

## A modernidade em Burle Marx: a ambigüidade do jardim pictórico

*“Não se faz, cria-se um jardim. E, como em toda criação artística, deve-se trabalhar com os elementos, formas, cores, ritmo e volume, cheios e vazios. Daí, minha idéia do que deveria e poderia ser um jardim, do ponto de vista estético, vindo da pintura abstrata. Na criação de meus jardins, a planta toma um valor puramente plástico, pela cor, textura, forma e volume.”*<sup>177</sup>

Dos anos 1930 a 1950, Burle Marx desenvolveu uma linha dinâmica no desenho de seus jardins, que posteriormente se consolidaram e se tornaram uma marca do artista. São claras as referências às obras de Picasso, Braque, Matisse, Leger, Arp, Mirò, Kandinsky, Klee, Henry Moore, Calder, Mondrian e Van Gogh<sup>178</sup>, que, segundo Howard Adams, *“dada a sensibilidade de Burle Marx à arte de seu tempo, este vocabulário adotado não é surpresa.”*<sup>179</sup> Pode-se dizer que ele tenha realizado uma apreensão e uma conscientização destes vocabulários, acrescentando a eles uma interpretação própria, transformando-os através de um processo intelectual criativo de reinvenção.



Imagem 55: “Le Rêve” de Pablo Picasso (1932)

Imagem 56: “La Gerbe” de Henri Matisse (1953)

Imagem 57: “The Railway Crossing” de Fernand Leger (1919)

<sup>177</sup> Citado por Burle Marx em artigo publicado na *Revista Municipal de Engenharia* Jan-mar 1949

<sup>178</sup> “Conheci, pela primeira vez, ao vivo, as grandes obras dos mestres. Eu vi a primeira grande exposição da obra de Van Gogh. Fiquei de tal maneira entusiasmado – uma pintura tão violenta – que ela me invadiu!” Ver HAMERMAN, Conrad. “Burle Marx Vive”. Última entrevista de Roberto Burle Marx, publicada em *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, n21, de 1995.

<sup>179</sup> ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx the Unnatural Art of the Garden*. Museum of Modern Art New York, 1991 p. 21



Imagem 58: “Cravates et tête” de Hans Arp (1938)  
 Imagem 59: “Harlequin's Carnival” de Joan Miró (1924-25)  
 Imagem 60: “Tunisian Gardens” de Paul Klee (1919)



Imagem 61: “In Blue” de Wassily Kandinsky (1925)  
 Imagem 62: “Broadway Boogie-Woogie” de Mondrian (1942-43)

O mesmo processo de apropriação crítica pode ter-se dado com a exploração do espetáculo da natureza tropical experimentada por Glaziou em seus jardins públicos no Rio de Janeiro, onde Burle Marx compreendeu e reformulou este processo de utilização dos exemplares da nossa flora, buscando não uma homenagem romântica a esta natureza com a criação de um jardim tropical idealizado – como fizera Glaziou -, mas compreendendo as plantas como componentes plásticos capazes de serem conjugados para expressar uma forma de arte autônoma.

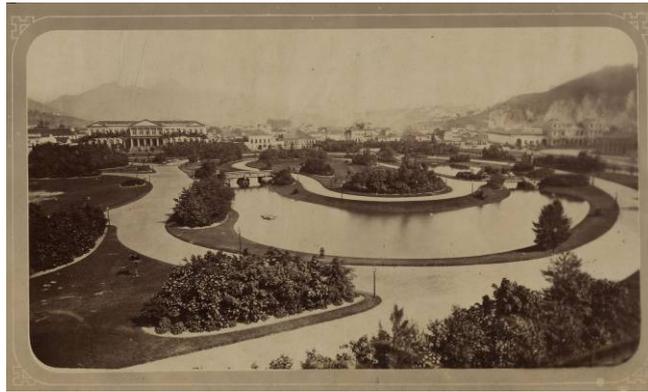


Imagem 63: Foto do Campo de Santana, projeto de Glaziou

É provável também que esse processo tenha se dado de maneira empírica, sem a aplicação consciente de um método ou teoria, pois, segundo o próprio artista: “*um jardim é resultado de um arranjo de materiais de acordo com as leis estéticas; as criações são os pontos de vista do artista sobre a vida, sua experiência passada, seus afetos, suas tentativas, seus erros e seus sucessos.*” Em muitos de seus projetos percebemos a apropriação de formas, composições das mais variadas origens (provenientes dos procedimentos criativos da arte moderna, da continuidade e canteiros imersos e submersos dos jardins de Conimbriga<sup>180</sup>, das preferências vegetais de Glaziou, do gosto português por azulejos e mosaicos) seguida de uma reinterpretação própria destes valores.

*“É preciso ir buscá-las (as influências) nas grandes pinturas deste século, nas obras de Braque ou de Picasso, nos impressionistas, em Van Gogh ou em Gauguin; procurá-la na obra dos tapeceiros flamengos, nos tapetes do Teerã e Tabiz e examinar a porcelana das grandes dinastias da China.”*<sup>181</sup>

Pode-se dizer então que Burle Marx busca o essencial das coisas, coleciona repertórios, associando as vantagens e circunstâncias da combinação destes,

180 “Burle Marx reconhece que os seus pátios trazem raiz de jardins ibéricos, em que inclui todo o gosto pelo mosaico de pavimentos e revestimento cerâmico de muros; mas poderá mais longinquamente encontrar ligações de difícil explicação cronológica nos canteiros que como que ‘bóiam’ nos seus espelhos d’água repetindo a ideia dos peristilos de Conimbriga, do tanque do Jardim do Bispo em Castelo Branco, e de tantos tanques que regam o Alentejo. A necessidade de ‘represar’ a água, característica portuguesa, continua nos jardins de Burle Marx.” Depoimento de Gonçalo de Ribeiro Telles no *Catálogo da Mostra 43 Anos de Pintura* no Museu de Arte Moderna, Pampulha, agosto/setembro de 1973.

181 Ver MARX, Burle. “O Jardim como forma de arte” In: CAVALCANTI, Lauro; EL DAHDAH, Fares. *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 130

através de um processo criativo, original e autêntico. Realiza constantemente uma revisão de posturas, adaptando as variadas influências aos diferentes contextos culturais. Lélia Coelho Frota caracteriza o olhar de Burle Marx como um “*ver-ativo*”<sup>182</sup>, e não simplesmente passivo: ele olha, capta, transforma e aplica. Por isso, não se deve buscar neste caso influências objetivamente diretas, pois estes contextos formam agentes que vão incidir implicitamente na obra e na maneira de estar perante a paisagem.

*“Naquilo que Le Corbusier fala de que a intuição é soma de conhecimentos adquiridos, estou perfeitamente de acordo. Acho que vamos armazenando conhecimentos e num certo momento parece que nós somos espontâneos, mas é a resultante de uma série de sedimentações e experiências vividas.”*<sup>183</sup>

Seus projetos paisagísticos e pinturas, assim como suas tapeçarias, jóias e serigrafias, eram frutos do complexo e variado processo de pesquisa que Lúcio Costa descreveu como um “*contínuo ir e vir entre botânica, jardinagem, arquitetura paisagista e belas artes, desenho e pintura*”<sup>184</sup> É inegável que a obra paisagística de Burle Marx nas décadas de 1930 a 1940 identifica-se primordialmente como pintura, ou seja, uma experimentação livre de cores e formas sobre diversas superfícies, aplicando diversas técnicas.

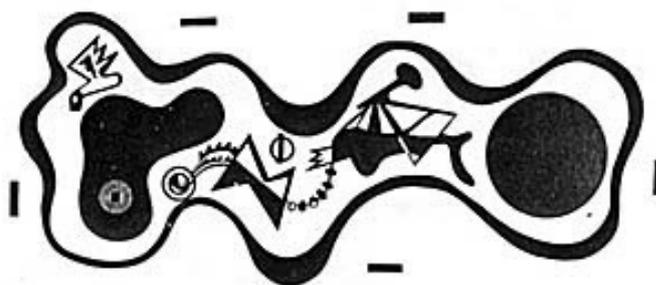


Imagem 64: Projeto de Burle Marx para a Praça de Cataguases (1942)

No entanto, deve ser considerado que na arte paisagística são somados aos valores

182 Ver FROTA, Lelia Coelho. Roberto Burle Marx: O parceiro da natureza. In: Revista Municipal de engenharia Janiero / março 1949

183 Ver BURLE MARX, Roberto. Entrevista a Susy Melo por ocasião da mostra 43 anos da pintura, Museu de Arte da Pampulha, Catálogo, 1973.

184 Ver MOTTA, Flávio L. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 35

meramente pictóricos, os atributos tridimensionais e volumétricos que determinam a criação dos espaços. O próprio artista é incisivo a separar os dois campos – paisagismo e pintura - pois lidam com problemáticas diferentes, afinal:

*“Se faço jardins não quero fazer pintura, se faço pintura não quero fazer gravura em madeira, se faço xilogravura não quero fazer litografia; cada especialidade pede uma técnica e um meio de expressão. Por isso eu me bato muito: não quero fazer uma pintura que seja jardim. Que a pintura e os problemas artísticos tenham influenciado todo o meu conceito de arte, não há dúvida. Tenho procurado na vida não me cingir a uma fórmula. Detesto fórmulas. Eu amo os princípios.”*<sup>185</sup>

Sua pintura parte, na década de 30, de naturezas mortas, retratos, algumas paisagens - é sempre presente a referência a elementos naturais - chegando na década de 40 a experimentações com uma simplificação da figuração e tentativas de assimilações de valores cubistas, nitidamente de Picasso e Braque. Percebe-se a assimilação meramente figurativa de perfis, instrumentos musicais, arlequins, losangos, paisagens, mas ainda sem um maior questionamento sobre a figuração, sobre a coexistência de múltiplas visadas e sobre a planaridade. A espacialidade de sua pintura ainda se mantém representativa, com a convencional presença de uma figura sobre um fundo. Seu esforço se limita à geometrização das formas naturais, numa clara dificuldade de abstração do mundo natural.



Imagem 65: “Mulher de Combinação Rosa” de Burle Marx (1933)

Imagem 66: “Vaso com Strelitzia” de Burle Marx (1938)

185 CALS, Roberto Burle Marx. *Uma Fotobiografia*. Rio de Janeiro: S. Cals, 1995 P. 27



Imagem 67: “Duas Figuras” de Burle Marx (1942)

No paisagismo, no entanto, nesta mesma época, talvez pelas possibilidades de suporte da arte – árvores, arbustos, ervas, pedras, água - esse desligamento da representação da realidade ocorre de maneira mais direta. Seus jardins são concebidos como um plano pictórico formado por manchas contínuas de cor, baseados em experimentações e em possibilidades formais - próximo dos princípios estéticos da pintura moderna, ecos das formas curvilíneas flutuantes, sensuais e isoladas de Arp e Mirò, além da agitação e inquietude com presença de muita cor de Van Gogh - que já num primeiro momento, arrebatava o olho por seu forte apelo visual. Formas e cores são extremamente visíveis a ponto de não se saber mais se são plantas ou massas coloridas intensificadas pelas qualidades da luz. Por outro lado, Burle Marx não se limita a preencher com as cores das plantas os desenhos traçados previamente nos canteiros, mas as distribui diretamente sobre o plano do jardim em função do seu cromatismo. Desta forma, a cor não é puramente complementar, mas assume um caráter construtivo na composição. Além disso, a força de cada elemento – água, árvore isolada, conjunto de plantas, forrações, pisos - atinge valores estruturais que agem na totalidade da paisagem como se fosse uma construção. O conjunto se articula possibilitando uma nova espacialidade, completamente desvinculado de um caráter representativo, assumindo uma estrutura moderna auto-suficiente.

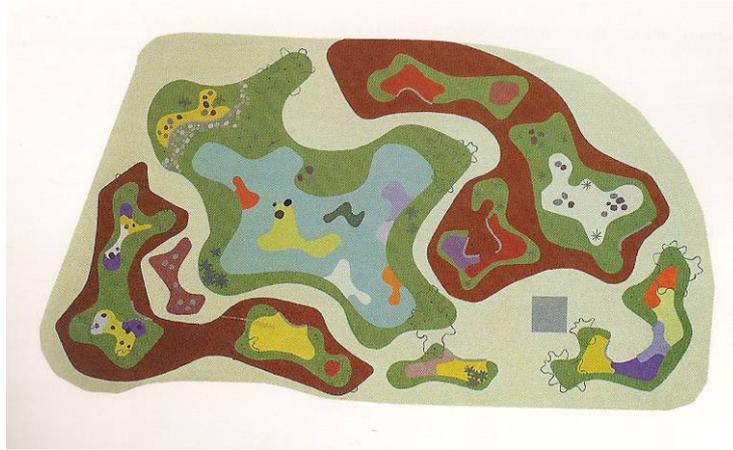


Imagem 68: Praça Salgado Filho, Aeroporto Santos Dumont, 1938.

Sob essa perspectiva, poder-se-ia afirmar que Burle Marx, através de um olhar apurado, buscou na pintura moderna suas características intrínsecas transfigurando-as para os projetos dos jardins, como se utilizasse as plantas como meras pinceladas de cor. No entanto, não se pode ser reducionista ao ponto de considerar sua obra paisagística como uma simples transposição bidimensional das suas representações projetuais, pois desta maneira, se estaria excluindo uma característica fundamental das suas composições, ou seja, a volumetria atingida através da exploração da tridimensionalidade espacial das espécies e seus arranjos sobre uma determinação topográfica. Para possibilitar a aplicabilidade dos conceitos projetivos, mesmo que baseados em teorias da pintura, eram necessários conhecimentos botânicos das espécies e suas associações. Além do mais, a apreensão do jardim extrapola a fruição de uma obra bidimensional, pois inclui além visão, outros sentidos - olfato, paladar, audição, tato – além de incluir a experiência do movimento, do caminhar, do descobrir, do se aproximar e se afastar das texturas, de perceber as inúmeras possibilidades de incidência de luz e conseqüente mudança dos volumes e sobreposições de planos.

Desta forma, seria correto afirmar que os projetos de jardins de Burle Marx dos anos 30 a 50 não se limitam à representação de suas plantas baixas, mas partem delas, tirando partido da sua característica fundamental, a planaridade da representação bidimensional e a possibilidade de sua aproximação com uma composição gráfica abstrata, esvaziada de conteúdo, e repleta de valor estrutural. Neste sentido, a matéria natural utilizada para compor estes jardins se torna

também abstrata, pois não busca a representação de uma situação a priori, mas a criação de uma nova situação - conceito este também amplamente conectado aos princípios da arte moderna. Além disso, essa própria matéria prima utilizada na construção artística, ou seja, os elementos vegetais, são instáveis, possibilitam diversas apreensões, promovendo a sensação de efemeridade e mutabilidade. Cada planta que constitui uma mancha de cor na composição burle Marxiana não é analisada por suas qualidades físicas concretas de elemento vegetal, mas como um fenômeno abstrato mutável ou permanente de cores e volumes. Pode-se dizer assim que há assim uma emotividade sensorial característica do impressionismo na obra de Burle Marx, refletindo a própria instabilidade do mundo moderno.

*“(...) Toda obra pictórica deve comportar esse valor momentâneo e eterno, que é responsável por sua duração fora da época de criação. Se a impressão pictórica mudou, é porque a vida moderna tornou-a necessária. A existência dos homens criadores modernos é muito mais condensada e mais complicada do que a das pessoas dos séculos precedentes. A coisa representada por imagem fica menos fixa, o objeto em si mesmo se expõe menos do que antes. Uma paisagem atravessada e rasgada por um automóvel, ou por um trem, perde em valor descritivo, mas ganha em valor sintético; a janela dos vagões ou o vidro do automóvel, conjugados à velocidade adquirida, mudaram o aspecto habitual das coisas. O homem moderno registra cem vezes mais impressões do que o artista do século XVIII; a tal ponto, por exemplo, que nossa linguagem está cheia de diminutivos e de abreviações. A condensação do quadro moderno, sua variedade, sua ruptura das formas, é a resultante de tudo isso.”*<sup>186</sup>

Sua obra vai gerando, através desses mecanismos, uma complexidade de relações e vai mostrando o extrato intelectual que há por trás de sua concepção. O valor do todo vai se tornando mais aparente e também mais problemático: consiste nas relações existentes entre os componentes do sistema, e não se baseia na individualidade dos elementos; considera conceitos de equivalência e oposição, mantendo sempre as partes em tensão: trata-se de uma construção humana que

---

186 LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989. p. 29-30

requer uma participação ativa do observador, intermediada pelo desenho e delimitada na totalidade natural.

Os jardins da residência Odette Monteiro em Correias (1948) é um dos maiores representantes desta complexidade pictórica expressada nos jardins de Burle Marx. Este projeto foi premiado na I Exposição de Arquitetura da II Bienal de São Paulo de 1953, além de ter sido amplamente comentado por vários críticos, e visitado inclusive por Walter Gropius por ocasião de sua estada no Brasil em 1954.



Imagem 69: Projeto para os jardins da residência Odette Monteiro em Correias, 1948

A propriedade se localiza em um vale circundado pelas sinuosas montanhas da Serra dos Órgãos e por trechos de florestas da Mata Atlântica, certamente um cenário natural exuberante. Em um ponto suavemente elevado do vale se encontra a sede da residência, a tradicional e sólida casa neocolonial projetada por Wladimir Alves de Souza, de onde se tem a visão da propriedade e do entorno, propondo um certo domínio do homem sobre a paisagem. Neste sentido, esta implantação se aproxima das cenográficas *villas* barrocas italianas, como por exemplo, a Villa Garzoni em Collodi, que se coloca em posição elevada em relação à paisagem circundante e de onde se tem a vista privilegiada de todo o jardim.



Imagem 70: Villa Garzoni em Collodi, Toscana, Itália. O projeto dos jardins é de Ottaviano Diodati e o dos espaços d'água é de Romano Garzoni, 1652.

Assim como ocorre nesta villa italiana, a arquitetura de Wladimir Alves de Souza se implanta descentralizadamente em relação ao conjunto - diferentemente das villas renascentistas centradas no eixo do grande jardim – reforçando o fato de que a principal direção do projeto paisagístico é a composição topográfica do sítio e não a localização do elemento arquitetônico. Desta forma, o jardim se constrói independentemente da casa, reconhecendo e incorporando os elementos e as características da natureza circundante potencializando-os através da intervenção: a água corrente presente na propriedade é represada de maneira a conformar um lago, que se torna um elemento central no projeto do jardim; a topografia do terreno é mantida e suavemente moldada criando elevações e depressões, para reacomodar o conjunto a uma nova realidade proposta pelo artista; a vegetação é disposta no terreno seguindo linhas fluidas e sensuais que ecoam as silhuetas das montanhas circundantes.

Neste projeto, apesar da fluidez orgânica do desenho e das manchas flutuantes no espaço – como numa composição de Mirò -, se percebe a firmeza do traço através do gesto humano de definição da natureza. Neste sentido, o projeto se afasta da desordem e do acaso de uma natureza arbitrária, sendo ordenada e construída pela mente humana, resultando em uma artificialidade natural.

O jardim assume assim uma grande força pictórica com suas linhas envolventes e seu cromatismo intenso, o mesmo resultado obtido nos Jardins do Ministério de

Educação e Saúde (1936) e da residência Alberto Kronsfoth em Teresópolis (1955). A forte legibilidade destas obras é acentuada pelos contornos ondulantes e pelo êxtase da chapada de cor - o valor arquitetônico da cor, segundo Léger -, assim como pela intensidade e intervalo das oposições entre as colorações dos canteiros, que se multiplicam nos reflexos dos lagos artificiais, e se contrapõem à coloração homogênea da paisagem natural circundante.

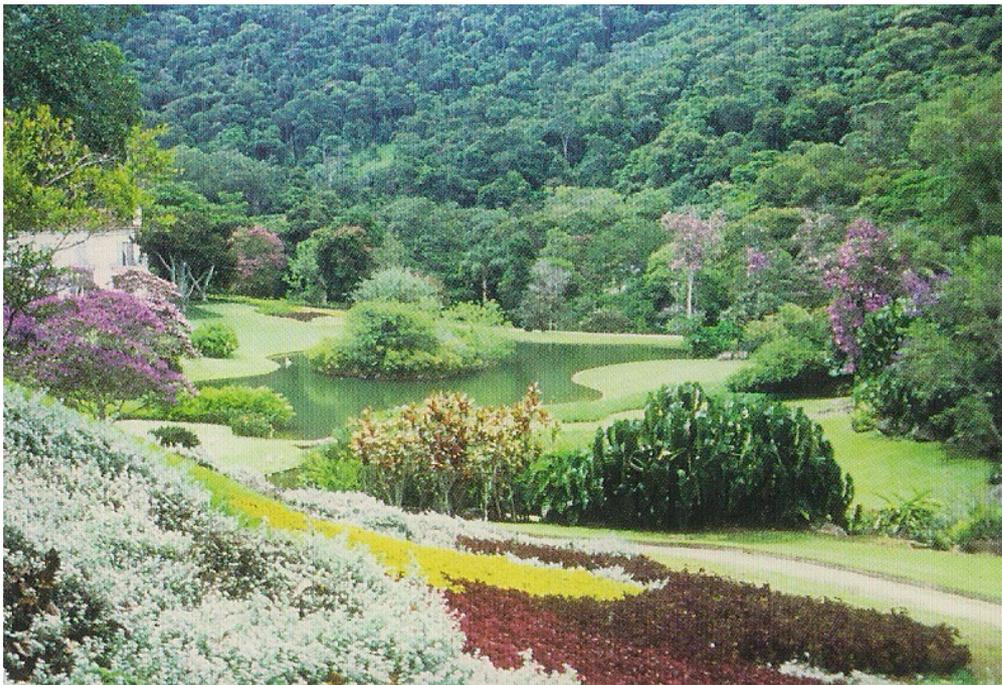


Imagem 71: Jardins da residência Odette Monteiro em Correias, 1948

Segundo o mestre colorista Henri Matisse (1869-1954):

*“O que mais importa na cor são as relações. Graças a elas, e somente a elas, o desenho pode ser intensamente colorido sem precisar de cor. (...) Uma avalanche de cores perde a força. A cor só atinge sua plena expressão quando é organizada, quando corresponde à intensidade emotiva do artista.”<sup>187</sup>*

---

187 Ver MATISSE, Henri. “Atributos e Modalidades da Cor” In: *Escritos e Reflexões sobre arte: Henri Matisse*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 223

Complementa ainda que:

*“É preciso que a cor não se limite a 'vestir' a forma: ela deve construí-la.”*<sup>188</sup> *“Não basta pôr as cores, por belas que sejam, umas ao lado das outras; é preciso que essas cores reajam umas sobre as outras.”*<sup>189</sup>

Desta forma, com relação a aplicação das cores e suas inter-relações nos jardins abordados, podemos aproximar o pensamento de Burle Marx ao de Matisse. O paisagista entende o destaque especial que um tom pode receber do tom que está localizado próximo a ele, produzindo uma ampla riqueza de superfície. Afirma que *“a planta, como a cor, se enriquece de significado, quando em contraposição a outra cor ou outra planta.”*<sup>190</sup>

No entanto, este jardim não assume as características estáticas do cromatismo e as possíveis relações de contrastes possibilitadas por ele. São criadas novas realidades conforme as mudanças das estações do ano, de acordo com as transformações sazonais no cromatismo das espécies. Burle Marx se utiliza de estratégias plásticas de distribuição de espécies com florescências em diversas estações do ano, fazendo com que o alto cromatismo e os contrastes permaneçam o ano todo, alterando-se pelo jardim. Assim, fazem parte da mesma composição as folhagens perenes (que possibilitam cores permanentes) e também as espécies com suas florescências sazonais. Esta ação garante também, em alguns casos, a permanência de áreas estáveis de cor, obtidas pelo uso de folhagens perenes. Desta maneira, trata-se de uma apreensão múltipla e dinâmica da obra, que envolve um sentido estético vivo, além de possibilitar vida própria ao jardim, que passa agir como um organismo, gerando sempre eventos inéditos.

A manipulação do terreno natural aliado ao tratamento de superfícies e volumes com cores e texturas, no entanto, fazem imprescindível o percurso do observador no meio de maneira a realizar descobertas constantes e dinâmicas nas relações

---

188 Ver MATISSE, Henri. “Depoimento” In: *Escritos e Reflexões sobre arte: Henri Matisse*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 282

189 Ver MATISSE, Henri. “Comentários Anotados por André Verdet” In: *Escritos e Reflexões sobre arte: Henri Matisse*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 285

190 MARX, Burle. *Arte & Paisagem: Conferências Escolhidas*. São Paulo: Nobel, 1987. p. 38

entre jardim e entorno. O terreno, além de suporte à obra, passa a ser matéria-prima, possibilitador de invenções e experimentações. Apesar da fluidez e aparente naturalidade do traçado, há uma autoridade na definição dos caminhos a serem percorridos pelo corpo e pelo olhar, de maneira a explorar uma *promenade*. É definido um traçado orgânico, porém lógico, - que toma a casa como ponto de partida e percorre todo o perímetro do terreno -, onde a flexibilidade possibilita variedade à disciplina, adicionando certa poética ao racionalismo. O usuário é convidado a percorrer estas estruturas dinâmicas pré-estabelecidas através de reentrâncias e afastamentos que brincam com as distâncias reais entre os elementos, sendo possível que ele experimente relações espaciais e desfrute de ângulos de visão diversos, ora amplamente descortinados e ora encobertos por massas de vegetação. Através desta manobra, o observador cria suas próprias realidades, tomando consciência de que os elementos são frutos das relações com outros elementos e que fazem parte de um todo complexo, mantendo-se numa unidade. Não se trata de um jardim que seja capaz de ser descoberto a partir de uma única visada: ele acontece a partir de um movimento de descobertas sucessivas do observador em direção ao infinito, incorporando o espaço imaginativo ao movimento do corpo nesse processo.

É inegável que por sua força este jardim possibilita uma experiência individualizada em relação à arquitetura. A condição do projeto paisagístico não é mais potencializar a arquitetura nem ser potencializado por ela, como ocorre no projeto para a residência Edmundo Cavanellas, por exemplo. Ao contrário, com o jardim de Correias, o projeto paisagístico se constrói como um evento autônomo, não mais centrado ou dependente da arquitetura. Vale a pena ressaltar, no entanto, que a arquitetura de Oscar Niemeyer no projeto Cavanellas é uma arquitetura aberta, que possibilita um diálogo franco com o paisagismo de Burle Marx. Já a proposta neocolonial de Wladimir Alves de Souza é uma arquitetura rígida, estática, que não condiz com a espacialidade aberta do projeto moderno. Por este motivo, estes dois eventos – arquitetura e paisagem - compartilham da mesma totalidade, mas mantêm suas individualidades.

Apesar das características extremamente marcantes presentes no jardim da Residência Odette Monteiro, estes não se fecham em si mesmos como uma

experiência completamente auto-referida. Os espelhos d'água presentes nestes jardins trazem para dentro deles, através do fenômeno da reflexão, a presença do perfil da serra circundante e o colorido do céu, aumentando a possibilidade de movimento e instabilidade dos mesmos. Dissolvem-se assim os limites entre o jardim (o antrópico, o construído) e a paisagem regional envolvente (o natural, o intocado), criando um grande *continuum* espacial. Através deste gesto, o artista harmoniza o jardim e a paisagem envolvente possibilitando um diálogo aberto entre os dois: as qualidades do local não são ignoradas, mas intensificadas através da definição de um jardim que mostra um “pertencimento” ao local, para que o homem entre em contato com a verdadeira essência daquele microclima específico. Trata-se de reconhecer as qualidades de uma paisagem preexistente potencializando-a, através das intervenções antrópicas, nos jardins. Mais uma vez, não se trata de uma *mimesis* ou reprodução da paisagem natural, mas também não se configura como uma relação de figura e fundo: trata-se da inauguração de uma relação própria com paisagem circundante.



Imagem 72: Jardins da residência Odette Monteiro em Correias, 1948

Estes jardins expostos acima diferem extremamente dos trabalhos realizados anteriormente por Burle Marx em Recife (1934-37) no setor de parques e jardins da Diretoria de Arquitetura e Construção<sup>191</sup>. Nestes, o paisagista revela a intensidade no uso de plantas que expressariam sua curiosidade científica aliada a

---

191 Burle Marx desenvolveu propostas de revitalização de espaços públicos: o Jardim da Casa Forte, a Praça Euclides da Cunha, a Praça Arthur Oscar, o Parque do Derby, a Praça Maciel Pinheiro, a Praça Pinto Damaso, a Praça da República entre outros.

sua individualidade estética.

*“os desenhos criados pelas folhas, o efeito obtido agrupando-se árvores atarracadas, de troncos grossos, com densa folhagem por trás de uma fileira de palmeiras altas, ou justapondo samambaias de folhas pontudas contra galhos curvos ou largas folhas de filodendro, ou usando nenúfares gigantes que faziam os lagos se assemelharem a mesas servidas para um jantar rústico.”*<sup>192</sup>

Seu foco era, assim, a experimentação através do uso da vegetação até então pouco explorada – como cactus, vitórias régias, palmeiras e coqueiros – ressaltando as dimensões recreativa, artística, educativa e ambiental. Seus jardins desta época, no entanto, resultavam de uma compreensão da composição clássica do paisagismo, onde ressaltava a presença monumental de alguns elementos vegetais centrais<sup>193</sup> em uma estrutura compositiva baseada na delimitação prévia de canteiros, que eram então preenchidos por elementos vegetais. O traçado ordenador dos projetos de Recife era baseado no arranjo simétrico de canteiros de plantas, espelhos d’água e passeios, valorizando as grandes perspectivas e os elementos que pontuavam o espaço (fontes, volumes de vegetação).

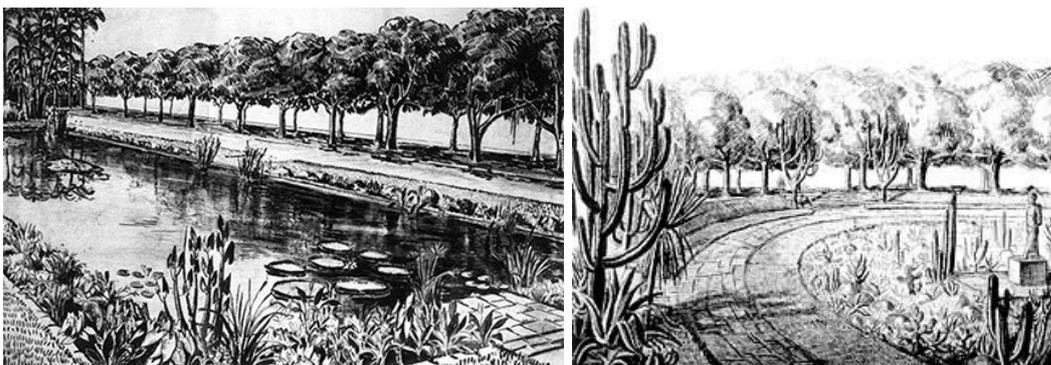


Imagem 73: Jardins da Casa Forte, Recife, 1935  
Imagem 74: Praça Euclides da Cunha, Recife, 1935

192 FRASER, Valerie. “Canibalizando Le Corbusier: os jardins do MES de Burle Marx” In: CAVALCANTI, Lauro; EL DAHDAH, Fares. *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 214

193 DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. Senac, SP. 2009. p. 269

Estas características faziam com que estas propostas se aproximassem dos jardins clássicos franceses dos séculos XVII e XVIII, como por exemplo, os de André Le Notre (1613-1700) - os jardins do Palácio de Versailles (1661) e de Vaux-le-Vicomte (1657). Estas simetria e ordem da definição espacial dos jardins de Recife, no entanto, eram acrescidas da variedade e a extravagância das espécies vegetais utilizadas, numa tentativa de manter racionalmente sob controle o reino irracional da vegetação.

Este procedimento pressupõe um traçado prévio à composição própria do jardim, onde os elementos vegetais assumem um papel complementar ao traçado; procedimento este completamente antagônico ao desenvolvido posteriormente, nos projetos para o Ministério da Educação e Saúde e para o Conjunto da Pampulha (principalmente a Casa de Baile), onde o artista busca construir o jardim diretamente com a manipulação da vegetação, propondo o enlace orgânico entre a paisagem, o ambiente circundante e a arquitetura.



Imagem 75: Projeto para o Grande Hotel da Pampulha, Belo Horizonte, 1942

A partir dos anos 40, mais especificamente entre os anos 1942 e 1945, Burle Marx foi encarregado de uma série de parques e praças em Minas Gerais, inclusive em Araxá, no Parque do Barreiro, onde explora a flora local realizando ambientes típicos da paisagem mineira, valorizando o potencial de aproveitamento das associações vegetais existentes na própria natureza. Assim, assinala a consolidação de uma abordagem ecológica na construção dos jardins, propondo

ainda, trazer para perto da população urbana a riqueza dos ecossistemas pouco conhecidos. Ainda na década de 40, (1949), com o grupo biológico das Lagoas Litorâneas do Distrito Federal<sup>194</sup>, ampliava este leque científico e introduzia a flora e também a fauna em seu projeto. Desta forma, vemos uma mudança no entendimento de Burle Marx acerca de seu meio de trabalho: parte do olhar da especificidade plástica dos elementos vegetais como unidades individuais – nos projetos de Recife -, para um entendimento mais amplo da utilização dos vegetais de forma associada, assim como eles aparecem na natureza. Para este avanço, foi fundamental a sua ligação com o botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto (1892-1962) a partir do final da década de 30. Era a época da construção da Pampulha e apresenta-se como um marco na história de coletas e uso paisagísticos de plantas dos nossos ambientes nos trabalhos de Belo Horizonte, Cataguases, Araxá, Ouro Preto e Pará de Minas.<sup>195</sup>

Dessa maneira, Burle Marx alia o perfil experimental-científico na metodologia da escolha das espécies (através do seu profundo entendimento do ciclo de vida das mesmas e das associações possíveis), com o perfil experimental-artístico que busca um foco extremamente visual na composição, como numa tela em que os elementos possuem uma lógica intrínseca:

*"Eu não quero criar um jardim que seja uma imitação da natureza. Um jardim tem que ser sempre um evento estético", afirma.*

---

194 Este projeto não foi realizado.

195 Ver DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. Senac, SP. 2009. p. 118.