importante chamar atenção também que diversos outros autores de várias maneiras contribuíram para maiores conhecimentos sobre a obra paisagística de Burle Marx. Entre eles, cabe ressaltar a importância dos pressupostos teóricos de Bardi (1964), Siqueira (2001) e Dourado (2009), que, entre tantos outros, foram fundamentais para a consolidação de nossa base conceitual para análise de projeto.

Alguns dos autores pesquisados afirmam identificar fases onde Burle Marx passa a adotar um determinado estilo de composição, evidenciado ora pela geometrização das formas, ora pelo uso de formas livres e sinuosas. Tivemos a intenção de, no decorrer da

pesquisa, compreender os variados pontos de vista desses autores, de forma a consolidar uma estrutura de pensamento que pudesse concordar ou discordar de tal abordagem. Esses conhecimentos foram de grande valor para a escolha dos projetos analisados, pois uma escolha baseada unicamente em função das fases ou etapas cronológicas restringiria algumas importantes questões sobre composição, tão diversificada no caso da obra paisagística de Burle Marx.

A partir desses conhecimentos preliminares, nosso enfoque metodológico se baseou na identificação e no estudo das diversas características comumente encontradas no projeto paisagístico de Burle Marx. É importante ressaltar que uma dessas características motivou desde o início a nossa pesquisa, por se apresentar de forma tão marcante, e articulada a toda composição: o viés artístico. Essa característica artística, evidenciada em todos os seus projetos paisagísticos, direcionou nosso estudo no destaque de sua articulação junto aos aspectos considerados variáveis de cada projeto, ou seja, que são incorporados em cada projeto de forma singular e particular.



Durante o estudo foi possível verificar que a concepção de cada projeto considerava basicamente três fatores, aqui denominados por aspectos, durante o desenvolvimento do processo projetual. Serão abordados de maneira sucinta agora, sem um maior aprofundamento, pois serão estudados de forma mais detalhada no decorrer do trabalho.

A definição do aspecto cultural no projeto de paisagismo surgiu da discussão sobre a necessidade de o projeto contemplar as singularidades da cultura local, na tentativa de

identificar os valores e significados presentes no local, suas raízes culturais, buscando potencializar uma melhor apropriação do espaço pela população.

Em relação ao aspecto ambiental, o projeto deve levar em consideração as condicionantes ambientais do local, possibilitando uma melhor relação entre a intervenção e a paisagem de entorno. O aspecto ambiental é, dessa forma, muito mais amplo, pois envolve questões relacionadas tanto à preservação do meio ambiente natural, como também aos conceitos de ecologia e ecossistema.

Essas discussões sobre o aspecto ambiental são bastante pertinentes, principalmente quando tratamos de um entorno construído, no caso do meio urbano, pois nos possibilitou ter uma visão da importância de um maior contato com a natureza e qualidade de vida.

Procuramos também analisar a obra paisagística e sua articulação com o contexto urbano, ou seja, seu papel para a cidade, e a sua relação com outros espaços livres e com a arquitetura do entorno. Nesse sentido, destacamos finalmente o aspecto funcional, que se baseia na definição do programa de uso e funções de determinada obra. Como já ressaltado anteriormente, o aspecto funcional da obra paisagística deve levar em conta a melhoria da qualidade de vida das populações das cidades, e sempre foi uma das grandes preocupações de Roberto Burle Marx.

O presente estudo foi direcionado, portanto, para destacar os aspectos culturais, ambientais e funcionais presentes no projeto de paisagismo, os quais, na obra de Roberto Burle Marx, estão intimamente relacionados à criação do fenômeno artístico. Nesse sentido, foi utilizada uma metodologia de estudo e análise de projeto em função desses aspectos e suas inter-relações durante o processo de criação e posteriormente no conjunto final da obra. A adoção dessa metodologia nos proporcionou identificar e relacionar as principais características de cada projeto em relação ao seu processo de criação, ampliando nosso conhecimento sobre o método de composição do paisagismo de Roberto Burle Marx. Vale ressaltar a importância da presente pesquisa por empregar uma metodologia de estudo que possibilitou articular os diferentes aspectos à composição do projeto, não enfocado ainda de forma detalhada por outro autor em um estudo único.

Dessa forma, no decorrer da pesquisa, foi considerado importante buscar uma seleção de projetos realizados por Burle Marx que se destacassem pela significância de sua

composição, e que exploraram diversos elementos de análise. Optamos por adotar para o estudo um grupo de projetos baseados nos seus atributos de escala de intervenção e do programa de uso e função, buscando, portanto, a análise das características desses projetos em contextos diferenciados.

Para a análise dos projetos nos baseamos no conceito apresentado por Giedion (1957) sobre a criação de jardins por Burle Marx. Esse autor nos aponta três temáticas constitutivas da arte paisagística de Burle Marx: o plano, a cor e a forma dada a estes dois elementos. Com base nessa abordagem, adotaremos a análise da sintaxe plástica a partir dos PLANOS e CORES, e posteriormente definindo sua articulação através da FORMA e VOLUME. Segundo esse autor, o mérito de Burle Marx se dá pelo êxito da relação entre as formas dos planos e cores. O contraste de cores, texturas, e volumes é uma característica de grande importância na obra de Burle Marx e será amplamente trabalhada nessa pesquisa.

Olin (2011) e Turner (1996) possibilitaram o aprofundamento da base teórica de nosso estudo sobre metodologia e desenvolvimento de projeto de paisagismo. Concordamos com Turner (1996) quando o autor destaca a multidisciplinaridade do campo do paisagismo. Acrescenta ainda que os períodos mais importantes da história dos jardins e do paisagismo foram aqueles onde os paisagistas alcançaram e forjaram relações com os artistas, os cientistas e os filósofos, como na Roma no século XVI, na Inglaterra no século XVIII e na América no século XX. Por outro lado, Olin, pela sua experiência no campo do ensino da disciplina de paisagismo, nos forneceu subsídios para entender melhor algumas questões sobre metodologia de projeto, nos esclarecendo com seus conceitos, o emprego da criatividade e originalidade na concepção de projeto.

Para debatermos os aspectos ambientais trabalhados junto ao projeto de paisagismo, seguimos a abordagem estabelecida por McHarg (1969). Apesar de esse autor adotar uma perspectiva mais ampla sobre as intervenções no meio ambiente, em grande parte debatida sobre a escala do planejamento urbano, sua base teórica nos possibilitou uma melhor compreensão sobre os diversos sistemas naturais relacionados sobremaneira ao projeto de paisagismo, tal como a hidrologia, topografia e vegetação.

Outra contribuição fundamental que embasou nossos estudos sobre aspectos culturais no projeto paisagístico foi dada por Lyall (1991), principalmente através de suas considerações sobre a inter-relação entre paisagismo e as raízes culturais do lugar.

Conforme salienta o autor, o paisagismo precisa de um significado que pertença à essência cultural do passado e ao contexto do local. Outra fonte teórica utilizada foi trazida por Cosgrove (2002, 2004) que, de forma mais abrangente, levanta algumas questões sobre a relação entre homem e paisagem que nos permitiram maior embasamento sobre paisagismo e suas expressões como produto cultural.

Em relação à compreensão no processo de criação artística, o suporte teórico de Ostrower (1999) foi fundamental para nos permitir uma visão mais abrangente sobre o viés artístico aplicado ao projeto paisagístico. Apesar de não ser nossa intenção aprofundar este enfoque, dada a complexidade sobre a definição do que é arte, foi importante conhecer os conceitos da autora pela propriedade das suas discussões sobre os processos artísticos. Sobre esse assunto devemos inclusive ressaltar os conceitos abordados por Magalhães (2001) sobre projeto de paisagismo e o valor da forma como expressão artística, que também foram importantes e nos auxiliaram durante a análise da obra de Roberto Burle Marx.

Seguindo esta linha de discussão, a noção dos conceitos sobre Arte e Paisagem levantados por Beardsley (2006) e Schwartz (1998), permitiram entender as possíveis relações de arte com as premissas ambientais, funcionais e os fatores culturais envolvidos. A partir desse aprofundamento teórico foi possível entender como determinada manifestação artística se reflete na apropriação de determinada obra (espaço/uso/função). Esses conhecimentos permitiram, mesmo sem uma análise mais profundada, identificar através dessas inter-relações, as formas como são articuladas e apropriadas para a definição final da composição.

Finalmente, tivemos a chance de estabelecer contato com alguns profissionais que fizeram parte da equipe de trabalho de Roberto Burle Marx e que com ele conviveram em diferentes momentos, realizando, no decorrer da pesquisa, algumas entrevistas nas quais foi possível discutir diferentes assuntos pertinentes ao nosso estudo. A estrutura utilizada foi de entrevistas abertas que se apresentaram bastante esclarecedoras, e, de fato, ratificaram muitos dos nossos questionamentos sobre o processo metodológico de concepção de

projetos adotado por Roberto Burle Marx, e sobre a conceituação e a articulação dos aspectos estudados¹.

Baseados no conhecimento teórico adquirido em todo processo, foi possível identificar na obra paisagística de Burle Marx algumas características que se destacavam e se repetiam ao longo de toda sua produção.

Nesse sentido, nossa abordagem de estudo buscou analisar as características principais de cada projeto escolhido, elegendo um grupo de projetos para cada um dos três aspectos definidos, buscando finalmente entender a articulação dos diversos elementos compositivos empregados na sua obra. Vale salientar que, apesar de identificar e compreender cada um desses aspectos, apresentar essas questões de forma clara num único projeto foi difícil, pois cada projeto é concebido para uma situação distinta, única e singular. Na concepção de um projeto, Burle Marx encarava a composição sempre como um todo. Dessa forma, buscamos primeiramente a conceituação de cada aspecto com o auxílio de um grupo mais abrangente de projetos, de maneira a deixar clara a intenção de nosso estudo.

Uma vez estabelecida a conceituação dessa nossa abordagem, consideramos fundamental eleger para cada aspecto um único projeto que concluísse o nosso entendimento de cada uma dessas questões. Dessa forma escolhemos como projeto principal para apresentação do aspecto cultural o Kuala Lumpur City Centre Park, para o aspecto funcional adotamos o Parque do Aterro do Flamengo e, por fim, escolhemos como projeto principal do aspecto ambiental o Parque de Araxá.

A partir da análise dos projetos mencionados foi possível também compreender a relação entre os diversos aspectos da obra e os elementos ou artifícios compositivos nela empregados. Dessa forma, o estudo se direcionou para a análise desses elementos presentes em diferentes projetos, culminando por fim na elaboração de um catálogo

¹ As entrevistas tiveram um formato de conversa informal, onde foi possível abordar diferentes questões, entre as quais destacamos os temas sobre concepção e desenvolvimento de projeto, sobre o dia a dia de Roberto Burle Marx no Sítio, no Escritório e nas diversas viagens de pesquisa. Para tanto, devemos citar a importante contribuição de José Tabacow, ex-sócio de Burle Marx e atualmente professor da Unisul, de Klara Kaiser, arquiteta colaboradora do paisagista, hoje professora da Fau Usp, de Koiti Mori, arquiteto paisagista que também fez parte da equipe de profissionais do escritório Burle Marx & Cia. Ltda., e Haruyoshi Ono, sócio diretor do escritório, que disponibilizaram tempo e atenção para os nossos estudos.

compositivo que fortaleceu o conceito de um vocabulário próprio empregado por Burle Marx em seus projetos paisagísticos.

APRESENTAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

A seguir, para melhor compreensão da dissertação, apresentaremos os capítulos do presente estudo e seus respectivos conteúdos.

No Capítulo 1 “Burle Marx: Vivência nas Artes” apresentaremos uma breve abordagem sobre a vida e a formação de Roberto Burle Marx de forma a compreender melhor o percurso de sua produção, seu envolvimento profissional e pessoal com diversos arquitetos e cientistas que auxiliaram no amadurecimento de suas ideias. Estaremos também situando o momento de produção cultural no qual participou inicialmente como colaborador e mais tarde se tornando uma referência, consolidando um estilo conhecido nacional e internacionalmente com uma nova linguagem projetual.

Abordaremos também sua experiência nas artes, a diversidade com que percorria diversos campos da criação, na pintura, cenografia, tapeçaria, desenhos de joias, entre outros, assim como criação do Sítio Roberto Burle Marx, de fundamental importância em sua vida.

No Capítulo 2 “Paisagismo e Concepção” abordaremos o projeto paisagístico e suas peculiaridades, a partir de alguns autores que irão nos auxiliar com seus conceitos sobre paisagem e paisagismo, metodologia de projeto e concepção da paisagem. Enfocaremos também conceitos sobre paisagismo e modernismo, sobre a relação entre arte e paisagem, além de conceitos sobre significado da paisagem relacionados aos aspectos culturais do projeto. Teremos ainda a contribuição de outros autores para nossa abordagem dos aspectos funcionais e ambientais aplicados ao projeto de paisagismo, que nos servirão como base conceitual para nosso estudo.

O Capítulo 3 intitula-se “Burle Marx: Obra e Conceito”. Neste capítulo será feita uma análise dos autores que abordaram de forma mais aprofundada a obra de Roberto Burle Marx. Serão levantadas questões relacionadas à sua obra em relação ao aspecto funcional, ambiental e cultural, assim como sua preocupação em trazer para o convívio social a relação com a natureza.

No Capítulo 4 “Composição na Paisagem: Análise de Casos” iremos analisar os projetos escolhidos a partir dos aspectos propostos, objeto de estudo da Dissertação. A partir dos pressupostos teóricos teremos conhecimento para identificar e analisar a

significância compositiva da obra paisagística de Burle Marx. Ainda nesse capítulo apresentaremos um catálogo de elementos compositivos que se destacam em sua obra, de forma a ilustrar as considerações finais para a conclusão da pesquisa.

1. BURLE MARX: VIVÊNCIA NAS ARTES

1.1. BREVE HISTÓRICO

Roberto Burle Marx nasceu em 04 de agosto de 1909 na cidade de São Paulo, sendo o terceiro filho de Wilhelm Marx, nascido na Alemanha e Cecília Burle, pernambucana de origem francesa. A família contou com a ajuda de uma empregada húngara, chamada Anna Piascek, para criação dos filhos, que teve grande influência na vida de Roberto e com quem morou até o fim de sua existência (FLEMING, 1996).

Na residência da família a arte da música esteve sempre presente e os recitais que aconteciam regularmente foram muito importantes na sua formação artística e cultural. Em 1913, por questões econômicas a família se mudou para a cidade do Rio de Janeiro, fixando residência no bairro do Leme. Uma das qualidades do bairro era a presença da natureza, do mar e da montanha, proporcionando a toda a família maior contato com a exuberante flora nativa. Roberto inicia os seus primeiros experimentos com as plantas na generosa área de jardim da casa, cultivando junto com a mãe e com a empregada diferentes espécies de caládios, cravos e rosas, além de uma pequena horta. O arranjo de flores e pedras para ornamentar a casa, aprendidos com a mãe, foi o início de uma atividade que praticou durante toda sua vida (FLEMING, 1996).

A educação dos filhos, muito importante para a família, fez com que todos estudassem diferentes idiomas, desde o alemão falado com o pai, francês e inglês, facilitando desde cedo o contato e entrosamento de Roberto com pessoas de diferentes nacionalidades (RIZZO, 1992).

1.2. FORMAÇÃO NAS ARTES

Roberto iniciou de maneira mais formal sua formação artística ao se matricular, por incentivo do amigo e vizinho Lúcio Costa, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Porém, em função de uma enfermidade nos olhos teve que interromper seus estudos.

Em 1928, a família partiu para Berlim, considerada o centro da música e do teatro experimental. A cultura de vanguarda, a explosão de cores das plantas na primavera, as diversas óperas, as apresentações de ballet, as exposições de arte, com destaque para a de Van Gogh e da Galeria Flechstein, na qual estavam obras de Picasso, Klee e Matisse, foram muito importantes na vida do jovem Roberto. Segundo seu próprio relato, a exposição da Galeria Flechstein teve um grande impacto em sua vida, sendo preciso algum tempo para assimilar todas essas experiências (FLEMING, 1996, p. 34). Essas vivências fizeram com que Roberto decidisse se tornar um pintor (RIZZO, 1992, p.24). Inicia suas primeiras aulas de pintura no atelier de Degner Klemn, experimentando novos aprendizados com modelos vivos.

Teve outra grande experiência em Berlim, no Jardim Botânico de Dahlem, ao se deparar com a belíssima vegetação do Brasil como os filodendros, orquídeas, caládios, palmeiras e cactos, plantas que ele já conhecia, porém que passam naquele momento a ter um novo significado para ele. Começou a se dar conta que precisa elaborar um vocabulário personalizado de plantas, caso quisesse levar a jardinagem a sério (FLEMING, 1996).

Essa viagem foi também muito importante, pois serviu para que Roberto buscasse o diagnóstico para sua enfermidade nos olhos, iniciando na Suíça seu tratamento médico.

Ao voltar para o Rio de Janeiro em 1930 reinicia seus estudos no curso de pintura da Escola Nacional de Belas Artes, da qual Lúcio Costa era o Diretor, dando continuidade, portanto, na sua formação artística. Teve contato com o artista expressionista alemão Leo Putz que tinha sido convidado para dar aulas no curso de composição, e de quem se tornou intérprete. Esse artista foi de grande importância na sua formação pelas diversas discussões sobre conceitos de composição aplicados ao jardim, as suas relações entre cores e contrastes, texturas, superfícies e ritmo (FLEMING, 1996; FROTA, 1997).

1.3. INÍCIO PROFISSIONAL

O início de sua carreira como paisagista foi através do convite de Lucio Costa para fazer o projeto do jardim do terraço de uma residência em Copacabana, cujo projeto de arquitetura desenvolvia em parceria com o arquiteto ucraniano Gregori Warchavchik. Com relação a esse terraço-jardim, Cavalcanti aponta que:

Embora tímida e circunscrevendo, ainda, as plantas aos canteiros com formas circulares, triangulares ou retangulares, essa experiência lhe integra ao campo profissional modernista do qual, se tornaria, poucos anos depois, uma das figuras exponenciais (CAVALCANTI, 2009, p. 49).

Nesse projeto Burle Marx propôs o uso da *Canna indica* em grupos, salientando sua floração de cores vivas, criando um contraponto com a cor branca adotada para a construção. Esse projeto teve uma grande repercussão, levando Lúcio Costa a indicá-lo, em 1934, para o cargo de Diretor de Parques e Jardins de Recife, cidade que já conhecia e que, inclusive, tinha familiares. Naquela época havia arquitetos que sabiam um pouco sobre plantas e havia botânicos que sabiam um pouco sobre projeto, porém ninguém no Brasil sabia mesmo muita coisa sobre jardins, segundo pontua Fleming (1996, p. 39). O campo de trabalho em Recife se tornou uma ótima oportunidade para novas experiências.



Fig. 1: Residência Alfredo Schwartz, Copacabana, RJ. 1932. Fonte: Cavalcanti & el'Dahdah (2009, p. 88). Acervo Maria Elisa Costa.

O país tinha como presidente Getúlio Vargas, que nomeou Carlos de Lima Cavalcanti para o governo de Pernambuco. Cavalcanti buscou a contribuição dos profissionais que estavam comprometidos com os ideais da modernidade a fim de criar um plano de desenvolvimento urbano para Recife (DOURADO, 2009, p. 262).

Burle Marx criou dessa forma um programa de requalificação e implementação de espaços públicos na capital de Pernambuco, sendo seus primeiros projetos na cidade o

Jardim da Casa Forte e o Cactário da Madalena. O paisagista propôs o uso de espécies nativas da flora brasileira e do interior do Estado. O objetivo principal de Burle Marx foi enriquecer o seu conhecimento de novos vocabulários de plantas, conforme ressalta Adams (1991). Sobre esses projetos, Dourado (2009) destaca ainda o Jardim do Palácio das Princesas, sede do Governo, onde foram introduzidas diversas espécies de palmeiras e plantas aquáticas, como os papiros e a vitória-régia.

O projeto do Jardim da Casa Forte foi apresentado por Burle Marx (DOURADO, 2009), em forma de memorial descritivo, veiculado na imprensa local, sendo exposto da seguinte forma:

O jardim será composto de três lagos, obedecendo a formas geométricas de maior simplicidade. Com função educativa, cada um deles representará um grupo isolado pela proveniência geográfica de seus elementos, subordinados à ideia de conjunto.

O lago central circular será o recipiente da flora aquática amazônica. [...] Quanto aos dois lagos retangulares, um será dedicado à flora americana, e o outro, à exótica. No primeiro, achar-se-á toda a grande variedade de plantas aquáticas de nossos rios e açudes. [...] O lago exótico conterà a flora aquática das regiões tropicais dos outros continentes. Neles serão vistos o lótus [...] e também os *Cyperus papyrus* [...] (DOURADO, 2009, p. 270).



Fig. 2: Praça da Casa Forte, Recife, PE. Lago. Fonte: Siqueira (2001, p. 19). Autoria da foto Marcel Gautherot.

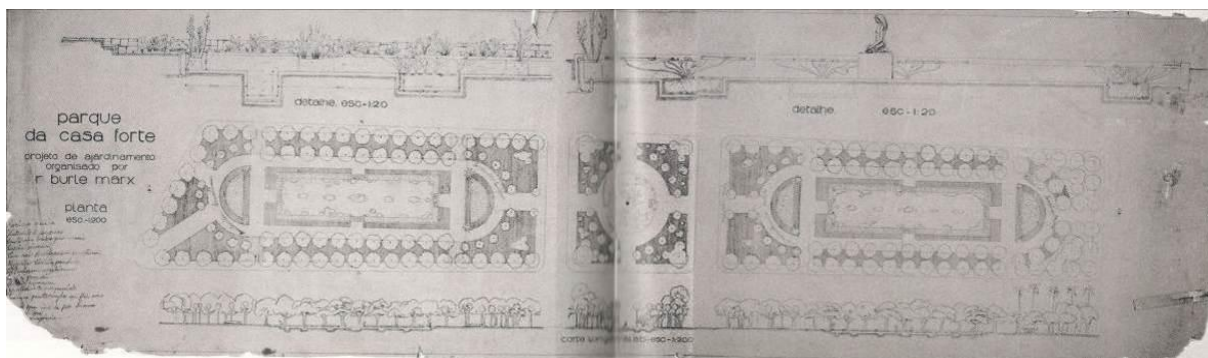


Fig. 3: Praça da Casa Forte, Recife, PE. Plano Geral. Fonte: Dourado (2009, p. 272 e 273). Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Para a execução de seus projetos, Burle Marx se deparou com a falta de fornecedores de plantas para seus jardins. Conseguiu carregamentos do Rio de Janeiro e algumas espécies da Europa, destacando entre elas a *Canna* vermelha vinda da Alemanha. Começou a sentir necessidade da construção de um viveiro particular de plantas para suprir a demanda para a implantação de seus jardins (FLEMING, 1996).

Com essa visão começou a adotar uma atividade que percorreria toda sua vida e que acrescentou uma nova e importante característica ao seu trabalho: as excursões de pesquisa e coleta de plantas. O Cactário da Madalena, de 1935, posteriormente batizado por Burle Marx de Praça Euclides da Cunha, em homenagem ao autor de *Os Sertões*, foi o primeiro projeto no qual usou exemplares de cactos vindos diretamente da coleta de ambientes naturais do interior de Pernambuco (HAMERMAN, 1995, p. 167).



Fig. 4: Praça Euclides da Cunha, Recife, PE. Foto antiga da praça. Fonte: Dourado (2004, p. 277). Acervo do Museu da Cidade do Recife, reprodução de Gustavo Maia.

Essa atitude foi acima de tudo, conforme salienta Dourado (2009), um ato cultural de afirmação de novos valores e de uma nova percepção sobre os elementos da paisagem nordestina. Foi considerado na época um dos mais polêmicos projetos públicos que realizou em Recife, porém é visto, devido à sua peculiaridade, como um dos primeiros jardins ecológicos do país (ELIOVSON, 1991).

Além da afirmação da identidade local, através do uso da vegetação autóctone, Dourado (2009, p. 59) afirma que “Burle Marx empregava os cactos num sentido simbólico, associando-os à expressão de brasilidade”. Burle Marx estava atento às condições do meio biótico ao utilizar esse tipo de vegetação, por fazia parte da paisagem local e estava totalmente adaptado às condicionantes naturais da região. Essa dimensão científica de atentar para as questões botânicas e ambientais, passaria a ser um dos traços definidores de toda a sua produção, a qual discutiremos mais adiante.

Em Pernambuco fez contato com um grupo de intelectuais, entre eles o sociólogo Gilberto Freyre, o pintor Cícero Dias, Joaquim Cardoso, poeta e engenheiro estrutural de grande importância para a arquitetura modernista brasileira, e Clarival do Prado Valladares, que mais tarde se tornou um crítico notório e fotógrafo (FLEMING, 1996).

Em 1937 Burle Marx constatou ser impossível continuar a exercer de forma satisfatória seu trabalho na cidade do Recife, pois parte da aristocracia local não aceitava as composições de seus projetos e o uso de espécies da vegetação local, por considerarem plantas sem importância, além de retratarem a pobreza do sertão. Além disso, o prefeito da cidade determinou que ele abolisse o uso da espécie *Canna*, devido à sua impressionante coloração vermelha. Acreditava que a escolha dessa planta transparecia uma atitude subversiva e de preceitos comunistas.

1.4. CONSOLIDANDO UMA NOVA LINGUAGEM PROJETUAL

Ao retornar ao Rio de Janeiro, Burle Marx continuou com sua atividade na pintura, reiniciando seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes onde passou a ter aulas com o artista Cândido Portinari, de quem virou assistente, contribuindo para consolidar sua formação como artista plástico (FLEMING, 1996).

Nesse período foi convidado por Lúcio Costa para colaborar com o desenvolvimento do projeto de paisagismo para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, no Centro do Rio de Janeiro. O projeto do novo edifício já era familiar a Burle Marx, então assistente de Portinari nas pinturas de diversos painéis da construção.

Após um concurso público de anteprojetos para o edifício sede do Ministério em 1935, o trabalho vencedor foi arquivado pelo ministro Gustavo Capanema, pois não contemplava o ideal de modernidade que buscava na época. Assim, Lúcio Costa foi convidado para assumir o cargo de chefe da equipe que iria iniciar o desenvolvimento do projeto seguindo os conceitos do Movimento Moderno. Convidou para sua equipe os arquitetos Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer. Com o aval do ministro, Lúcio Costa trouxe Le Corbusier como consultor da equipe.

Conforme ressalta Segre *et al* (2006), para Lúcio Costa o ambiente intelectual e político identificado com a vanguarda cultural favorecia a ideia da integração das artes, cuja expressão culminou na sede do Ministério da Educação e Saúde. Essa atitude é realçada através do painel de azulejos no embasamento criados por Portinari, que se constituiu como a síntese da integração das artes com a arquitetura nesse projeto, como enfatizam os autores.

A princípio, Burle Marx adotou para os jardins do passeio um traçado mais geométrico e regular, que delineavam as formas dos canteiros e a locação da vegetação. Porém, entre 1942 e 1944, quando a construção do prédio já havia se iniciado, apresentou um novo e criativo projeto, onde as formas curvas dos canteiros traziam uma fluidez nos percursos, empregando uma ideia de permeabilidade e integração espacial (DOURADO, 2009).



Fig. 5: Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema), Rio de Janeiro, RJ. Formas sinuosas dos canteiros no passeio proporcionam uma liberdade de fluxos e visadas, com destaque para o grupamento de palmeiras que cria um contraponto vertical com a monumentalidade do prédio. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Isabela Ono (mar. 2005).

O tratamento do terraço-jardim é outro elemento de grande significância nesse projeto. Foi concebido como uma sala de visitas a céu aberto, e é praticamente invisível do nível do passeio. Entretanto, é possível contemplá-lo de forma completa através das janelas dos andares mais altos da edificação principal e dos prédios do entorno. Ao sentir a necessidade de introduzir movimento, textura e cores marcantes, de maneira a contrapor a qualidade estática da construção do edifício, conforme ressalta Adams (1991, p.28), Burle Marx adotou um traçado de curvas suaves nos canteiros, criando amplas superfícies de manchas coloridas. O paisagista também propôs pequenos grupamentos de espécies mais altas, que se destacam na composição como pontos de interesse focal, atraindo, ao caminhar, a atenção do usuário do espaço.

Os espaços abertos desse projeto foram logo reconhecidos entre os mais belos da modernidade brasileira e internacional. Sua importância é ressaltada pelo fato de ser uma das poucas obras que mantêm até os dias atuais boa parte sua configuração original, conforme também ressalta Dourado (2009), e é considerado ainda um marco da arquitetura e do paisagismo brasileiro.



Fig. 6: Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema), Rio de Janeiro, RJ. Prancha colorida em guache do terraço-jardim. Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.



Fig. 7 e 8: Ministério da Educação e Saúde, terraço-jardim do auditório. Fonte (7): Acervo particular. Autoria da foto Haruyoshi Ono (nov. 2004); Fonte (8): Cavalcanti & el'Dahdah (2009, p. 205). Autoria da foto Nelson Kon.

Seguindo a trajetória de Burle Marx, a década de 1940 em Minas Gerais apresentou um excelente cenário político e econômico para a elaboração de importantes projetos. Algumas cidades como Belo Horizonte e Araxá receberam diversas obras públicas. Nesse período, Burle Marx juntamente com o botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto tiveram a oportunidade de dar sequência às experimentações de uso da vegetação indígena e seus respectivos contrapontos cromáticos, como Dourado (2009) chama atenção.

Ainda em colaboração com Mello Barreto, Burle Marx iniciou o importante projeto para o Parque de Araxá, no ano de 1943 (HAMERMAN, 1995, p. 177). Esta obra se destaca por ter consolidado uma característica que norteou todo seu trabalho, a preocupação com as associações vegetais.

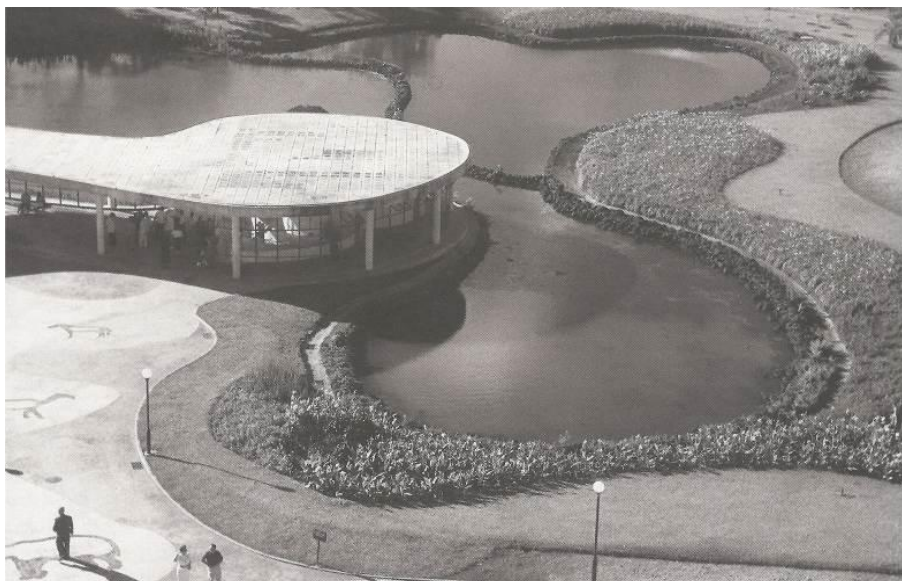


Fig. 9: Parque de Araxá, MG. Fonte: Tabacow (2004, p. 44). Acervo Instituto Moreira Salles. Autoria da foto Marcel Gautherot.

O projeto datado de 1943 para o complexo da Pampulha, em Belo Horizonte, assim como o Parque de Araxá, teve grande preocupação com relação aos aspectos ambientais, um dos enfoques do nosso estudo que será abordado mais adiante. Burle Marx, com Mello Barreto, foi estimulado pelos valores autóctones e colocou nesse projeto os conhecimentos sobre as relações entre a experiência científica e as aspirações artísticas. Imbuído de notável objetivo didático e cultural, incluiu no projeto 191 espécies de plantas nativas da região (MOTTA, 1986).

É interessante ressaltar que a associação com Mello Barreto, com o qual fez várias expedições botânicas, rendeu-lhe um profundo conhecimento da exuberante flora brasileira. Segundo Elovson (1991, p. 29), esse envolvimento o levou a aprender como as plantas nativas vivem consorciadas em seu ambiente natural, desenvolvendo assim o conhecimento de como plantá-las em seus jardins.

Infelizmente alguns projetos para o complexo da Pampulha não saíram do papel, caso do Grande Hotel e do Golfe Clube. Esse último, se executado, seria segundo Dourado (2009, p. 135) a mais bela vitrina da vegetação de cerrado já empreendida numa cidade brasileira.

Entretanto, ainda hoje podemos encontrar no local os jardins do Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), da Casa de Baile e da Igreja São Francisco de Assis, um dos importantes pontos turísticos e de lazer da cidade.



Fig. 10: Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte, MG. Fachada recoberta com mural de cerâmica e canteiros em flores.
Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (dez. 2009).

Outro projeto desenvolvido por Burle Marx nesse período foi para a residência de Odette Monteiro, localizado em Corrêas, distrito de Petrópolis. Mais tarde conhecido como Fazenda Marambaia, esta obra premiada na Bienal de São Paulo em 1946, atualmente ainda permanece como um dos mais singulares e exuberantes jardins projetados por Burle Marx.

O local fora utilizado antes como área para o plantio de cana-de-açúcar e café e também serviu como local de pasto. Curiosamente, a pedido dos proprietários, este jardim começou a ser projetado antes da construção da residência principal. É importante mencionar que Burle Marx inclusive teve a liberdade de definir o local onde a casa seria construída.

Nesse projeto o paisagista aproveitou a topografia natural do terreno para a composição do jardim com caminhos sinuosos que induzem o caminhante à contemplação da paisagem. Destacou o contraste da vegetação pelo uso de diferentes texturas e cores nos canteiros, criando ao mesmo tempo uma relação entre os volumes dos grupamentos de plantas de maior porte.



Fig. 11 e 12: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (mar. 2010 e nov. 2007, respectivamente).

A água é um dos elementos marcantes nessa obra juntamente com o relevo das montanhas rochosas, dando destaque na percepção do jardim. O lago, possível pelo desvio de um riacho existente, domina a área central plana do terreno e se relaciona com o amplo gramado e com as formas dos canteiros coloridos.



Fig. 13: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Prancha colorida em guache. Autoria: Roberto Burle Marx, 1945. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Autoria da foto Haruyoshi Ono.

Um córrego se movimenta pelo terreno em declive, através de diminutas barragens, proporcionando um interessante efeito de pequenas lâminas d'água. Este elemento estabelece uma tênue ligação entre a área central do jardim e a construção que serve de

apoio a festas, situada numa área mais elevada e afastada. É lá que podemos encontrar a origem da água do córrego, um pequeno e elaborado lago de linhas retas construído em concreto aparente e que também faz papel de reservatório. Dotado de diversas quedas d'água em diferentes alturas, este lago artificial nos apresenta um efeito de grande beleza. É nessa construção que nos deparamos também com um grande painel colorido de cerâmica ornamentado por motivos geométricos.



Fig. 14 e 15: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Lago com diversas quedas d'água. Pequeno córrego e lâminas d'água ao nível do solo. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (mar. 2005).

1.5. CADINHO (SÍTIO ROBERTO BURLE MARX)

Em 1950 Roberto Burle Marx adquiriu em parceria com o irmão Siegfried o Sítio Santo Antônio da Bica, logo transformada em sua residência. Carinhosamente apelidada pelo paisagista de “meu cadinho”, é conhecida atualmente como Sítio Roberto Burle Marx e teve fundamental importância na vida do paisagista.

Situado em Barra de Guaratiba, aproximadamente cinquenta quilômetros do Centro do Rio de Janeiro, tem aproximadamente 800 mil metros quadrados. A topografia é muito diversificada, com áreas de rochas afloradas, brejos, morros, áreas planas e significativa presença de água. Esse local apresentou uma importante função na vida do paisagista, visto que era onde aplicava de forma constante suas experiências no manejo e cultivo de espécies vegetais e também aprofundava seus conhecimentos sobre as associações vegetais. Era também nesse espaço onde preservava a vegetação provinda de

suas viagens e excursões. Sendo sua residência oficial, era o local onde exercia sua plenitude artística, cantando, cozinhando, pintando, recebendo seus amigos e colaboradores e, sobretudo, cuidando de suas plantas.



Fig. 16 e 17: Sítio Roberto Burle Marx, Barra de Guaratiba, RJ. Escadaria de acesso à capela. Jardim da varanda principal. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (set. 2004).

Nesse local desenvolveu um verdadeiro laboratório para suas pesquisas com diferentes vegetações. A casa principal, situada num ponto mais elevado do terreno, apresenta logo na escadaria de seu acesso principal um grande painel escultórico de pedra, material provindo da demolição dos antigos casarios do centro da cidade. Esse painel é ainda suporte para plantas epífitas como bromélias de diferentes colorações, e apresenta também lâminas de quedas d'água que formam um lago ornamentado com canteiros aquáticos. Uma área plana gramada serve de jardim, onde é apresentada uma composição de plantas rústicas, arbustos coloridos e palmeiras exuberantes.

Burle Marx mostra sua constante preocupação em preservar as raízes culturais do local ao recuperar, com o auxílio do amigo e arquiteto Carlos Leão, uma pequena capela datada de 1846, conforme ressalta Bardi (1964, p. 22). Essa construção completa o cenário, e foi palco de diversos eventos, entre concertos de música clássica a celebrações de casamento e missas abertas à comunidade local. Essa área também apresenta um amplo gramado que servia para secar ao sol as pinturas em tecidos, os *panneaux*, que adornavam as mesas de refeições durante suas confraternizações. A *loggia*, um salão adornado com um mural de cerâmica em tons suaves de azul também elaborado pelo paisagista fornecia um espaço acolhedor para a prática da pintura sobre panos.

Seus viveiros botânicos se localizam na área mais baixa da propriedade, próxima ao acesso principal. São constituídos de canteiros de plantas adultas e de mudas para multiplicação de diversas espécies, como as bromélias, orquídeas, antúrios e os filodendros.

Esse importante espaço, o Sítio Roberto Burle Marx foi doado generosamente ao Governo Federal na década de 1980, e atualmente é um local assegurado às gerações futuras. Protegido pelo Patrimônio Histórico, o local é aberto à visitação pública, sendo considerado um importante ponto turístico da cidade do Rio de Janeiro, e também um espaço de pesquisa e aprendizado pela sua riqueza cultural e ambiental e pela sua beleza.

1.6. ARTE PLURAL

Por contar com uma formação acadêmica da Escola de Belas Artes, Burle Marx, o pintor, escultor, ceramista e cenógrafo, passou a utilizar os vários elementos, como a topografia natural do terreno, os vegetais e minerais, como materiais para sua construção plástica no campo do paisagismo, fazendo com que cada um separadamente ou em conjunto formasse verdadeiras obras de arte. Assim como outros artistas plásticos usavam a tela, a tinta e o pincel para suas realizações artísticas, Burle Marx transformava esses elementos, criando parques e jardins com um forte viés artístico (ADAMS, 1991). Burle Marx praticou uma nova linguagem na arte da jardinagem, inserindo os princípios da composição plástica acadêmica do sentido abstrato na concepção, escolha e no traçado do paisagismo, como Costa (1969) corrobora.

Em contrapartida, não é prudente e verdadeiro afirmar que Roberto Burle Marx simplesmente transpunha a sua pintura para o jardim nem que seus jardins se transformavam em telas. Conforme iremos ressaltar mais a frente, além de Burle Marx possuir um profundo conhecimento científico das espécies vegetais empregadas em suas obras paisagísticas, o paisagista ainda apontava outros fatores condicionantes envolvidos, tal como a luz, clima e os ciclos das estações.

Eu sou um artista e encaro o projeto de paisagismo desta forma. Não apenas como um pintor, porque o jardim envolve a dimensões de tempo e espaço que devem literalmente tratar não como uma ilusão numa tela. (BURLE MARX citado em ADAMS, 1991, p. 10).

É com base na demonstração da pluralidade artística deste mestre brasileiro que podemos afirmar sem sombra de dúvida que Burle Marx foi o inventor de uma linguagem internacional de jardins no século XX, fato também afirmado por Cavalcanti (2009). Segundo o historiador Michael Lancaster (s.d. apud ADAMS, 1991, p. 8), Burle Marx elevou sua obra de paisagismo ao patamar das Belas Artes, instituindo, por toda a sua variedade imprevisível, o estilo Burle Marx, um poderoso estilo que pode ser comparado favoravelmente aos mestres paisagistas dos séculos anteriores.

Enfim, parafraseando Adams (1991), é necessário ressaltar a importância de Roberto Burle Marx como um grande inovador no desenho da paisagem. Munido sempre de uma inteligência crítica ímpar, procurava representar suas obras paisagísticas através de uma visão particular, assumindo de forma incontestável o jardim como uma obra de arte.

2. PAISAGISMO E CONCEPÇÃO:

2.1. CONCEITO

Antes de entrarmos nas discussões sobre os conceitos que envolvem o campo de paisagismo, buscamos abordar algumas breves questões sobre a definição do termo paisagem.

Ressaltamos a pertinente preocupação de Cauquelin (2007, p. 79) com a tendência em se compreender a paisagem apenas como sinônimo de natureza. Para a autora, isso se deve principalmente em função da representação da natureza através da prática da pintura, a “máquina de olhar a paisagem”, que contou desde o século XV com o auxílio da técnica da perspectiva, proporcionada pelos pintores eruditos e engenheiros da Renascença. Segundo ela, a pintura de paisagens é basicamente uma questão de ilusão e narrativa, a qual se encontra encerrada em seu domínio técnico, no caso a perspectiva.

Lyall (1991, p. 16) ressalta que a ideia de paisagismo simplesmente como uma recriação da natureza permanece, ainda entre os projetistas do pós-guerra, como uma herança do pensamento europeu do século XVIII concebido pelo paisagista Humphry Repton juntamente com os escritores Richard Payne Knight e Uverdale Price.

Segundo Laurie (1983, p. 59), essa influência se popularizou principalmente através das técnicas de representação de projeto adotada por Repton, os chamados “*Red books*”. Essa técnica que o tornou conhecido e promoveu seus trabalhos consistia em expor suas propostas paisagísticas através de desenhos ou pinturas aquareladas que representavam cenas de antes e depois da implantação do projeto.

Concordamos com o ponto de vista de Cauquelin (2007, p. 8) quando refuta a ainda atual crença comum de uma simples naturalidade da paisagem. Em seu estudo a autora destaca um importante traço do mundo contemporâneo que se impõe fortemente: a ampliação das esferas de atuação, outrora bem circunscritas e limitadas no passado. É o que denominou como mescla de territórios e fronteiras entre domínios, e a paisagem, complexa como deve ser, não pode fugir dessa regra.

Magalhães (2001) não deixa dúvidas quando ressalta o ponto de vista do paisagista sobre essa questão. Para o profissional, segundo a autora, a paisagem é o objeto de sua intervenção, entendida como uma realidade física da natureza na qual se inscreveram os elementos e as estruturas criadas pelo e para o homem.

Durante o século XIX, o termo paisagem expressava a dicotomia entre a cidade e o campo, entre a vida inóspita e artificial das cidades e a natureza. Nesse período, o termo paisagem significava uma representação da natureza na sua versão original ou com reduzida intervenção do homem. A partir do final do século XIX e início do século XX a denominação paisagem passa, conforme ressalta Magalhães (2001), a significar um substrato natural no qual o homem imprime uma ação, e, através da ampliação do conhecimento da ecologia, a percepção da paisagem deixa de estar somente ligada às impressões visuais do espaço, passando a incluir um conhecimento dos processos naturais do meio ambiente e dos processos vinculados à ação do homem, tais como atividades rurais e atividades urbano-industriais.

A paisagem, de acordo com Cabral (1993 apud MAGALHÃES, 2001), passa a ser a representação da biosfera e resultado da ação complexa do homem e de todos os seres vivos, aliados a um equilíbrio com os fatores físicos do ambiente. Podemos então afirmar de forma conclusiva que o conceito de paisagem para o paisagista abrange um sentido holístico, ou seja, aborda uma compreensão integral dos fenômenos e não apenas das suas partes separadas, onde, sobre um substrato físico atuam de modo complexo os seres vivos, plantas, animais e o homem, detentor de uma determinada cultura, dando origem a uma imagem portadora de significados, ou seja, vai além daquilo que apenas se vê.

A partir das definições de paisagem, compreender a definição de paisagismo se mostrou menos difícil. Existem várias definições para o conceito de paisagismo, porém de forma clara, enfocamos uma que pudesse destacar a inter-relação entre arte e técnica, abrangendo de tal forma seus campos de trabalho multidisciplinar. Dentro dessa visão trouxemos o conceito abordado por Cabral, onde afirma que paisagismo é a arte de ordenar o espaço exterior em relação ao homem. Entretanto, consideramos importante incorporar alguns outros aspectos de relevância relativos à estrutura ambiental da paisagem, pois no desenvolvimento de um projeto paisagístico, é fundamental considerar uma série de questões que dizem respeito tanto ao lugar onde será implantado e suas características

inerentes quanto aos atores envolvidos, ou seja, as pessoas que irão utilizar o espaço e nele exercer suas atividades.

2.2. A TAREFA DO PAISAGISTA

No campo do paisagismo, entendemos que o desenvolvimento de um projeto deve estar sempre atrelado à especificidade do local, ou seja, às suas características espaciais, relacionadas aos seus aspectos funcionais, ambientais e culturais. Dessa forma, como será exposto mais a frente, procuramos enfocar no presente trabalho a abordagem desses aspectos e suas inter-relações durante a concepção do projeto paisagístico, que serão conceituados e aprofundados no decorrer de nosso estudo.

É fundamental ressaltar de início que o equilíbrio entre o conhecimento técnico e a formação artística permite ao paisagista propor soluções funcionais aliadas a belas soluções. Mas o paisagista deve ver a paisagem não somente como um elemento que transmite um sentimento estético. Precisa também compreender que a paisagem é capaz de transmitir significados culturais e de cumprir uma ou mais funções. Deve buscar, dessa forma, ideias para desenvolver intervenções na paisagem, seja natural ou urbana, alterando a sua forma para torna-la útil e funcional, partindo da premissa que a organização consciente do espaço é fundamental para proporcionar uma melhor qualidade de vida às pessoas. Nesse sentido, concordamos com o argumento de Lynch & Hack (2002) ao afirmarem que o planejamento é essencialmente a organização dos meios físicos externos para acomodar o comportamento humano.

Seguindo essa visão, Magalhães (2001) ressalta que o papel do paisagista deve ser o de ordenar o espaço, e a resultante dessa ordem é a beleza, onde, a partir desse processo, se une à adequação funcional. Afirma ainda que a beleza se caracteriza através desse processo assertivo, onde a integração de todos os elementos da paisagem se faz presente, atingindo inclusive um determinado equilíbrio ecológico. Esse conceito fica claro quando a autora argumenta que uma paisagem em desequilíbrio não poderá ser harmônica nem tampouco bela, diferentemente daquelas nas quais a intervenção do homem se deu de tal forma a realizar uma obra impecável sob o ponto de vista funcional.

A partir da liberdade criativa empregada na composição do projeto, e com o valor subjetivo decorrente desse processo de elaboração, podemos e devemos encarar o paisagismo como uma forma de arte. Nesse sentido, entendemos que é um meio de comunicação, e dedica-se à produção consciente de beleza através de uma forma que dá expressão a um determinado conteúdo. Para tanto, ressaltamos que a transformação de qualquer acontecimento cultural em arte se deve à sua qualidade de expressão, visando provocar nos indivíduos uma emoção profunda. O que está em causa, então, conforme salienta Magalhães (2001), é a valoração da qualidade expressiva.

2.3. METODOLOGIA E CONCEPÇÃO

Compreendemos que o paisagista deverá, no decorrer da concepção do projeto, desenvolver uma estratégia para resolver problemas em áreas livres ou em espaços abertos, de forma a solucionar as demandas que se apresentam naquele momento, porém sem perder de vista futuras modificações, que podem se apresentar através de mudanças diretamente no ambiente, como, por exemplo, as diferentes estações do ano e suas respectivas particularidades, e a constante transformação da vegetação, assim como alterações especificamente relacionadas à função e ao programa de uso de determinada obra.

O paisagismo, assim como o campo da arquitetura, apresenta diversos métodos para concepção e elaboração de projeto. O processo SAD (Pesquisa, Análise e Projeto, na sigla em inglês *Survey-Analysis-Design*) é bastante conhecido pelos profissionais de projeto e amplamente aplicado dentro do campo de ensino. Caracteriza-se basicamente pela sua abordagem funcionalista com que investiga o problema e, por consequência, determina quais as soluções que devem ser tomadas em cada projeto (TURNER, 1996).

Essa linha de pensamento também é seguida por Swaffield (2002), que também chama a atenção para a importância do processo de pensamento crítico na solução de qualquer questão durante o ato de projetar. Segundo esse autor, a tarefa do paisagista deve envolver a pesquisa, de forma a compreender todos os fatores a ser considerados, a análise, para estabelecer a relação ideal entre todos os fatores e, por último, a síntese, para articular as relações complexas numa organização espacial ideal.

Sobre a etapa fundamental de pesquisa, Sasaki (2002) acrescenta ainda que esse processo deve envolver tanto dados primários quanto dados secundários, separando-os basicamente em três tipos: a pesquisa verbal (leitura e discussão), a pesquisa visual (fotografias, projetos e visita à obra), e pesquisa experimental, onde o entendimento básico de composição de forma, cor, e textura, e de relações espaciais será fundamental antes de produzir projetos de qualidade. É nesse momento onde as relações espaciais são compreendidas e estudadas, permitindo o treinamento da mente e da visão e consolidando os fundamentos básicos de projeto.

É esta tarefa de síntese, de articulação de todos os fatores numa forma de projetar, que distingue um projetista de um engenheiro ou técnico. Até este ponto, imaginação e gosto não entraram no processo de projetar. Swaffield (2002) destaca ainda que a habilidade de organizar as funções com um toque estético (proporção, sensibilidade, drama, e todos os outros atributos ligados à beleza) é uma qualidade fundamental e particular de cada projetista.

O processo de criação, dessa forma, deve ser considerado como a parte essencial da atividade do paisagista, é onde surgem suas ideias e quando as representa graficamente. Segundo Mertens (2010), podemos analisar esse processo em duas etapas distintas, mas não independentes uma da outra: a etapa racional, que aborda de forma técnica as deficiências e demandas do espaço, e a etapa criativa, que é claramente subjetiva e irá variar de acordo com a personalidade e a intuição de cada projetista. Fica claro para nós que a etapa criativa nos apresenta o caminho mais apropriado para representar e comunicar uma ideia. Compreendemos também que esse processo de elaboração de ideias e de formas não é simples e tampouco ágil. Mertens ressalta ainda que esse processo pode se apresentar através de uma articulação repetitiva de ideias, que podem ser modificadas, refinadas, e por vezes descartadas, até se alcançar uma solução que seja plenamente satisfatória.

2.4. PAISAGISMO E MODERNISMO

As formas da pintura modernista, da escultura e da arquitetura, assim como suas relações espaciais e seus materiais podem, conforme afirma Walker (1998, p. xi), servir como indicadores de uma expressão moderna no paisagismo.

No paisagismo moderno, o espaço externo foi redescoberto como um grande meio de união, onde as pessoas passaram a não ser apenas espectadores, mas também atores. O paisagismo repentinamente se desgarrou da dependência dos precedentes ou estilos históricos, se tornando um processo de experimentação e testes (WALKER & SIMO, 1998, p. 3).

Durante a década de 1930 no Brasil foi consolidado um novo cenário no campo das artes e da arquitetura. Movidos pelo pensamento modernista, Lucio Costa e Le Corbusier influenciaram a criação de uma nova arquitetura com identidade nacional, caracterizada principalmente pelo rompimento com os modelos estrangeiros que vigoravam até então. Conforme ressalta Carneiro (2010, p. 49), o campo do paisagismo teve na postura revolucionária de Roberto Burle Marx a tradução desse sentimento e conceito. O paisagista implantou uma nova forma de pensar o espaço público a partir dos elementos naturais da paisagem local, adotando principalmente o uso da vegetação autóctone, revolucionando assim, com sua forma de projetar, a arte paisagística tradicional que incorporava até então os modelos estrangeiros.

Para Lucio Costa, Burle Marx, inicialmente munido apenas de sua sensibilidade e intuição, soube afeiçoar de forma própria os contornos e as variadas texturas das plantas autóctones, compondo de tal maneira parques e jardins que se diferenciavam dos demais feitos até então (FLEMING, 1996, p. 13). Fica claro que, a partir do paisagismo de Burle Marx, foi consolidada uma nova forma de pensar e atuar no espaço urbano, revelada através do conhecimento das demandas e anseios que aquele momento de ebulição cultural apresentava.

O estudo desenvolvido por Dourado (2009), conforme já citado no capítulo anterior, acrescenta que a construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde consolidou uma das principais características da modernidade brasileira, a associação entre o paisagismo e arquitetura. É importante frisar novamente que essa associação se repetiu em diversas

obras em diferentes cidades do país, principalmente Belo Horizonte, Brasília e Rio de Janeiro.

Sobre esse assunto Imbert (2009) chama a atenção para o terraço-jardim, um dos elementos chave dessa ideologia modernista juntamente como os *pilotis*, o plano livre, a fachada livre, janela em fita e o *brise-soleil*. Deixa claro que o uso do terraço-jardim representa particularmente na obra de Burle Marx um registro de sua atitude no que se refere a artifício e natureza, e à relação de jardim e seu contexto.

Com o intuito de aprofundar mais a questão do paisagismo e sua relação entre obra e contexto, levantamos antes algumas considerações sobre a compreensão do termo contexto. Quando Imbert (2009) aborda o contexto da obra, se refere principalmente ao contexto da paisagem, onde o artifício do elemento terraço-jardim tem uma grande conotação urbana. Este elemento, o terraço-jardim, propõe uma conexão com a paisagem através de um jardim suspenso, exemplarmente concebido por Burle Marx em inúmeros projetos. Porém podemos destacar outro significado para contexto, mais relacionado com o momento cultural que envolve a concepção da obra. É bastante correto afirmar que ambos os entendimentos estão mutuamente ligados e a sua separação é difícil e complexa.

Pretendemos a seguir levantar algumas discussões sobre a relação entre a obra paisagística e contexto, e para isso achamos fundamental abordar alguns conceitos aplicados à criação da arte dentro do contexto da paisagem.

2.5. ARTE E PAISAGEM

No final dos anos 1960, alguns artistas plásticos passaram a atuar diretamente na paisagem de uma forma diferente. Não apenas trouxeram suas esculturas para o exterior natural, eles começaram a trabalhar com materiais do próprio terreno, criando elementos na natureza e também da natureza. Segundo Lyall (1991), essas obras se destacaram da paisagem e permitiram uma nova base de conhecimentos visuais e teóricos. Esses artistas pretendiam acima de tudo levantar novas discussões sobre as relações entre o natural e o artificial. Este movimento passou a ser conhecido como *Land Art* ou *Earthwork*, e apesar de não ser o enfoque principal de nosso estudo, consideramos pertinente abordar alguns autores que contribuíram nas discussões sobre esse tema. Segundo Beardsley (2006), os

artistas desse movimento estavam em grande parte comprometidos com os elementos existentes do meio, e buscavam contribuir com uma inimitável experiência do lugar.

O estudo dessas intervenções na paisagem foi interessante principalmente pelas posteriores discussões sobre o processo de contextualização desse movimento no meio urbano, e pelas suas novas implicações dentro do campo do paisagismo. Tendemos a concordar com Leenhardt (2006) quando afirma que Burle Marx possivelmente não refletia seu trabalho dentro da corrente e preceitos adotados pelos artistas da *Land Art*, porém as características da relação de suas obras com a experiência do espaço assumiam por vezes uma perspectiva similar.

Schwartz (1998) ressalta que as criações desse grupo precursor de artistas, entre eles Michael Heizer, Robert Smithson, Walter De Maria e Robert Morris, não poderiam ser apreciadas de forma isolada, pois estavam ligadas de forma intrínseca ao local e à característica específica do sítio, ou seja, a arte passara a ser parte da própria paisagem. A autora salienta de forma generalizada que a atuação dos paisagistas modernistas teve grande interferência dos arquitetos modernistas. Afirma que, para os arquitetos modernistas, a paisagem deveria ser drenada e desprovida de todo seu conteúdo, pois deveria funcionar ambientalmente e socialmente, porém não esteticamente e intelectualmente. Entretanto, acreditamos que Roberto Burle Marx deve ser considerado uma importante exceção sobre esse pensamento. Entendemos que a obra paisagística de Burle Marx é dotada de grande valor estético e intelectual, assim como também apresenta atributos tantos sociais quanto ambientais.

Hoje o limite entre paisagismo e arte está cada vez mais tênue, pois vários artistas plásticos estão atuando livremente no campo do paisagismo. Dessa maneira temos de uma vez por todas uma grande oportunidade de encarar o projeto de paisagismo como uma forma de arte legítima, ou seja, um empreendimento estético capaz de ser julgado e compreendido tanto no campo formal quanto no campo intelectual, conforme ressaltado por Schwartz (1998).

Essa atitude consolidou uma das influências mais libertadoras do paisagismo, e contribuíram para a construção de uma nova paisagem, enriquecendo e aumentando a experiência e o significado de paisagismo.



Fig. 18: Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970 (Great Salt Lake, Utah). Fonte: Lailach & Grosenick (2007, p. 88).

Atualmente, alguns desses conceitos ainda continuam reverberando e se adequando a novas situações, inclusive no Brasil, onde devemos ressaltar o exemplo do Instituto Inhotim², em Brumadinho, Minas Gerais.

Ocupando uma área de 45 ha de jardins, esse museu se destaca não apenas pela coleção de obras de arte apresentada, mas também pelas suas estratégias e metodologias de interface com o público visitante. É um espaço aberto em contínua transformação, e tanto suas dez galerias de arte quanto as diversas obras espalhadas pelo terreno se conectam ao contexto da paisagem, interagindo de forma harmônica a arte e o meio ambiente.

Inhotim oferece ainda aos visitantes a oportunidade de uma fruição não disciplinar, ao articular galerias de arte e percursos livres na paisagem, onde, através de uma estreita combinação entre artistas, arquitetos, paisagistas e curadores, foram criados espaços para abrigar obras, respeitando as especificidades de cada trabalho e de cada autor, ao mesmo tempo em que propõe sempre manter a conexão com o entorno da paisagem.

² Apresentação do Instituto Inhotim: **O Instituto Inhotim**

http://www.inhotim.org.br/uploads/File/apresentacao_portugues.pdf (acessado dia 01/12/2011)

2.6. SIMBOLISMO E SIGNIFICADO NA PAISAGEM

Em relação ao significado da paisagem, Cosgrove (2004) ressalta que o homem não apenas observa a paisagem, ele interage nela. O significado da paisagem se estabelece então em função desse processo, ou seja, a partir da relação entre o homem e a paisagem. Para o autor, qualquer objeto natural pode tornar-se um objeto cultural se lhe é atribuído um significado, ou seja, se forem acrescentados às propriedades básicas alguns atributos culturais, os quais podemos identificar, compreender e discutir (COSGROVE, 2002, p. 103).

Ao seguirmos esse raciocínio, achamos importante compreender que o projeto de paisagismo precisa levar em consideração diversas questões de cunho cultural durante o seu processo de criação. Para alguns paisagistas, segundo Lyall (1991), o tema central de sua atuação na paisagem não se baseia apenas na invenção, mas também nas raízes culturais do lugar, em função da necessidade em definir um significado que pertença à essência cultural do seu passado.

Como já abordamos a relação entre arte e paisagem, devemos agora refletir sobre o caráter simbólico incorporado na composição. No entanto, vale salientar que não pretendemos nos aprofundar nos conceitos da semiótica e nas teorias de comunicação, pois extrapolaria o objetivo de nossa pesquisa. De forma objetiva, porém, entendemos que o essencial da comunicação simbólica é a conexão entre significante e significado.

Nesse sentido, conforme Magalhães (2001) ressalta, o papel do artista é descobrir analogias e permitir que elas sejam reconhecidas pelas pessoas. Esse conceito, amplamente estudado por sociólogos, justifica o fato como um ambiente degradado, pouco significativo, gera comportamentos negligentes e pouco saudáveis nos usuários. Por outro lado, sabe-se que pessoas de ambientes diferentes, como por exemplo, os habitantes de regiões montanhosas ou litorâneas, têm comportamentos e costumes distintos. A partir da compreensão dessas diferenças, o paisagista deve encontrar a linguagem simbólica que, em cada cultura, consiga que as pessoas se sintam identificadas com o espírito do lugar projetado, *genius loci*, transmitindo sentimentos ou evocações que lhes permitam sentir-se bem através da utilização desse lugar. A intervenção do projetista não se destina à produção de símbolos puros, mas certamente à criação de um ambiente adequado às suas variadas funções, não só as de uso, mas também a função de suscitar emoções.

Ainda sobre a questão do significado da paisagem, Spiro (1998) acrescenta que cada paisagem expressa uma linguagem, que deve ser a base da atividade no paisagismo, ou seja, cumprir uma função e expressar um significado. Ao analisar essa questão, concordamos com Spiro quando afirma que o significado da paisagem nunca poderá ser caracterizado de forma simples e linear, é ambíguo e compreendido em várias camadas. Sobre essa questão a autora traz exemplos de paisagens consideradas sagradas, que conectam as pessoas com passados coletivos ou individuais inspirando peregrinações, ou paisagens marcadas por eventos acontecidos no passado, tais como batalhas ou tragédias naturais. Cada uma dessas paisagens apresenta uma particularidade intrínseca ao local, representado pelo significado que cada uma desperta no homem. Argumenta ainda que a cultura pode impedir os olhos de ver e o ouvido de escutar, e com discernimento e sensibilidade, é possível ler os sinais e interpretá-los de forma a contar uma história, ou seja, fazer ver o que é invisível aos olhos.

Algumas importantes questões a respeito de significado no paisagismo também foram apontadas por Olin (2011). O autor aborda algumas considerações sobre a intenção do projetista a respeito da recepção, interpretação e compreensão desse significado pelo observador e usuário da paisagem. Ele também separa o significado em duas grandes categorias, o significado natural da paisagem e o significado sintético da paisagem. Afirma que ambos são produtos da atividade humana ou da imaginação que o homem imprime na paisagem, expressando certos significados que remetem a ideias, eventos ou situações. São acima de tudo pessoas que projetam ideias sobre a natureza de forma a criar valor, sistemas e estruturas de pensamento.

Olin (2011) acrescenta ainda que os artifícios estratégicos que os projetistas utilizam para manipular um cenário e seus processos, de forma a produzir respostas, são muitos e normalmente envolvem uma grande quantidade de astúcia e aprendizado. Como em todas as outras artes, é necessário possuir uma certa dose de sentimento e instinto para com o meio e seus elementos. Destaca também a importância do artifício da retórica, instrumento usado para sugerir uma conclusão desejada, criando uma afirmação sem afirmar, e induzindo o público a completar esse pensamento de forma natural e óbvia.

Nesse sentido, a identidade do lugar, de acordo com Norberg-Schulz (1980), irá depender do grau de pertencimento do homem para com o meio. O lugar significa mais do que uma mera localização, abrange todas as características do meio e de seus processos com

relação ao homem, configurando a essência do lugar. Nesse processo a cultura tem um papel fundamental. É através dela que se manifestam os significados, permitindo assim que o homem estabeleça suas raízes.

O exercício de criar paisagens significantes, segundo Treib (2002), continua sendo uma busca da profissão do paisagista. Entretanto, deixa claro que fornecer símbolos não é o mesmo que criar paisagens com significados. De fato, diferenças na cultura, na educação, na experiência de vida e na própria experiência de natureza poderão modificar a percepção sobre o projeto paisagístico. O significado se consolida, dessa forma, na interseção entre homem e lugar, e não somente na forma provinda da ideia do paisagista.

2.7. FORMA E TÉCNICA

A concepção da forma de um projeto tem necessariamente que contar com o profundo conhecimento dos materiais empregados no paisagismo. É necessário também ter conhecimento das técnicas disponíveis para dar forma a esses materiais, em termos de contextualidade com a cultura e com os fenômenos naturais do lugar. A solução artística empregada no projeto paisagístico, segundo Magalhães (2001), é distinta da solução meramente técnica pela abrangência das suas concepções. Deve levar em consideração a necessidade de uma síntese para exprimir uma beleza que a concepção meramente técnica jamais alcançará. Nesse sentido, o paisagista não deverá apenas aprender o seu ofício do ponto de vista técnico, deve também cultivar o gosto, adquirir experiências e desenvolver a sua própria cultura.

Com relação ao aspecto formal empregado na análise da paisagem, Spirn (1998) chama a atenção para a diferenciação entre formato e estrutura. Explica que o formato expressa a forma do contorno da superfície, é evidente e pode se modificar ou transformar facilmente. Já a estrutura é mais rígida e representa a relação das partes com o todo, define a proporção do formato e também a sua complexidade, sendo inclusive capaz de descrever como um formato evoluiu ou se desenvolveu.

Olin (2011) acrescenta que a força do paisagismo deriva de um meio de excessiva propriedade sensitiva, de uma expressão da relação entre a sociedade e a natureza. Nesse sentido, o paisagista deve propor uma combinação de formas e elementos, buscando uma

estrutura sólida e coesa. Destaca como exemplo os paisagistas André Le Nôtre e Lancelot Brown, que através da originalidade no uso de elementos e formas já conhecidas e empregadas até então, produziram alguns dos projetos mais originais e importantes do século XVII e XVIII.



Fig. 19: Palácio de Versailles, França. Detalhe da vegetação. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (maio 2003).

Dondis (2003) explica que, linguisticamente, sintaxe significa a disposição ordenada das palavras segundo uma forma e uma organização adequadas. A autora projeta em seguida essa abordagem para o contexto da comunicação visual. Nele, a sintaxe só pode significar a disposição ordenada de partes, resultando num problema de como abordar o processo de composição com inteligência e conhecimento de como as decisões compositivas irão afetar o resultado final. Afirma que dentre todos os meios de comunicação humana, o visual é o único que não dispõe de uma metodologia e de um sistema único de critérios, tanto para expressão quanto para o entendimento. Contudo, deixa claro que a sintaxe visual existe, e apesar de sua complexidade, é possível identificar alguns elementos básicos para a criação de mensagens visuais claras.

Porém, definir como essa mensagem será acessível a todas as pessoas é uma questão complexa. O processo de composição apresenta a etapa crucial na solução dos problemas visuais. Os resultados das decisões compositivas determinam o objetivo e o significado da manifestação visual e tem fortes implicações com relação ao que é recebido

pelo espectador. É nessa etapa vital do processo criativo que o comunicador exerce o mais forte controle sobre seu trabalho e apresenta a melhor oportunidade de expressar, em sua plenitude, o estado de espírito que a obra se destina a transmitir (DONDIS, 2003).

Prosseguindo nesse debate, Dondis (2003) aponta que o contraste é a técnica visual mais dinâmica, e se manifesta numa relação de polaridade com a harmonia, técnica de característica oposta. Ressalta ainda um grupo de elementos básicos utilizado para todas as comunicações visuais, com destaque para a forma (o quadrado, o círculo e o triângulo e todas as suas infinitas variações e combinações), a direção, a cor, o tom (representação dos efeitos da luz), a textura, a proporção e o movimento. A partir desses elementos visuais temos à disposição a matéria-prima para expressar todas as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências.

Baseado nesse conceito, entendemos que o paisagismo deve buscar um vocabulário estruturado de formas e elementos capaz de transmitir um sentido e propiciar um sentimento. O emprego de elementos visuais como a cor, a textura e a proporção deve ser definido através das técnicas individuais de cada projetista, levando em consideração o contexto do meio de intervenção. É importante deixar claro que utilizaremos esse aprofundamento teórico para nossa etapa de análise de projetos, que será apresentada mais a frente na dissertação.

2.8. FORMA E FUNÇÃO

Os conceitos sobre as escalas de planejamento urbano e de ordenamento do território, enfocados por Magalhães (2001, p. 108), apesar de não serem temas centrais de nossos estudos, nos apresenta uma consistente base teórica para abordagem do aspecto funcional no paisagismo. Concordamos com argumento da autora de que a função do paisagismo será motivo de forte reflexo sobre a sua forma. A respeito de intervenções de grande escala, defende que o espaço deve ser inicialmente dividido através de um zoneamento destinando cada área a uma função específica, partindo do pressuposto de uma definição de programa. Conclui que a forma adotada será decorrência desse zoneamento e dará resposta às funções de uso.

Ainda dentro do tema de planejamento urbano, Magalhães (2001) diferencia a função ecológica da função de uso. Segundo ela, a função ecológica irá obedecer ao conceito de aptidão ambiental, ou seja, será resultado das diferentes potencialidades que cada uma das diversas zonas da paisagem apresenta. Acrescenta que cada área deverá ser caracterizada por um funcionamento ecológico específico, inclusive segundo a seleção da vegetação adequada ao contexto ecológico do local. Compreendemos que, em nossa pesquisa, essas discussões levantadas por Magalhães (2001) se relacionam em grande parte aos conceitos de ecologia e ecossistema, tema que será abordado a seguir juntamente com as discussões sobre os aspectos ambientais no processo de concepção do projeto paisagístico.

No campo do paisagismo podemos afirmar que não existe conflito entre a arte e técnica-ciência, apesar de considerar clara a distância entre uma solução artística e uma solução técnica. É na complementaridade desses aspectos que o paisagismo atua de forma plena. Segundo Turner (1996), o paisagismo deve acima de tudo apresentar uma função, embora seja também uma obra de arte e uma expressiva intervenção no meio ambiente.

2.9. PAISAGISMO E MEIO AMBIENTE

A partir dos anos 1920 se inicia uma nova preocupação com relação ao meio ambiente e à natureza, demonstrada por Aldo Leopold (1970 apud TURNER, 1996) através dos conceitos da *Land Ethic*. Defendia princípios éticos para os homens, animais e vegetais, de forma a valorizar a importância da natureza, em detrimento do progresso da civilização. Leopold trazia seus debates tanto para o meio rural quanto para o meio urbano, que culminaram com a elaboração de mapas de potencialidades, com o intuito de ordenar as novas intervenções na paisagem e, inclusive, definir a criação de novas áreas livres na cidade.

Devemos também salientar a contribuição trazida por Ian McHarg (1969) para a construção do conceito de ética ambiental. A hipótese central de seus estudos se define pela distribuição dos espaços livres em função dos processos naturais do meio. Propôs uma metodologia através da qual os dados ambientais poderiam ser incorporados no processo de planejamento. Sua estrutura é composta pela representação da região a se intervir através

de diferentes camadas, revelando informações sobre geologia, hidrologia, topografia, solos, vegetação, fauna, e finalmente, o uso do solo. Para McHarg, uma paisagem que funciona como um sistema ecológico atua, inevitavelmente, como um sistema estético. Porém, com relação a essa abordagem, achamos pertinente salientar a afirmação de Lyall (1991, p. 14). Segundo ele, esse conceito foi muito criticado, pois de fato analisava muito, construía pouco e minimizava em grande parte o desenho formal. Além disso, Walker & Simo (1998) nos revelam que o próprio McHarg admitiu na reedição de seu livro 20 anos depois, que sua metodologia não contemplava os aspectos sociais. Entretanto, destacamos ainda nos conceitos estabelecidos por McHarg a possibilidade de ajustar os desejos da sociedade tecnológica com a preservação dos processos ecológicos existentes. Essa preservação envolveria não só a obtenção de uma melhor qualidade de vida, como também valorizaria as próprias características da paisagem.

Essa metodologia influenciou vários arquitetos paisagistas no Brasil, entre eles destacamos Rosa Grena Kliass e Fernando Chacel, que passaram a adotá-la em seus projetos (FARAH *et al*, 2010). Porém, no âmbito nacional, é também importante ressaltar que mesmo não assumindo essa mesma abordagem metodológica, a partir da década de 1930, Roberto Burle Marx já demonstra em seus projetos uma preocupação com o meio ambiente, e incorpora de forma natural em suas obras as características biofísicas da paisagem. Conforme ressalta Farah (2010), Burle Marx se destaca através de sua postura ecológica atrelada aos seus projetos, sendo fundamental para a ascendência desse conceito de concepção do projeto aliado ao aspecto de preservação dos ecossistemas naturais e de manutenção do equilíbrio ecológico.

Ainda segundo Farah (2010), em decorrência da reverberação do conceito de ecossistema, durante o período entre 1950 e 1960, houve uma significativa evolução do campo disciplinar da ecologia e o aumento do número de projetos da paisagem atentos aos processos naturais. Ressalta, porém, que essa preocupação não era um assunto novo. Quase um século antes Olmsted já trabalhava os processos da natureza em seus projetos para parques e reservas naturais, se consolidando como uma figura central do início do movimento de conservação ambiental (SPIRN, 1996 apud FARAH, 2010).

A preocupação com os aspectos ecológicos vinculados a uma melhor qualidade de vida nas cidades foi, conforme salienta Farah (2010), amplamente debatida no XVI

Congresso Internacional de Arquitetos Paisagistas ocorrido na cidade de Salvador em 1978. Isso se refletiu também no aumento de projetos de paisagismo voltados para as questões ecológicas.

Essa preocupação com a conservação do meio ambiente se reflete nesse mesmo período no meio legislativo com a criação de políticas ambientais, inaugurando no poder público nacional as Secretarias do Meio Ambiente em 1973 e a lei nº 6.938, sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, datada de 1981. Isso culmina no campo do paisagismo com a criação de áreas de proteção ambiental e de projetos paisagísticos com grande ênfase na questão ambiental. Podemos destacar o Parque Estadual de Jaraguá, São Paulo, projetado em 1976 por Abbud e Suchodolsky, e o Parque Setorial em São José do Rio Preto, também em São Paulo, projeto de Kfoury e Baffi datado de 1977 (FARAH, 2010, p. 82).

É importante também salientar a importante contribuição do conceito de paisagismo e ecogênese trabalhados por Chacel (2001). Sua abordagem sobre o processo de adequação entre o natural e o construído levantou algumas questões relativas aos aspectos ambientais de nosso estudo. Chacel ressalta que caberá ao paisagista a importante tarefa de síntese das pesquisas, inventários e diagnósticos realizados, intervindo, em seguida, no limite de uma delicada faixa que se estabelece entre a criatividade pura e as reais necessidades da comunidade. Vale então deixar claro sua preocupação em incorporar à atividade paisagística, os princípios conservacionistas e preservacionistas de recuperação das características naturais do ambiente.

Entendemos, dessa forma, que o paisagista deve, desde o início do projeto, integrar todos os fatores intervenientes, com o objetivo de dar forma ao espaço, através dos materiais de que dispõe, na qual a vegetação se destaca. É necessário o conhecimento de todos esses fatores, não só do ponto de vista sistemático e ecológico, mas também como material plástico, elemento da composição, suas características formais e rítmicas, que são susceptíveis de variar ao longo do tempo e do espaço.

3. BURLE MARX: OBRA E CONCEITO

No capítulo anterior introduzimos e discutimos alguns conceitos gerais sobre a concepção do projeto paisagístico e suas diversas abordagens, que nos permitiram estabelecer algumas discussões sobre os diferentes aspectos que envolvem a criação e elaboração do projeto. Levantamos também uma série de considerações sobre a articulação entre o Movimento Moderno e o paisagismo mundial, assim como também foram traçadas relações no que tangem a paisagem, forma, função e significado. A partir dessas amplas discussões pretendemos nesse capítulo estabelecer uma relação dessas questões com a obra paisagística de Roberto Burle Marx, de forma a nos aprofundar na caracterização dos aspectos ambientais, funcionais, e culturais envolvidos na obra, possibilitando assim, uma maior compreensão do processo de articulação dessas características com o método compositivo empregado por Burle Marx.

Para tanto, traremos a seguir o suporte teórico de uma série de autores que levantaram essas questões em relação à obra paisagística de Burle Marx. A partir dessa abordagem buscamos ilustrar com o auxílio de alguns projetos algumas características que possibilitassem a análise compositiva desses aspectos.

É importante frisar que, durante a elaboração de seus projetos paisagísticos, Burle Marx empregava um vocabulário de elementos e formas que, com o tempo, foi se diversificando e sendo agregado por novos artifícios. Obviamente, o paisagista estava se transformando e vivenciando novas situações, e isso tudo se refletia no conjunto de sua obra. Seu trabalho expressa, nesse sentido, um crescente poder de síntese pelo domínio, acúmulo de experiência, avanços ou retrocessos, que, conforme salienta Motta (1986, p. 37), apuraram a consciência da dinâmica ilimitada própria ao processo criativo. Burle Marx (HAMERMAN, 1995, p. 85) deixa claro que seu trabalho representa um grande laboratório, e sua vida uma grande experiência.

3.1. ARTISTA E MODERNISTA

Nas décadas de 1940 e 1950 muitas discussões foram levantadas sobre o tema da arquitetura como expressão artística. A partir das primeiras décadas do século XX, como afirmado por Walker & Simo (1998), o Modelo Modernista se propagava pela Europa através de uma nova concepção de espaço. Tinha como princípio básico valorizar principalmente a funcionalidade e enaltecer as novas tecnologias de construção, buscando soluções formais simples e uma neutralidade plástica. Essa atitude racionalista era amplamente defendida por Mies van der Rohe, exemplificada através da máxima de Louis Sullivan “a forma segue a função” (DOURADO, 2009, p. 205).

Porém, já a partir da década de 1930, segundo Dourado (2009), os arquitetos modernistas brasileiros passaram a incorporar uma abordagem própria em relação às discussões sobre o tema da arquitetura. Como já abordado no capítulo 1, este grupo de arquitetos, entre eles Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira, Afonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer, estava atento em incorporar alguns elementos artísticos em seus projetos, tal como murais e esculturas, que passaram dessa forma a ser agregados à obra arquitetônica como um novo recurso de tratamento dos espaços abertos.

A importância do uso desses elementos artísticos agregados ao projeto arquitetônico era defendida por Lúcio Costa (1962 apud MOTTA, 1986, p. 25). Esses elementos, ainda segundo Lúcio Costa, tiveram um papel de extrema significância no contexto da identidade da arquitetura brasileira, pois não eram meros ornamentos. Eles valorizavam e completavam o conjunto da obra e, acima de tudo, apresentavam valores artísticos autônomos ao mesmo tempo em que faziam parte integrante da composição arquitetônica.

O Movimento Modernista brasileiro estava, dessa forma, atento à necessidade de humanização da paisagem, e a possibilidade de construí-la agregando arte e ciência encontra sua correspondência exata através da obra de Roberto Burle Marx. É importante ressaltar que a associação de Burle Marx com Lúcio Costa possibilitou a criação de uma nova identidade artística no país, que englobava a literatura, pintura, música, arquitetura e o paisagismo (IMBERT, 2009, p. 199). Para Lúcio Costa, Burle Marx soube renovar a arte

paisagística, ao introduzir na concepção, na escolha e no desenho, os princípios da composição plástica erudita de sentido abstrato (MOTTA, 1986, p. 25).

Podemos ressaltar nesse sentido a incorporação de painéis e murais artísticos por Burle Marx dentro da concepção do projeto paisagístico. Esses elementos passaram a ser amplamente utilizados pelo paisagista desde a década de 1940, e era ora articulado ao jardim, ora valorizando o interior de prédios públicos e particulares (ANDRADE & SANTUCCI, 2009, p. 115).



Fig. 20 e 21: Residência Olivo Gomes (atual Parque Roberto Burle Marx), São José dos Campos, SP. Painel artístico de autoria de Roberto Burle Marx na fachada da residência principal. Face externa e interna. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (dez. 2005).



Fig. 22: Residência Walter Moreira Salles, atual Instituto Moreira Salles, Gávea, Rio de Janeiro. Detalhe do lago com painel em cerâmica de autoria de Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (dez. 2009).

A presença do trabalho de Burle Marx junto à arquitetura modernista permitiu também um contraste entre a rigidez, a simetria e a disciplina da arquitetura, e a imprecisão, a assimetria e o imprevisto da vegetação, conforme ressalta Lúcio Costa (1962 apud FROTA, 1994, p. 57). E, segundo Tabacow (2004, p. 61), como modernista convicto, Burle Marx descarta em suas composições as normas cartesianas que predominavam nos jardins e praças do país, evitando assim qualquer proposta limitada por eixos de simetria.

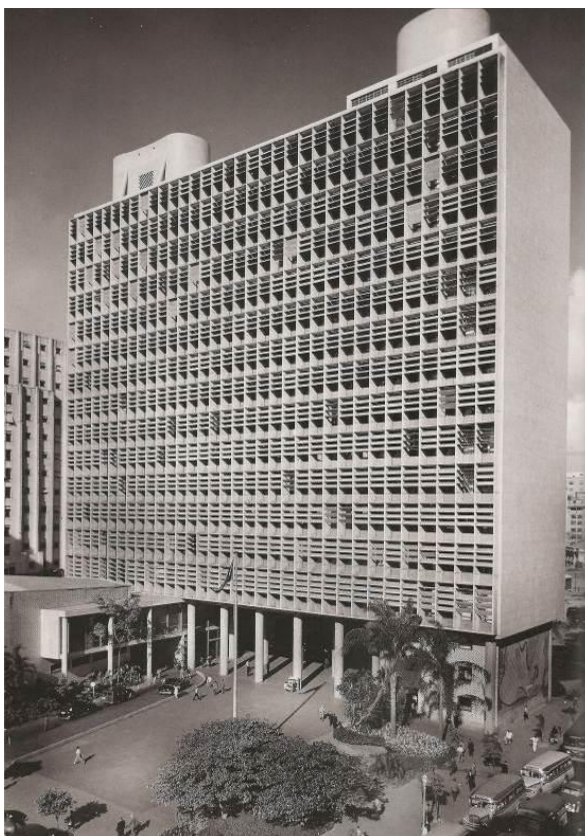


Fig. 23: Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema), Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Dourado (2004, p. 234). Acervo Instituto Moreira Salles. Autoria da foto Marcel Gautherot.

Como ressaltado anteriormente, Burle Marx teve a oportunidade de participar desse momento de grande efervescência e grande produção cultural, e é inclusive correto afirmar que o Movimento Modernista influenciou em grande maneira a direção dos seus projetos paisagísticos. Em contrapartida, é preciso deixar claro também que os seus trabalhos foram uma grande influência para o próprio Movimento Modernista brasileiro, no sentido de que seus projetos se relacionavam tanto às artes plásticas quanto à arquitetura.

Ao destacar essa relação entre a arquitetura e o paisagismo no contexto do Movimento Modernista, Giedion (1957) mostra como foi importante a contribuição da obra de Burle Marx para a formação de um novo modo no tratamento das áreas externas. Segundo ele, Burle Marx foi um dos poucos paisagistas que concretizaram esse pensamento, através de sua obra e de seus princípios, desempenhando um papel fundamental para a criação de uma nova estrutura urbana.

Chamou-nos a atenção a clareza com que Eliovson (1991) afirma que todos os paisagistas possuem uma inclinação artística. Segundo a autora, ao criarem perspectivas e detalhes interessantes, através das combinações de cores e formas e das disposições de plantas, seus trabalhos se constituem como uma verdadeira obra de arte. Esse ponto de vista também é destacado por Magalhães (2001) ao afirmar que além das questões meramente técnicas, o paisagista desenvolve seu trabalho buscando na solução artística a expressão da beleza. Todas essas discussões aprofundadas durante o decorrer da pesquisa consolidaram cada vez mais a nossa compreensão sobre o paisagismo como uma forma plena de arte.

3.2. HARMONIA DOS CONTRASTES

Todas as discussões sobre a característica artística articulada ao projeto de paisagismo mostram a dificuldade em se descrever todos os artifícios utilizados em projeto para criar o sentimento instável de que o visitante, ao mesmo tempo em que se encontra na natureza, também está inserido numa obra de arte. Leenhardt (2006, p.31), ao expressar o mesmo pensamento, afirma que o artifício dos contrastes empregado por Burle Marx em suas obras paisagísticas ressalta uma clara maneira de marcar o duelo entre a força do ordenamento e a força da natureza.

O domínio de Burle Marx no jogo de contraste está associado a toda a sua vivência no campo das artes plásticas, amplamente exposto no capítulo 1. Da mesma forma que Dourado (2009), devemos chamar a atenção mais uma vez para o equívoco em afirmar que a composição formal dos jardins de Burle Marx é uma simples transposição de suas pinturas para a paisagem. Enquanto na pintura ele trabalha o campo pictórico bidimensional, na

arquitetura paisagística seus métodos obedecem a questões específicas de modelagem do espaço tridimensional.



Fig. 24: Residência Edmundo Cavanelas (atual Fazenda Tacaruna), Pedro do Rio, RJ. Gramado em xadrez articulado com canteiros e com a forma da piscina. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (maio 2004).

O sentimento de percorrer os diversos tons, texturas, pedras, água e ruídos dos jardins de Burle Marx, não poderia ser substituído por nenhum meio planar e simplesmente pictórico, conforme ressalta Cavalcanti (2009, p. 53) ao analisar o enfoque artístico constante no paisagismo de Burle Marx.

Cavalcanti (2009) acrescenta de forma clara o distanciamento entre o trabalho desenvolvido por Burle Marx na pintura e no paisagismo ao afirmar 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”.

Compreendemos de fato que Roberto Burle Marx era um artista, e é como tal que encarava o projeto de paisagismo, a pintura, a escultura, e os demais meios de expressão de seu domínio. Não vemos um limite entre seus campos de atuação, ou seja, um momento onde o paisagista deixava de lado seu conhecimento pictórico, ou em que o pintor esquecia todo o seu conhecimento de botânica. Certamente o paisagista aplicava em seus projetos todo o seu conhecimento de vida.



Fig. 25: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Detalhe do espelho d'água com vegetação aquática. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (mar. 2005).

Assim, à medida que desenvolvia de forma natural sua sensibilidade em diversos campos artísticos, sobretudo na pintura, Burle Marx passou a agregar novos conceitos para a composição de seus projetos.



Fig. 26: Residência Alberto Kronsfoth (atual Residência Ralf Camargo), Teresópolis, RJ. Detalhe da vegetação. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (mar. 2010).

Ao analisar a composição formal da obra paisagística de Burle Marx, Dourado (2009) resalta um dos princípios centrais adotado, a estratégia do contraste. Burle Marx foi o pioneiro na criação de uma nova lógica moderna na elaboração de jardins, segundo salienta Giedion (1952 apud DOURADO, 2009, p. 113), que se baseava principalmente na articulação de grupamentos vegetais de cores fortes e únicas. Ainda segundo ele, o emprego da cor no jardim já havia sido abordado anteriormente, porém a solução adotada por Burle Marx era de todo original.

Dourado (2009) corrobora essa visão ao afirmar que Burle Marx foi desenvolvendo seus projetos segundo um raciocínio próprio de harmonias e contrastes cromáticos, claramente afastando-se da influência do paisagismo inglês do século XVIII que, conforme já exposto, buscava mimetizar as características do ambiente natural. Tabacow (2004, p. 61) complementa que a grande inovação de Roberto Burle Marx no campo do paisagismo se baseou no aspecto formal com que compunha as superfícies dos jardins com plantas em função de suas cores e texturas.

Nas artes plásticas, segundo Ostrower (1999), a cor constitui um dos elementos básicos da linguagem, juntamente com outros elementos visuais como, por exemplo, as superfícies, os volumes e contrastes. Salienta ainda que nunca se trata de uma cor isolada na composição, mas sim de suas relações colorísticas.

O contraste entre vermelho, amarelo, azul e laranja empregado por Burle Marx tanto em suas telas quanto em seus projetos une a estética modernista ao fenômeno natural e cultural propriamente brasileiro, segundo Vaccarino (2000). A questão do uso das cores, para a autora, vai além do caráter meramente bidimensional, e configura uma dimensão que transmite volume e textura ao terreno, da mesma forma que a natureza brasileira.

Para Eliovson (1991), ao contrastar suas cores à maneira do artista, Burle Marx busca acima de tudo realçar as características originais e individuais de cada espécie de planta. E é com esse intuito que ele as agrupa em grandes manchas, evitando assim que se confundam entre si.



Fig. 27: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Canteiros de diferentes espécies se destacam pelo contraste entre as distintas cores. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (mar. 2005).

Essa característica é corroborada por Dourado (2009) ao destacar que Burle Marx manifestava uma predileção por dispor herbáceas, arbustos ou árvores em grupos homogêneos e, quando possível o fazia em grandes extensões, levando em conta seu potencial de instabilidade cromática das folhas, flores e das sementes ao longo das estações do ano.

Segundo Adams (1991), Burle Marx associa a mutabilidade das cores e formas da vegetação, comprovando seu domínio e sua habilidade como cientista numa relação simbiótica com sua criatividade e imaginação artística. Dessa maneira, deixa claro que Burle Marx vai além da simples preocupação com a forma e o relevo.

Essa tendência, descrita por Motta (1986, p. 37) como mobilidade vegetal das cores, é evidenciada na maneira como Burle Marx organiza as espécies vegetais em seus projetos, permitindo revelar no decorrer de todo o ano, o espetáculo das florações, de um canto a outro da paisagem.



Fig. 28: Sítio Roberto Burle Marx, Barra de Guaratiba, RJ. Em um determinado período do ano a espécie *Congea tomentosa* chama atenção através de sua exuberante floração rosa. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (set. 2004).

Apesar de compreender a instabilidade do jardim, Burle Marx tinha a capacidade de antecipar as relações formais entre as espécies de plantas adotadas em suas composições, combinando dessa forma as tonalidades das folhagens perenes com as cores sazonais das florações, surgidas em determinados períodos do ano (SIQUEIRA, 2001). Sobre esse assunto, Adams (1991) reforça que a beleza de suas obras amadurecidas reafirma seu conhecimento sobre a mutabilidade das formas, das cores e do estado das plantas, situação que somente Burle Marx parece ter previsto:

Para compreender a planta ou a forma, seria necessário compreender toda uma série de perfis que definem a planta no espaço/tempo. Analisando-a, encontra-se uma sucessão de estados necessários, dependentes e complementares. A germinação, o crescimento, a floração e a frutificação são fenômenos que traduzem uma posição no espaço e uma projeção no tempo (BURLE MARX, 2004 e, p. 20).

Para Burle Marx (2004 h, p. 64), a planta deve ser encarada como um indivíduo com preferências e necessidades específicas. Porém, acrescenta que a planta é também forma, cor, textura e aroma, e pode até ser imaginada como uma pincelada, ou como um ponto de bordado, sem jamais se esquecer de que se trata de um ser vivo com personalidade própria. A Burle Marx interessava lidar com as características físicas da planta, fossem elas formais, ou seja, propriamente através de suas formas e volumes, ou fossem orgânicas, através de suas inter-relações com o meio e com outras espécies, conforme salienta Siqueira (2001).

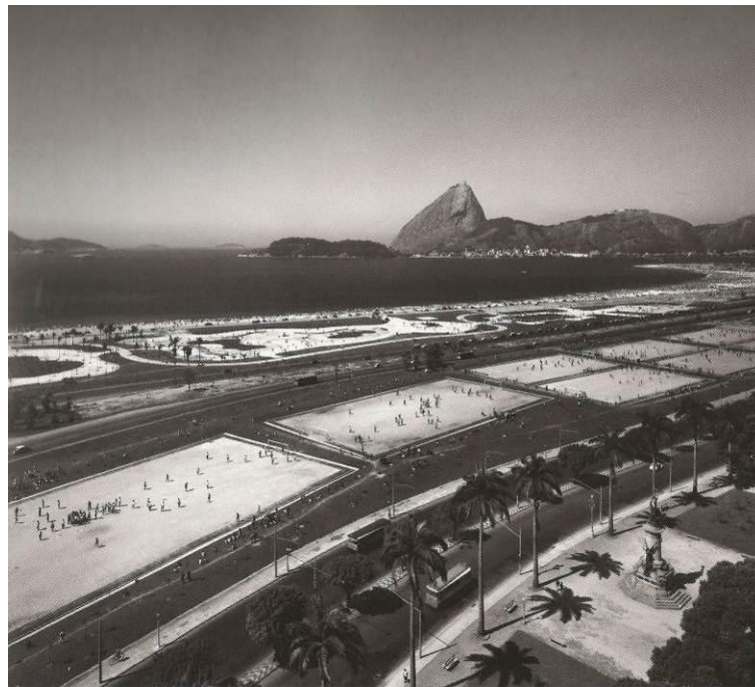


Fig. 29: Parque do Flamengo e a vegetação ainda recém-plantada (entre 1963 e 1965). Fonte: Dourado (2009, p. 315). Acervo Instituto Moreira Salles. Autoria da foto Marcel Gautherot.

Burle Marx afirmava que o ato de projetar em paisagismo deve obedecer a leis que regem qualquer forma de arte, tal como cor, dimensão, tempo e ritmo. Porém, no paisagismo, certas características apresentam maior importância na composição do que nas demais formas de arte, e se traduzem através da tridimensionalidade, temporalidade, e pela dinâmica dos seres vivos. A cor, por sua vez, se afasta do sentido empregado na pintura, pois depende da incidência do sol, da transitoriedade das nuvens, das horas do dia, e dos demais fatores ambientais envolvidos. São esses os motivos para se considerar a obra paisagística

como uma “manifestação de arte com suas próprias características, com sua personalidade” (BURLE MARX, 2004 j, p. 49).

Eliovson (1991) complementa ainda que, assim como o contraste de cores, o contraste de texturas é também um tema recorrente nos projetos de Burle Marx. Ele busca, dessa forma, os contrastes como um artifício para pôr em evidência as diferenças de cor e forma das plantas, assim como também suas diversas qualidades de aspereza e suavidade, alturas contrastantes, espaços abertos e plantios densos.



Fig. 30: Residência Alberto Kronsfoth (atual Residência Ralph Camargo), Teresópolis, RJ. Em primeiro plano destacam-se as mudas de *Aloe arborescens*, com sua estrutura rígida e espinhosa em contraste com a superfície plana do gramado. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (mar. 2010).

Siqueira (2001) chama atenção para outro aspecto da estratégia do contraste empregado por Burle Marx. Ao falar sobre o projeto para a Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), salienta que o primeiro nível de contraste encontrado nessa obra se configura através do seu próprio contexto na paisagem, onde a oposição de escalas entre a composição projetada e o seu entorno é evidenciada pelo proeminente relevo granítico da Serra dos Órgãos e sua exuberante Mata Atlântica.



Fig. 31: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. A cadeia de montanhas se destaca na paisagem e, juntamente com a mata nativa criam uma espécie de enquadramento para a contemplação do jardim criado pelo paisagista. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (mar. 2010).

3.3. ASPECTO FUNCIONAL

Para Burle Marx (2004 g, p. 82), o jardim é um extenso campo de aplicação para as artes visuais devido às suas profundas relações com as questões da arquitetura e do urbanismo. Mas é também um lugar que propicia o desenvolvimento do homem em suas capacidades de observação e criação, em seus desejos de comunicação com outros homens e com a própria natureza.

Ao levantar algumas questões em relação ao contexto urbano, Frota (1994, p. 59) ressalta a preocupação de Burle Marx com relação aos espaços verdes das cidades, que diminuem em proporção inversa ao crescimento urbano. Nesse sentido, consideramos que a obra paisagística não pode se limitar apenas aos espaços privados, é fundamental que esteja relacionada ao contexto urbano e deve, portanto, se estender por áreas livres que tenham suma importância para a vida nas cidades.

Sobre o contexto urbano, Burle Marx (2004 d, p. 75) afirma que o jardim ordenado é um convite à convivência e à recuperação do tempo real da natureza das coisas, em contraste à velocidade enganosa que rege a sociedade de consumo. Em outras palavras, ele

deixa claro sua preocupação com a função do paisagismo de estabelecer principalmente uma conexão entre as pessoas, e entre o indivíduo e a paisagem que o cerca. Swaffield (2002) corrobora nosso pensamento de que cada projetista deve ter a habilidade de organizar as funções com um sentido estético, e no caso de Burle Marx, entendemos que essa qualidade se apresenta de forma marcante.

O projeto da Praça Almirante Júlio de Noronha exemplifica bem essa questão da função aplicada ao paisagismo em espaços públicos. Nesse projeto, situado no bairro do Leme, Burle Marx demonstra sua preocupação em criar espaços distintos para diferentes atividades. Propôs uma área de *playground* infantil adjacente à escola existente, promovendo um local de encontro de pais e alunos nos horários de início e final de turno escolar, além de oferecer brinquedos tanto aos alunos como à comunidade em geral.

Pela sua proximidade com a praia e com a ciclovia, podemos afirmar que o anfiteatro, utilizado para diversas atividades tais como pequenos eventos, jogos de capoeira, patinação e *skate*, ocupa uma posição de destaque no projeto.



Fig. 32: Praça Almirante Júlio de Noronha, Leme, RJ. Anfiteatro. Fonte: Frota *et al* (2009, p. 108). Autoria da foto Cesar Barreto.

A preocupação com o aspecto funcional também é ressaltada no projeto paisagístico para o Centro Cívico de Santo André. A concepção desse projeto teve como função principal interligar todas as construções do projeto arquitetônico numa grande praça cívica, tendo assim um papel importante na composição do conjunto. Devido à grande

atração de usuários para o espaço, motivada pela concentração de órgãos públicos, foi prevista no projeto uma ampla área para fluxo de pedestres. Por esse motivo, com exceção de algumas palmeiras e árvores plantadas em linha, a vegetação é baixa, plantadas em canteiros circulares e retangulares.

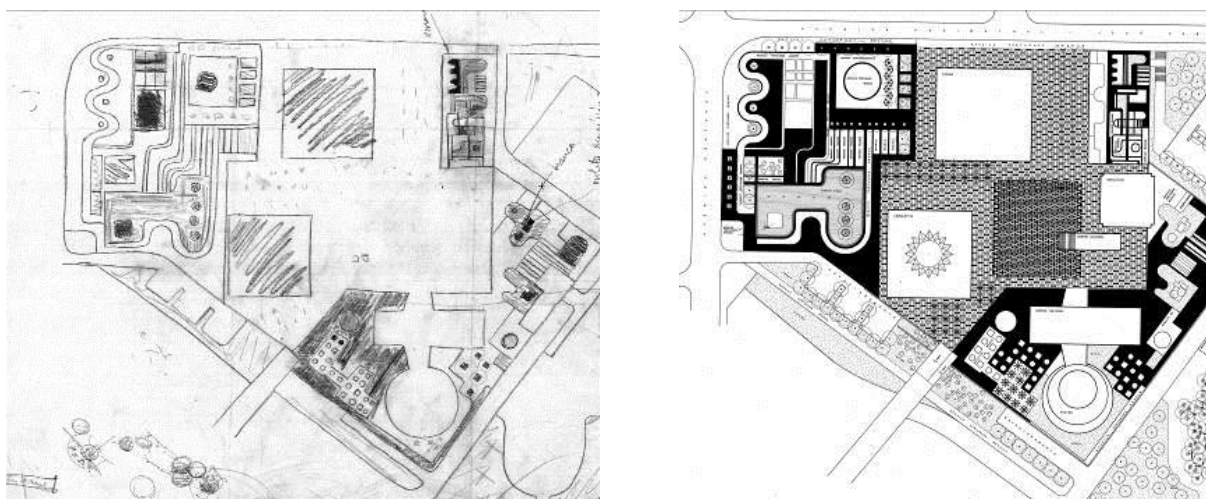


Fig. 33 e 34: Centro Cívico de Santo André, SP. Estudo preliminar com o croqui da paginação de piso. Ampliação da mesma área já na etapa do projeto executivo. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.



Fig. 35: Centro Cívico de Santo André, SP. Foto aérea. Fonte: Tabacow (2004, p. 29). Acervo Instituto Moreira Salles. Autoria da foto Marcel Gautherot.

Apesar de realizar projetos de áreas públicas para grande número de usuários, numa escala de intervenção inédita até então no urbanismo internacional, como no caso do Parque do Flamengo, Burle Marx não deixa de se preocupar com a articulação dos espaços

livres na cidade, cada vez mais imprensados dentro da malha urbana (FROTA, 1994, p. 59). Motta (1986, p. 26) reafirma ainda que Burle Marx “[...] sabe pensar os homens e os edifícios entre os meandros de seus desenhos, como também levar as amenidades da flora para junto das pessoas”.

O paisagista exercita tais ideais compositivos através de projetos de diferentes escalas de intervenção, indo da escala da obra arquitetônica para a escala do quarteirão, bairro, até atingir um nível mais amplo de intervenção, a escala urbana. A respeito do projeto para o Ministério da Educação e Saúde, Motta (1986, p. 25) deixa clara a importância dessa obra para a concretização desse pensamento. Burle Marx cria no nível da rua uma grande esplanada sob os *pilotis* do edifício articulada com manchas sinuosas de canteiros arborizados, com a função de permitir um livre percurso dos usuários do prédio e entorno.

Outro ponto que chama atenção nessa obra é a maneira como Burle Marx trabalha o terraço-jardim e a cobertura do edifício principal, enfatizando ainda mais a sua preocupação com relação ao tratamento das áreas verdes dentro do processo de verticalização das cidades (MOTTA, 1986, p. 26).



Fig. 36: Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema), Rio de Janeiro, RJ. Terraço-jardim sobre prédio anexo. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (nov. 2007).

Oliveira (1999) corrobora esse pensamento ao afirmar que os terraços-jardim, tanto da cobertura quanto o do segundo andar, possibilitam mover o jardim, tradicionalmente no

plano do solo, para diferentes alturas do edifício. Assim, a concepção corrente do jardim entendido como uma área aberta ou como uma extensão da casa, se acrescenta outra possível relação entre o jardim e o edifício, ou seja, o jardim concebido e configurado como parte de sua estrutura formal e espacial, formando um todo indissociável.

3.4. ASPECTO CULTURAL

Ostrower (1999, p. 12) afirma que arte não existe sem estilo. Então, para melhor compreender essa afirmação é necessário conceituar o sentido da palavra estilo. Apesar de apresentar uma abordagem geral para o campo das artes, é possível estabelecer um paralelo para as nossas discussões dentro do campo do paisagismo. Para Ostrower (1999), o artista trabalha com toda sua sensibilidade e experiência de vida, além da sua própria experiência artística. Dessa maneira, ressaltamos que o estilo representa invariavelmente a experiência da personalidade madura do artista, dentro do contexto de uma determinada cultura.

Magalhães (2001, p. 30) aborda essa questão de forma similar. Deixa claro que o artista, assim como qualquer indivíduo, está inevitavelmente comprometido com as circunstâncias em que nasce e vive.

Burle Marx (2004 f, p. 95) não deixa dúvidas sobre essa discussão. Para ele, o paisagismo é também uma arte, e como tal se baseia na trama de conhecimentos e conceitos, cujo entrelaçamento é decorrente da própria vida do artista, com suas experiências, dúvidas, anseios, angústias, erros e acertos.

Sua conceituação filosófica da paisagem construída seja ela um pequeno jardim, uma praça ou o desenvolvimento de áreas urbanas, se baseia no curso histórico de todas as épocas. Ao reconhecer a expressão do pensamento estético que se manifesta nas demais artes, Burle Marx (2004 c, p. 24) passa a refletir em sua obra a contemporaneidade da época em que se processa, porém sem nunca perder de vista os fundamentos da própria tradição.

Conforme já apresentado anteriormente, o contexto do Movimento Modernista é, sem dúvida, propício à criação de um novo ideal de identidade nacional (LEENHARDT, 2009, p. 87). Burle Marx assimila de forma única essa necessidade de retorno aos valores próprios do país, e elabora projetos que se afastam dos ideais europeus, semeando à sua maneira a alma brasileira e divulgando, por consequência, um censo de brasilidade (SIQUEIRA, 2001, p.

18). A proposta de criação de um paisagismo brasileiro era novidade naquela época e, para isso, Burle Marx contou com a colaboração de uma geração que também buscava construir uma cultura contemporânea que não negasse as singularidades culturais da sua própria terra (CAVALCANTI, 2009, p. 82).

O primeiro artifício utilizado por Burle Marx para expressar esse pensamento se baseava principalmente no uso da vegetação autóctone do local. Esse peculiar procedimento adotado desde o início de sua carreira como paisagista pôde ser visto em Pernambuco, quando já nos anos 1930 retira plantas do anonimato da mata e dos sertões e as traz para próximo das pessoas, proporcionando o seu conhecimento dentro da escala urbana (MOTTA, 1986, p. 5). Não se trata de buscar o diferente, o incomum, mas sim de valorizar espécies consideradas como mato em seus locais de origem (SIQUEIRA, 2001, p. 7).

Burle Marx implantou, segundo Carneiro (2010, p. 51), uma nova maneira de pensar o espaço público a partir dos elementos da paisagem local. Para tal, buscava compreender todos os fatores envolvidos na paisagem, tal como seus elementos constantes, seus materiais, as suas estruturas, seus marcos arquitetônicos e os fatores socioculturais, possibilitando assim a criação de um novo paisagismo.

No projeto para a Praça Senador Salgado Filho, localizada em frente ao Aeroporto Santos Dumont, ficou clara a intenção de Burle Marx em apresentar a diversidade da flora nativa brasileira. Naquela época o Rio de Janeiro ainda era a capital do país, logo é fácil entender o intuito em apresentar na entrada principal do país uma espécie de mostruário da flora local, destacando assim, uma das características mais conhecidas do nosso território, a exuberância de sua natureza.

A ideia de ressaltar a essência do lugar através das características do meio, conforme o conceito abordado por Norberg-Schulz (1980) no capítulo anterior, reafirma a proposta do paisagista de criar um lugar significativo para a Praça Salgado Filho.



Fig. 37 e 38: Praça Senador Salgado Filho, Rio de Janeiro, RJ, em dois momentos. Grupo de coqueiros (*Cocos nucifera*) e ao fundo um grupo de ficus (*Ficus retusa*). Forma sinuosa do lago e a vegetação arbórea. Fonte (37): Motta (1986, p. 50). Autoria da foto Marcel Gautherot; Fonte (38): Siqueira (2001, p. 65). Autoria da foto Elaine Ramos.

Para isso a composição adotada apresentou a diversidade da flora nativa através do uso de espécies representativas de diferentes regiões do país, como os paus-reis do Espírito Santo, os abricós-de-macaco da Amazônia, e as figueiras da região de Minas Gerais. Burle Marx vai além ao levar em conta a composição do solo, criando um canteiro de areia com grupos de espécies vegetais resistentes aos ventos predominantes e propícias a esse tipo de solo, como por exemplo, a ipoméia, os coqueiros e os cajueiros.

No projeto da Praça Triangular, em Brasília, verificamos novamente a intenção de Burle Marx em destacar as características do lugar, através do uso de um elemento simbólico da região, os cristais em sua forma bruta. O paisagista propõe um grupo de imponentes esculturas em concreto dentro do lago que, segundo Haruyoshi Ono³, recriam um elemento natural da região utilizando um material artificial produzido pelo homem. Complementa que essa intenção se originou em uma excursão pela região, durante a qual conheceram a cidade de Cristalina, em Goiás, onde se encontra uma das maiores reservas de cristais de rocha do mundo.

Essa concepção de Burle Marx nos remete aos conceitos dos artistas da *Land Art*, que desenvolveram seus trabalhos de acordo com os elementos e as características da

³ Como mencionado no início da Dissertação, durante o decorrer da pesquisa foi possível estabelecer contato com alguns profissionais que trabalharam diretamente com Burle Marx, participando na concepção e elaboração dos seus projetos. Segundo Haruyoshi, coautor do projeto da Praça Triangular, diversas cidades nos arredores de Brasília foram visitadas com o intuito de conhecer a cultura local.

paisagem natural, conforme ressaltado por Beardsley (2006). O paisagista buscou, nesse caso, a identificação do homem com a paisagem através da relação simbólica entre a obra e o lugar, conceito já apontado no capítulo anterior (COSGROVE, 2002).



Fig. 39 e 40: Cristal na cidade de Cristalina, Goiás. Praça Triangular, Brasília. Vista do espelho d'água marcado pelas esculturas. Fonte (39): http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cristais_de_Cristalina.JPG; Fonte (40): Acervo particular. Autoria da foto Haruyoshi Ono.

Chamamos ainda a atenção para a relação entre o traçado adotado na composição e o tema dos cristais. Verificamos uma clara alusão à forma desse elemento da natureza, tão ressaltado nesse projeto através das esculturas do lago. As linhas retas e as formas geométricas empregadas na paginação de piso e nas formas dos canteiros não deixam dúvida quanto à importância dessa referência para o resultado final do projeto.

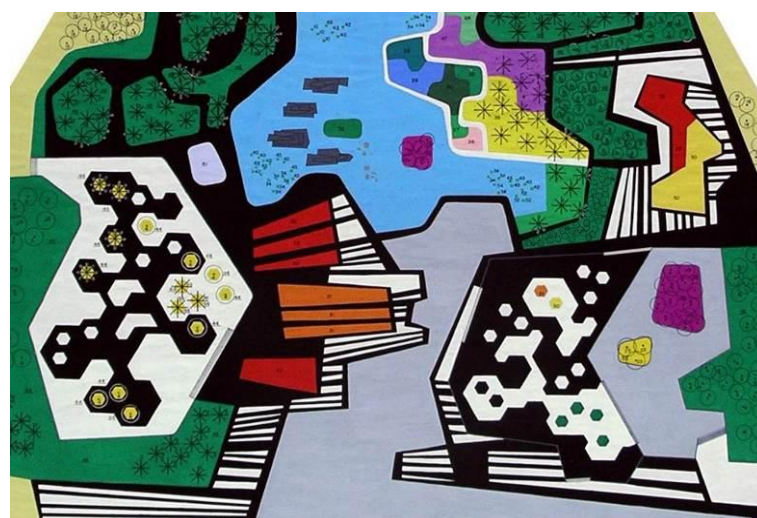


Fig. 41: Praça Triangular, Ministério do Exército, Brasília: Nessa ampliação da prancha colorida podemos notar as formas trapezoidais da paginação de piso e dos canteiros coloridos que remetem à forma natural dos cristais. Ressaltamos também as formas hexagonais que se assemelham às dos cristais como que vistos em planta baixa. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.



Fig. 42 e 43: Praça Triangular, Ministério do Exército, Brasília: Detalhe da prancha colorida em perspectiva, alteração do autor. Fonte (42): Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Paginação de piso e Canteiros. A intensão de Burle Marx em tratar o piso como um grande mosaico se consolida na obra executada. Fonte (43): Acervo particular. Autoria da foto Haruyoshi Ono.

A Fazenda Vargem Grande também reflete essa questão na composição através do uso de materiais da região. O local, uma antiga fazenda de café, se localiza na base da imponente Serra da Bocaina. Seu relevo montanhoso exerce grande influência na paisagem, e isso se reflete numa das áreas do terreno, onde Burle Marx elabora um jardim com pedras encontradas na vizinhança e as agrupa em grandes volumes, criando, de forma escultórica, uma alusão à cadeia de montanhas do entorno.



Fig. 44 e 45: Fazenda Vargem Grande, Jardim de volumes: Desenho à mão livre de Roberto Burle Marx em perspectiva para o estudo da composição. Fonte (44): Acervo Burle Marx & Cia.Ltda. Imagem do local durante a fase de execução do projeto. Fonte (45): Acervo particular. Autoria da foto Haruyoshi Ono.

Segundo Farah (2010), esse pequeno jardim de volumes é uma representação artística da natureza, dos morros circundantes, criando dessa forma um diálogo com os elementos naturais, as pedras locais e a vegetação das matas nativas da região.



Fig. 46: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Jardim de volumes: Nota-se ao fundo parte do relevo natural, a Serra da Bocaina. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (dez. 2005).

3.5. ASPECTO AMBIENTAL

Para discutir nossa abordagem sobre os aspectos ambientais dentro do contexto do paisagismo, devemos considerar logo de início a articulação da obra com o meio ambiente. Desde os anos 1970 Burle Marx já discutia a relação entre jardim e ecologia, e ressaltava nesse contexto a importância de se conhecer o meio ambiente para daí poder manipulá-lo (ADAMS, 1991). Atualmente nos é apresentado um cenário de grande preocupação com relação aos fatores ambientais, e fica cada vez mais evidente a necessidade de humanização de nossas cidades.

Temas relacionados à sustentabilidade e à ecologia são discutidos tanto no meio rural como no meio urbano das grandes cidades. Essa preocupação ecológica se propaga a cada novo anúncio de desastre natural, ocasionado em grande parte pelas inúmeras alterações da paisagem e ocupação de áreas impróprias do substrato ecológico local (MAGALHÃES, 2001).

Burle Marx lutou durante toda sua vida contra a destruição desenfreada das florestas (HAMERMAN, 1995, p. 85). Segundo Motta (1986), sua preocupação com relação à

devastação das matas e, por consequência, suas implicações catastróficas no clima, na fertilidade dos solos, na salubridade da população e, por fim, suas consequências sobre os recursos naturais para as gerações futuras, sempre tiveram força nos ideias do paisagista. Elovson (1991, p. 28) acrescenta que Burle Marx foi um líder no movimento conservacionista do país, e, apesar de ter grande apoio da mídia na sua luta pela preservação da natureza, não conseguiu defendê-la da fúria devastadora da ação do homem. Siqueira (2001, p. 7) deixa claro que não se trata de apenas reconhecer e admirar a exuberância da flora nativa, mas também de defendê-la da destruição.

Movido principalmente por um sentimento de descoberta e valorização da flora nativa brasileira, conforme já salientado, Burle Marx inicia a partir da década de 1930 um duradouro trabalho de pesquisa e coleta de espécies vegetais por meio de viagens pelo interior do país (DOURADO, 2009, p. 109). É importante ressaltar que essas expedições permitiram a descoberta de espécies vegetais, algumas inclusive catalogadas em sua homenagem (ELIOVSON, 1991, p. 29).



Fig. 47: Espécies descobertas por Burle Marx. Fonte: Frota (1994, p. 115).

Durante essas excursões, Burle Marx deparava-se de forma cada vez mais frequente com o desmatamento das florestas tropicais, e o resultado dessa interferência do homem se refletia num rápido e devastador processo de desertificação das paisagens naturais. Foi a partir dessas experiências que Burle Marx passou a desenvolver uma consciência ecológica que mudou sua postura perante a necessidade de manutenção da vegetação nativa (LEENHARDT, 2009).



Fig. 48: Desmatamento das florestas brasileiras. Foto de uma das diversas excursões realizadas por Burle Marx e equipe. Fonte: Tabacow (2004. p. 150). Autoria da foto José Tabacow.

Burle Marx (2004 e, p. 17) afirma que essas viagens lhe permitiram compreender a planta em seu habitat natural, e pôde com isso aplicar esses conhecimentos em seus projetos, permitindo a associação de espécies que, embora de regiões distintas, passariam a se relacionar devido às suas exigências e atitudes.

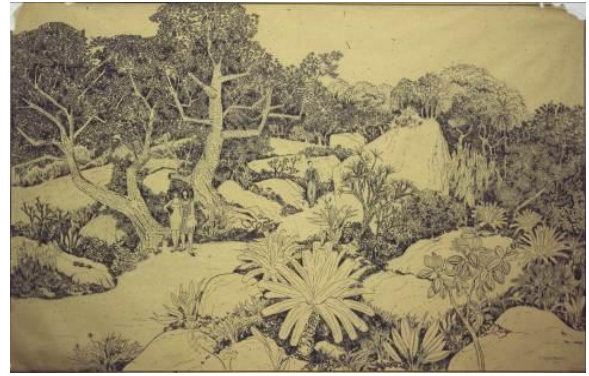


Fig. 49 e 50: Desenhos em perspectiva de Roberto Burle Marx para o estudo fitogeográfico da flora amazônica, elaborado durante o projeto do Parque Zoobotânico de Brasília. Flora Rupestre do Gneiss Granito. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.



Fig. 51 e 52: Flora Rupestre do Calcário. Flora da Caatinga . Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

É importante ressaltar novamente que esse profundo conhecimento adquirido em toda a sua vida foi, segundo Elovson (1991, p. 29), proporcionado inicialmente pela sua duradoura parceria com o botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto, que o levou em várias expedições botânicas. Mais do que um amigo, Mello Barreto foi, para Roberto Burle Marx, um mentor e colaborador (HAMERMAM, 1995, p. 85).

Dessa forma, interessava a Burle Marx transferir para seu projeto paisagístico a diversidade, a instabilidade e os complexos processos de inter-relações das espécies vegetais (SIQUEIRA, 2001, p. 19). É importante frisar que esse conceito teve pronto reflexo no projeto para o Parque de Araxá, em Minas Gerais, que será apresentado mais detalhadamente no próximo capítulo.

Esse ideal de compreensão e interpretação dos processos naturais ultrapassou, segundo o próprio Burle Marx (2004 a, p. 177), os limites da atividade paisagística, extrapolando a simples composição estética do projeto. Passa a entender a importância da

valorização da flora indígena, as necessidades ambientais de cada espécie vegetal e suas associações vegetais, constituindo finalmente um conjunto biológico e esteticamente equilibrado.

Localizada no bairro da Madalena, a Praça Euclides da Cunha foi seu segundo projeto na cidade do Recife, e é considerado um dos primeiros jardins ecológicos do Brasil (ELIOVSON, 1991, p. 30). Conhecida também como Cactário da Madalena, a praça se destacou como um dos primeiros jardins públicos essencialmente brasileiro, onde Burle Marx teve a intenção clara de representar um dos mais singulares domínios de nossa flora, o ecossistema da caatinga.

Nesse projeto, o aspecto ambiental é ressaltado pelo interesse do paisagista em reproduzir um cenário do sertão nordestino em pleno litoral, utilizando diversas espécies vegetais da região da caatinga, como as cactáceas e bromeliáceas, que haviam sido coletadas em excursões.



Fig. 53 e 54: Praça Euclides da Cunha, Recife, PE. Desenho de estudo em grafite. Desenho final, mostrando uma perspectiva da área central da praça com o plantio de cactos. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Numa área central da praça foram plantadas bromélias e cactos em composição com grupos de pedras, possibilitando uma melhor adequação ao meio ecológico da vegetação. Envolvendo toda essa área central foi proposto um passeio, acompanhado de faixas de gramado, permitindo a circulação de pessoas e a contemplação desse mostruário central de plantas. No entorno da praça foram plantadas espécies de árvores de grande porte também da flora da caatinga, como o pau-ferro, o juazeiro e o pau-d'arco, fazendo

com que este local, de pequena proporção dentro do contexto urbano, seja ainda hoje importante como um destaque da função ambiental empregada por Burle Marx em seus projetos (CARNEIRO *et al*, 2009).



Fig. 55: Praça Euclides da Cunha, Recife, PE. Foto atual. Fonte: Farah *et al* (2010, p. 59). Acervo Laboratório da Paisagem, UFPE.

Vale destacar, entretanto, que esse jardim foi, com o passar do tempo, se descaracterizando em consequência do abandono e da falta de manutenção pelos órgãos públicos, o que originou também o crescimento de outras espécies vegetais no local. Porém, é importante frisar que a atenção para o abandono de praças e jardins em Recife, principalmente as projetadas por Burle Marx, fez surgir nos últimos anos um interesse para a recuperação desses locais. Nesse sentido, em 2004, num esforço de parceria entre a Universidade Federal de Pernambuco e a Prefeitura da Cidade do Recife, um grupo de trabalho, constituído de pesquisadores e técnicos, realizou a restauração dessa praça com base nos desenhos do paisagista e em fotografias da época (CARNEIRO & BERTRUY, 2009).

A preocupação de Burle Marx com relação aos fatores ecológicos incorporados ao projeto também pode ser reconhecida no Parque das Mangabeiras. Localizado na base da Serra do Curral, em Belo Horizonte, esse parque é um dos maiores parques urbanos do Brasil, com seus mais de dois milhões de m². É um local habitado por diversas espécies de

aves e sua vegetação é composta de mata, campo e cerrado. Burle Marx iniciou esse projeto em 1980, e desde sua inauguração, em 1982, é uma das principais áreas de lazer da cidade, palco de diversas atividades culturais, além de ter como vocação principal a preservação da natureza, se destinando também à pesquisa na área ambiental.

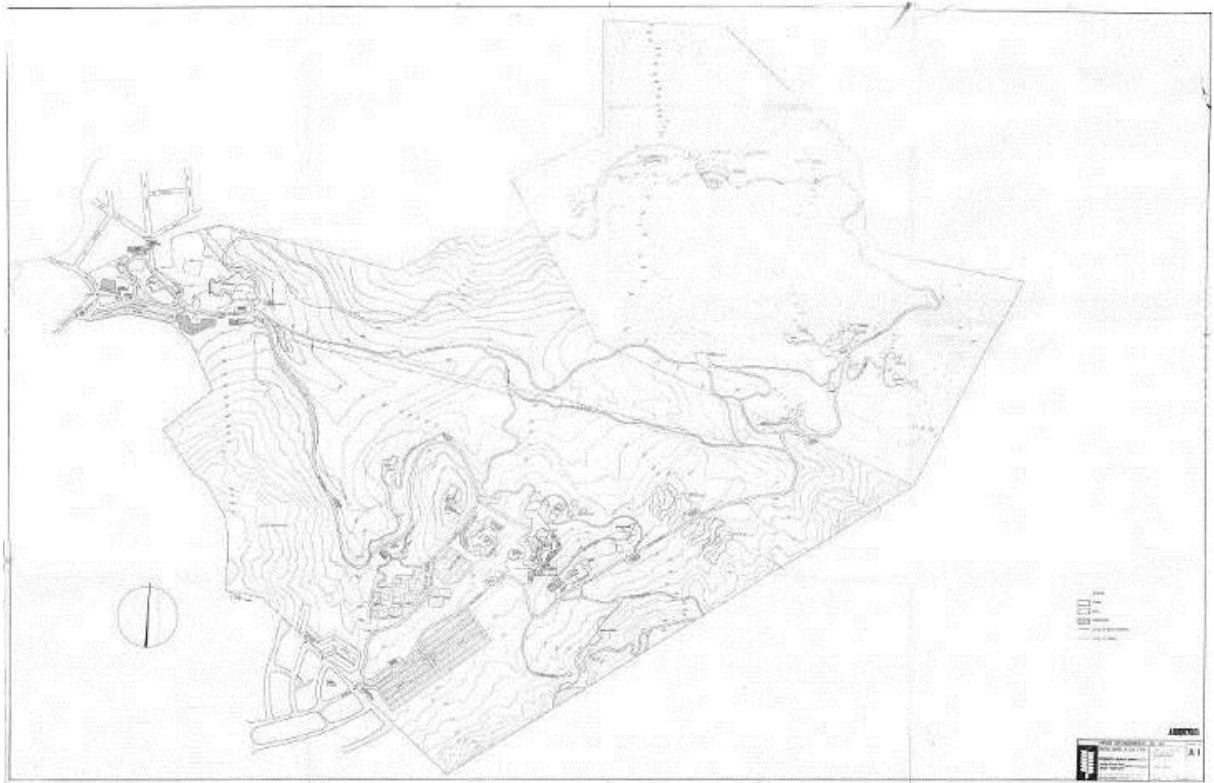


Fig. 56: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Prancha com o desenho ainda na etapa de Anteprojeto, onde podemos compreender a extensão do parque e identificar diversas áreas interligadas por trilhas. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

No início da elaboração do projeto, Burle Marx contou com um minucioso inventário da flora local, identificando as diversas áreas de mata e descampados para uma futura recomposição vegetal e intervenção paisagística.

A proposta do parque foi proporcionar, através de seus diversos espaços, uma grande variedade de atividades para a prática de lazer, esporte, estar e contemplação, permitindo também um maior contato com a natureza através de suas trilhas ecológicas, suscitando ainda a observação da flora pelos usuários num processo de reconhecimento da vegetação local.



Fig. 57: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Área denominada Parque das águas, onde se destaca a forma do lago. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (jan. 2011).

Isso reafirma o grande interesse de Burle Marx em desenvolver projetos para o uso público e irrestrito das diferentes camadas sociais da população, visando proporcionar, ao seu modo, uma forma de educar as pessoas, oferecendo áreas verdes onde elas terão oportunidade de estar em contato com as plantas, os animais, a paisagem, ou seja, tudo que é vivo, e, por consequência, permitir que as reconheçam e dê às mesmas o seu devido valor (FROTA, 1994, p. 55). Burle Marx pretende, dessa forma, transmitir às gerações mais novas uma consciência da sua própria herança natural. Segundo o paisagista, essa proximidade entre as pessoas e a natureza, tal como o ato de caminhar no gramado ou usufruir da presença das plantas, permitirá que elas aprendam a apreciá-la (ELIOVSON, 1991, p. 60).

Sobre a força da manifestação artística empregada por Burle Marx em seus projetos, Adams (1991) reforça que o paisagista molda a topografia natural do terreno e a transforma em uma obra de arte. Essa atitude pode ser facilmente notada na composição desse projeto. É incontestável a sua preocupação com relação à topografia do terreno e ao relevo da paisagem. Burle Marx utilizava a topografia natural do terreno como um suporte para sua criação, e empregava para sua composição plástica os elementos minerais e vegetais da natureza, conforme também reafirma Adams.



Fig. 58: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. A composição desse trecho do parque aproveitou uma grande área plana para a construção de um amplo espelho d'água, dotado de ilhas de canteiros e estar. A forma do lago é ressaltada por um caminho sinuoso de altos esguichos d'água. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (jan. 2011).

Podemos, nesse sentido, incorporar algumas questões que já foram levantadas anteriormente sobre os conceitos da *Land Art* e sobre a articulação entre o natural e o artificial, dentro da criação no campo do paisagismo.

Para Leenhardt (2006, p. 24), as novas possibilidades que os artistas da *Land Art* buscavam explorar, em termos de paisagem e experiência do espaço, eram as mesmas adotadas por Burle Marx. Não estamos, contudo, afirmando que Burle Marx estava alinhado com esse movimento estético. Consideramos importante apenas refletir sobre o tênue limite entre paisagismo e arte. Fica claro para nós que, tanto as obras dos artistas da *Land Art* quanto as obras de Roberto Burle Marx, se baseiam no uso de elementos da natureza e na natureza. Para a composição, o ponto chave nessa questão é evidenciado pelo destaque desses elementos na natureza, e na maneira como isso acontece.

Parafraseando Burle Marx (2004 d, p. 74), seu trabalho como artista no campo do paisagismo se baseia na criação de um vocabulário a partir da riquíssima flora brasileira, de sua infinita variedade, introduzindo no jardim espécies nativas, estudando, apaixonada e constantemente, as associações ecológicas, observando a paisagem natural e lutando pela

preservação dessa herança que está sendo destruída implacavelmente pelas queimadas e por outras formas ainda mais assustadoras.

4. COMPOSIÇÃO NA PAISAGEM: ANÁLISE DE CASOS

Nesse capítulo iremos apresentar a análise da composição de três projetos elaborados por Burle Marx, adotando uma obra para a abordagem de cada aspecto trabalhado em nossa pesquisa. Essa análise foi baseada em todo aprofundamento teórico apreendido durante a pesquisa.

Identificamos algumas características que se destacavam e se repetiam ao longo de toda sua obra paisagística. Essas características, apresentadas nos capítulos anteriores, serão agora exemplificadas num único projeto, visando compreender a articulação entre os diversos elementos aplicados durante a sua elaboração.

O primeiro aspecto a ser apresentado será o cultural, basicamente compreendido através das características de cada lugar, seus habitantes, seus costumes e valores. Para esse aspecto elegemos o projeto Kuala Lumpur City Centre Park, na Malásia. Em seguida, apresentaremos a análise do projeto do Parque do Flamengo para a discussão sobre o aspecto funcional na obra de Burle Marx. Conforme já mencionado no capítulo anterior, elegemos essa obra como exemplo principal sobre o aspecto funcional devido principalmente à riqueza de suas condicionantes de uso e função. E por último, iremos expor a análise do projeto para o Parque de Araxá, em Minas Gerais, para a abordagem dos aspectos ambientais.

Vale ressaltar, porém, que a escolha dos projetos não seguiu um recorte temporal de períodos ou fases, visto que não foi possível identificar uma determinada época ou fase específica que destacasse ou caracterizasse seu percurso projetual.

Esse enfoque foi motivado pelo fato de Burle Marx não encarar a sua atividade no campo do paisagismo como um produto de uma norma estilística específica, portanto, não se limitava a regras pré-concebidas. Era de fato influenciado pelo momento em que se encontrava, e cada obra exprimia os anseios e ideias que se apresentavam naquela ocasião (BURLE MARX, 2004 c, p. 24; 2004 f, p. 95). Vale ainda salientar que foi provavelmente a sua liberdade criativa, empregada durante o processo de concepção e desenvolvimento de seus projetos, a causa de um conjunto da obra tão diversificado, amplo e inovador.

É importante deixar claro que apesar de identificar e compreender esses aspectos, apresentar essas questões de forma específica em um único projeto foi difícil, pois cada projeto é concebido para uma situação distinta, única e singular. Na concepção de um projeto, Burle Marx encarava a composição sempre como um todo. Por esse motivo, procuramos escolher uma obra que pudesse ressaltar um determinado aspecto, de forma a possibilitar a estruturação de nossa abordagem de análise.

4.1. KUALA LUMPUR CITY CENTRE PARK

O Governo da Malásia decidiu construir na década de 1980 um novo centro para a capital do país na área do antigo hipódromo, e para isso teve como intenção principal elaborar um empreendimento que pudesse simbolizar o progresso e a modernidade do país. Nesse sentido, em 1990 foi estabelecido um concurso internacional de arquitetura para desenvolvimento do projeto Kuala Lumpur City Centre (KLCC). Esse novo empreendimento deveria englobar diversos equipamentos urbanos, tal como um centro de negócios e serviços, um centro de compras e entretenimento, moradias e um grande parque público.



Fig. 59: Foto do antigo hipódromo Selangor Turf Club, desativado no ano de 1992, Kuala Lumpur, Malásia. Fonte: <http://kiat.net/towers/dream.html>.

Considerado à época o maior empreendimento privado do mundo, o KLCC é composto por uma área de aproximadamente 400 mil m², sendo 200 mil m² reservados unicamente para o tratamento paisagístico de um grande parque cercado de hotéis, edifícios de escritório, lojas, residências e equipamentos de entretenimento e cultura. Esse parque, denominado KLCC Park, tem importante papel no conjunto geral do complexo, visto que ocupa uma grande área central, conectada diretamente a todas as edificações do entorno através de acessos principais e secundários. É importante chamar a atenção também para a importância do parque dentro do contexto urbano da cidade devido ao seu papel em proporcionar diversos equipamentos de lazer público para a população e ainda estimular um maior contato com a natureza dentro da cidade.

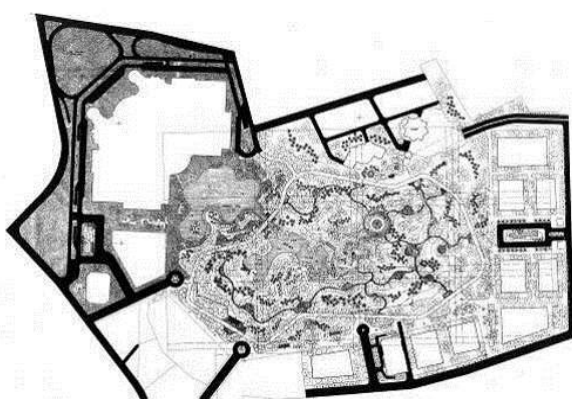


Fig. 60 e 61: Projeto KLCC Park, Implantação geral (Master Plan). Desenho técnico utilizado para a execução e prancha colorida em guache para apresentação. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Burle Marx foi convidado para participar do projeto quando a construção da edificação principal, o edifício Petronas Twin Towers⁴, já havia sido iniciada. Uma das condições impostas a Burle Marx pelos empreendedores foi a participação direta de um grupo de arquitetos e consultores malaios, que vieram ao Rio de Janeiro para um período de trabalho junto ao escritório durante o desenvolvimento do projeto. Essa participação visava fornecer e receber informações, num processo de intercâmbio cultural. É importante ressaltar que essa preocupação em assimilar a cultura asiática malaia para a concepção e o

⁴ O projeto de arquitetura do edifício Petronas Twin Towers foi elaborado pelo escritório Pelli Clarke Pelli Architects, e tem autoria do Arquiteto Cesar Pelli.

desenvolvimento do projeto paisagístico explica a escolha dessa obra para a nossa análise dos aspectos culturais, indicando, na adoção dessa postura de projeto, o embasamento nas raízes culturais do lugar, de fundamental importância para a concepção do projeto paisagístico. Sobre essas questões, vale ressaltar a contribuição dos conceitos trazido por Lyall (1991) para nossa pesquisa, apresentados no capítulo 2.

Nesse sentido, durante a concepção do projeto para o KLCC Park, Burle Marx e sua equipe⁵ de colaboradores realizaram diversas viagens para cidades da região da obra. O intuito principal era conhecer os costumes locais e seus significados, ou seja, a essência cultural do povo malaio. Essas viagens possibilitaram também o conhecimento da flora local, muito semelhante à brasileira, e também do artesanato tradicional, cestarias, tecidos com desenhos coloridos (*batik*), trabalhos em madeira e principalmente dos padrões geométricos comuns na arquitetura de origem islâmica. A visita a ateliers de artistas plásticos locais também foi de grande valia para fortalecer o entendimento dessa cultura.



Fig. 62: Padrões e motivos geométricos utilizados arquitetura local. Fonte: <http://www.raulmendesilva.pro.br/projetobrasil/pag021.shtml>

⁵ Pelo fato de se tratar de um projeto recente, não foi possível encontrar publicações que apresentassem o projeto KLCC Park. Por esse motivo, diversas informações apresentadas sobre esse projeto na Dissertação derivam de uma palestra proferida pelo coautor do projeto Arquiteto Haruyoshi Ono, realizada no auditório do CREA-RJ no dia 15 de outubro de 2003 para o Encontro Internacional – Parques Públicos Contemporâneos: conceitos e projetos.

O edifício com duas torres gêmeas, denominado Petronas Twin Towers, na época considerado o mais alto do mundo, se destaca do empreendimento em função dos seus 452m de altura divididos em 88 andares, marcando também o principal acesso ao parque.



Fig. 63: KLCC Park e Petronas Twin Towers, Kuala Lumpur, Malásia. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Na base dessa edificação se localiza um prédio de seis pavimentos denominado Suria KLCC, onde são proporcionadas diversas atividades de compras e entretenimento. No terraço de cobertura desse prédio foi elaborado um grande painel com desenhos inspirados na arte malaia, de onde se contempla toda a área do parque.



Fig. 64 e 65: KLCC Park e Suria KLCC, Kuala Lumpur, Malásia. Vista do lago. Terraço com paginação de piso. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.



Fig. 66: KLCC Park e Suria KLCC, Kuala Lumpur, Malásia. Detalhe da prancha colorida com destaque para a paginação de piso. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

A pesquisa sobre a cultura local teve de fato reflexo na composição formal do projeto através do emprego de padrões geométricos comuns na cultura islâmica. Esses desenhos foram introduzidos no desenho da paginação de piso em diversas áreas do projeto, como no terraço e nas diversas áreas de estar do parque.



Fig. 67 e 68: Tecido com padronagem malaia. Fonte (67): <http://www.keywordpicture.com/keyword/malaysian%20batik%20designs/>.

Detalhe da paginação de piso do terraço de cobertura do prédio Suria KLCC.: Fonte (68): Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Nesse projeto destacamos ainda a atenção do paisagista com relação aos aspectos culturais quando propõe uma *promenade* exclusiva para fluxo de pedestres, buscando atender aos hábitos cotidianos da população, ou seja, caminhar pelo espaço público. Ao longo desse percurso os usuários podem usufruir de áreas de estar, com pérgolas e recantos cobertos para proteção das chuvas e do sol. Essa *promenade* conta ainda com extensas áreas arborizadas para maior conforto dos usuários e também de uma pista de *jogging*.



Fig. 69: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Pista de *jogging* constituída de um material de borracha. Fonte: <http://www.sleeplessinkl.com/2009/04/25/running-in-the-shadow-of-the-famous-twin-towers>

Em todo o KLCC Park foi proposto um piso de cerâmica de alta resistência, que concilia tanto a funcionalidade de possibilitar o trânsito eventual de automóveis e veículos pesados, como também ao mesmo tempo permite a criação de desenhos detalhados que remetem à padronagens malaias.



Fig. 70: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Detalhe da prancha colorida com as áreas de estar onde podemos notar a paginação de piso proposta seguindo um padrão de formas geométricas. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.



Fig. 71: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Área de estar onde podemos notar um recanto coberto, e a paginação de piso com motivos geométricos. Fonte: <http://linuxgembel.wordpress.com/2010/12/12/klcc-park/>

A quantidade de terra resultante das escavações das construções foi em grande parte reutilizada na elaboração de suaves ondulações no terreno. Na área central do parque esse relevo foi acentuado, permitindo uma elevação de 10m de altura de onde desce água através de diversos planos, criando um efeito de cascatas e formando uma piscina rasa para uso lúdico infantil.



Fig. 72 e 73: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Ampliação da prancha colorida. Lago com travessia em ponte com conjunto de jatos d'água em exibição. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Num plano mais baixo, foi projetado um grande lago cortado por uma ponte. De um lado, foi proposto o Lago das Sinfonias, criando um jogo sincronizado de jatos d'água, com efeito de luzes e som, que, quando desativados, transformam a superfície do lago num grande espelho d'água, refletindo a paisagem e a arquitetura do entorno.



Fig. 74: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Lago das Sinfonias com os jatos d'água em destaque. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.



Fig. 75: KLCC Park, Kuala Lumpur, Malásia. Lago com cascatas proporcionando atividades lúdicas para a população. Fonte: <http://www.mayyam.com/talk/showthread.php?8838-Kuala-Lumpur-Experiences/page3>

Ressaltamos a importância da área destinada para o playground infantil. Este equipamento abrange uma área de oito mil m², e contém um conjunto de brinquedos coloridos agrupados segundo a faixa etária das crianças. São articulados com critério estético e funcional em diversos planos, ligados por rampas e pelos próprios brinquedos. O piso colorido utilizado nessa área é constituído de borracha reciclada para amortecer uma eventual queda das crianças, e suas cores servem para identificar as várias dificuldades dos brinquedos, sugerindo assim a separação por idade. É importante frisar que essa preocupação com a segurança dos usuários é um ponto recorrente no projeto, devido à própria base da cultura islâmica no país. Isso também se reflete na profundidade dos lagos, rasos o bastante para impedir acidentes com o público.



Fig. 76 e 77: KLCC Park, Malásia. *Playground* infantil e parte do lago com as cascatas. Detalhe dos brinquedos infantis com os diferentes níveis e planos. Fonte (76): Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.; Fonte (77):

http://v2.cache7.c.bigcache.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/46378984.jpg?redirect_counter=2

Durante a concepção desse projeto, Burle Marx levou em consideração a antiga paisagem da cidade, através de documentação disponibilizada. Um desses pontos diz respeito à definição de uma grande variedade de espécies vegetais predominantemente nativas de árvores, palmeiras e arbustos. Dessa forma, a utilização da vegetação nativa foi fundamental para trazer a referência da paisagem natural para o projeto. As espécies de plantas nativas foram inclusive escolhidas de forma a acentuar a biodiversidade dentro da área do parque, e levou em consideração ainda a preservação de aproximadamente 40 árvores adultas, que foram transplantadas da área do entorno do antigo hipódromo e incorporadas ao projeto. Nesse sentido, a escolha desse conjunto de espécies vegetais indígenas e tropicais teve como intenção suscitar a migração da fauna originária da região, principalmente as aves locais e migratórias, atraídas pelas frutificações e florações.



Fig. 78 e 79: KLCC Park, Malásia. Arborização e caminhos com diferentes grupos de árvores e palmeiras nativas. Fonte (78):

<http://www.simplyairlines.com/cityguides/kuala-lumpur-city-guide.php>; Fonte (79): <http://pawiblog.com/klcc-park-kuala-lumpur.php>

Concluindo, achamos importante ressaltar que, apesar de participar de toda a concepção do projeto para o KLCC Park, Roberto Burle Marx infelizmente não teve a oportunidade de ver a obra pronta. Entretanto, participou das diversas viagens e teve grande contato com a equipe de consultores estrangeiros, mantendo-se sempre informado sobre as diferentes etapas de desenvolvimento do projeto.

4.2. PARQUE DO FLAMENGO

Burle Marx tinha sempre em mente a população das cidades quando elaborava seus grandes parques públicos. Essas obras, democraticamente idealizadas para a contemplação, o lazer, o esporte e o encontro, permitiram que pessoas de todas as procedências e idades desfrutassem da beleza de suas composições vegetais, da harmonia de seu desenho, das suas cores e volumes.

No Parque do Flamengo Burle Marx apresentou uma vasta seleção de plantas tropicais brasileiras, ao mesmo tempo em que propôs suprir as demandas de lazer da população (FROTA, 1994, p. 57).

Este projeto, desenvolvido por uma equipe multidisciplinar composta por Affonso Eduardo Reidy, Lota Macedo Soares, e Luiz Emygdio de Mello Filho, entre outros, foi concebido, conforme salientado por Motta (1986, p. 21), dentro da concepção modernista,

tendo como enfoque resguardar seu funcionamento e sua ampla significação urbana, ou seja, propor a cada espaço uma atenção especial para uma determinada função. Nesse sentido, foram criadas áreas de estar, lazer, áreas para prática de esportes com quadras, para prática de aeromodelismo, vias para caminhada e ciclismo, playgrounds com vários equipamentos para a recreação infantil, entre outros, fazendo do parque uma grande área de lazer, além de ser parte integrante de uma das mais belas paisagens do Rio de Janeiro. Foi baseado em todas essas características que escolhemos o Parque do Flamengo como o projeto principal para análise dos aspectos funcionais.

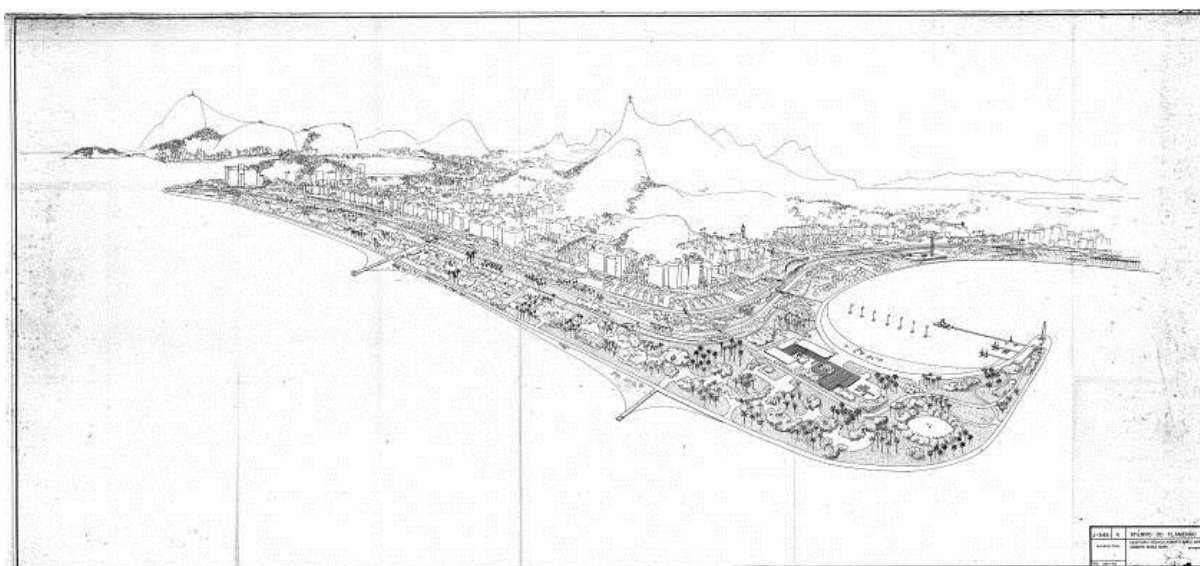


Fig. 80: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Perspectiva geral em voo de pássaro. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Ressaltamos ainda que o aspecto funcional do Parque do Flamengo é evidente também pela setorização das diversas funções presentes, em muitos casos, única em cada espaço. Burle Marx propôs um grande conjunto de quadras poliesportivas junto à praia, interligadas ao bairro através de duas passarelas, uma subterrânea e uma elevada, conectando também outro grupo de quadras de futebol, localizado na área mais próxima aos edifícios. Em termos de setorização, a ideia foi propor um adensamento de atividades esportivas, resguardando áreas adjacentes de estar e contemplação, sem perder, entretanto, a articulação entre os diversos espaços da proposta paisagística.



Fig. 81 e 82: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Quadras de futebol e quadras poliesportivas. Fonte (81): Tabacow (2004, p. 187). Acervo Instituto Moreira Salles. Autoria da foto Marcel Gautherot; Fonte (82): Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (out. 2009).

O projeto teve início no início de década de 1960, e é ainda considerado um dos trabalhos mais importantes do paisagista. Ocupa uma área de aproximadamente 1,2 milhões m² do Aterro do Flamengo, obra que teve inicialmente como objetivo a criação de vias expressas que ligassem o Centro aos bairros da Zona Sul, num processo de urbanização da cidade. E para isso foi necessário a utilização do material provindo do desmonte do Morro de Santo Antônio. No entanto, não se intencionava criar somente um novo sistema viário, era importante preservar uma das paisagens mais singulares da cidade através da construção de um grande parque que também proporcionasse maior lazer à população.



Fig. 83 e 84: Parque do Flamengo em dois momentos. Em destaque a área circular para prática de aeromodelismo. Fonte (83): Motta (1986, p. 22). Autoria da foto Marcel Gautherot. Fonte (84): Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Cabe ressaltar ainda que a funcionalidade de um determinado equipamento pode se perder com o passar do tempo, pois se relaciona em grande parte com a apropriação do espaço pela população. Isso é constatado no Parque do Flamengo através das áreas de aeromodelismo e de modelismo náutico, dois equipamentos que atualmente não proporcionam mais o interesse que na época da concepção do parque apresentavam. Em função de um amplo trabalho de restauração do parque em 1997, alguns novos equipamentos foram incorporados ao projeto original. Naquele momento foi possível rever a funcionalidade de todos os equipamentos propostos no projeto original, quando foi acrescentada ao local uma nova área para prática de *skate street*, atividade com grande demanda de uso atualmente.



Fig. 85: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Pista de skate street. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (out. 2009).

Para Motta (1986, p. 21), fica claro que o Parque do Flamengo não foi projetado com o intuito de permitir ao usuário fugir da cidade e voltar para a Natureza intocada. Burle Marx compreendia a relação da obra com o contexto da cidade, seus caminhos, seu entorno arquitetônico e o contorno da paisagem, e é nesse sentido que projetou o parque como um jardim urbanizado. Levando em consideração que o parque é inteiramente construído sobre terreno conquistado ao mar, Burle Marx estabeleceu uma ligação entre as árvores já

utilizadas na arborização das ruas com a intenção de ter como resultado um todo coeso, onde nenhuma forma se encontra isolada e independente.

Burle Marx (2004 h, p. 64) afirma de forma inquestionável que o paisagismo deve estar amparado não apenas em suas funções, mas também no artifício da beleza. Essa postura do paisagista reafirma o conceito de Turner (1996), abordado no segundo capítulo de nossa pesquisa, de que o paisagismo deve acima de tudo apresentar uma função, embora também seja uma obra de arte e uma expressiva intervenção na paisagem.

Burle Marx (2004 k, p. 186) deixa claro, entretanto, que a função do parque é muito mais que proporcionar somente lazer e esporte para a população das cidades. Conforme já ressaltado no terceiro capítulo, para ele os parques devem apresentar uma função educativa, assim como o fazem os jardins botânicos e zoobotânicos. Nesse contexto, Burle Marx sempre organiza as plantas em grupos homogêneos da mesma espécie como forma de salientar as suas contínuas transformações de cores, formas e texturas, possibilitando a identificação da vegetação através da sua observação.



Fig. 86: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Detalhe da vegetação. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (out. 2009).

Dentro do contexto urbano, o Parque do Flamengo é um exemplo emblemático. Propõe a associação entre uma utilidade social e as diversas funções estabelecidas em

projeto. A presença desse parque é de extrema importância tanto para os bairros limítrofes quanto para a cidade como um todo. Burle Marx estava correto ao presumir que essa obra por si só já se constitui como uma entidade, um grande jardim dotado de funções também sociais (BURLE MARX, 2004 h, p. 64).

4.3. PARQUE DE ARAXÁ

O Parque de Araxá foi concebido por Burle Marx em 1943, num período que, em Minas Gerais, a conjuntura político-econômica possibilitou o desenvolvimento de diversas obras motivadas por um ideal de modernização urbana e social. Essa conjuntura permitiu ao paisagista dar continuidade à experimentação com espaços públicos iniciada em Recife. Nesse contexto, foi encarregado de realizar uma série de projetos em Minas Gerais, entre os quais destacamos o Parque de Araxá pela sua força no enfoque ambiental.

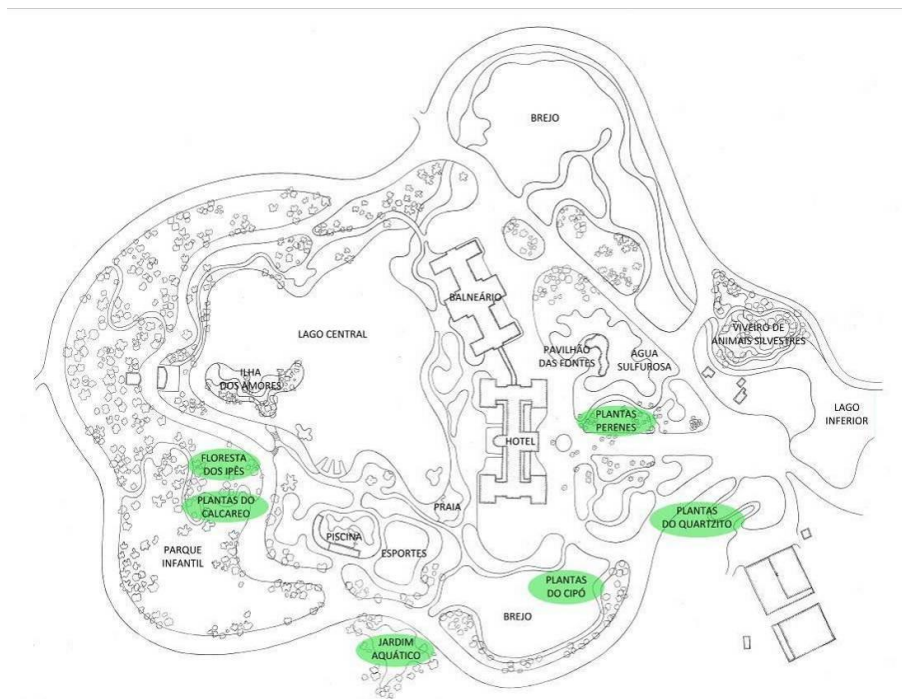


Fig. 87: Parque de Araxá, Minas Gerais. Ampliação mostrando diversos ambientes do parque, com destaque para a Floresta dos Ipês, para as Plantas da Região de Calcário, o Jardim de Plantas Aquáticas, Plantas do Cipó, Plantas da Região do Quartzito e Plantas Perenes. Fonte:

Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Na composição do Parque de Araxá ficou ressaltado definitivamente o interesse de Burle Marx pelo emprego do traçado sinuoso e assimétrico, característica marcante de seus projetos. Outro aspecto fundamental que nos motivou a escolher esse projeto para exemplificação dos aspectos ambientais na obra paisagística foi a sua preocupação com o uso da vegetação nativa articulada à composição do projeto. Valorizou principalmente o potencial das associações vegetais existentes na própria natureza dentro de um projeto paisagístico de grande escala. Acreditamos que a partir dessa obra o ato de projetar parques e construir paisagens deixou de ser apenas uma questão formal, sendo também uma questão científica, conforme também ressalta Dourado (2009), acentuada principalmente pela sua associação e colaboração com o botânico Mello Barreto, parceiro nesse e em diversos projetos.

Para isso, teve a influência marcante das inúmeras excursões para o interior de Minas Gerais, onde encontrou diferentes grupos de plantas com suas afinidades íntimas de cores e formas (ADAMS, 1991).



Fig. 88: Parque de Araxá, Minas Gerais. Vista aérea. Cartão postal. Fonte: Dourado (2009, p. 287). Acervo articular.

O projeto desse parque compreendia 25 ambientes que buscavam reinventar criativamente as paisagens naturais de Minas Gerais, valorizando grande variedade de

espécies naturais presentes na flora da região, tal como as xerófitas e cactáceas das regiões secas, as barrigudas características da caatinga mineira, e as orquídeas e bromélias da canga presentes na Serra do Curral. Infelizmente a implantação dos jardins foi interrompida em agosto de 1944, deixando de serem sete dos ambientes propostos no projeto (DOURADO, 2009, p. 290).

4.4. SINTAXE PLÁSTICA

Embasado pelo seu conhecimento no campo das artes, Burle Marx interpreta a superfície plana como um elemento constituído de arte contemporânea, e, conforme Giedion (1957) destaca, ele prova através de suas obras saber como manipulá-la. Também chama atenção para outro elemento ligado de maneira íntima à superfície plana, a cor. Concordamos com o autor quando afirma que o maior mérito de Burle Marx foi dar forma aos elementos dos planos e da cor, e transpor esse conceito de maneira única para o campo do paisagismo. Conclui que ao criar grandes manchas de canteiros de cores vivas e curvas macias, tal como visto nas suas pinturas abstratas e nos trabalhos de outros artistas como Arp, Miró ou Léger, o paisagista introduz um novo ritmo na prática do paisagismo.



Fig. 89: Residência Edmundo Cavanellas, atual Fazenda Tacaruna, Pedro do Rio, RJ. O traçado de formas sinuosas dos canteiros desse projeto se articula de maneira ímpar com a construção da casa principal e com a topografia do terreno. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (maio 2004).

Essa abordagem de Giedion (1957) sobre a relação entre forma e cor no trabalho paisagístico de Roberto Burle Marx teve grande importância para a nossa análise da composição dos seus projetos. Contudo, é necessário acrescentar que consideramos o uso de volumes na sua composição outra característica de fundamental relevância para nosso estudo, aspecto esse também apontado por diferentes autores.



Fig. 90: Sítio Roberto Burle Marx, Barra de Guaratiba, RJ. Chama atenção a maneira como Burle Marx compõe a área desse pequeno lago. Dentro da superfície de água o volume vertical das plantas escolhidas se destaca, e ao mesmo tempo é emoldurado por outras espécies arbustivas mais baixas localizadas na margem que, por sua vez, se contrastam com o restante da composição em função de sua forte cor.

Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (out. 2009).

A qualidade tridimensional dos projetos elaborados por Burle Marx é destacada por Elovson (1991, p. 48). Segundo a autora, os volumes criados pelas plantas e pelos elementos construídos são realçados pela justaposição, e se destacam na obra criando percursos, espaços e perspectivas visuais. Quando tem disponibilidade, o paisagista incorpora em sua composição os elementos naturais encontrados no próprio terreno, tal como rochas e pedras afloradas (fig. 90), buscando de tal modo criar um espaço harmonioso e ao mesmo tempo de grande beleza. Concordamos com Elovson quando afirma que os elementos verticais propostos dentro da composição atraem o olhar para cima, e que são de grande importância nos conceitos que regem os trabalhos de Burle Marx.

Em alguns casos, para criar uma dimensão vertical em sua obra e, ao mesmo tempo, impossibilitado de propor plantas de porte maior, Burle Marx propõe a construção de estruturas altas, como um recurso para suporte de plantas trepadeiras e epífitas. Esses e outros elementos compositivos recorrentes em sua obra são de grande importância para os nossos estudos e serão abordados de forma mais detalhada a partir de agora. No final de nossa pesquisa iremos apresentar um sucinto catálogo compositivo que terá o papel de um resumo gráfico desses elementos estudados durante todo o trabalho.

Dessa maneira, o exemplo das estruturas para epífitas encontrado no Banco Safra, agência Bela Cintra, em São Paulo, ilustra muito bem essa questão. Impossibilitado de incorporar uma vegetação de grande porte no local, o paisagista propõe a criação de totens que chamam a atenção do passante. A articulação entre seus variados tamanhos estabelece uma perspectiva interessante durante o caminhar pelo espaço.



Fig. 91: Banco Safra, agência Bela Cintra, São Paulo, SP. Estrutura vertical com plantas epífitas. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (jul. 2009).

No projeto para a Praça Heitor Bastos Tigre, no bairro do Recreio dos Bandeirantes, Rio de Janeiro, o elemento vertical toma a forma de uma grande escultura abstrata, onde as

cores são articuladas à sua própria volumetria. Esse elemento de grande apelo visual ocupa a área central da praça, e marca de forma contundente a intervenção no espaço.



Fig. 92 e 93: Praça Heitor Bastos Tigre, Recreio dos Bandeirantes, Rio de Janeiro, RJ. A grande escultura colorida feita em concreto armado ocupa lugar de destaque nessa obra. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (dez. 2003).

Outro ponto que se destaca ao longo de toda sua obra paisagística é o desenho de piso, um dos artifícios compositivos que tornaram Burle Marx reconhecido no Brasil e no exterior. Quando abordamos esse assunto é difícil deixar de fora o projeto para o Calçadão de Copacabana. Nessa obra, Burle Marx proporciona através do alargamento das calçadas uma fisionomia mais acolhedora à praia de Copacabana, e na sua horizontalidade urbanizada devolve, segundo Motta (1986, p. 26), a amplitude da paisagem original. E é nessa calçada com largura de praça e importância territorial dentro do contexto urbano que Burle Marx desenha um grande painel em mosaico de pedra portuguesa colorida numa concepção singular de cidade criada pela ação do homem. Vale salientar que o material escolhido já era adotado para a pavimentação da antiga orla do bairro, e foi consolidada na cidade como uma herança da tradição europeia.

Notamos que na maioria dos projetos, o paisagista inevitavelmente articula a paginação do piso às áreas de canteiros, à locação da arborização e aos demais

equipamentos existentes e propostos, tal como bancos, pérgolas e lago. Nesses casos, o desenho do piso apresenta um caráter de ligação entre os diversos elementos empregados no projeto, criando, na verdade, um conjunto de elementos que estão intrinsicamente articulados entre si, de tal maneira a destacar suas características e valorizar a paisagem. Como ressaltado por Elovson (1991, p. 48), Burle Marx é o mestre do traçado audacioso. Emprega nas suas composições um complexo arranjo de formas sinuosas e geométricas que se complementam e se encaixam como em um quebra-cabeça.

Na Praça Senador Salgado Filho, Burle Marx nos apresenta através da paginação de piso uma abordagem compositiva que reforça essa linha de pensamento. Nesse projeto é interessante notar como Burle Marx une os diversos elementos da composição, entre eles o lago central, os diversos canteiros e o desenho de piso, utilizando somente o artifício do traçado livre. Fica evidente nessa obra o uso preponderante de formas sinuosas, onde cada elemento, por mais livre que seja a sua forma, se articula com os elementos restantes, criando assim um jogo de formas complementares que se acomodam naturalmente no terreno da praça. O traçado do desenho de piso nos dá a sensação de ancorar as demais formas. Em outras palavras, é através do desenho sinuoso do mosaico de pedra portuguesa que identificamos uma composição fortemente equilibrada e coesa, onde todas as formas dos canteiros e do lago se encontram conectadas umas as outras.



Fig. 94: Praça Senador Salgado Filho, Rio de Janeiro: Nessa prancha colorida (pintura automotiva), compreendemos melhor a relação da forma do lago (em azul) na área central da praça com as formas dos canteiros de diversas cores, cada uma representando uma espécie vegetal distinta, e as formas do mosaico da pavimentação (em vermelho). Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

No projeto da Praça Almirante Júlio de Noronha o desenho de piso em mosaico de pedra portuguesa também apresenta um importante papel na articulação dos diversos elementos do espaço, ao mesmo tempo em que também integra as diversas atividades do local, como a área do anfiteatro, do playground e a área de estar com bancos. Também apresenta outra fundamental função, a ligação da praça ao Calçadão de Copacabana, de forma a manter uma linguagem projetual única, e dificultando a percepção de onde começa um e termina o outro.



Fig. 95 e 96: Praça Almirante Júlio de Noronha, Leme, RJ. Detalhe da prancha colorida. Fonte (95): Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Foto aérea. Fonte (96): Google Earth.

Esse mesmo tipo de artifício também foi incorporado ao Parque das Mangabeiras, e, assim como os casos já apresentados, o desenho de piso também cria uma ligação entre os diversos elementos propostos no projeto, realçando a conexão entre as diversas áreas e usos e sugerindo de forma sutil fluxos e percursos dentro do espaço.



Fig. 97: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Nessa ampliação do desenho do Parque das águas, a paginação de piso é evidenciada como elemento de articulação dos diversos equipamentos, como o amplo anfiteatro (forma circular à esquerda), a área de estar próxima ao acesso, a forma sinuosa do lago e o acesso principal (à direita). Fonte: Acervo da Burle Marx & Cia. Ltda.



Fig. 98 e 99: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Parque das águas, área com bancos. Detalhe da paginação de piso. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (jan. 2011).

Podemos afirmar sem sombra de dúvida que, assim como o desenho de piso, o uso da água é um dos elementos principais empregados por Burle Marx em seus projetos. O emprego da água em jardins, seja público ou particular, de tamanho reduzido ou em grandes áreas, sobre laje ou solo natural, comprova a importância desse elemento, que amplia os sentidos e permite a criação de espaços diferenciados no conjunto de sua obra.

Diferentes formas de emprego desse elemento são observadas em vários projetos. Na Praça Senador Salgado Filho, por exemplo, Burle Marx propôs um grande lago onde pôde incorporar em diversos canteiros submersos mais de dez espécies de plantas aquáticas nativas da flora do país, de diferentes alturas e formas, com destaque para as *Nymphaeas*, as *Sagitarias* e os *Cyperus*. A presença do lago proporcionou a criação de um recanto acolhedor para quem chega ou deixa a cidade através do aeroporto, fazendo do conjunto um oásis entre pistas.



Fig. 100 e 101: Praça Senador Salgado Filho, Rio de Janeiro. Detalhe da prancha colorida com a forma do lago e seus canteiros aquáticos. Foto antiga do lago com grupos de plantas aquáticas evidenciando seu contorno sinuoso. Fonte (100): Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.; Fonte (101): Frota *et al* (2009, p. 86). A autoria da foto Kurt Klagsbrunn (1959).

Já no projeto da Praça Triangular, em Brasília, o lago apresenta uma relação diferente com o entorno da paisagem, proporcionando através de seu amplo espelho d'água um efeito singular. O reflexo do céu, uma das características marcantes dessa região, assim como o reflexo do grupo de volumes escultóricos e da vegetação de entorno, multiplicam as cores e as formas dos elementos.



Fig. 102: Praça Triangular, Brasília. O reflexo dos elementos nesse projeto valorizam o conjunto da obra. Fonte: Acervo particular. A autoria da foto Haruyoshi Ono.

O paisagista também incorpora outros recursos nas suas composições com água. No caso do Parque das Mangabeiras, Burle Marx acrescenta ao lago diversos esguichos, criando um movimento na superfície d'água, ao mesmo tempo em que estabelecem um contraponto com a paisagem natural do entorno através da verticalidade do efeito dos jatos d'água produzido. Insere no meio do lago duas áreas de estar com bancos e pérgolas, ligadas à praça através de caminhos, onde é possível apreciar a beleza natural da paisagem, com destaque para o relevo das montanhas com sua vegetação nativa.



Fig. 103 e 104: Parque das Mangabeiras, Belo Horizonte, MG. Parque das águas, ilhas com áreas de estar. Fonte: Acervo particular. A autoria da foto Júlio Ono (jan. 2011).

Burle Marx (2004 b, p. 215) exerce sua atividade no campo do paisagismo utilizando diversos artifícios como repetições e relações de formas e volumes. É nessa combinação de estratégias que relaciona seu profundo conhecimento da morfologia vegetal com o meio. Segundo ele, é através da relação entre essas características das plantas com o ambiente, que nos damos conta da riqueza que nos cerca. Acrescenta que:

Composição é sempre um jogo; uma luta entre claro e escuro. É uma luta entre dominante e dominado. É onde você gostaria de dizer o máximo com o mínimo de meios. Deve ser fácil a gente falar demais, dizer o essencial é difícil. Eu não acredito só no impulso. Eu acredito no impulso controlado. Sem o que nós nem sempre chegamos a resultados positivos. Mas é preciso uma coisa, é preciso não ter medo de errar. É do erro que tiramos as nossas conclusões. [...] É preciso que o homem tenha o direito de dizer: “errei e quero modificar” (HAMERMAN, 1995, p. 85).

Burle Marx não buscava em seus projetos retratar uma mera coleção de plantas. Compreendia que o projeto era acima de tudo uma solução plástica, e nesse sentido, poderia manifestar um determinado ritmo, ou a dominância de uma certa cor. A intenção de exprimir um caráter marcante em sua obra parecia ser a preocupação básica na mente do paisagista. Ele coloca, dessa maneira, em evidência a beleza das cores e das formas, do ritmo e dos volumes ordenados, estabelecendo harmonias e criando contrastes dentro de um conjunto complexo de elementos associados, todos indispensáveis na obra. Vale ressaltar que, para Burle Marx, ritmo não é uma simples repetição. Deixa claro que é uma questão das relações entre uma forma e outra, entre os espaços, as cores, texturas e superfícies (BURLE MARX, 2004 i. p. 103).

Esse pensamento se torna evidente quando analisamos o projeto para a residência Baby Pignatari, em São Paulo (Fig. 105). O paisagista cria nessa obra um complexo jogo de planos e superfícies ao articular o grande gramado em forma de tabuleiro com um renque de palmeiras-reais de mesma altura. Acrescenta ainda nesse projeto um painel artístico de concreto, ora aparente e ora revestido de pastilhas coloridas, que se destaca ainda mais na composição ao se refletir na superfície do lago.



Fig. 105: Resid. Baby Pignatari (atual Parque Burle Marx), Morumbi, SP. O ordenamento das formas dos canteiros se reflete também na posição das palmeiras ao fundo, que por sua vez estabelecem um plano de fundo nessa visada. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (set. 2009).

Podemos verificar essa mesma preocupação com o ordenamento das formas e dos volumes no projeto da Fazenda Vargem Grande, em Areias. Nesse projeto, a harmonia entre a paisagem natural e os volumes criados é realçada através do reflexo dos espelhos d'água dos lagos, criando um incrível jogo de cores.



Fig. 106 e 107: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. O paisagista cria diversos artifícios com o uso da água, elemento de destaque nessa obra, tal como espelhos, planos e volumes. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (mar. 2005).

O Parque do Flamengo também nos proporciona um claro exemplo do emprego do contraste de texturas e volumes dentro da composição do projeto. Nos jardins do entorno do Museu da Arte Moderna, Burle Marx cria um cenário de grande beleza pela variedade dos elementos utilizados, com destaque para a escolha da vegetação e dos demais materiais, como as pedras naturais de diferentes cores e tamanhos.

Nessa obra o paisagista ressalta a qualidade estética dos materiais através do contraste de cores, texturas e volumes, com destaque para os elementos escultóricos em forma de monólitos de granito de diferentes tamanhos inseridos dentro dos canteiros.



Fig. 108: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Os monólitos de granito e os canteiros de pedras naturais fazem um contraponto com a vegetação proposta. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Haruyoshi Ono (nov. 2004).

Apreciado como um grande *parterre* carioca, o traçado do gramado em ondas, mesmo módulo geométrico também implantado no Calçadão de Copacabana, se destaca na composição dessa obra através das suas duas diferentes tonalidades, criando um jogo de áreas claras e escuras com traçado tão inovador quanto na época de sua criação, conforme ressalta Elovson (1991).



Fig. 109 e 110: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Entorno do MAM em dois momentos. Jardim de ondas. Fonte (109): Adams (1991, p. 71). Acervo Ministério das Relações Exteriores; Fonte (110): Acervo particular. Autoria da foto Haruyoshi Ono.

Ligado a esse grande gramado modulado em ondas foram criadas áreas de estar em planos mais elevados, interligados ao traçado dos canteiros retangulares que quebram a monotonia do percurso no espaço. Essa área de canteiros de formas geométricas simples proporciona ao usuário uma ampla visão das diversas texturas e cores dos materiais empregados por Burle Marx em inúmeros projetos, tais como diferentes tipos de pedras naturais e espécies vegetais rasteiras coloridas.

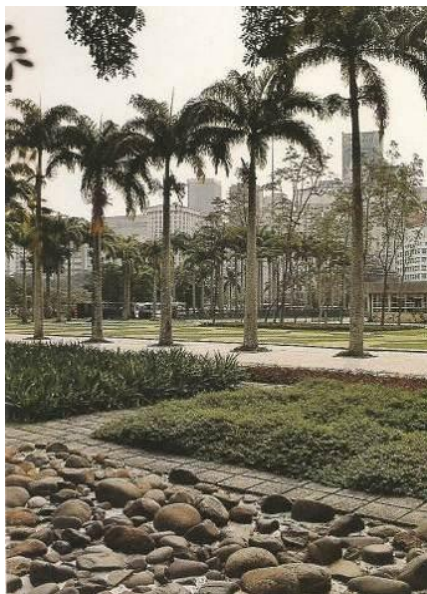


Fig. 111 e 112: Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Canteiros geométricos no entorno do MAM. Fonte (111): Siqueira (2001, p. 73). Autoria da foto Elaine Ramos; Fonte (112): Motta (1986, p. 24). Autoria da foto Marcel Gautherot.

4.5. CATÁLOGO DE ELEMENTOS COMPOSITIVOS

A conceituação dos aspectos incorporados ao projeto foi fundamental para nosso estudo da obra paisagística de Roberto Burle Marx. Possibilitou destacarmos as principais características incorporadas ao seu processo de concepção. Nesse sentido, através da nossa análise das obras escolhidas, tivemos um maior entendimento sobre a articulação entre as várias condicionantes dentro da composição do projeto. Contudo, ainda é importante discutir como a junção desses três aspectos se reflete no processo de criação e, por consequência, se materializa na composição formal dos projetos.

Retornamos, dessa maneira, para o conceito abordado por Giedion (1957), a respeito do método como Burle Marx estrutura as formas dos planos e das. Como mencionado anteriormente, consideramos fundamental acrescentar a esse conceito a maneira como o paisagista articula os volumes em sua obra. Ao mesmo tempo em que elaborava as formas dos planos e das cores, Burle Marx sempre estava atento às relações dos volumes em suas composições. Nesse sentido, nossa intenção foi tentar entender o processo de criação da obra, apresentando diversos elementos compositivos presentes em seus projetos.

Mostramos a seguir uma série de elementos que fortalecem a ideia de um vocabulário próprio empregado por Burle Marx em seus projetos e ressaltam a maneira peculiar como extrapolam o plano horizontal da composição. Destacamos, dessa forma, em diferentes obras a articulação desses elementos no conjunto da composição, como o piso, os elementos escultóricos e a água, presentes ao longo de toda sua produção e que mereceram destaque no estudo.

Buscamos também salientar as características desses elementos dentro do projeto, pela maneira peculiar que se consolidam na composição como, por exemplo, o contraste, o ritmo, o ponto focal, entre outros.

Verticalidade (vegetação)



	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
Faz. Vargem Grande: Renque de palmeiras	valor simbólico (alusão à monumentalidade dos acessos principais das antigas fazendas).	criação de um plano vertical para delimitação do jardim projetado.	x	
Residência Baby Pignatari: Renque de palmeiras	x	criação de um plano vertical de delimitação do terreno.	x	



Fig. 113: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Haruyoshi Ono.



Fig. 114: Resid. Baby Pignatari (atual Parque Burle Marx), Morumbi, SP. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (set. 2009).

Contraste de cores



	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
Resid. Edmundo Cavanellas: Contraste de cores	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	x	
Resid. Alberto Kronsfoth: Contraste de cores	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	x	



Fig. 115: Residência Edmundo Cavanellas (atual Faz. Tacaruna), Pedro do Rio, RJ. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (maio, 2004).

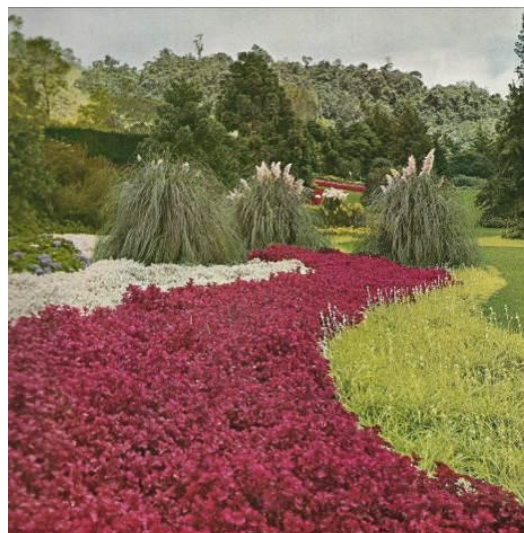




Fig. 116: Residência Alberto Kronsfoth (atual Resid. Ralph Camargo). Fonte: Bardi (1964, p. 111). Autoria da foto Marcel Gautherot.

Contraste de texturas (vegetação)

	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
Resid. Odette Monteiro: Contraste de texturas	x	intenção de assinalar um acesso.	uso de espécies autóctones.	
Resid. Alberto Kronsfoth: Contraste de texturas	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	contraponto de volumes com o relevo das montanhas e a mata existente; uso de espécies autóctones.	

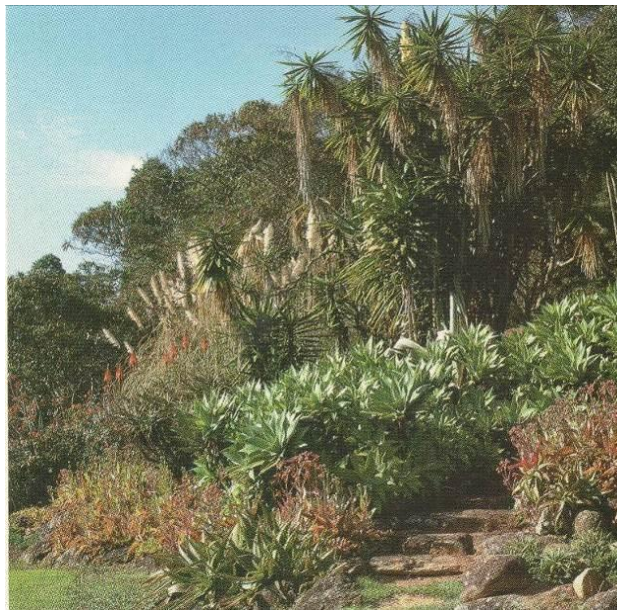


Fig. 117: Residência Odette Monteiro (atual Faz. Marambaia), Petrópolis, RJ: Contraste de textura assinalando um acesso de escada. Fonte: Siqueira (2001, p. 49). Autoria da foto Andres Otero.



Fig. 118: Resid. Alberto Kronsfoth (atual Resid. Ralph Camargo), Teresópolis, RJ: Contraste de textura dos canteiros. Fonte: Motta (1986, p. 104). Autoria da foto Marcel Gautherot.

Contraste de texturas (materiais)



	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
Minist. das Rel. Exteriores: Contraste de texturas	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	x	
Banco Safra (Sede): Contraste de texturas	x	intenção de assinalar um percurso.	x	



Fig. 119: Ministério das Relações Exteriores, Brasília, DF. Contraste de texturas dos materiais. Fonte: Frota *et al* (2009, p. 119). Autoria da foto Cesar Barreto.



Fig. 120: Banco Safra, Avenida Paulista, SP. Contraste de texturas dos materiais. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (jul. 2009).

Contraste de volumes



	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
Resid. Odette Monteiro: Contraste de volumes	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	contraponto de volumes com o relevo das montanhas e a mata existente; uso de espécies autóctones.	
Resid. Alberto Kronsfoth: Contraste de volumes	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	contraponto de volumes com o relevo das montanhas e a mata existente; uso de espécies autóctones.	



Fig. 121: Residência Odette Monteiro (atual Fazenda Marambaia), Petrópolis, RJ. Contraste de volumes. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (mar. 2010).



Fig. 122: Residência Alberto Kronsfoth (atual Resid. Ralph Camargo). Contraste de volumes. Fonte: Siqueira (2001, p. 56). Autoria da foto Andres Otero.

Estrutura para plantas epífitas



	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
Banco Safra Bela Cintra: Estrutura epífitas	x	ponto focal; contraponto vertical na construção; forma escultural; intenção de sugerir um percurso e visadas.	suporte para espécies epífitas nativas.	
Xerox: Estrutura epífitas	x	ponto focal; contraponto vertical na construção; forma escultural; intenção de sugerir um percurso e visadas.	suporte para espécies epífitas nativas.	



Fig. 123: Banco Safra, Bela Cintra, SP. Estrutura para plantas. Fonte: Motta (1984, p. 173). Autoria da foto Romulo Fialdini.



Fig. 124: Xerox, RJ. Estrutura para plantas. Fonte: Elio von (1990, p. 84). Autoria da foto Sima Elio von e Mick Hales.

Esculturas



	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
Faz. Vargem Grande: Escultura junto ao lago	utilização de peças de pedra para moagem dos grãos de café, remetendo à função original da fazenda.	ponto focal; contraponto vertical na paisagem; forma escultural; marcação de percurso.	x	
Praça Heitor Bastos Tigre: Escultura	x	ponto focal; contraponto vertical na paisagem; forma escultural; marcação de percurso.	x	



Fig. 125: Praça Heitor Bastos Tigre, Rio de Janeiro, RJ. Escultura. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (dez. 2003).



Fig. 126: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Escultura. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (mar. 2005).

Quedas d'água



	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
TCU: Lago e quedas d'água	x	embelezamento e valorização do espaço; ponto focal.	x	
Faz. Vargem Grande: Lago e quedas d'água	reforça o elemento água, de grande destaque na região; efeito de som apresenta um significado simbólico que remete às cachoeiras naturais.	conter que desce das montanhas e diminuir sua velocidade; oxigenar os tanques (peixes e vegetação); criação de cortinas d'água para refletir a luz (elemento de especial presença nesse projeto); forma escultural (diversos planos escalonados).	utilização de espécies da flora aquática do país; conforto ambiental; elemento de ligação com a natureza (reflexo do céu e montanhas); ambiente para insetos, peixes e anfíbios da região.	



Fig. 127: Tribunal de Contas da União, Brasília, DF. Quedas d'água. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Haruyoshi Ono.



Fig. 128: Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (mar. 2005).

Desenho de piso



	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
Terreiro de Jesus: Desenho de piso	valorizar o elemento histórico existente (chafariz).	intenção de sugerir um percurso e visadas; articula os demais elementos da praça.	x	
Largo da Carioca: Desenho de piso	valorizar o elemento histórico existente (lampadário).	intenção de sugerir um percurso e visadas; articula os demais elementos da área.	x	



Fig. 129: Terreiro de Jesus, Salvador, BA. Desenho de Piso. Fonte: Hamerman (1995, p. 163). Autoria da foto de Pierre Verger (1973).



Fig. 130: Terreiro de Jesus, Salvador, BA. Prancha colorida. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia.Ltda.



Fig. 131: Largo da Carioca, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Farah *et al* (2010, p. 87). Autoria da foto Haruyoshi Ono.



Fig. 132: Largo da Carioca, RJ. Desenho de piso. Fonte: Acervo Burle Marx & Cia. Ltda.

Painel (interior)



	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
Banco Safra Sede: Painel	ideal modernista de inserir elementos de arte agregado ao projeto de arquitetura.	fechamento físico do espaço; embelezamento e valorização da construção; ponto focal.	x	
Centro Cívico de Sto. André: Painel tríptico	ideal modernista de inserir elementos de arte agregado ao projeto de arquitetura.	fechamento físico da construção; embelezamento e valorização da construção; ponto focal.	x	



Fig. 133: Banco Safra Sede, São Paulo, SP. Painel de concreto. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (jul. 2009).



Fig. 134: Centro Cívico de Santo André, SP. Painel Tríptico de concreto. Fonte: Motta (1986, p. 131). Autoria da foto Marcel Gautherot.

Painel (exterior)



	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
Sítio Roberto Burle Marx: Painel de granito no acesso da casa	valor histórico dos casarios do Rio Antigo.	fechamento físico do terreno; contenção do terreno; criação de espaço junto ao lago; embelezamento e valorização da construção; ponto focal.	suporte para espécies vegetais nativas.	
Centro Cívico de Sto. André: Painel triptico	ideal modernista de inserir elementos de arte agregado ao projeto de arquitetura.	fechamento físico da construção; embelezamento e valorização da construção; ponto focal.	x	



Fig. 135: Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, RJ. Painel de pedra. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (out. 2009).



Fig. 136: Praça Alberto Dalva Simão, Belo Horizonte, MG. Painel de concreto. Fonte: Acervo particular. Autoria da foto Júlio Ono (dez. 2009).

CATÁLOGO COMPOSITIVO INTEGRAL

	ASPECTO CULTURAL	ASPECTO FUNCIONAL	ASPECTO AMBIENTAL	IMAGEM
Faz. Vargem Grande: Renque de palmeiras	valor simbólico (alusão à monumentalidade dos acessos principais das antigas fazendas).	criação de um plano vertical para delimitação do jardim projetado.	x	
Residência Baby Pignatari: Renque de palmeiras	x	criação de um plano vertical de delimitação do terreno.	x	
Resid. Edmundo Cavanellas: Contraste de cores	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	x	
Resid. Alberto Kronsfoth: Contraste de cores	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	x	
Resid. Odette Monteiro: Contraste de texturas	x	intenção de assinalar um acesso.	uso de espécies autóctones.	
Resid. Alberto Kronsfoth: Contraste de texturas	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	contraponto de volumes com o relevo das montanhas e a mata existente; uso de espécies autóctones.	
Minist. das Rel. Exteriores: Contraste de texturas	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	x	
Banco Safra (Sede): Contraste de texturas	x	intenção de assinalar um percurso.	x	
Resid. Odette Monteiro: Contraste de volumes	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	contraponto de volumes com o relevo das montanhas e a mata existente; uso de espécies autóctones.	
Resid. Alberto Kronsfoth: Contraste de volumes	x	intenção de sugerir um percurso e visadas.	contraponto de volumes com o relevo das montanhas e a mata existente; uso de espécies autóctones.	
Banco Safra Bela Cintra: Estrutura epífitas	x	ponto focal; contraponto vertical na construção; forma escultural; intenção de sugerir um percurso e visadas.	suporte para espécies epífitas nativas.	
Xerox: Estrutura epífitas	x	ponto focal; contraponto vertical na construção; forma escultural; intenção de sugerir um percurso e visadas.	suporte para espécies epífitas nativas.	
Faz. Vargem Grande: Escultura junto ao lago	utilização de peças de pedra para moagem dos grãos de café, remetendo à função original da fazenda.	ponto focal; contraponto vertical na paisagem; forma escultural; marcação de percurso.	x	
Praça Heitor Bastos Tigre: Escultura	x	ponto focal; contraponto vertical na paisagem; forma escultural; marcação de percurso.	x	
TCU: Lago e quedas d'água	x	embelezamento e valorização do espaço; ponto focal.	x	
Faz. Vargem Grande: Lago e quedas d'água	reforça o elemento água, de grande destaque na região; efeito de som apresenta um significado simbólico que remete às cachoeiras naturais.	conter que desce das montanhas e diminuir sua velocidade; oxigenar os tanques (peixes e vegetação); criação de cortinas d'água para refletir a luz (elemento de especial presença nesse projeto); forma escultural (diversos planos escalonados).	utilização de espécies da flora aquática do país; conforto ambiental; elemento de ligação com a natureza (reflexo do céu e montanhas); ambiente para insetos, peixes e anfíbios da região.	
Terreiro de Jesus: Desenho de piso	valorizar o elemento histórico existente (chafariz).	intenção de sugerir um percurso e visadas; articula os demais elementos da praça.	x	
Largo da Carioca: Desenho de piso	valorizar o elemento histórico existente (lampadário).	intenção de sugerir um percurso e visadas; articula os demais elementos da área.	x	
Banco Safra Sede: Painel	ideal modernista de inserir elementos de arte agregado ao projeto de arquitetura.	fechamento físico do espaço; embelezamento e valorização da construção; ponto focal.	x	
Centro Cívico de Sto. André: Painel triptíco	ideal modernista de inserir elementos de arte agregado ao projeto de arquitetura.	fechamento físico da construção; embelezamento e valorização da construção; ponto focal.	x	
Sítio Roberto Burle Marx: Painel de granito no acesso da casa	valor histórico dos casarios do Rio Antigo.	fechamento físico do terreno; contenção do terreno; criação de espaço junto ao lago; embelezamento e valorização da construção; ponto focal.	suporte para espécies vegetais nativas.	
Centro Cívico de Sto. André: Painel triptíco	ideal modernista de inserir elementos de arte agregado ao projeto de arquitetura.	fechamento físico da construção; embelezamento e valorização da construção; ponto focal.	x	

CONCLUSÃO:

É fundamental ratificar que, apesar de esses elementos criarem um vocabulário, ou seja, um conjunto de componentes conhecidos e utilizados ao longo de toda a sua produção paisagística, a solução adotada por Burle Marx para cada projeto é única, e se baseia acima de tudo na compreensão das qualidades e características intrínsecas ao espaço, ou seja, os aspectos culturais, ambientais e funcionais da obra.

É na articulação dessas características que Burle Marx se destaca. A maneira como impõe um traçado ao projeto, ou um elemento, um contraste, um ritmo, determina a qualidade da obra. Ao longo das últimas décadas diversos autores estudaram a obra paisagística de Burle Marx, abordando de uma forma ou de outra essas características. Nossa intenção foi contribuir com uma análise mais focada na articulação desses aspectos e compreender como isso se expressa na sua obra.

É importante ressaltar que em muitos momentos durante a análise dos projetos selecionados identificamos uma característica que se relacionava a mais de um aspecto ao mesmo tempo. Constatamos assim a genialidade com que Burle Marx exprimia em suas obras paisagísticas uma série de preocupações, tão intrinsecamente relacionadas entre si que se mostravam indissociáveis, dificultando a separação em temas estanques. Em contrapartida, vale salientar que a separação das características do projeto através de grupos de aspectos possibilitou uma maior compreensão dessas qualidades na composição da obra.

Foi possível, através desse estudo, intuir algumas pistas de como se estabelece o processo de composição de cada projeto, mas para isso tivemos em mente que seguir uma linha de pensamento baseada numa metodologia rígida que, portanto englobasse todos os seus projetos de forma única se mostraria frágil e em muitos momentos tendencioso.

Ficou claro para nós que o processo de criação de projeto adotado pelo paisagista deve ser estudado tendo em vista que não é um processo linear, único e padrão, empregado em todos os projetos. Como artista, sua criatividade é movida acima de tudo pelo sentimento e pela emoção, e emprega na sua criação uma qualidade inerente à sua pessoa, seu talento nato. Burle Marx tem uma capacidade compositiva muito peculiar, e isso se

reflete na maneira como define seu projeto. A força do caráter artístico é o que produz esse resultado, um resultado artístico.

É relevante informar que no decorrer de toda a sua trajetória profissional, Burle Marx sempre contou com a colaboração de diversos profissionais. Entre os anos de 1968 a 1985, seus projetos tiveram a coautoria dos Arquitetos José Tabacow e Haruyoshi Ono. Este último é, desde o ano de 1994, responsável pela direção executiva da empresa BURLE MARX & CIA.LTDA., que, até os dias atuais, mantém o acervo de projetos ao mesmo tempo em que desenvolve trabalhos no campo do paisagismo seguindo os conceitos e ideais do seu mestre, colaborador e amigo Roberto Burle Marx. É pertinente também apontar que diversos profissionais que fizeram parte da equipe de colaboradores de Burle Marx, continuam ainda desenvolvendo trabalhos no campo do paisagismo seguindo a visão e os ideais tão marcantes desse paisagista.

Embasado por nossa pesquisa e, finalmente, pela análise dos projetos é possível afirmar que, certamente, cada obra é o resultado do amplo conhecimento dos diversos aspectos envolvidos, e no caso de Burle Marx, isso é feito de forma peculiar. Ao integrar seu talento de artista munido de grande sensibilidade à compreensão das peculiaridades de cada obra, Burle Marx nos proporciona uma visão fundamental para a prática do projeto de paisagismo, criando dessa forma um legado a ser reverenciado e, se possível, perpetuado.

Finalizando, gostaria de acrescentar que durante a minha formação acadêmica no curso de graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, as disciplinas de projeto de arquitetura sempre me apresentavam outro campo de atuação, que era invariavelmente uma complementação do projeto do objeto construído. As áreas livres de edificação foram no decorrer do tempo me chamando a atenção, ao passar a compreender que o tratamento destas áreas era de grande importância para uma melhor concepção do projeto arquitetônico. As poucas disciplinas de composição paisagística disponíveis na grade curricular me incentivaram, desta forma, a imaginar o projeto de paisagismo não apenas como um campo complementar, mas como uma disciplina fundamental para a apreensão, compreensão e apropriação de um determinado espaço.

Outro aspecto que influenciou em grande parte os meus questionamentos com relação ao tema do paisagismo foi a possibilidade de conviver desde a infância com profissionais que lidavam diretamente com o desenvolvimento de projetos nesse campo de

atuação. Acredito, portanto, que esta pesquisa tem como objetivo principal a busca de um embasamento teórico do que foi assimilado de uma forma empírica e prática.

Tendo em vista os aspectos observados na obra paisagística de Roberto Burle Marx, acima de tudo conhecendo todo conjunto de atuação deste artista plurifacetado, percebemos que a importância de seu legado deve se tornar perceptível, realçada, instigando-nos aos sentidos, da mesma forma que podemos observar de forma prática no seu desenho na paisagem.

Convém também admitir que esperamos que esse estudo possa contribuir às futuras discussões sobre o exercício de projeto articulado à manifestação do fenômeno artístico. Buscamos, finalmente, uma reflexão sobre a força do viés artístico no campo da paisagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADAMS, W. H. **Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden**. New York: The Museum of Modern Art, 1991.

ANDRADE, R.; SANTUCCI, J. De Pedras e Jardins: a conjunção paisagística de Burle Marx no Hospital Souza Aguiar. In: TERRA, C.; TRINDADE, J. & ANDRADE, R. (Org.). **Revista Leituras Paisagísticas: teoria e práxis – Do imaginário à matéria: a obra de Roberto Burle Marx**. Nº 3. EBA/UFRJ, 2009. p. 104-121.

BARDI, P. M. **The Tropical Gardens of Burle Marx**. Rio de Janeiro: Colibris Editora Ltda, 1964.

BEARDSLEY, J. **Earth Works and Beyond**. 4th ed. New York: Abbeville Press Publishers, 2006.

BURLE MARX, R. a. A participação dos botânicos na minha formação profissional. Conferência proferida em 1983. In: TABACOW, J. (Org.). **Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem**. São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 177-179.

_____. b. Arte, Ciência e Paisagismo. Conferência proferida em 1991. In: TABACOW, J. (Org.). **Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem**. São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 215-219.

_____. c. Conceitos de composição em paisagismo. Conferência proferida em 1954. In: TABACOW, J. (Org.). **Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem**. São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 23-33.

_____. d. Considerações sobre a arte brasileira. Conferência proferida em 1966 (revista em 1987). In: TABACOW, J. (Org.). **Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem**. São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 69-75.

_____. e. Depoimento Pessoal, 1987. In: TABACOW, J. (Org.). **Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem**. São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 15-21.

_____. f. Jardim e ecologia. Conferência proferida em 1967. In: TABACOW, J. (Org.).

Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem. São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 85-95.

_____. g. Jardim e iluminação artificial, 1987. In: TABACOW, J. (Org.). **Roberto Burle Marx:**

Arte e Paisagem. São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 77-83.

_____. h. O Jardim como Forma de Arte. Conferência proferida em 1962. In: TABACOW, J.

(Org.). **Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem.** São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 51-67.

_____. i. Jardins residenciais. Conferência proferida em 1968. In: TABACOW, J. (Org.).

Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem. São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 97-103.

_____. j. Projetos de Paisagismo de Grandes Áreas. Conferência proferida em 1962. In:

TABACOW, J. (Org.). **Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem.** São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 41-49.

_____. k. O paisagismo na estrutura urbana. Conferência proferida em 1983. In: TABACOW,

J. (Org.). **Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem.** São Paulo: Studio Nobel, 2004. p. 181-189.

CABRAL, F. C. Fundamentos da Arquitectura Paisagista. Instituto de Conservação da Natureza. Lisboa, 1993

CARNEIRO, A. R. S. A Produção Paisagística Brasileira entre 1930 e 1976. In: FARAH, I.; SCHLEE, M. B.; TARDIN, R. (Org.). **Arquitetura Paisagística Contemporânea no Brasil.** São Paulo: Editora Senac, 2010. p. 49-74.

CARNEIRO, A. R. S.; MAFRA, F.; FIGUERÔA, A. **Os Jardins de Burle Marx no Recife.** Recife: MXM Gráfica, 2009.

CARNEIRO, A. R. S. A Restauração Do Jardim das Cactáceas de Burle Marx no Recife, Brasil. In: CARNEIRO, A. R. S.; BERTRUY, R. P. (Org.). **Jardins Históricos Brasileiros e Mexicanos**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009. p.211-239.

CAUQUELIN, A. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

CAVALCANTI, L. Roberto Burle Marx 100 Anos: A Permanência do Instável. In: CAVALCANTI, L.; EL-DAHDAH, F. (Org.). **Roberto Burle Marx: A Permanência do Instável - 100 anos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009. p. 44-61.

CAVALCANTI, L. Roberto Burle Marx: Pintura, Arquitetura e Paisagismo Na Criação de Uma Nova Linguagem Para Os Jardins. In: FROTA, L. C.; CAVALCANTI, L; ZAPPA, R. **Roberto Burle Marx, Uma Experiência Estética: Pintura e Paisagismo**. Rio de Janeiro: 19Design e Editora Ltda, 2009. p. 59-202.

CHACEL, F. M. **Paisagismo e Ecogênese**. Rio de Janeiro: Editora Fraiha, 2001.

COSGROVE, D. A Geografia Está Em Toda Parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas. In: Corrêa, R. S. & Rosendahl, Z. (Org.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: Editora UERJ. Geografia Cultural, 2004.

COSGROVE, D. Landscape As Cultural Product. In: Swaffield, S. (Org.). **Theory in Landscape Architecture: A Reader**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. p. 165-167.

COSTA, L. **Plano piloto para a urbanização da Baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá**. Rio de Janeiro: Governo do Estado da Guanabara, 1969.

COSTA, L. Sobre Arquitetura. Porto Alegre: Cena, 1962

DOURADO, G. M. **Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

ELIOVSON, S. **Os Jardins de Roberto Burle Marx**. Rio de Janeiro: Ed. Salamandra, 1991.

FARAH, I.; SCHLEE, M. B.; TARDIN, R. (Org.). **Arquitetura Paisagística Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

FARAH, I. Arquitetura Paisagística no período entre 1976 e 1985. In: FARAH, I.; SCHLEE, M. B.; TARDIN, R. (Org.). **Arquitetura Paisagística Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2010. cap. 3, p. 77-117.

FLEMING, L. **Roberto Burle Marx: Um Retrato**. Rio de Janeiro: Editora Index, 1996.

FROTA, L. C. Roberto Burle Marx: Uma Homenagem. In: GONÇALVES, L. R. (Org.). **Arte e Paisagem: A Estética de Roberto Burle Marx**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1997. p. 9-29.

FROTA, L. C. **Burle Marx: Paisagismo no Brasil**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

FROTA, L. C.; CAVALANTI, L; ZAPPA, R. **Roberto Burle Marx, Uma Experiência Estética: Pintura e Paisagismo**. Rio de Janeiro: 19 Design e Editora Ltda, 2009.

GIEDION, Siegfried. Roberto Burle Marx. **Brasil: Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 46, 1957.

GIEDION, Siegfried. Burle Marx et le jardin contemporain. *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Bolonha, n. 42-43, 1952

GONÇALVES, L. R. (Org.). **Arte e Paisagem: A Estética de Roberto Burle Marx**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1997.

HAMERMAN, C. Roberto Burle Marx: The Last Interview. **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**. Miami: The Wolfson Foundation of Decorative and Propaganda Inc., n. 21, p. 157-178, 1995.

IMBERT, D. *Parterres no Ar: Roberto Burle Marx e o Jardim Suspenso Modernista*. In: CAVALCANTI, L.; EL-DAHDAH, F. (Org.). **Roberto Burle Marx: A Permanência do Instável - 100 anos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009. p. 194-209.

LAILACH, M; GROSENICK, U. (Ed.). **Land Art**. Köln: Taschen, 2007

LANCASTER, M. Manuscrito não publicado, cortesia de Denise Otis. s.d.

LAURIE, M. **Introducción a la Arquitectura del Paisaje**. Barcelona: Editorial Gustave Gili S.A., 1983.

LEENHARDT, J. O Jardim: Jogos de Artíficos. In: LEENHARDT, J. (Org.). **Nos Jardins de Burle Marx**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006.

LEENHARDT, J. Roberto Burle Marx na História: Do Modernismo à Ecologia. In: CAVALCANTI, L.; EL-DAHDAH, F. (Org.). **Roberto Burle Marx: A Permanência do Instável - 100 anos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009. p. 84-99.

LEOPOLD, A. *A Sand County Almanac*. San Francisco: Sierra Club, 1970

LYALL, S. **Landscape: Diseño del Espacio Público**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1991.

LYNCH, K.; HACK, G. The Art of Site Planning. In: Swaffield, S. (Org.). **Theory in Landscape Architecture: A Reader**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. p. 37.

MAGALHÃES, M. R. **A Arquitetura Paisagística: Morfologia e Complexidade**. Lisboa: Editora Estampa. Rolo e Filhos-Artes Gráficas Ltda, 2001.

McHARG, I. L. **Design With Nature**. Eugene Feldman, Philadelphia: The Falcon Press, 1969.

MERTENS, E. **Visualizing Landscape Architecture**. Switzerland: Birkhauser Verlag AG. Basel, 2010.

MOTTA, L. **Roberto Burle Marx e a Nova Visão da Paisagem**. 2. ed. São Paulo: Livraria Nobel S.A., 1986.

NORBERG-SCHULZ, C. **Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture**. Italia: Rizzoli International Publication Inc., 1980.

OLIN, L. Form, Meaning and Expression. In: TREIB, M. (Org.). **Meaning in Landscape Architecture & Gardens**. Oxford: Routledge, 2011. p. 22-70.

OLIVEIRA, A. R. Un paisaje y un jardín para el ministério. In: **Revista Critica Barcelona**, Barcelona, no. 3, p. 57-66, set. 1999. Disponível em: <http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/1951/1/6.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2012.

OSTROWER, F. **Acaso e Criação Artística**. São Paulo: Editora Campus, 1999.

RIZZO, G. G. **Roberto Burle Marx: Il Giardino del Novecento**. Firenze: Cantini & C, 1992.

SASAKI, H. Design Process. In: Swaffield, S. (Org.). **Theory in Landscape Architecture: A Reader**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. p. 35.

SCHWARTZ, M. Landscape and Common Culture Since Modernism. In: TREIB, M. (Org.). **Modern Landscape Architecture: A Critical Review**. 3rd. ed. Cambridge: The MIT Press, 1998. p. 261-265.

SEGRE, R., BARKI, J.; KÓS, J.; VILAS BOAS, N. **O Edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): Museu “Vivo” da Arte Moderna Brasileira (1)**. *Arquitextos* n. 069.02, ano 06. São Paulo, Portal Vitruvius, fev. 2006. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/376. Acesso em 18 jan. 2012.

SPIRN, A. W. **The Language of Landscape**. New Haven: Yale University Press, 1998.

SPIRN, A. W. Constructing Nature: the Legacy of Frederick Law Olmsted. In: CRONON, W. (Org.). *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. Nova York: W. Norton, 1996

SIQUEIRA, V. B. **Burle Marx: Paisagens Transversas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SWAFFIELD, S. (Org.). **Theory in Landscape Architecture: A Reader**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

TABACOW, J. (Org.). **Roberto Burle Marx: Arte & Paisagem**. São Paulo: Studio Nobel Ltda., 2004.

TREIB, M. Must Landscape Mean?. In: Swaffield, S. (Org.). **Theory in Landscape Architecture: A Reader**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. p. 89-101.

TURNER, T. **City As Landscape: A Post Modern View Of Design and Planning**. London: E & FN Spon, 1996.

VACCARINO, R. (Org.). **Roberto Burle Marx: Landscape Reflected**. New York: Princeton Architectural Press. Harvard University Graduate School of Design, 2000.

WALKER, P; SIMO, M. **Invisible Gardens: The Search for Modernism In The American Landscape**. 2nd. ed. Massachusetts: The MIT Press, 1998.