

# POR UMA EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM: A PRODUÇÃO DO ESPAÇO MODERNO NA OBRA DE ROBERTO BURLE MARX

*Ana Paula Polizzo*

## Resumo

A partir de uma complexa trama de influências e problemáticas relações, a experiência acerca da espacialidade moderna no Brasil teve nas constantes tensões que se estabeleceram entre arquitetura e paisagem (construída ou natural) seus mais potentes resultados. Sendo assim, este trabalho busca trazer alguns questionamentos sobre a obra do paisagista Roberto Burle Marx e seu caminho na definição de uma estética moderna da paisagem, ao colocar o paisagismo como forma de manifestação artística não mais subsidiária à arquitetura, mas, ao contrário, enquanto um campo disciplinar expandido, focado no gesto moderno de intervir e de desenhar o próprio território.

**Palavras-chave:** Burle Marx; paisagismo; arte; arquitetura; paisagem.

## Abstract

From a complex set of influences and problematic relationships, the experience of modern spatiality in Brazil had its most powerful results in the constant tensions between architecture and landscape (built or natural). Thus, this work seeks to bring some questions about the work of the landscape architect Roberto Burle Marx and his path in the definition of a modern esthetics of the landscape, by placing landscaping as a form of artistic manifestation no more subsidiary to architecture but, on the contrary, as an expanded disciplinary field focused on the modern gesture of intervening and drawing the territory itself.

**Keywords:** Burle Marx; landscape design; art; architecture; landscape.

### A PECULIARIDADE DO JARDIM

Uma paisagem não é jamais uma realidade natural, mas sempre uma criação cultural, e que nasce da arte antes de fecundar nossos olhos. (ROGER In: SALGUEIRO, H., 2000, p.37).

A relação que o sujeito estabelece com a natureza através da ocupação e da transformação do território ao longo da história reflete seus valores religiosos, políticos, sociais e estéticos. Assim, nos diferentes períodos históricos, o equilíbrio da ordem social projeta-se na arte de configurar a paisagem, com o objetivo final de expressar uma correspondência entre o sujeito e o universo. A transformação consciente da natureza em paisagem construída através da criação de lugares simbólicos (chamada neste trabalho pelo termo *paisagismo*<sup>1</sup>) é, assim como a pintura, a escultura e a arquitetura, um importante modo de expressão do espírito, traduzindo valores culturais através de materiais naturais.

A arte do paisagismo, no entanto, comparada às outras artes, é extremamente contraditória: ela se constrói com a própria natureza e, no entanto, desta deve se afastar por intermédio de um gesto que a torna artefato – jardim – e que a isola da extensão que a cerca. O jardim é, assim, uma realidade frágil, uma vez que lida com o mundo transitório e efêmero das plantas, lida com o ciclo de vida e é extremamente sensível à ação do tempo, diferente da obra de arte estática. Está constantemente submetido às contingências: a fertilidade do solo, o

ciclo das estações, o regime das chuvas, as datas das sementeiras, os ritmos de crescimento e floração; enfim, trata-se de uma arte que coloca em confronto o durável e o mutável, uma vez que conta com a natureza como um parceiro ativo, em evolução. Dessa maneira, o trabalho do paisagismo nos sensibiliza à ação do tempo (confrontando o durável e o efêmero), às dimensões da extensão (horizontal e vertical) e às formas vivas (animal ou vegetal).

Da mesma maneira que a paisagem é um produto do intelecto, podemos dizer que o jardim é fruto da atividade do “espírito enformante”<sup>(SIMMEL, 1998, p.137)</sup>, um resultado da ação da força humana sobre os elementos naturais com o objetivo de modelá-los e reordená-los, mantendo-os sob controle. A natureza passa então do incognoscível para o consciente: passa-se da experiência da natureza em seu estado bruto, “no seu ímpeto monstruoso”<sup>(SIMMEL, 1998, p.147)</sup>, para uma experiência estética inteligível e ao alcance do manejo dos seres humanos.

Nesse sentido, a obra paisagística é um espaço com limites bem definidos, inserida na generalidade absoluta que é a natureza. Logo, uma moldura imaginária isola e recorta um pedaço de natureza do fluxo contínuo das relações que se dão ao seu redor – “relações espaciais, históricas, conceituais, psíquicas, com tudo aquilo que o cerca em proximidade mais imediata ou mais remota, psíquica ou física”<sup>(SIMMEL, 1998, p.125)</sup>. O jardim se dá através de um processo de enquadramento que define e limita um fragmento de

<sup>1</sup> Na ausência de uma tradução mais específica para o termo em inglês *Landscape Design*.

natureza com valência de totalidade, que possibilita uma separação entre o infinito de um exterior indomável e a segurança de um interior controlado, sendo capaz ainda de realizar essa interface entre esse mesmo mundo e nós. Assim, todo trabalho de paisagismo opera construtivamente, pois recria o ambiente segundo determinados princípios.

Levando em consideração esses aspectos, este artigo busca levantar algumas questões sobre a obra do paisagista Roberto Burle Marx e seu caminho na definição de uma estética moderna da paisagem<sup>2</sup>, ao incorporar o espírito da pesquisa plástica e espacial nesse campo, fazendo com que suas produções superassem a tendência funcionalista e a paisagem surgisse como projeto renovador da vivência moderna. Através de muitas obras, o paisagista instituiu uma ação que extrapola o tratamento estético e atinge o nível de intervenção social, visando às transformações do espaço público como instaurador e marco simbólico de um novo tempo. Além disso, ao desenvolver vários projetos no Brasil e em outros países<sup>3</sup>, colaborou com vários arquitetos, firmando algumas parcerias frequentes e outras esporádicas, demonstrando um entendimento do projeto como atividade ampliada e multidisciplinar para o qual converge o espírito de colaboração, gerando respostas não sistemáticas às numerosas situações com as quais se integrou – ora através de uma dialética de mútua influência entre arquitetura e paisagem, ora se impondo como gesto de maior autonomia – e, assim, atenuando

ou reforçando o confronto entre natureza e cultura.

### A NECESSIDADE DE FORMA

É inevitável se constatar que, na historiografia da arquitetura moderna brasileira, a produção do paisagismo moderno, principalmente no Brasil, sempre é colocada como complementação à arquitetura e ao urbanismo, um elemento secundário<sup>4</sup>, demonstrando que esse assunto parece não ocupar o devido lugar de destaque. Talvez como resquício ainda de um olhar crítico à cidade moderna, mantém-se uma visão hegemônica de que o movimento moderno não deu a devida importância ao espaço livre na cidade ou, ainda, que, a partir daquele momento, o jardim teria encontrado dificuldade de encontrar e definir sua correspondência com a arquitetura. Um exemplo sintomático dessa situação é, ainda, a tendência reducionista – e bastante recorrente na crítica – que identifica no trabalho de Burle Marx uma capacidade de “pintar com a natureza” (ADAMS In: VACARINO, 2000, p.5, tradução nossa). Giedion, por exemplo, parece pactuar com essa caracterização:

*É um pintor abstrato. É um artista sensível que compreende a linguagem das plantas [...]. As flores são plantadas em cores e massas uniformes. Essas moitas de cor forte, de formas livres, são como que extraídas de um pano de padrão moderno e colocadas sobre a grama. Essa afinidade com*

<sup>2</sup> Em 1991 sua obra paisagística teve um destaque internacional, recebendo uma exposição de seus trabalhos no MoMA (Museum of Modern Art) de Nova York, organizada por Willian Howard Adams – curador convidado e membro do Instituto Myrin – intitulada “Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of the Garden”, e foi a primeira exposição do museu dedicada a um arquiteto da paisagem.

<sup>3</sup> Venezuela, Chile, Argentina, Uruguai, Equador, Paraguai, Porto Rico, além de Estados Unidos e França.

<sup>4</sup> Basta retomar outra passagem do crítico PEDROSA (1953 In: PEDROSA, 2015, p.72), onde coloca a arte do jardim como complementar: “Foi preciso que chegasse um artista jovem, um pintor, Roberto Burle Marx [...]. Ele foi o primeiro a trazer à nova arquitetura uma notável contribuição no campo de uma arte que lhe é complementar, a do jardim. Ele concedeu direito de cidadania às plantas plebeias. Utilizou-as como verdadeiro paisagista, pintor e arquiteto”.

a arte contemporânea constitui o segredo dos jardins de Burle Marx (GIEDION, 1952 In: QUEIROZ, P. et al., 1979, p.39).

Seus planos de jardins geralmente eram apresentados através de expressivas telas em guache (Figuras 1-5), verdadeiras pinturas abstratas caracterizadas pela forma orgânica adotada, onde seu antinaturalismo era evidenciado também pelo uso das cores, priorizando o vermelho, o laranja e o amarelo, em detrimento das tonalidades de verde; fato que provavelmente ocasionou essa recorrente leitura simplista sobre o trabalho do paisagista. Logicamente, considerar sua obra paisagística como uma simples transposição bidimensional das suas representações projetuais, significaria excluir algumas características fundamentais das suas composições, como 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 moderna, 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 da visão, outros sentidos – olfato, paladar, audição, tato – além de incluir a experiência do movimento, a percepção das inúmeras possibilidades de incidência de luz e a consequente mudança dos volumes e as sobreposições de planos.

Nesse aspecto, o plano para o terraço-jardim realizado por Burle Marx para o Ministério de Educação e Saúde (Figura 6) inaugura esse processo. Esse jardim, voltado para a sala do Ministro Gustavo Capanema, foi representado através de uma pintura em guache com formas orgânicas que, sem dúvida, se tornou uma das imagens mais veiculadas internacionalmente quando se fala do trabalho do paisagista e, de fato, demarca seus primeiros experimentos desse tipo em paisagismo.

Se esse projeto tem, de início, um caráter extremamente visual – para ser apreciado, como uma pintura, por aqueles que ocupam os andares superiores – deve-se ressaltar que ele serve como ponto de partida para a articulação do restante do projeto, sendo essencial para a composição como um todo. Essas formas delimitadas, definidas e emolduradas em um espaço dentro da arquitetura – o *terraço-jardim* (Figura 7) – ganham potência ao transbordar os limites físicos do terraço e atingir uma área infinitamente maior, ou seja, todo o terreno (Figura 8), gerando uma nova relação entre o edifício e a cidade. Assim, esse edifício inaugura não só a aplicação de preceitos da arquitetura moderna no Brasil, mas instaura uma condição de interlocução constante entre arquitetura, paisagismo e cidade.

Pode-se dizer, assim, que Burle Marx inaugura aqui o processo de definição intelectual da forma através da geometria em luta contra a instabilidade da matéria viva. Ainda que apresentasse, inclusive, linhas mais livres, orgânicas,



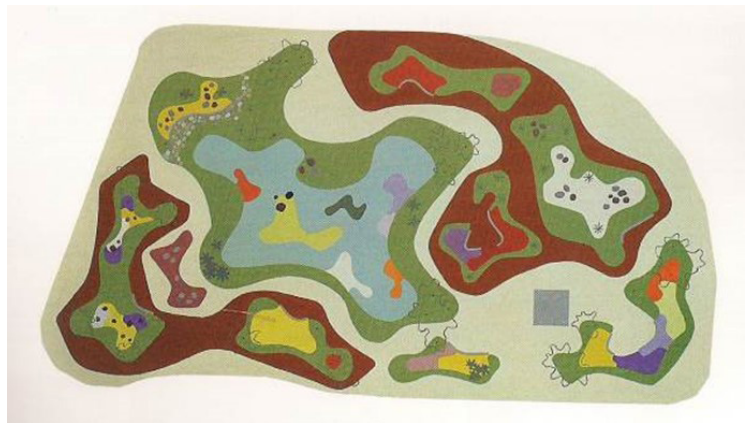
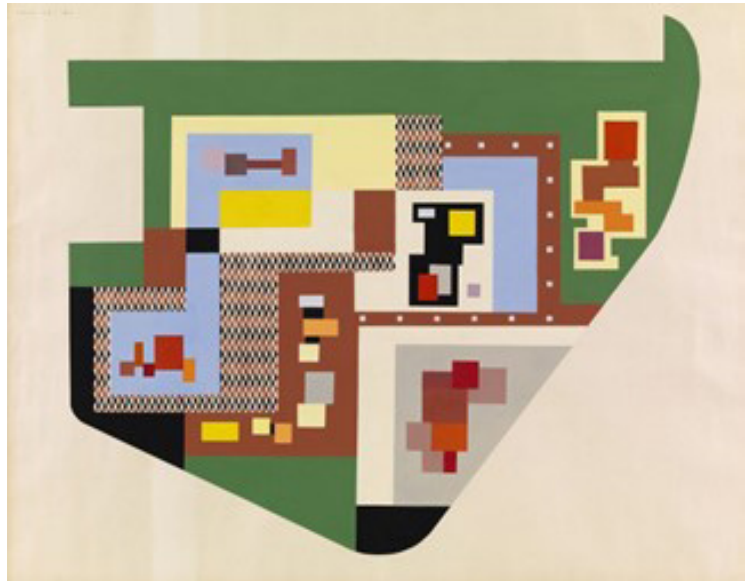
**Figura 1** – Burle Marx, Projeto para a casa de Praia do Sr. e Sra. Burton Tremaine, Santa Barbara, Califórnia, 1948. Guache sobre papel, 127,7 x 70,5 cm, Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Fonte: ADAMS, 1991.

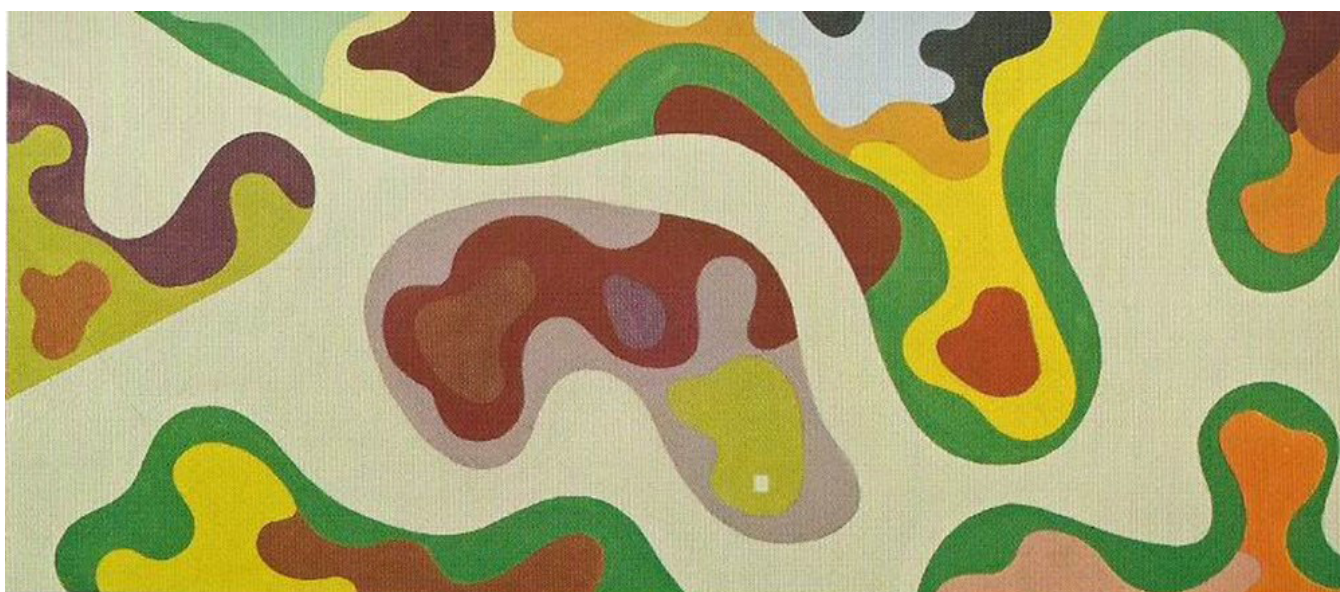
**Figura 2** – Burle Marx, Projeto para o Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1953. Guache sobre papel, 93 x 109,5 cm, Acervo Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Fonte: ADAMS, 1991.

**Figura 3** – Burle Marx, Projeto para a Praça Salgado Filho, Aeroporto Santos Dumont, 1938. Pintura automotiva sobre eucatex 122 x 150 cm, Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: SIQUEIRA, 2001.

**Figura 4** – Burle Marx, Projeto para os jardins da residência Odette Monteiro em Correias, 1948. Guache 90 x 120 cm, Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: SIQUEIRA, 2001.

**Figura 5** – Burle Marx, Projeto para os jardins da residência Walter Moreira Salles, 1951. Guache 95 x 123 cm, Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Fonte: CAVALCANTI & EL DAHDAH, 2009.





**Figura 6** – Burle Marx, Projeto para o terraço-jardim do Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1938. Guache sobre papel 52 x 105,5 cm. Acervo Burle Marx & Cia Ltda. Fonte: ADAMS, 1991.



amorfos e irregulares<sup>5</sup> – o que poderia se aproximar de uma “suposta” sinuosidade da natureza –, não buscava de modo algum simular romanticamente o ambiente natural; ao contrário, se estabelecia como puro artifício, composto por curvas geometrizadas, construídas e estruturadas, fruto de um exercício plástico abstrato, próprio da ação do sujeito moderno no mundo. Nessa determinação geométrica biomorfa se expressa, inclusive, um resquício gestual do *parterre* do jardim francês, que se propõe a *forcer la nature*, resultando em uma espécie de *broderie* de inspiração orgânica ou abstrata. Se, por um lado, a organicidade da forma reflete a liberação da gestualidade, por outro demonstra o completo controle racional de uma estrutura aberta, capaz de direcionar a forma livre. Nesse sentido, a aparente antigometria de sua obra acaba passando pela geometria (Figura 9); cada linha tem um ponto de início e um ponto final completamente relevante e não arbitrário. Nada tem de espontâneo ou natural; a atividade do desenho constrói uma nova realidade: é o marco da presença consciente do pensamento sobre a natureza.

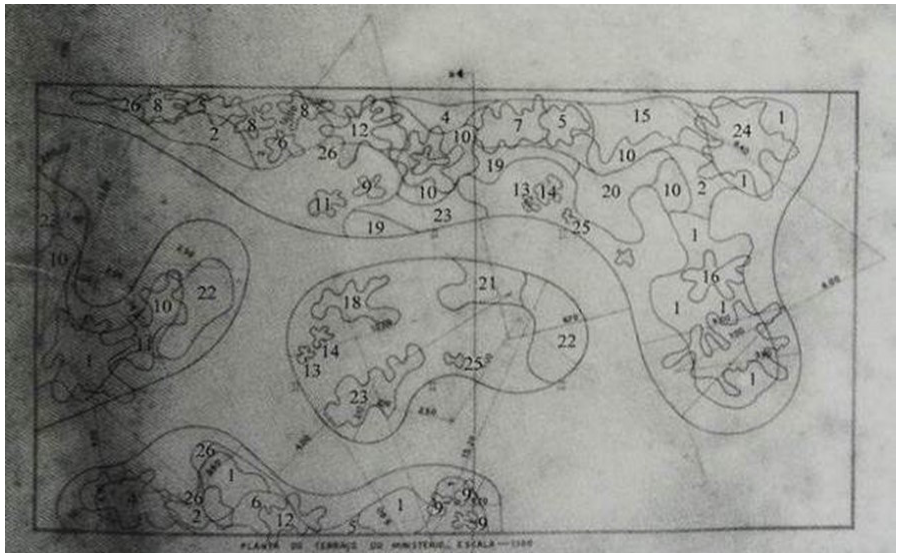
Isto não significa, no entanto, um aprisionamento rígido da gestualidade. Apesar do princípio morfológico geométrico, o espaço não é estático; ele está sempre em movimento e se constrói de maneira elástica, apresentando um modo de funcionamento interno que é orgânico, livre, expressivo da vida, de tudo o que nasce, cresce, evolui e invade o espaço. Nesse sentido, o gesto de Burle Marx

busca harmonia no conhecimento da realidade natural, na relação de ciclo entre as coisas e o espaço, sem abandonar, no entanto, a precisão do projeto e o rigor da construção. Dessa forma, o desenho livre contínuo e aparentemente intuitivo é vinculado ao desenho geométrico construído, mental e racional.

Essa atitude inaugura também uma posição ativa frente à natureza, uma atuação construtiva e reguladora, que não propõe a *mimesis*, mas a construção de uma natureza humanizada, interpretada, reelaborada. Trata-se então de utilizar o meio determinante da arte como um instrumento para conter a movimentação perpétua da natureza. Através do pensamento construtivo tem-se a determinação do ambiente.

É interessante pensar que esse gesto de caráter construtivo se aliará agora a uma nova demanda: a necessidade de solucionar a superfície do solo, não somente como base ou apoio ao edifício moderno, mas como componente integrante de um projeto mais amplo, que extravasasse os limites impostos pela arquitetura e agregasse topografia, pavimentação, ajardinamento, urbanismo, a paisagem como um todo. Um desenho para a própria superfície do território, que englobasse o próprio sujeito moderno. Logo, as formas livres, mais do que simplesmente “abrandar a geometria dos traçados reguladores e a dureza dos perfis arquitetônicos” conforme apontado por Bruno Zevi (ZIVI, 1957 In: QUEIROZ, P. et al., 1979), afirmavam uma síntese formal poderosa entre a estrutura

<sup>5</sup> Jardins de Burle Marx das décadas de 1930 a 1960.



**Figura 7** – Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Foto de Marcel Gautherot, c.1946. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

**Figura 8** – Lúcio Costa e equipe, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

**Figura 9** – Burle Marx, Projeto para o terraço-jardim sobre o bloco de exposições do Ministério de Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 1942-44. Construção do traçado. Fonte: DOURADO, 2009.



cartesiana da arquitetura e a sinuosidade expressiva da vegetação.

É importante ressaltar ainda que, no Brasil, a mentalidade construtiva moderna (VENANCIO FILHO, 2013, p.51) dominou a maneira ambígua de conformar o território nas cidades brasileiras a partir do estabelecimento da ordem, da coerência e da racionalidade, tendo seu ápice após os anos 1950. Uma “necessidade de forma”<sup>6</sup> ou, ainda, uma “vontade de ordem” (VENANCIO FILHO, 2013, p.22) se instaura com o objetivo de dar conta de um processo social: a racionalidade da ação e a imposição do gesto poderiam ser traduzidas como uma vontade intrínseca de superar a caótica realidade. A incorporação da certeza e a decisão do desenho seriam modos possíveis de resposta a um país amorfo, onde a ordem deveria se implantar pela desordem, afinal é dominado pela contingência. Essa investigação acerca da construção moderna do espaço se inaugura no século XIX e se desdobrará inevitavelmente durante o século XX, principalmente no campo da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo, e, após a década de 1950, também nas artes.

### RUMO A UMA SÍNTESE ESPACIAL

O teórico alemão August Schmarsow, já no século XIX, ressaltava a importância da articulação do plano de base, o plano horizontal, não só entendido como a base funcional para as atividades humanas, mas sobretudo como referência

absolutamente necessária para a vista dos seres humanos, onde se estabelecem relações proporcionais com o próprio corpo e o seu deslocamento no espaço:

O chão abaixo de nossos pés [...] é tido como essencial, precondição para a sensação do nosso corpo e para nossa orientação para a arena geral do mundo. Ele é, contudo, também uma pré-condição para nosso natural desenvolvimento de senso de espaço, o qual é cultivado em seres que ficam de pé e que caminham em posturas eretas (SCHMARSOW Apud MALLGRAVE & IKONOMOU, 1994, p.65).

Partindo desses princípios, pode-se afirmar que a experiência estética induzida pelo deslocamento horizontal sobre a base possibilitaria a soma das percepções visuais (pelo movimento dos olhos) e cinestésica (pelo movimento do corpo), sugerindo ainda que o observador em movimento dividisse a aparência total em muitas impressões. Formas visuais que são percebidas de maneira relacional, uma vez que são dependentes do seu próprio contexto (MALLGRAVE, & IKONOMOU, 1994, p.37), como luz, sombra, cor e outros elementos, passam a ser conectadas, transformando a percepção em uma sequência temporal de imagens ou de *frames*. Esse processo pressupõe a abdicação de uma relação frontal imposta pela contemplação do todo a partir de um ponto fixo (estabelecida desde a Renascença pelo sistema de representação da perspectiva) ou mesmo uma sequência lógica de eventos atra-

<sup>6</sup> Este conceito dialoga com o conceito de “forma difícil” ou mesmo “visualidade difusa” desenvolvido por NAVES (1986, p.60-68) através da percepção, pelo autor, na arte brasileira, de um olhar vago e envergonhado, que teria origem na cultura portuguesa e impediria o desenvolvimento de uma cultura propriamente visual, plena, sendo um olhar pouco afeito às abstrações conceituais. Essa relação foi desenvolvida no capítulo “A Necessidade de Forma” em POLIZZO, 2016.

<sup>7</sup> Essa conferência foi publicada na Revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.50-51 em dezembro de 1953. PEDROSA (1953 In: PEDROSA, 2015).

vés da articulação de artificios (como o enquadramento e a composição), induzindo, ao contrário, a uma experiência fenomenológica do espaço, abrindo possibilidades para a vivência através da investigação do movimento, da variedade dos pontos de vista e da inserção da escala humana. Instaure-se então uma articulação espacial de domínio topológico e uma composição aberta, ativa e constantemente disponível, dotando a relação sujeito-obra-lugar de maior complexidade.

Como modo de potencializar ainda mais o desencadeamento dessas experiências sensoriais, pode-se aliar a própria manipulação artificiosa do terreno natural – o plano de base do território – onde o solo, além de suporte à obra e destituído de caráter afetivo, passa a ser matéria-prima, o que geraria uma ativação do espaço para além do tratamento de superfícies, assimilando a mobilidade e incorporando a noção de participação fenomenológica a partir da construção de um espaço autoenvolvente que se estrutura pelo entorno. Assim, nessa espacialidade unitária, que inclui arquitetura, paisagismo e meio, 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. Uma espacialidade que, ao irradiar para além da arquitetura, pudesse ser externalizada e efetivamente possibilitasse uma vida exterior, e não

somente um “espetáculo” intelectualizado e restrito a uma experiência visual. Logo, entre o mundo e o espectador poderiam ser construídas múltiplas possibilidades de apreensão através da intercambiabilidade de componentes, ativadas através da mobilização da sensibilidade. Tratava-se assim de um processo operativo de construção e apreensão espacial, onde o observador em movimento era essencial para adequar e ordenar os espaços para a realização das suas atividades, definindo assim seu próprio entendimento do espaço, não mais pressupondo-o como entidade absoluta.

Segundo Mário Pedrosa, em conferência proferida em Paris em 1953<sup>7</sup>, mais do que em qualquer outra forma artística em relação à arquitetura, é com os jardins que a síntese das artes se manifesta. Assim, para o crítico, a figura de Burle Marx era essencial, pois realizava a completa relação entre edifício e meio, através da presença do jardim, ultrapassando o limite da mera ornamentação – como as outras artes ainda se portavam juntamente à arquitetura –, tornando-se peça fundamental, estrutural, no mais amplo sentido da integração.

Excetuando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura e nem mesmo a decoração das paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura. Todas as alternativas feitas até agora no mesmo sentido, são ainda ao acaso, indecisas, pouco conclusivas. Pintores e escultores, com raras exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda

preparados para a tarefa que a nova arquitetura lhes solicita (PEDROSA, 1953 In: PEDROSA, 2015, p.72).

A reflexão sobre Síntese das Artes<sup>8</sup> – baseada no manifesto apresentado por Le Corbusier na Conferência Internacional de Artistas realizada em 1952 em Veneza – partia do princípio de que cada obra de arte, em seu agir local, poderia despertar as potencialidades espaciais adormecidas e gerar a sensação de plenitude (RIVKIN In: LUCAN, 1987, p.388). Nesse sentido, o espaço seria praticamente o campo magnético responsável pelo mais alto grau de interação entre as obras – capaz inclusive de potencializá-las – e todo o poder reativo de um evento arquitetural se traduziria na intensidade da própria ação original – “ação da obra, reação do meio”:

A figura necessita do horizonte do solo ou de paredes arquiteturais. No horizonte infinito no qual as ondas radiantes irão mergulhar, as paredes da arquitetura fazem ecoar, dando vida a esse fenômeno temporal-espacial evocado (LE CORBUSIER, 1945, In: OCKMAN; EIGEN, 1993, p.67, tradução nossa).

Le Corbusier reconhecia uma espécie de vibração que emanava da paisagem e contaminava o edifício, gerando uma reação contrária também do edifício em direção ao meio; uma emoção que nascia a partir de uma espécie de acordo entre a arquitetura e o espaço envolvente. Na argumentação corbusiana, essa experiência deveria ser resultado direto da vivência

espacial, praticamente um amadurecimento da experiência fenomenológica propiciada pela *promenade*.

Tratava-se de assumir a falência de uma leitura puramente sistemática do espaço, em busca de uma forma objetiva de prazer estético, ou seja, partia-se da possibilidade de perceber uma potência estimulante e dinâmica que tem origem na própria paisagem que anima os objetos e cria entre eles um vínculo indissolúvel, capaz de valorizar o todo e possibilitar uma unidade, além de sugerir uma constante interação com o sujeito a partir de tessituras afetivas e existenciais. Através dessa articulação, se daria um encontro entre campos distintos – criação humana e natureza – que toma como base a organização da experiência sensível da *promenade architecturale* tornando-a mais ampla e plena e levando a uma sensação de totalidade, rumo a uma espécie de síntese.

A partir da questão colocada por Pedrosa, alimentada ainda pela constatação de certa afinidade com a paisagem que a arquitetura moderna brasileira vai estabelecendo, pode-se afirmar que o jardim desempenha, através de suas complexas articulações, um papel fundamental para a estruturação do espaço moderno. Os jardins não seriam obras realizadas sobrepostas a uma paisagem pré-existente, como camadas adicionadas, mas se configurariam como uma paisagem percebida enquanto obra, como algo vivo, dotados de uma lógica interna própria, que inaugurariam a partir de si mesmos um novo raciocínio de espacialidade.

<sup>8</sup> Comunicação de Le Corbusier na Conferência Internacional de Artistas em Veneza, 25 de setembro de 1952, intitulada “Canteiro de Síntese das Artes” (In: SANTOS, C. R. et al., 1987, p.239).



Nesse sentido, extrapola o próprio sentido “corretivo” que Bruno Zevi dá aos jardins de Burle Marx (ZEVI, 1957 In: QUEIROZ, P. et al., 1979) e esses passam a se constituir, ao contrário, a partir da intenção de produzir a presença de uma obra de arte moderna completa. Assim, a articulação mútua e a construção simultânea de arquitetura e jardim objetivariam, na produção brasileira, a conformação de um ambiente portador de um verdadeiro espírito moderno, possibilitando, inclusive, a geração de articulações de amplitude urbana.

A abordagem espacial de Burle Marx ao trabalhar um jardim ou um parque não parte de um sistema pré-concebido:

*Todos os jardins que a gente faz tem sempre alguma coisa que dá partida à composição. Às vezes é a grande paisagem, é você não querer conspurcar com elementos desnecessários, às vezes você quer ligar o jardim à paisagem, mas em certos casos você quer estruturar de uma maneira muito definida, fazer quase uma oposição à natureza, aparentemente desorganizada para nós. Então se procura uma ordem, se procura um ritmo, uma cor em relação a outra cor, uma associação de volumes, de volumes pequenos relacionados aos médios, aos grandes... tudo isso é uma estrutura (CALS, 1995, p.89).*

Havendo a prévia consideração das diversidades dos fatores que envolvem a obra, o gesto projetivo sobre a paisagem tem a capacidade de potencializar, integrar ou até mesmo desafiar tanto a

arquitetura quanto o ambiente no qual está inserida. Segundo os termos corbusianos, a manipulação da paisagem seria capaz de gerar uma tensão constante entre esses elementos (paisagem natural, paisagem construída, arquitetura) ativando de algum modo o “campo gravitacional” entre eles. A partir dessa ativação, se deflagraria uma atração pulsante e colaborativa, no sentido de valorizar e potencializar o conjunto, fazendo emanar dele uma espécie de “vibração” ou “emoção plástica”. Assim, o trabalho como um todo caminharia no sentido de uma *unidade* ou, ainda, uma *síntese*.

No cerne dessa compreensão do espaço enquanto totalidade estaria o rompimento da rígida separação entre interior e exterior, e o consequente incentivo à interação fenomenológica do espaço, fazendo com que reverberasse continuamente a imposição de uma espacialidade moderna para além da arquitetura, instituindo ainda um novo sentido à natureza envolvente, objetivando a construção de um território racionalizado e humanizado, um ambiente urbano efetivamente moderno, livre, amplo, desimpedido. Esse processo seria a tradução da intrínseca necessidade de dar forma à superfície mundo, dar à natureza um novo desenho da consciência, tornando-a inteligível, mas gerando ainda peculiares interações, mais flexíveis, dinâmicas ou mesmo afetivas, que possibilitasse a sua ocupação através da construção cultural de uma territorialidade moderna. Nesse sentido, desenho (entenda-se *designio*) como elemento que efetivamente incorporasse um

aspecto expressivo de definição do solo, de construção do ambiente base da sociedade moderna – dentro do qual Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx tiveram um papel essencial – e também, por outro lado, desenho no sentido mais amplo, como um problema político (QUEIROZ, 2009), através da construção de um raciocínio sólido que buscasse estabilizar a própria formação intelectual da arquitetura e do urbanismo modernos brasileiros e seu desenvolvimento, frente a todas as inevitáveis incompatibilidades e incongruências às quais estavam submetidos. Assim, desenho enquanto um gesto humano que seria o responsável pela determinação da própria sociedade.

Através da conquista da paisagem, se daria, concomitantemente, o impulso para a própria importância da circunstância vivencial da cidade. Logo, as áreas livres coletivas e públicas, ao serem revalidadas pela modernidade, criariam o ambiente social necessário para esse novo sujeito urbano, que vai reestabelecer seus vínculos com a natureza – assumindo importância equivalente ao paisagismo pitoresco do século XVIII – ao criar uma imagem totalizadora e socialmente pertinente.

Nesse sentido, a espacialidade moderna brasileira estabelecerá um vasto registro estético: além de tornar possível a experimentação do espaço visualmente através da criação de um espaço contínuo infinito, possibilitava também a percepção do espaço sensorialmente, através da vivência local pela experiência do corpo, uma abordagem da situação relacional entre obra e espectador que será tratada

pelas vanguardas neoconcretas na década de 1950. Assim, a arquitetura e o desenho da paisagem moderna no Brasil, apesar da definição espacial precisa – herdando certo rigor corbusiano para seus procedimentos formais – possibilitariam uma experiência singular no que se refere à liberdade de mover-se no espaço, recolocando o sujeito como participante essencial. Logo, a preocupação em configurar um princípio ordenador não significa um aprisionamento do gesto, mas sim o controle de uma estrutura aberta, onde é fundamental a tensão estabelecida entre os limites da projetividade e do imprevisto, uma vez que, para que se possa compreender verdadeiramente o espaço, deve haver uma experimentação através de um processo especulativo que envolve a variação das trajetórias e re-determinação de hierarquias, encarnando uma mentalidade topológica no sistema projetivo.

## OS GRANDES PARQUES: A CONQUISTA DA ESCALA URBANA

No Museu de Arte Moderna (1954) do Rio de Janeiro, a conjugação entre o projeto paisagístico de Burle Marx, os edifícios de Affonso Eduardo Reidy e o próprio ambiente físico possibilita ao conjunto um caráter unitário. Este, ao pressupor um jardim público na sua origem, em um contexto urbano, assume a escala da cidade e sua natureza eminentemente coletiva. Esse gesto vai reverberar em momento posterior em

**Figura 10** – Affonso Eduardo Reidy e Burle Marx, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo. Foto de Marcel Gautherot, c.1960. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.





um projeto mais amplo para o Parque do Flamengo (1961).

Aqui, a condição do sítio foi determinante: a edificação do museu<sup>9</sup>, paralela à linha do mar, apresenta um predomínio da horizontalidade em contraposição à verticalidade da topografia, que marca a paisagem circundante. Por outro lado, essa horizontalidade – reforçada pela presença dos pilotis ao nível do térreo – possibilita a permeabilidade e a transparência, intensificando a relação imediata entre a área construída do centro do Rio de Janeiro e o mar, numa troca constante, e não num isolamento.

Assim, a paisagem envolve e perpassa a arquitetura, possibilitando a criação de espaços contínuos e flexíveis que oferecem múltiplas possibilidades na sua ordenação; princípio que se estende também para a linguagem do jardim gerando uma unidade visual (Figura 10). Trata-se de combinações ortogonais<sup>10</sup> – espelhos d’água, canteiros regulares e amplos gramados – em absoluta precisão, que refletem o caráter racional da arquitetura e buscam atingir um equilíbrio dinâmico na composição do todo. Segundo Vera Beatriz Siqueira, “toda aquela potência formalizadora funciona como maneira de recolocar a natureza e a arte na circulação da vida” (SIQUEIRA, 2001, p.23). Se a estruturação espacial do jardim parte da poética da arquitetura (Figura 11), por outro lado gera uma interdependência e uma fluência entre ambos. Como consequência, impõe-se uma relação constante entre o objeto construído e racionalizado – cidade, jardins, museu – que se projeta

sobre um fundo natural – a paisagem da Baía de Guanabara – constituindo uma unidade (Figuras 12-13).

Nesse jardim urbano, a intencionalidade geometrizar se coloca como a afirmação clara da construção cultural, apresentando uma força de propagação de ordenamento do espaço circundante, como que numa tentativa de “superar a própria tendência caótica inerente ao clima tropical” (PEDROSA Apud BRITO, 2002, p.47). Assim, a potência ordenadora se projeta para além dos limites do jardim, expandindo-se para todos os lados em busca de uma espacialidade moderna, contínua e infinita, configurando-se num amplo Parque, que reafirma a sua dimensão urbanística ao assumir, ainda, um aspecto civilizatório e estrutural.

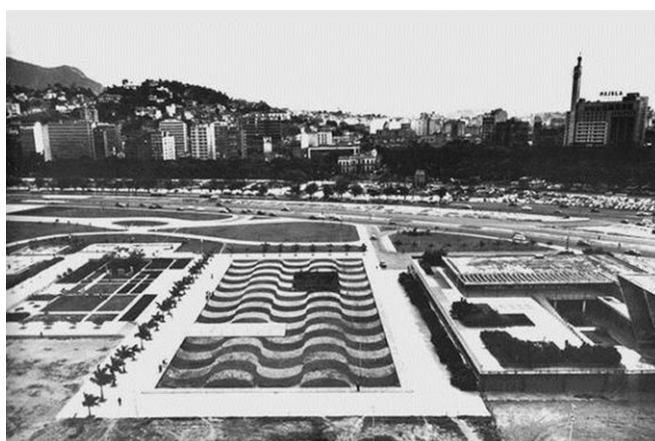
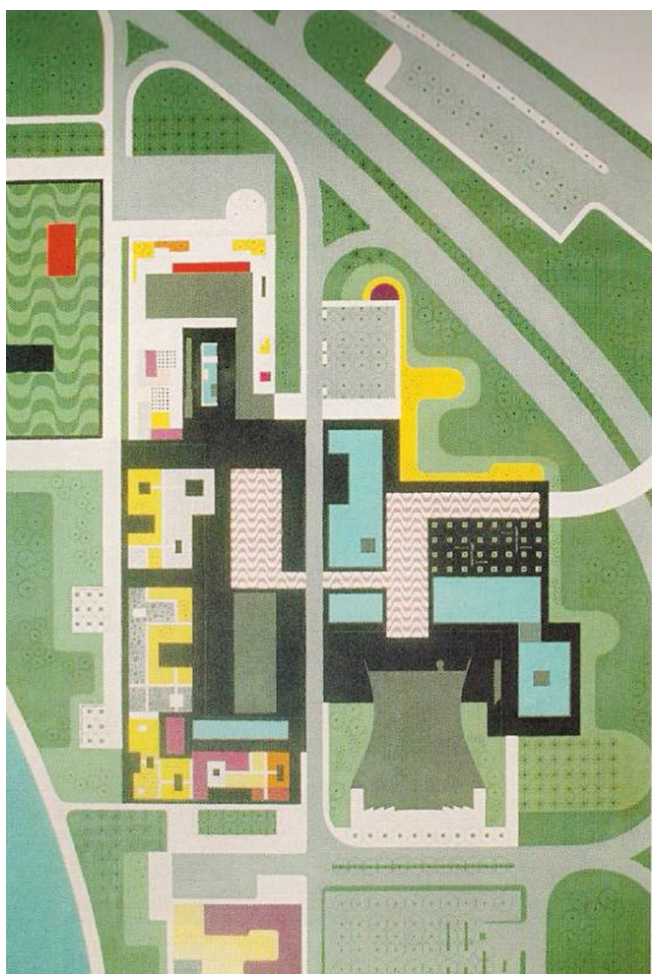
Nesse sentido, o projeto para o Parque do Flamengo<sup>11</sup> (1961-65) se colocaria como a expressão máxima dessa síntese. Foi a possibilidade de retomar em grande escala o enfático embate artificial *versus* natureza na cidade do Rio de Janeiro, através de uma ação de dimensão urbana, realizada conjuntamente por um grupo multidisciplinar que incluía botânicos, arquitetos e engenheiros<sup>12</sup>. Partia de um desafio estrutural da cidade: resolver a necessidade de abertura de uma via rápida na área central articulando as zonas sul e norte, demolindo os acidentes topográficos existentes no caminho – o Morro de Santo Antônio – e criando sobre as áreas de aterro resultantes uma ampla área de espaços públicos, que propiciaria melhores condições de lazer aos habitantes (Figura 14).

<sup>9</sup> O complexo do Museu de Arte Moderna englobava edifícios independentes para o museu, para a escola de artes e restaurante e para o teatro (este bloco foi construído 50 anos depois para abrigar uma sala de espetáculos e o projeto foi reformulado pelo arquiteto Luiz Antonio Rangel).

<sup>10</sup> DOURADO (2000) ressalta que a geometrização das formas nas composições de Burle Marx se deu lentamente, com a adoção de elementos geométricos pontuais na Praça da Independência (1952) em João Pessoa, no Parque do Ibirapuera (1953) e nos jardins da Residência Francisco Pignatari (1954-1956) em São Paulo.

<sup>11</sup> Trata-se da ocupação de uma área aterrada de 120 hectares entre o Calabouço e o Morro da Viúva, desmembrados em 1988 em Parque Brigadeiro Eduardo Gomes (que abrange o trecho que vai do Aeroporto Santos Dumont até o Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial) e Parque Carlos Lacerda (que abrange o trecho compreendido entre o Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial e o final dos jardins situados ao longo da Praia de Botafogo) (PARQUE DO FLAMENGO, 2016).

<sup>12</sup> A equipe foi definida por Lota Macedo Soares, composta por Afonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Sérgio Bernardes, Hélio Mamede, Maria Hanna Siedlikowski, Juan Derlis Scarpellini Ortega e Carlos Werneck de Carvalho (arquitetos); Berta Leitchic (engenheira), Luiz Emygdio de Mello



**Figura 11** – Burle Marx, Planta do entorno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tinta automotiva. Fonte: SIQUEIRA, 2001.

**Figura 12 e 13** – Vista aérea do jardim recém implantado e vista do gramado em ondas, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fotos de Marcel Gautherot, c.1960. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, IMS.

Assim, o projeto urbanístico de Affonso Eduardo Reidy articula diversas áreas e equipamentos ao longo de toda a faixa aterrada, desde áreas de uso livre e indeterminado, até outras dedicadas a usos específicos voltados às práticas sociais habituais para atender aos habitantes da cidade: restaurante, quadras esportivas, playgrounds, campo para aeromodelismo, teatro e outras áreas culturais, aquário, ciclovias, passeios pavimentados, praias para banho, marina, áreas de estar, áreas de estacionamento, campos de futebol, pista de kart, área de piquenique, etc. Esses espaços, setorizados por necessidades de ordem funcional, são interconectados num todo maior, o traçado geral do parque, que convive diretamente com o grande eixo viário de ligação centro-sul da cidade. Assim, esse sistema, calcado conceitualmente na *parkway* corbusiana ao nível do solo, reafirma o diálogo entre cidade e natureza obtido por intermédio da técnica, assegurando aos habitantes, ao mesmo tempo, áreas de lazer e de fluxo agradáveis.

Conceitualmente, a passagem pela via rápida evoca um senso de liberdade e estabelece novas possibilidades de interação com a própria cidade. Extrapola sua natureza meramente objetiva de deslocamento funcional ao possibilitar a construção da própria cena do encaminhamento ao trabalho, cena do lazer, do convívio social e do entusiasmo; avenidas que não só levam a lugares, mas se tornam lugares (BRINCKERHOFF-JACKSON, 1994, p.190). Assim, através dessa manobra, parque e vias expressas

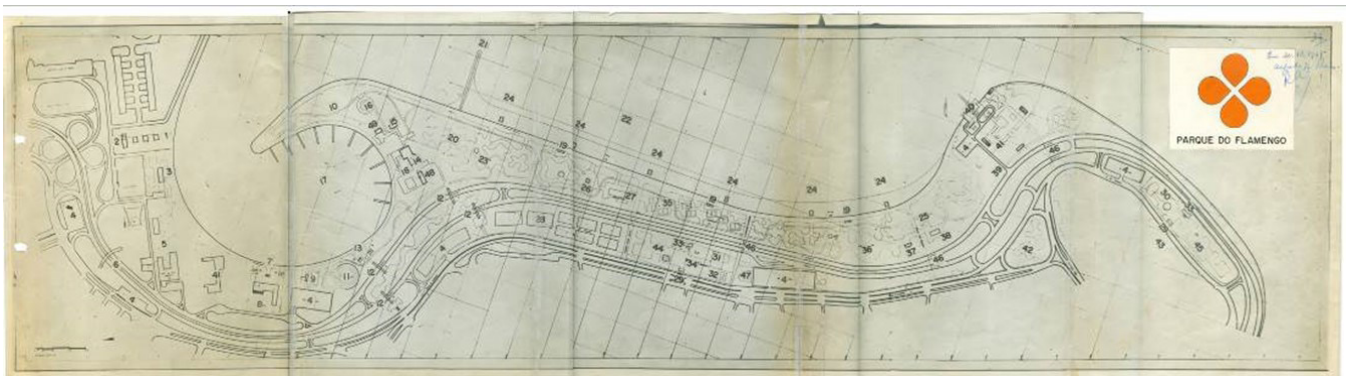
fundem-se completamente à paisagem (Figuras 15-16) e também ao próprio terreno natural – pressupondo cruzamentos por meio de passarelas através do rebaixamento das pistas de rolamento e elevação das áreas paisagísticas – mostrando a liberdade de movimento e o fluxo dinâmico, tanto do automóvel, sobre um eixo linear perimetral, quanto do pedestre, no sentido oposto.

Possibilitar a resignificação da praia como o espaço público por excelência parece ser o grande objetivo: o parque contínuo se configura como a passagem, o catalisador da própria *promenade* em direção ao mar, porém não perde a importância por si mesmo através da conformação de espaços (jardins, esplanadas, grupos arbóreos, ondulações do terreno, superfícies de água), resultando numa paisagem contínua, sem hierarquia, multifocal, híbrida, apresentando a alternância de recintos estáticos e dinâmicos, e possibilitando múltiplas velocidades. A paisagem estabelece sistemas e percursos que permitem uma diversificada experiência do conjunto, possibilitando a redescoberta ou a reinvenção de novos fenômenos ao conectar as diversas visadas do território, ao integrar os usos e ao explorá-los como espaços exteriores envolvidos com a dinâmica da cidade.

Ocorre, assim, a partir da completa imersão na experiência urbana, uma bifurcação da percepção da obra acompanhada de uma constante alternância de escalas: em alta velocidade, passando pelas pistas de rolamento, o transeunte pode compreender a expressão do

Filho (botânico), Magú Costa Ribeiro e Flávio de Britto Pereira (assessoria em botânica); Ethel Bauzer Medeiros (especialista em recreação), Alexandre Wollner (programação visual), Roberto Burle Marx e Arquitetos Associados: Fernando Tábor, John Stoddart, Julio César Pessolani e Mauricio Monte (paisagistas), Sérgio Rodrigues e Silva e Mário Ferreira Sophia (desenhistas), Fernanda Abrantes Pinheiro (secretária). Ressalta-se também a importância dos trabalhos do Laboratório de Hidráulica de Lisboa (estudos hidráulicos), de Richard Kelly (iluminação) e do urbanista Helio Modesto (OLIVEIRA, A. R., 2006).





**Figura 14** – Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro, Projeto para o Aterro e Parque do Flamengo. Fonte: Acervo Fundação Parque do Flamengo.

**Figura 15** – Burle Marx, Vista do Projeto para o Aterro e Parque do Flamengo. Fonte: BONDUKI, 2000.

**Figura 16** – Vista aérea do Parque a partir da Estação do Trenzinho, 1965. Fonte: Acervo Instituto Lotta de Cultura e Arte-Educação.

aspecto geral da composição do parque que se mostra ilimitado, uma vez que sua estrutura contém a possibilidade de expansão; em um passeio mais atento (Figuras 17-18), tem-se a percepção do aspecto específico dos elementos constituintes: cada forma, cada cor, cada textura, cada floração, cada atividade tem um sentido próprio e é sempre mantido na sua singularidade em relação ao todo.<sup>13</sup> Diversas espécies são manipuladas nas composições com o objetivo de tornar as massas ora mais densas, ora mais diluídas, ora mais coloridas, construindo uma paisagem variada. O espaço livre vai se transformando em lugar, sendo dotado de sentido a partir da incorporação da própria existência humana.

A partir desse ponto fica claro que a apreensão de seus espaços não pede uma visão estática e formalista da natureza. O parque não pode ser visto como uma coisa em si, uma entidade permanente, mas como um conjunto de relações que estabelecem um processo complexo.

Parte-se do princípio de que as condições da natureza são inesperadas, assim como os processos naturais do desenvolvimento das plantas. Há uma rede de interconexões composta por variantes como as especificidades do sítio, as intervenções e ações humanas sobre aquele espaço, a multiplicidade de experiências, que se modificam de acordo com o dia, com a luz, com as estações do ano, com o momento específico. Dessa forma, os processos naturais não podem ser vistos isoladamente, destacados das conexões que lhe são intrínsecas. Há um processo contínuo de transformação nas relações entre sujeito e paisagem, onde o tempo tem um valor primordial. Trata-se de uma construção espacial que envolve a ininterrupta definição de novas relações entre jardim, pessoas, entorno e malha urbana.

O projeto para o Aterro do Flamengo, concebido como uma totalidade de elementos agregados na construção de um ambiente maior, pressupõe uma espacialidade própria, um entendimento da

<sup>13</sup> Para ADAMS (1991, p.6) ocorre uma “bifurcação de percepção da pessoa, movendo-se constantemente entre o específico e o geral, entre um ramalhete de delicadas orquídeas de caule longo e um súbito aroma do vale lá embaixo”.

**Figura 17** – Parque do Flamengo. Foto: Autor, 2009.

**Figura 18** – Parque do Flamengo. Foto: Autor, 2009.



<sup>14</sup> Realiza um grande mosaico ritmado em pedra portuguesa nas cores branco, preto e vermelho, marcado por grupos isolados de plantações repetitivas. Com forte impacto cenográfico, foi concebido para ser visto do alto, ou de forma fragmentária pelo pedestre (em cada fragmento encontramos uma estrutura complexa e autossuficiente, mas que se conecta com o todo maior). Busca, através do desenho, gerar uma coesão, e assim acaba por gerar uma identidade (BATLLE, 2011, p.107).

<sup>15</sup> Hoje, Parque Tom Jobim, incorporando Parque Brigadeiro Faria Lima ou Parque dos Patins, Parque do Cantagalo e Parque das Taboas, além do Parque da Catacumba ou Parque Marcos Tamoyo, localizado na Avenida Eptácio Pessoa, Lagoa e Avenida Borges de Medeiros, Jardim Botânico.

relação com a cidade (como a mobilidade e o percurso dos cidadãos) e a percepção das diversas escalas. Enfim, é uma enorme paisagem cultural articulada, capaz de manter um diálogo com o cenário natural no qual está inserido. Possibilita, através de suas estratégias, uma reflexão sobre a escala humana na cidade: há uma aproximação entre o homem urbano e a natureza, cada vez mais afastados, produzindo assim, através dessa obra monumental, uma vontade de humanizar a vida. Essa humanização, no entanto, não é romântica nem nostálgica: não tem a intenção de recriar um elo entre cidade e campo, nem de trazer um ar rural à cidade através de uma ligação com o bucólico ou pitoresco. Ao contrário, essa humanização é moderna, enfática, incisiva e, sobretudo, decididamente urbana. Esse esforço transcende a escala do jardim doméstico ou relacionado a um elemento arquitetônico, aproximando-se do gesto de definição de um território.

Trata-se de uma intermediação entre a cidade e a natureza: a possibilidade de

qualificar a paisagem urbana criando um ambiente democrático, construído através da marca do desenho do homem que se impõe sobre o solo como um grande tapete organizado, que, num sentido mais amplo, pode ser expandido para o grande mosaico realizado por Burle Marx nos quatro quilômetros do calçadão de Copacabana nos anos 1970<sup>14</sup> e o paisagismo da orla da Lagoa Rodrigo de Freitas de 1975<sup>15</sup>, refletindo a cor, as formas e as dinâmicas implícitas na vida humana e na natureza. Estabelece-se, através dessa articulação, um gesto mais abrangente: a configuração de um espaço livre, aberto, contínuo, de caráter público, inserido na escala da cidade. Além disso, trata-se de uma reinterpretação da frente marítima como um todo: o lugar da alta densidade urbana passa a acolher também seus melhores espaços públicos – com a exacerbação da praia como lugar público por excelência –, uma articulação que realiza a celebração de traços afetivos entre sujeito, natureza e artifício.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, William Howard. **Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of the Garden**. Museum of Modern Art New York, 1991.
- \_\_\_\_\_. Preface. In: VACCARINO, Rossana. **Roberto Burle Marx**. Landscapes reflected. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- BATLLE, Enric. **El Jardín de La metrópole: del Paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible**. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- BONDUKI, Nabil. **Affonso Eduardo Reidy**. São Paulo: Editorial Blau / Instituto Bardi, 2000.
- BRINCKERHOFF-JACKSON, John. **A sense of place, a sense of time**. New Haven: Yale University Press, 1994.



- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CAVALCANTI, Lauro & EL DAHDAH, Fares. **Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- CALS, Soraia. **Roberto Burle Marx**. Uma Fotobiografia. Rio de Janeiro: S. Cals, 1995.
- DOURADO, Guilherme Mazza. **Modernidade Verde**: Jardins de Burle Marx. São Paulo: Senac, 2009.
- GIEDION, Sigfried. Burle Marx e o Jardim Contemporâneo. [Do original Burle Marx et le jardin contemporain, *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, v.23, Aug. 1952]. In: QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de; BOFF, Leonardo (coords.) **Burle Marx: Homenagem à Natureza**. Vozes, Petrópolis, 1979, p. 39-40.
- KAMITA, João Masao. **Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria**. 8º Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro, 2009.
- LE CORBUSIER. Ineffable Espace [L'espace indicible, 1945]. In: OCKMAN, Joan. EIGEN, Edward. **Architecture Culture 1943-1968**: a Documentary Anthology. New York: Columbia Books of Architecture, 1993. p. 64-66.
- MALLGRAVE, Harry Francis & IKONOMOU, Eleftherios. **Empathy, Form, and Space**: Problems in German Aesthetics, 1873-1893. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.
- NAVES, Rodrigo. O olhar difuso: notas sobre a visualidade brasileira. **Gávea**: Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 3, p. 60-68. Rio de Janeiro: Departamento de História / PUC-Rio, julho de 1986.
- \_\_\_\_\_. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.
- OLIVEIRA, Ana Rosa. **Parque do Flamengo**: Instrumento de planificação e resistência. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 079.05, Vitruvius, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/288>>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- PARQUE DO FLAMENGO. **Movimento #OCUPAPARQUE**, 2016. Disponível em: <<http://www.parquedoflamengo.com.br/sobre-o-parque/>>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- PEDROSA, Mario. A arquitetura moderna no Brasil (1953). In: **Arquitetura**: Ensaios Críticos. WISNIK, Guilherme (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.61-73.
- POLIZZO, Ana Paula. **Roberto Burle Marx e a estética moderna da paisagem**. (Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura). Rio de Janeiro: Departamento de História – PUC, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Paisagem, Arquitetura, Cidade**. Uma discussão acerca da produção do espaço moderno. (Tese de Doutorado em História Social da Cultura). Rio de Janeiro: Departamento de História – PUC, 2016.
- QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. “Projeto moderno e território americano: a arquitetura de uma nova paisagem”. 8º Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro, 2009.

- RIVKIN, Arnaldo. Synthèse des Arts: un double paradoxe. In: LUCAN, Jacques. **Le Corbusier une encyclopédie**. Paris: Centre Georges Pompidou, collection Monographie, 1987. p. 386-391.
- ROGER, Alain. La naissance du paysage en Occident. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). **Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar**. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000. p. 33-39.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos; SILVA PEREIRA, Margareth Campos da; SILVA PEREIRA, Romeu Veriano; CALDEIRA DA SILVA, Vasco. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987.
- SIMMEL, Georg. Filosofia del Paisaje [Philosophie der Landschaft, 1913]. In: **El Individuo y la Libertad**. Ensayos de Crítica de la Cultura. Barcelona: Península, 1986. p. 175-186.
- \_\_\_\_\_. A Ruína. In: SOUZA, Jessé; OELZE, BERTHOLD, (orgs.) **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998. p. 137-144.
- \_\_\_\_\_. Os Alpes. In: SOUZA, Jessé; OELZE, BERTHOLD, (orgs.) **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998. p. 141-149.
- \_\_\_\_\_. A Moldura. Um ensaio estético (1902). In: SOUZA, Jessé; OELZE, BERTHOLD, (orgs.) **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998. p. 121-128.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Burle Marx**. Paisagens Transversas. Coleção Espaços de Arte Brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VENANCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**: Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. Paisagismo, Pintura e Natureza. In: CAVALCANTI, Lauro & EL DAHDAH, Fares. **Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p.152-159.
- ZEVI, Bruno. O Arquiteto no Jardim. [Originalmente publicado em L'Espresso 16/06/1957]. In: QUEIROZ, Paulo e Lucia Victoria Peltier de; BOFF, Leonardo (coords.) **Burle Marx: Homenagem à Natureza**. Petrópolis: Vozes, 1979. p.41-43.