

An abstract artwork featuring a collage of colors and textures. The background is a mix of light brown, blue, and green. A prominent red shape, resembling a stylized letter 'L' or a thick brushstroke, curves across the top. Below it, a dark blue shape is visible. In the bottom right corner, there is a bright yellow-green rectangular area. The overall style is expressive and layered.


Burle Marx





Burle

Marx

An abstract painting on a light brown background. The composition is dominated by large, bold, organic shapes in various shades of blue, green, yellow, and black. The colors are applied with thick, expressive brushstrokes, creating a sense of movement and depth. The shapes are layered and overlapping, with some areas appearing more saturated than others. The overall effect is one of dynamic energy and visual complexity.

GUILHERME WISNIK (ORG.)

Paraísos inventados

Recreated Paradieses

4

Roberto Burle Marx foi um dos paisagistas mais importantes do século XX. Incorporou uma estética plástica à criação de paisagens e foi incansável na experimentação e busca de novas soluções para sua arte. Transportou o paisagismo à lógica das artes plásticas, numa percepção estética singular, através do uso de formas, texturas, cor, volume e sombras, transformando espaços públicos e privados. Artista multifacetado e inquieto, foi paisagista, pintor, escultor, desenhista de joias, ceramista, ecologista e músico. Desenvolveu tecidos, joias, figurinos, cenários, esculturas, gravuras e jardins com seu estilo artístico vanguardista e moderno.

Roberto foi também um dos pioneiros na luta pela preservação dos biomas brasileiros, iniciando a discussão sobre meio ambiente e sustentabilidade mais fortemente a partir dos anos 1960. Um dos primeiros paisagistas brasileiros a usar plantas nativas em projetos nos anos 1930 e reconheceu a importância da diversidade e riqueza da flora brasileira. Seus projetos públicos levaram seus ideais e conceitos para todos, criando espaços democráticos e de bem-estar nas cidades.

O Instituto Burle Marx, criado em 2019, acredita na preservação e valorização da cultura brasileira, e na potência da narrativa e conceitos empregados por Roberto como possibilidade e utopia na construção de cidades mais verdes, sustentáveis e saudáveis. O trabalho do Instituto é pautado por firmes princípios éticos e de transparência, com o intuito de tornar o legado de Burle Marx e suas coleções acessíveis para todos, possibilitando seu uso em iniciativas de educação, cultura e meio ambiente.

Haruyoshi Ono, parceiro criativo de Roberto por mais de 30 anos, diretor do Escritório de Paisagismo Burle Marx até 2017, sempre acreditou na importância da contribuição de Burle Marx e na urgência de trabalhar na preservação e disseminação de todo o seu legado paisagístico. Em 2019, os sócios Isabela Ono, Júlio Ono e Gustavo Leivas deram continuidade a esse projeto e criaram uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos, o Instituto Burle Marx.

A criação do Instituto é como plantar novas sementes, como fizeram Burle Marx e Haruyoshi. O acervo tem tesouros que devem ser conhecidos no futuro. Nossa missão é preservar, catalisar e disseminar o legado de Roberto Burle Marx e Haruyoshi Ono para inspirar e estimular novas gerações e suas iniciativas.

O acervo paisagístico é composto de mais de 120 mil itens (desenhos, fotografias, plantas de projeto, croquis de estudo, maquetes, documentos, cartas e obras de arte) dos originais de Roberto Burle Marx e sua equipe de colaboradores desde 1930. Um dos objetivos é garantir a preservação e disponibilização desse acervo, por meio de inventário, catalogação e futura digitalização. Atualmente, o Instituto compartilha e torna pública sua coleção em exposições, publicações e nas redes sociais.

Depois de Haruyoshi Ono, é responsabilidade do Instituto salvaguardar esse acervo, que é um patrimônio brasileiro de valor mundial. Que dessa iniciativa venham mais frutos para que possamos reverberar a importância da contribuição de Roberto Burle Marx no mundo e celebrar, retribuindo sua generosidade, a arte viva desse gênio criativo.

ISABELA ONO
Diretora executiva

INSTITUTO BURLE
MARX

Roberto Burle Marx was one of the most important landscapers of the 20th century. He incorporated a plastic aesthetic into the creation of landscapes and tirelessly experimented with and searched for new solutions for his art. Landscaping carried the logic of plastic arts, in unique aesthetic perception, through the use of shapes, textures, color, volume, and shadows, thus transforming public and private spaces. A multifaceted and restless artist, he was a landscaper, a painter, a sculptor, a jewelry designer, a ceramist, an ecologist, and a musician. He applied his avant-garde and modern artistic style to all his creations, whether fabrics, jewelry, costumes, sets, sculptures, prints, and gardens.

Roberto was also one of the pioneers in the struggle for the preservation of Brazilian biomes, initiating the discussion about the environment and sustainability more strongly as of

the 1960s. One of the first Brazilian landscapers to use native plants in projects throughout the 1930s, he recognized the importance of the Brazilian flora, with all its diversity and richness. His public projects made his ideals and concepts available to everyone, creating democratic and well-being spaces in cities.

The Burle Marx Institute, created in 2019, believes in preserving and valuing Brazilian culture, as well as in the power of the narrative and concepts employed by Roberto as a possibility and utopia in the construction of greener, more sustainable and healthier cities. The Institute's work is guided by firm ethical and transparent principles to make Burle Marx's legacy and collections accessible to all, enabling their use in educational, cultural, and environmental initiatives.

Haruyoshi Ono, who was not only Roberto's creative partner for over 30 years, Director of

the Burle Marx Landscaping Office until 2017, has always believed in the importance of Burle Marx's contributions and the urgency of working to preserve and disseminate his complete landscape legacy. In 2019, partners Isabela Ono, Júlio Ono, and Gustavo Leivas continued this project and created a non-profit civil society organization, the Burle Marx Institute.

The creation of the Institute is like planting new seeds, just as Burle Marx and Haruyoshi did. The collection has treasures that should be known to future generations. Our mission is to preserve, catalyze, and disseminate the legacy of Roberto Burle Marx and Haruyoshi Ono to inspire and stimulate new generations and their initiatives.

The Institute's landscape collection consists of more than 120 thousand items (drawings, photographs, project plans, study sketches, models, documents, letters, and

works of art) from the originals of Roberto Burle Marx and his team of collaborators since 1930. One of the objectives is to guarantee the preservation and availability of this collection; through inventory, cataloging, and future digitization. Currently, the Institute shares its collection through exhibitions, publications, and on social networks and makes it public.

After Haruyoshi Ono, it is the Institute's responsibility to safeguard this collection, which is a Brazilian heritage of world value. May this initiative bear more fruit so that we can resonate the importance of Roberto Burle Marx's contributions to the world and celebrate, giving back his generosity, through the living art of this creative genius.

ISABELA ONO
Executive Director

INSTITUTO
BURLE
MARX

12

Paraísos inventados

Recreated Paradises

GUILHERME WISNIK

62

Conceitos de composição em paisagismo

Concepts in
Landscape Composition

BURLE MARX [1954]

90

Jardim e ecologia

Gardens and Ecology

BURLE MARX [1967]

110

Cronologia

Timeline

GUILHERME WISNIK

Paraísos inventados

Recreated Paradises

GUILHERME WISNIK

Citando a observação do arquiteto austro-americano Richard Neutra sobre os trabalhos de Roberto Burle Marx, Pietro Maria Bardi transcreve: “não acho nenhuma raiz de sua arte no passado, ela é inteiramente original”.¹ Interessante ponto de vista, já que a exuberante sinuosidade da obra do paisagista brasileiro tem sido, muito facilmente, vista como uma expressão espontânea, imediata e “natural” das condições climáticas e históricas do Brasil. Isto é, de par com a fluida linha curva de Niemeyer, aderida tanto aos contornos movimentados da paisagem carioca como ao traço livre da nossa herança barroca, os jardins de Burle Marx são interpretados pela crítica estrangeira como uma tradução moderna, lógica e sem fraturas, de nossas condições ambientais e sociais, em grande medida entendidas e valorizadas – com uma boa dose de ingenuidade e complacência, claramente paternalista e eurocêntrica – como dóceis, maleáveis, luxuriantes e espontâneas.

Ora, diferentemente do que se passou no continente europeu, aqui no Brasil, com algum atraso, a modernidade não buscou negar de todo a tradição, fazendo *tabula rasa* do passado, mas sim, ao contrário, inaugurar um novo mundo por meio do reencontro singular com nossas identidades, procurando, isso sim, romper com o modelo de importação cultural vigente até então, síndrome de país colonizado e periférico. Mas que identidades seriam essas? No campo da arquitetura, Lucio Costa só chega a aproximar o cobogó, a treliça e o *brise-soleil* porque consegue destruir, antes, a falsidade do “arremedo” neocolonial, vertente acadêmica que buscava justamente se inspirar no passado, isto é, na tradição

Quoting the observation of Austrian-American architect Richard Neutra about the works of Roberto Burle Marx, Pietro Maria Bardi transcribed: “I don’t find any roots of his art in the past, it is entirely original.”¹ An interesting point of view, since the exuberant sinuosity of the work of the Brazilian landscaper has been much more easily seen as a spontaneous, immediate, and “natural” expression of the climate and historical conditions of Brazil. That is, along with Niemeyer’s fluid curved line, adhering both to the busy contours of the Rio de Janeiro landscape and the free trace of our Baroque heritage, Burle Marx’s gardens are interpreted by foreign critics as a modern, logical, and fracture-free translation of our environmental and social conditions, understood and valued to a great extent—with a

good deal of *naïveté* and complacency, clearly paternalistic and Eurocentric—as docile, malleable, lush, and spontaneous.

Now, differently from what happened on the European continent, in Brazil, with a bit of delay, modernity did not seek to deny tradition entirely, ignoring the past, but rather to inaugurate a new world through a singular reunion with our identities, seeking to break away from the model of cultural import in force until then—a syndrome of a colonized and peripheral country. But what exactly are these identities? In the field of architecture, Lucio Costa only approached the *cobogó*, the trellis, and the *brise-soleil* because he managed to destroy, beforehand, the falsehood of the poor neocolonial imitation—an academic line that sought precisely to be inspired by the

construtiva luso-brasileira e, de forma idealizada, em certas manifestações culturais autóctones, como o geometrismo da cerâmica marajoara amazônica. Também no caso da literatura, a modernidade se impõe expondo e superando tanto o indianismo romântico (e racista) de José de Alencar, como o higienismo estigmatizante que está por trás do Jeca Tatu de Monteiro Lobato, em nome, por exemplo, da ambivalência polimórfica do Macunaíma de Mário de Andrade: o “herói da nossa gente”, porque inteiramente desprovido de “caráter”, na conhecida expressão do autor.² Mas o que é o caráter nesse caso? Não seria o caráter exatamente a tentativa de fixar uma identidade unívoca? Uma fixidez moralista, nacionalista, que o hibridismo mameluco de Macunaíma problematiza e critica, retirando daí qualquer dimensão heroica e edificante?

Com efeito, a formalização dessa identidade polimórfica, não nacionalista, mais selvagem do que primitiva, estava longe de ser algo que brotaria de modo “natural” entre nossos artistas naquele momento, como uma expressão lógica de nossos meios físico e cultural. Sua formulação ainda dependia de uma mediação europeia, isto é, de uma capacidade de olhar para o país de um ângulo estrangeiro e próximo ao centro irradiador das vanguardas. É significativo que, se Tarsila do Amaral só pôde descobrir o morro da favela carioca a partir de Montmartre e de Montparnasse, Burle Marx só compreendeu a potência singular da vegetação brasileira no Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim. A história é conhecida: em 1928, o futuro pintor e paisagista, então com 19 anos, tem um momento de epifania nas estufas de plantas tropicais, diante, sobre-

past, that is, by the Portuguese-Brazilian constructive tradition and, in an idealized manner, by certain indigenous cultural manifestations, such as the geometry of Amazonian Marajoara ceramics. Also in the case of literature, modernity imposes itself by exposing and overcoming both the romantic (and racist) Indianism of José de Alencar, and the stigmatizing hygienism that is behind Jeca Tatu by Monteiro Lobato, in the name, for example, of the polymorphic ambivalence of the Macunaíma of Mário de Andrade: the “hero of our people,” because he is entirely devoid of “character,” in the author’s well-known expression.² But what is character in this case? Isn’t character, precisely, the attempt to establish a single identity? A moralistic, nationalistic fixity, which Macunaíma’s Mamluk hybridism

just problematizes and criticizes, removing from it any heroic and edifying dimension?

In fact, the formalization of this polymorphic, non-nationalist identity, more savage than primitive, was far from being something that would sprout “naturally” as a logical expression of our physical and cultural means among our artists at that time. Its formulation still depended on European mediation, that is, on an ability to look at the country from a foreign angle, and close to the avant-garde radiating center. Significantly, if Tarsila do Amaral was only able to discover Rio de Janeiro’s Morro da Favela from Montmartre and Montparnasse, Burle Marx only understood the unique power of Brazilian vegetation in the Botanical Garden of Dahlem, in Berlin. The story is well known. In 1928, the future painter

tudo, da beleza agressiva e perturbadora dos cactos. Alguns anos depois, já de volta ao Brasil, e designado como diretor de Parques e Jardins no Recife, ele projeta e constrói uma série de praças em que testa essas ideias, rompendo pouco a pouco com a tendência a copiar os jardins franceses ou ingleses, geométricos ou românticos, com rosas, azaleias e eucaliptos. Em especial, no jardim da Casa Forte (1935), para grande espanto da *intelligentsia* local, ele associa cactários da caatinga com jardins aquáticos de vitórias-régias amazônicas, numa solução absolutamente nova até então.

Se a imagem do edenismo tropical é o estereótipo mais empregado para descrever o paisagismo de Burle Marx, tomado muitas vezes como metonímia de nossa modernidade em sentido amplo, a caracterização da singularidade de seu paisagismo por meio da valorização de espécies nativas é a outra face, mais consequente e menos estereotipada, da mesma questão. Compreendendo cada vez mais, e de forma profunda, a potência (plástica e botânica) da flora brasileira e sul-americana, com todas as suas implicações em termos de associações cromáticas e condições de adaptabilidade das diversas espécies ao clima em questão, Burle Marx constrói jardins que expressam de forma radical a cultura em que foram criados. Refiro-me à palavra *cultura*, aqui, em seu duplo sentido, abrangendo tanto o artístico – como um patrimônio de práticas e de modos de pensar – quanto o biológico – como um ecossistema onde coisas se formam e se transformam. Nesse sentido, pela via da antropofagia oswaldiana, o paisagismo de Burle Marx expressa, no Brasil, a ideia

and landscaper, then 19 years old, had an epiphany in the tropical plant greenhouses due to the aggressive and disturbing beauty of the cacti. A few years later, back in Brazil, and appointed as Director of Parks and Gardens in Recife, he designed and built a series of squares in which he tested those ideas, gradually breaking away from the tendency to copy French or English gardens, geometric or romantic, with roses, azaleas, and eucalyptus. In the Casa Forte garden (1935), in particular, much to the amazement of the local *intelligentsia*, he associated the Caatinga cacti with the aquatic gardens of Amazonian water lilies, in an absolutely novel solution at the time.

If the image of a tropical Eden is the stereotype most widely used to describe Burle Marx’s landscaping, often taken as a metonym

for our modernity in a broad sense, the characterization of the uniqueness of his landscaping through the valuing of native species is the other side—more consistent and less stereotyped—of the same issue. Understanding more and more deeply the power (plastic and botanical) of Brazilian and South American flora, with all its implications in terms of chromatic associations and conditions of adaptability of different species to the climate in question, Burle Marx built gardens that radically expressed the culture in which they were created. I use the word “culture,” here, in its dual sense, covering both the artistic, as a heritage of practices and ways of thinking, and the biological aspect, as an ecosystem where things are formed and transformed. In this sense, by means of the Oswaldian

de uma modernidade com traços afirmativamente locais mas não localistas nem passadistas, prefigurando outras formas agressivas de afirmação da cultura brasileira em meio ao contexto mundial por meio de suas singularidades irreduzíveis, tal como na “estética da fome” de Glauber Rocha, mais tarde, nos anos 1960.

Essa aproximação não me parece descabida. Afinal, a operação pela qual Burle Marx elege muitas das espécies vegetais com as quais trabalha envolve um processo algo psicanalítico de desrepressão cultural. Sim, pois no contexto de um país colonizado, que se imaginou civilizar-se transplantando modelos europeus – com seus desenhos de espaço e sua botânica própria, no caso do paisagismo –, as espécies nativas eram, via de regra, desprezadas ou, no melhor dos casos, não percebidas. Na imagem construída por Mário Pedrosa, a valorização que Burle Marx fez da vegetação brasileira ocorreu por meio de um olhar renovado para tudo aquilo que, embora conhecêssemos, não julgávamos digno de atenção estética. Indo buscar material tanto na floresta amazônica, por um lado, como nos “fundos das casinhas de caboclo ou à beira dos caminhos”, por outro, onde “foi apanhar plantas e flores abandonadas, desprezadas, mas familiares à ambiência da roça brasileira, como os cães vagabundos, sem donos, dos fundos de quintal”.³ Em outras palavras, Burle Marx revelou plantas que antes eram estigmatizadas como “puro mato”, porque abundantes nos quintais do fundo das casas, com as árvores frutíferas, e afastadas dos olhos bem cultivados da elite, que sempre se mirou na Europa. Exemplos disso são as bromélias e as helicô-

anthropophagy, Burle Marx’s landscaping in Brazil expresses the idea of modernity with affirmatively local but not localist or past traits, prefiguring other aggressive forms of affirming Brazilian culture in the world context through its irreducible singularities, as in Glauber Rocha’s “aesthetics of hunger,” later, in the 1960s.

This approach does not seem unreasonable. After all, the operation by which Burle Marx chose many of the plant species with which he worked involved a somewhat psychoanalytic process of cultural derepression. Yes, because in the context of a colonized country, which imagined itself civilizing itself by transplanting European models—with its space designs and its own botany, in the case of landscaping—native species were, as a rule,

despised or, at best, not perceived. In the image built by Mário Pedrosa, the valorization that Burle Marx placed on Brazilian vegetation was achieved through a renewed look at everything that, despite being known to us, we did not consider worthy of aesthetic attention, looking for material both in the Amazon rainforest, on the one hand, and in the “back of caboclo houses or on the side of pathways,” on the other, where “he went to pick up abandoned and neglected plants and flowers, but that were familiar to the ambiance of the Brazilian countryside, such as stray dogs, without owners, from the backyards.”³ In other words, Burle Marx revealed plants that were formerly stigmatized as “mere bushes” because they abounded in the backyards of the houses, next to fruit trees, and away from the well-culti-

nias (conhecidas como bananeiras selvagens), que ganharam papel fundamental nos jardins do paisagista brasileiro, em operação que não deixa de lembrar a transformação do tabu em totem.

Homenageando Burle Marx em seu aniversário de setenta anos, Lucio Costa aponta para uma questão central do argumento que venho perseguindo aqui: a relação entre sua obra e a imagem de paraíso edênico associada ao Brasil e ao clima tropical. Mais de quatrocentos anos depois da Carta de Pero Vaz de Caminha, escreve Costa, “um adolescente, aluno de Belas-artes, descobriu por conta própria no quintal da sua casa que a *terra em tal maneira é graciosa que, em se plantando, dar-se-á nela tudo*, e, Quixote imberbe, sozinho investiu contra os importados jardins à inglesa ou à francesa, oriundos ainda do ‘Rio civiliza-se’ de começo dos novecentos”.⁴ O trecho, apesar de curto, é muito significativo. O empreendimento, que poderia parecer quixotesco por parte do jovem aprendiz de pintura e de paisagismo, mostrou-se profícuo e consequente. E seu sucesso, cuidadosamente amparado por Lucio Costa desde o início, veio a significar a superação daquele complexo de subdesenvolvimento ainda colonial que nos levava a copiar a Europa por um filtro acadêmico e convencional, liberando-nos para nos encontrarmos com nossa própria realidade – nosso passado cultural e nosso ambiente físico – por meio da linguagem da abstração, isto é, da arte não mimética.

Aqui é preciso retornar à citação inicial de Richard Neutra. A escolha, no caso, não é fortuita. Muitos são os arquitetos, artistas e críticos

vated eyes of the elite, who have always looked to Europe. The bromeliads and the heliconias (known as wild banana trees) are examples of this. They gained fundamental roles in the gardens of the Brazilian landscaper, in an operation that does not fail to resemble the transformation of the taboo into a totem.

Honoring Burle Marx on his 70th birthday, Lucio Costa pointed to a central issue of the argument that I have been pursuing here: the relationship between his work and the image of Edenic paradise associated with Brazil and the tropical climate. More than 400 years after the letter from Pero Vaz de Caminha, Costa wrote, “a teenager, a student of Fine Arts, discovered on his own, in the backyard of his house, that the *land is gracious in such a way that, if you plant it, everything can grow in it*,

and, as a quixotic person, he alone fought against imported English or French gardens that also arose from ‘Rio’s self-civilization’ from the beginning of the 1900s.”⁴ The quote, although short, is very significant. The venture that could seem quixotic, on the part of the young apprentice in painting and landscaping, proved to be fruitful and consistent. And its success, carefully supported by Lucio Costa from the beginning, meant the overcoming of that still-colonial underdevelopment syndrome, which led us to copy Europe through an academic and conventional filter, freeing us to meet our own reality—our cultural past and our physical environment—through the language of abstraction, that is, non-mimetic art.

Here, it is necessary to return to the initial quote by Richard Neutra. The choice, in this

estrangeiros que olharam para o Brasil entre os anos 1940 e 1960. Atento à questão da adaptação da arquitetura aos diversos climas ao redor do planeta, Neutra focalizou a produção brasileira menos pelo ângulo formal do que pelo ambiental. Por esse prisma, a adequação entre construção e natureza constitui uma questão central, e a produção de Burle Marx desponta como uma das mais expressivas no mundo. Assim, a originalidade que Neutra aponta na obra de Burle Marx desmonta a ideia de um hedonismo tropical como expressão lógica de uma dinâmica histórica organicamente estabelecida em uma cadeia de predecessores. Pois que raízes históricas existiriam por trás do paisagismo de Burle Marx? Nada de Mestre Valentim, por certo. Algo, talvez, do romantismo pouco francês de Auguste François Marie Glaziou, segundo depoimentos do próprio paisagista. E, com certeza, muito do espírito curioso dos naturalistas e botânicos viajantes, como Alexander von Humboldt, Johann Baptist von Spix e Carl von Martius, além, evidentemente, das influências decisivas de Vincent van Gogh, Paul Klee, Joan Miró, Jean Arp, Henri Matisse e, de forma mais distante, do cubismo, além de, mais de perto, seus professores Leo Putz e Candido Portinari.

Mas essa ausência de tradição para o que seja um paisagismo tropical no Brasil levanta a pergunta sobre qual foi a relação historicamente estabelecida, aqui, desde os tempos da colonização, entre o homem e a natureza. E, ao nos fazermos essa pergunta, percebemos que, ao contrário do que supõe a ideia de um paisagismo tropical como expressão natural e espontânea da cultura brasileira, a relação do colonizador com

case, is not fortuitous. Many are the foreign architects, artists, and critics who looked to Brazil between the 1940s and 60s. Attentive to the question of adapting architecture to different climates around the planet, Neutra focused on Brazilian production less from a formal angle than from an environmental one. From this perspective, the adequacy between construction and nature is a central issue, and Burle Marx's production emerges as one of the most expressive in the world. Thus, the originality that Neutra points out in his work dismantles the idea of tropical hedonism as a logical expression of a historical dynamic organically established in a chain of predecessors. For what historical roots are there behind Burle Marx's landscaping? No Master Valentim, for sure. Something, perhaps, of the

scarcely French romanticism of Auguste François Marie Glaziou, according to testimonies by the landscaper himself. And, indeed, much of the curious spirit of traveling naturalists and botanists, such as Alexander von Humboldt and Spix and Martius, as well as, of course, the decisive influences of Van Gogh, Klee, Miró, Jean Arp, Matisse, in addition to Cubism, more distantly, and his professors Leo Putz and Cândido Portinari, more closely.

But this absence of tradition for what is tropical landscaping in Brazil raises the question about what was the historically established relationship between man and nature here, since the times of colonization. And if we ask ourselves this question, we will realize that, contrary to what the idea of tropical landscaping as a natural and spontaneous

a natureza sempre foi acima de tudo extrativista e predatória, baseada no refúgio e na proteção, e não na comunhão fusional – matriz de onde poderia emergir, de forma orgânica e continuada, um paisagismo sensual e hedonista. Burle Marx sempre soube muito bem disso. Em suas palavras, se “no mundo europeu, com uma flora altamente domesticada”, o homem guardava “um relativo equilíbrio em relação à árvore e à floresta”, ao conquistar o Novo Mundo, a floresta tropical o encheu de pavores. “Ela era o refúgio do índio e dos seres agressivos: a onça, a serpente, a aranha, o jacaré, o mosquito.”⁵

Ao tratar da relação entre o homem e a paisagem no Brasil, o romancista José Lins do Rego diz que os “portugueses, que vinham das quintas patriarcais da *boa terrinha*, nas quais floresciam as amendoeiras e a sombra das árvores era doce, se transformaram, nos trópicos, em demolidores impertinentes, de machado em punho, tochas na mão, prontos para promover as queimadas das matas”.⁶ Quer dizer, tratando tanto a natureza como as culturas locais (dos povos originários dessas terras) a ferro e fogo, a colonização predatória praticada pelos portugueses fundou no Brasil uma sensibilidade espacial e uma disposição construtiva, baseadas na proteção e no refúgio, no medo do selvagem, e não no contato próximo, na comunhão com a terra e a paisagem.

Diante de um território hostil, europeus amedrontados circunscreveram seus domínios com construções isoladas umas das outras, pesadas e compactas, e rigorosamente separadas do exterior por paredes grossas – redutos esparsos da solidão lusitana em meio à vastidão despovoada do

expression of Brazilian culture supposes, the colonizer's relationship with nature has always been, eminently, extractive and predatory, and based on refuge and protection, and not in fusional communion—a matrix from which a sensual and hedonistic landscape could emerge, organically and continuously. Burle Marx always knew that very well. In his words, if “in the European world, with a highly domesticated flora,” men kept “a relative balance in relation to the tree and the forest,” when conquering the New World, the tropical forest filled him with fears. “It was the refuge of the indigenous peoples and aggressive beings: the jaguar, the snake, the spider, the alligator, the mosquito.”⁵

According to the characterization of novelist José Lins do Rego, when dealing with the

relationship between man and the landscape in Brazil, the “Portuguese, who came from the patriarchal farms of their *good homeland*, in which the almond trees flourished, and the shade of the trees was sweet, became impertinent wreckers in the tropics, ax and torches in hand, ready to slash and burn.”⁶ That is to say, treating both nature and local cultures (of the original peoples from these lands) with iron and fire; the predatory colonization practiced by the Portuguese in Brazil founded, here, a spatial sensitivity, and a constructive disposition, based on protection and refuge, fear of the wild, and not on close contact, communion with the land and the landscape.

Faced with a hostile territory, frightened Europeans circumscribed their domains in constructions isolated from each other, dense

Novo Mundo. E ergueram essas construções explorando o trabalho escravo, e não com o esmero paciente e laborioso de quem se apropria com afeto da matéria bruta, transformando-a lentamente em artefato humano. Assim, o aparente edenismo da terra não se traduziu de imediato em hedonismo formal, mas, ao contrário, em um barroco austero e arcaizante,⁷ mais volumétrico do que espacial, caracterizado por uma cisão radical entre o despojamento e a nudez externa de seus corpos e a riqueza interior de sua decoração.⁸

Certamente uma das razões históricas mais decisivas para a formação e o desenvolvimento dessa relação de “hostilidade atávica” entre o homem e a natureza no Brasil, na expressão de Lins do Rego, foi a fragilidade histórica da cultura camponesa entre nós. Isto é, uma história baseada em extrativismo vegetal e mineral (pau-brasil, borracha e metais preciosos), capitânicas hereditárias, latifúndios, trabalho escravo e monocultura extensiva (cana-de-açúcar, algodão, café e soja), que impediu de modo sistemático a criação de uma cultura baseada no cultivo e na relação próxima e afetiva com a terra e o ambiente ao redor.⁹ Todo o desmatamento que permaneceu como prática recorrente ao longo do século XX, e que infelizmente hoje volta a intensificar-se, é uma extensão histórica dessas práticas longamente estabelecidas aqui, e nunca rompidas. Burle Marx, para além de um grande artista da paisagem, e de colecionador de espécies, foi se tornando, ao longo da vida e com o respaldo de todo o enorme sucesso nacional e internacional que obteve, um importante militante da ecologia, opondo-se de forma siste-

and compact, and strictly separated from the outside by thick walls—sparse strongholds of Lusitanian solitude amid the unpopulated vastness of the New World. And they built them by exploiting slave labor, not with the patient and laborious care of those who appropriate the raw material with affection, slowly transforming it into a human artifact. Thus, the apparent Edenism of the land did not immediately translate into formal hedonism, but, on the contrary, into an austere and archaic baroque,⁷ more volumetric than spatial, characterized by a radical split between the denuding and the external nakedness of their bodies and the interior richness of their decoration.⁸

Indeed, one of the most decisive historical reasons for the formation and development of

this “atavistic hostile” relationship between man and nature in Brazil, in the words of Lins do Rego, was the historical fragility of the peasant culture among us. That is, a history based on plant and mineral extraction (brazilwood, rubber, and precious metals), hereditary captaincies (hereditary lordships), plantations, slave labor, and extensive monoculture (sugar cane, cotton, coffee, and soy), which systematically prevented the creation of a culture based on cultivation, and the close and affective relationship with the land and the surrounding environment.⁹ All the deforestation that remained a recurrent practice throughout the 20th century, and unfortunately intensifies today, is a historical extension of those practices that were long established here, and never truly broken. Burle

mática ao desmatamento e à destruição da natureza no Brasil. Pois para ele, como bem observa Jacques Leenhardt, a natureza não é algo que deva ser explorado ou consumido. Ao contrário, é um “capital coletivo” a ser partilhado com fraternidade por todos que, ao se relacionarem com o solo, e com sua fertilidade e diversidade botânica e animal, encontram a alegria e a beleza no contato com as forças cíclicas que renovam a vida.

Em 1976, num conhecido depoimento no Senado Federal em Brasília, Burle Marx denunciou o genocídio ecológico que estava sendo perpetrado pelo governo militar no país, em especial na Amazônia. Ao atacar o artigo 19 do Código Florestal, explicava as consequências desastrosas da substituição de matas nativas heterogêneas por reflorestamentos homogêneos de pinheiros e eucaliptos,¹⁰ defendendo que a responsabilidade sobre a política de conservação da natureza fosse retirada do Ministério da Agricultura e transferida para uma Secretaria Especial de Meio Ambiente. O que viria a acontecer efetivamente apenas em 1989, e hoje, sob o governo regressista de Jair Bolsonaro, voltou a retroceder. Não por acaso, no momento em que o desmatamento da Amazônia volta a atingir índices altíssimos e preocupantes.

No mesmo depoimento, o paisagista denuncia o enorme incêndio florestal causado pela Volkswagen no sul do Pará: “o maior incêndio de toda a história do planeta”,¹¹ em suas palavras. Posteriormente, em carta-resposta dirigida a Burle Marx, a empresa argumenta que o fogo não foi tão grande assim e que teria atingido apenas mato, ervas daninhas e arbustos sem valor. E que ações como aquelas eram necessárias em

Marx, in addition to being a great landscape artist and a collector of species, became, throughout his life, and with the support of all the enormous national and international success that he obtained, an important ecology activist, opposing systematically the deforestation and the destruction of nature in Brazil. For him, as Jacques Leenhardt rightly observed, nature was not something that should be exploited or consumed. On the contrary, it was a “collective capital” to be shared fraternally by all who, when relating to the land, and its fertility and botanical and animal diversity, find joy and beauty in contact with the cyclical forces that renew life.

In his well-known testimony at the Senate in Brasília, in 1976, Burle Marx denounced the ecological genocide that was being perpe-

trated by the military government in the country, especially in the Amazon. Criticizing Article 19 of the Brazilian Forest Code, he explained the disastrous consequences of replacing heterogeneous native forests with homogeneous reforestation of pine and eucalyptus,¹⁰ defending the removal of the responsibility for the nature conservation policy from the Ministry of Agriculture, and its transfer to a Special Department of the Environment. That effectively happened only in 1989, and today, under the regressive administration of Jair Bolsonaro, it has gone backward. It is not by chance that this is happening at a time when deforestation in the Amazon is again reaching extremely high and worrying rates.

In the same testimony, the landscaper denounced the huge forest fire caused by

nome do progresso e do desenvolvimento do país – espelhando a ideologia tecnocrática do “Brasil grande”, que vigorava sob a ditadura militar. Ao que o paisagista, em resposta irônica, caprichando nos adjetivos, reforça sua posição de que o sacrifício da natureza é algo grave e irreversível: “Não acredito em fogo amestrado. Além de ‘ervas daninhas’ devem ter sido queimadas também araras ‘barulhentas’, tatus ‘imundos’, onças ‘ferozes’, cobras ‘peçonhentas’, sem dúvida árvores de grande porte e talvez até mesmo algum índio ‘traíçoeiro’”.¹²

Com certeza as viagens-expedições de estudo e coleta de espécies por diversos lugares do Brasil, que Burle Marx começou a fazer desde os anos 1940 por estímulo do botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto, são fundamentais para que aprofunde sua compreensão da flora, amparando uma transformação gradual de sua atuação como paisagista e consolidando sua militância política em favor da ecologia. Muito já se observou que o paisagismo de Burle Marx tem uma origem essencialmente pictórica, isto é, mais abstrata do que naturalista, por explorar contrastes de textura e grandes manchas de cor chapadas, como numa tela *fauve*, em exuberantes composições por *all over*, destituídas de perspectiva central e que abolem os canteiros regulares, os gramados escovinha e as podas ornamentais. Jardins que, inclusive, muitas vezes evitam a cor verde, privilegiando a dominância insólita dos vermelhos e amarelos, tal como vemos nos desenhos para o Ministério da Educação e Saúde (MES) e a praça Salgado Filho, ambos de 1938, no Rio de Janeiro.

Volkswagen in southern Pará: “The biggest fire in the entire history of the planet,”¹¹ in his words. Subsequently, in a response letter addressed to Burle Marx, the company argued that the fire was not that big and that it reached only undergrowth, weeds, and worthless shrubs. And that actions like those were necessary in the name of the country’s progress and development—mirroring the technocratic ideology of “big Brazil,” which was in force under the military dictatorship. To which the landscaper, in an ironic response, which he embellished with specious adjectives, reinforced his position that the sacrifice of nature is something serious and irreversible, writing: “I don’t believe in domesticated fire. In addition to ‘weeds,’ ‘noisy’ macaws, ‘filthy’ armadillos, ‘ferocious’ jaguars, ‘venomous’ snakes,

undoubtedly large trees and perhaps even some ‘treacherous’ indigenous peoples must have burned as well.”¹²

Certainly, study and species collection expeditions to various places in Brazil, which Burle Marx began to undertake in the 1940s, at the encouragement of botanist Henrique Lahmeyer de Mello Barreto, were fundamental to deepening his understanding of the flora, supporting a gradual transformation of his performance as a landscaper, and consolidating his political activism in favor of ecology. It has long been observed that Burle Marx’s landscaping has an essentially pictorial origin, that is, more abstract than naturalistic, exploring texture contrasts and large flat patches of color, as on a canvas *Fauve*, in exuberant compositions by all over, deprived of a

Com efeito, sua aproximação cada vez maior da natureza por meio das viagens – que se consuma em 1949 com a compra do sítio Santo Antônio da Bica, em barra de Guaratiba, no Rio de Janeiro – acrescenta outra camada em sua poética plástica, responsável por deslocá-la do pictórico ao botânico. No sítio, Burle Marx instala seus viveiros de plantas, onde pacientemente cultiva espécies locais e outras trazidas de suas expedições. Os viveiros, para o paisagista, são como o ateliê para o pintor ou o canteiro de obras para o arquiteto: a própria fonte – viva e sempre renovada – de sua imaginação criativa. Assim, para o projetista de jardins a planta é a linguagem por excelência. De acordo com Burle Marx, o conhecimento preciso da época de floração das espécies, bem como da altura a que chegam certas árvores, para o paisagista, equivaleria, na comparação com o arquiteto, ao domínio das noções sobre o cálculo das estruturas, por exemplo.¹³

Se Frederick Law Olmsted concebeu o Central Park, em Nova York, como um parque pitoresco que se contrapõe frontalmente à fria retícula abstrata da cidade, Burle Marx, por sua vez – projetista de inúmeros parques e espaços públicos urbanos de grande porte e importância –, nunca flertou com nenhuma visão mítica da natureza. Seus projetos, portanto, não aludem a um encantamento romântico com a ruína, nem a celebrações extemporâneas da vida pastoral, a sugerir uma visão harmônica da vida. Ao contrário, expressam uma natureza instável, dinâmica, adaptativa, maleável, agressiva e em permanente estado de potência.¹⁴ Oriundo de um país que cultivou ao longo da história uma relação de

central perspective, and which abolish regular flowerbeds, brush lawns, and ornamental pruning. Gardens that often avoid the color green, favoring the unusual dominance of reds and yellows, as we see in the drawings for the Ministry of Education and Health and for Salgado Filho Square, both from 1938, in Rio de Janeiro.

Indeed, his ever-closer approach to nature through travel, which was consummated with the purchase of the Santo Antônio da Bica country property, in Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, in 1949, added another layer to his plastic poetics, responsible for moving it from the pictorial to the botanical. At the property, Burle Marx installed his plant nurseries, where he patiently cultivated local species as well as others brought from his expeditions. The nurs-

eries, for the landscaper, were like the studio for the painter, or the construction site for the architect: the very source—alive and always renewed—of his creative imagination. Thus, the plant is the language par excellence of the landscaper. According to Burle Marx, the precise knowledge of the flowering season of the species, as well as the height which certain trees reach, for the landscaper, was equivalent, in comparison with the architect, to the mastery of notions about the calculation of structures, for example.¹³

If Frederick Law Olmsted conceived of Central Park, in New York, as a picturesque park that directly opposes the cold abstract grid of the city, Burle Marx, in turn—designer of countless large and important urban parks and public spaces—never flirted with any



**Terraço Jardim do Ministério da
Educação e Saúde (MES, atual
Palácio Capanema)**

[Terrace Garden of the Ministry
of Education and Health —
current Capanema Palace]

1938

guache sobre papel
[gouache on paper]

52 × 105,5 cm

dimensões totais: 60 × 115 cm

Acervo Instituto Burle Marx

“hostilidade atávica” com a natureza, Burle Marx nunca poderia criar um paisagismo que fosse a expressão do afeto e do acolhimento. Aliás, muitos dos espaços públicos mais expressivos que ele criou – como o parque do Flamengo e os calçadões das praias da zona sul do Rio de Janeiro, que vão do Leme ao Leblon – estão assentados sobre áreas de aterro. Isto é, são produtos da técnica, contrapondo-se, portanto, a qualquer visão mais essencialista da natureza. Nesse sentido, o “frio palmeiral de cimento” – que a percepção tropicalista de Caetano Veloso capta ao olhar para o aterro do Flamengo – fala tanto dos altos postes de luz de Lota de Macedo Soares como das autopistas de Affonso Eduardo Reidy e do jardim construtivo de Burle Marx.

Nas palavras do crítico Paulo Venancio Filho, as obras e os projetos de Burle Marx não se mostram como “um paisagismo da proximidade nem acolhedor, muito menos melancólico, mas áspero, agreste, truncado, com fortes contrastes e pouca modulação, de um ritmo antes sincopado que uniforme”.¹⁵ Representam, nesse sentido, não um alheamento aos nossos atavismos estruturais históricos, mas uma resposta lírica e civilizatória a eles. Daí sua preferência, muitas vezes, por plantas avessas ao tato, de textura áspera, agressiva e espinhenta, com vértices pontiagudos, como se estivessem em posição de ataque (ou de defesa), tal como nas figuras que aparecem nas telas do pintor cubano Wifredo Lam – muito influenciado por Pablo Picasso, assim como Burle Marx –, ou na dicção cortante dos versos do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Toda a singularidade criativa de Burle Marx, nesse

mythical view of nature. His projects, therefore, do not allude to any romantic enchantment with ruin, or to extemporaneous celebrations of pastoral life, to suggest a harmonious view of life. On the contrary, they express an unstable, dynamic, adaptive, malleable, aggressive nature, and in a permanent state of power.¹⁴ Coming from a country that has historically cultivated a relationship of “atavistic hostility” with nature, Burle Marx could never create a landscape that was an expression of affection and acceptance. In fact, many of the most expressive public spaces created by him, such as Parque do Flamengo and the sidewalks of the beaches on the south side of Rio de Janeiro, which run from Leme to Leblon, are located on landfill areas. That is, they are products of the tech-

nique, thus opposing a more essentialist view of nature. In this sense, the “cold palm grove made of cement”¹⁵ that Caetano Veloso’s tropicalist perception captures when looking at Aterro do Flamengo, speaks both of the tall streetlights of Lota de Macedo Soares as well as the roads of Affonso Eduardo Reidy and the constructive garden of Burle Marx. In the words of critic Paulo Venancio Filho, Burle Marx’s works and projects are not shown as “landscaping of proximity or welcoming, much less melancholic, but rough, rugged, truncated, with strong contrasts and little modulation, of a syncopated, and not uniform, rhythm.”¹⁶ In this sense, they represent not alienation from our historical structural atavisms, but a lyrical and civilizing response to them. Hence his preference,

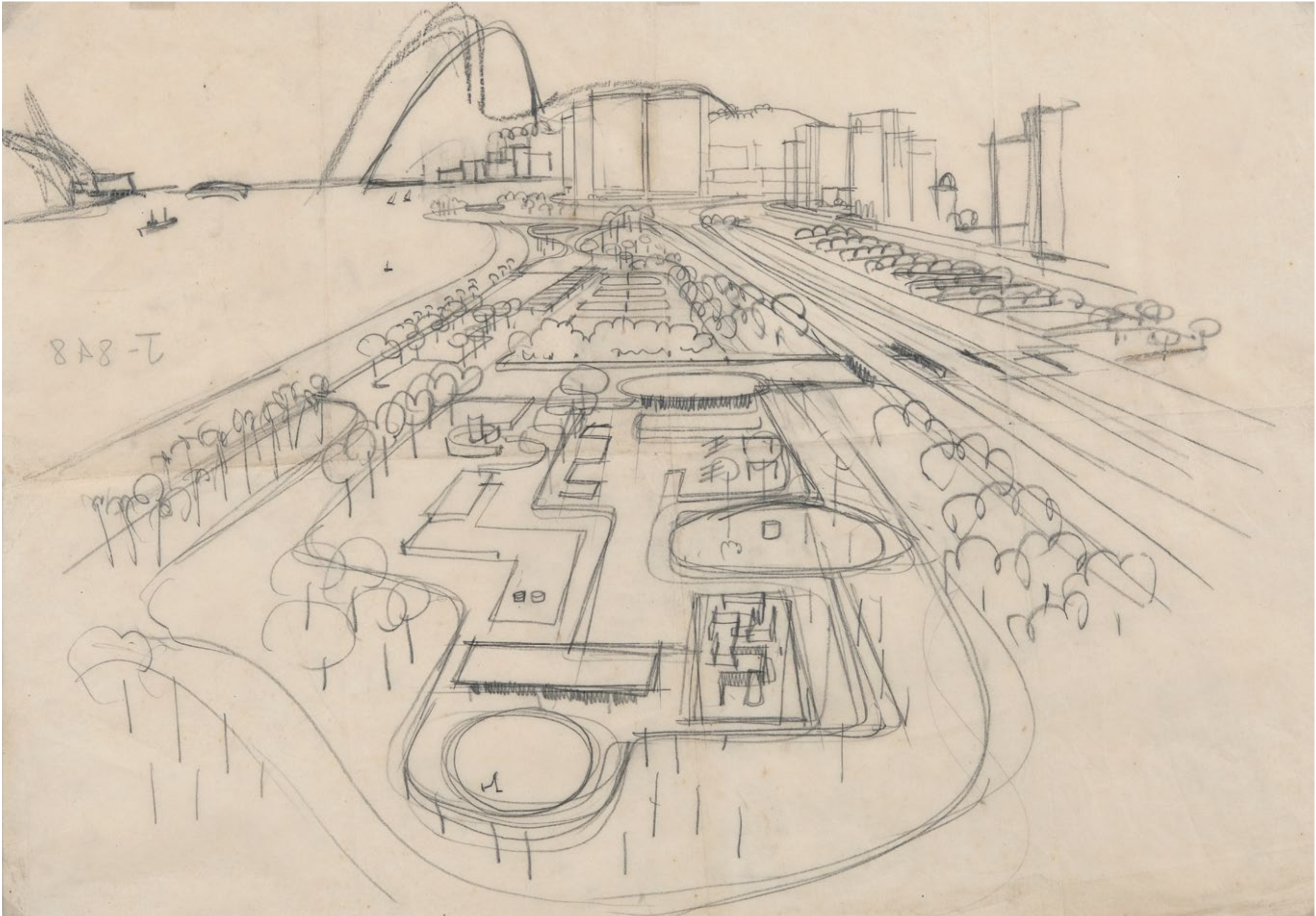
sentido, está em sua sabedoria de combinar como ninguém o eriçamento agudo do universo botânico que escolheu com o pictorialismo fluido dos arabescos irregulares e ameboides de seus desenhos em planta, numa dialética não passível de síntese.

Se muitos dos estrangeiros que chegaram à América do Sul ao longo dos séculos esperando encontrar aqui o “paraíso terreal” acabaram defrontando com aquilo que entenderam ser um “inferno verde”, a resposta moderna brasileira dada por Roberto Burle Marx escapa a essa dicotomia histórica. Suas paisagens são frutos da observação, do cultivo, da experimentação e da imaginação, técnica e lírica. Paraísos sim, mas laicos e inventados. Não para serem explorados e exauridos, como o El Dorado que se imaginava existir no centro do continente mítico. Mas para constituírem o símbolo de uma coexistência fraterna e emancipada no seio do Novo Mundo. O lugar onde tudo parece estar permanentemente ainda por fazer. Mas onde, ao mesmo tempo, sentimos hoje, cada vez mais, que o futuro um dia prometido já passou.

many times, for plants averse to touch, with a rough, aggressive and spiny texture, and pointed vertices, as if they were in an attack (or defense) position, as in the figures that appear on the canvases of Cuban painter Wifredo Lam—very influenced by Picasso, as well as Burle Marx—or in the cutting diction of the verses of the Pernambuco poet João Cabral de Melo Neto. All the creative singularity of Burle Marx, in this sense, lies in having known how to combine the acute bristling of the botanical universe that he chose with the fluid pictorialism of the irregular and ameboid arabesques of his drawings in plant, in a dialectic not subject to synthesis.

If many of the foreigners who arrived in South America over the centuries hoping to find the “earthly paradise” here ended up

facing what they understood to be a “green hell,” the modern Brazilian answer given by Roberto Burle Marx escapes this historical dichotomy. His landscapes are the result of observation, cultivation, experimentation, and imagination, both technical and lyrical. Paradise, yes, but secular and fabricated. Not to be explored and exhausted, like the El-Dorado that was thought to exist in the center of the mythical continent, but to constitute the symbol of a fraternal and emancipated coexistence within the so-called New World. The place where everything seems to be permanently still to be done. But where, at the same time, we feel today, more and more, that the future once promised has passed.



PÁGINAS ANTERIORES

[PREVIOUS PAGES]

Perspectiva do Parque do Flamengo, Rio de Janeiro

[Perspective of Flamengo's Park, Rio de Janeiro]

1961

grafite sobre papel-manteiga

[graphite on parchment paper]

49,5 x 70,5 cm

Acervo Instituto Burle Marx

- 1 Richard Neutra's quote; quoted by Pietro Maria Bardi in "Burle Marx" (1964), in Alberto Xavier (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 368.
- 2 See Lauro Cavalcanti, "Roberto Burle Marx 100 anos: a permanência do instável", in Lauro Cavalcanti e Farès el-Dahdah, *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 46.
- 3 Mário Pedrosa, "O paisagista Burle Marx", in Guilherme Wisnik (org.). *Arquitetura: ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 108.
- 4 Lucio Costa, "Roberto Burle Marx", in *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 429. The italicized excerpt is a quote from Pero Vaz de Caminha's letter (1500).
- 5 Quote by Burle Marx in Flávio Motta, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 34.
- 6 José Lins do Rego, "O homem e a paisagem" (1952), in Alberto Xavier (org.), *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 294.
- 7 See Mário de Andrade, "O Aleijadinho" (1928), in *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984; and Lucio Costa, "A arquitetura dos jesuítas no Brasil" (1941), in *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- 8 See Jorge Czajkowski, "A arquitetura racionalista e a tradição brasileira". *Gávea*, n. 10, 1993.
- 9 See Jacques Leenhardt, "Roberto Burle Marx na história: do modernismo à ecologia", in Lauro Cavalcanti e Farès el-Dahdah, *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, pp. 96-97.
- 10 See Roberto Burle Marx, "Depoimento no Senado Federal" (1976), in José Tabacow (org.). *Arte & paisagem: conferências escolhidas*. São Paulo: Nobel, 1987, p. 66.
- 11 Same, p. 71.
- 12 Roberto Burle Marx, "Conviver com a natureza", in Paulo and Lucia Victoria Peltier de Queiroz and Leonardo Boff (orgs.). *Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979, p. 93.
- 13 Roberto Burle Marx, "Depoimento" (1977), in Alberto Xavier (org.), *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 303.
- 14 See Iñaki Ábalos, "Roberto Burle Marx: el movimiento moderno com jardín", in *Atlas pintoresco vol. 2: los viajes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 200.
- 15 "frio palmeiral de cimento".
- 16 Paulo Venancio Filho, "Paisagismo, pintura e natureza", in Lauro Cavalcanti e Farès el-Dahdah, *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 154.

- 1 Frase de Neutra citada por Bardi em "Burle Marx" (1964), in Alberto Xavier (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 368.
- 2 Ver Lauro Cavalcanti, "Roberto Burle Marx 100 anos: a permanência do instável", in Lauro Cavalcanti e Farès el-Dahdah, *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 46.
- 3 Mário Pedrosa, "O paisagista Burle Marx", in Guilherme Wisnik (org.). *Arquitetura: ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 108.
- 4 Lucio Costa, "Roberto Burle Marx", in *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 429. O trecho em itálico é uma citação da Carta de Pero Vaz de Caminha (1500).
- 5 Frase de Burle Marx citada em Flávio Motta, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 34.
- 6 José Lins do Rego, "O homem e a paisagem" (1952), in Alberto Xavier (org.), *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 294.
- 7 Ver Mário de Andrade, "O Aleijadinho" (1928), in *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984; e Lucio Costa, "A arquitetura dos jesuítas no Brasil" (1941), in *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- 8 Ver Jorge Czajkowski, "A arquitetura racionalista e a tradição brasileira", *Gávea*, n. 10, 1993.
- 9 Ver Jacques Leenhardt, "Roberto Burle Marx na história: do modernismo à ecologia", in Lauro Cavalcanti e Farès el-Dahdah, *Roberto Burle Marx*, pp. 96-7.
- 10 Ver Roberto Burle Marx, "Depoimento no Senado Federal" (1976), in José Tabacow (org.). *Arte & paisagem: conferências escolhidas*. São Paulo: Nobel, 1987, p. 66.
- 11 Idem, p. 71.
- 12 Roberto Burle Marx, "Conviver com a natureza", in Paulo e Lucia Victoria Peltier de Queiroz e Leonardo Boff (orgs.). *Burle Marx: homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979, p. 93.
- 13 Roberto Burle Marx, "Depoimento" (1977), in Alberto Xavier (org.), *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 303.
- 14 Ver Iñaki Ábalos, "Roberto Burle Marx: el movimiento moderno com jardín", in *Atlas pintoresco. Vol. 2: Los viajes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 200.
- 15 Paulo Venancio Filho, "Paisagismo, pintura e natureza", in Lauro Cavalcanti e Farès el-Dahdah, *Roberto Burle Marx*, p. 154.

Primeiros desenhos de jardins

[First drawings of gardens]

s. d.

lápiz e pastel sobre papel

[pencil and pastel on paper]

40 x 60 cm

Acervo Instituto Burle Marx

**Sem título** [Untitled]

década de 1930

guache e nanquim sobre papel

[gouache and ink on paper]

55 x 85 cm

Coleção Leonel Kaz

**Cactário da Madalena,**
[Madalena Cacti Plantation],
Recife, PE

1935

nanquim sobre papel

[ink on paper]

45 x 52 cm

Acervo Instituto Burle Marx



Vaso de flores
[Flower vase]
1940
óleo sobre tela
[oil on canvas]
100 x 81 cm
Coleção Acacio Lisboa

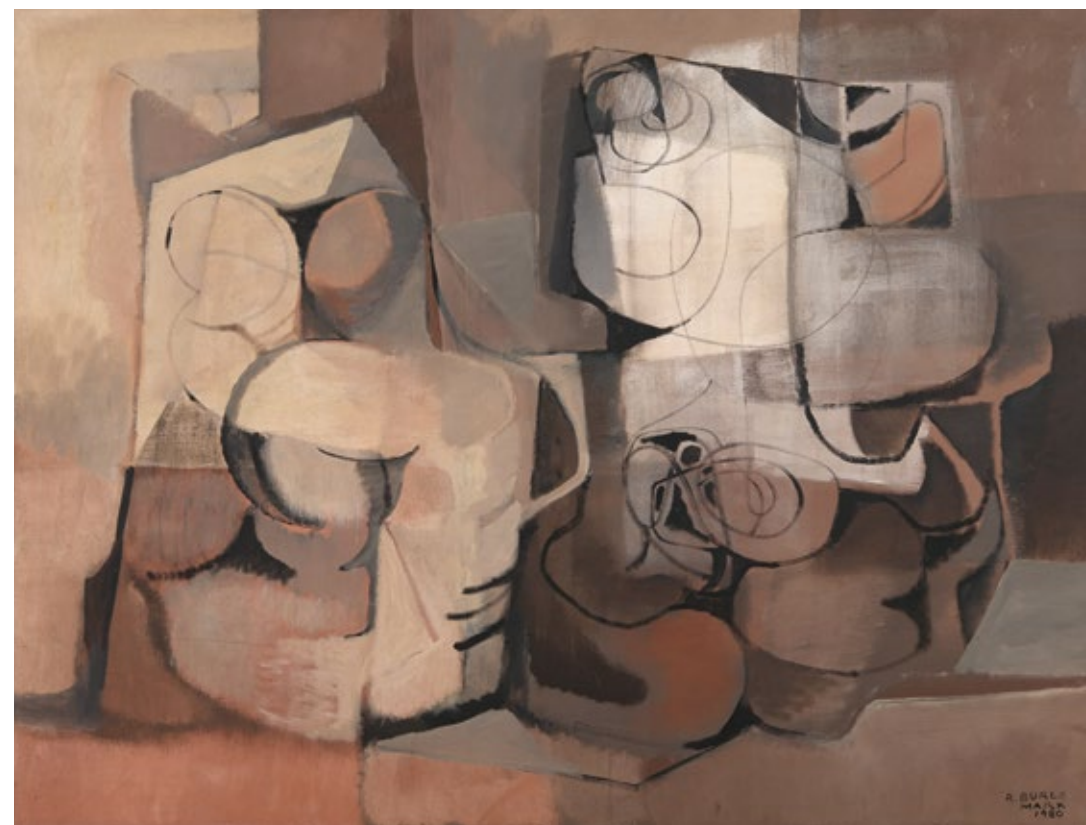


Avarandado com amarilis e dracenas
[Terraced with Amarilis and Dracenas]
1945
óleo sobre tela
[oil on canvas]
73 x 59,5 cm
Coleção particular – MG



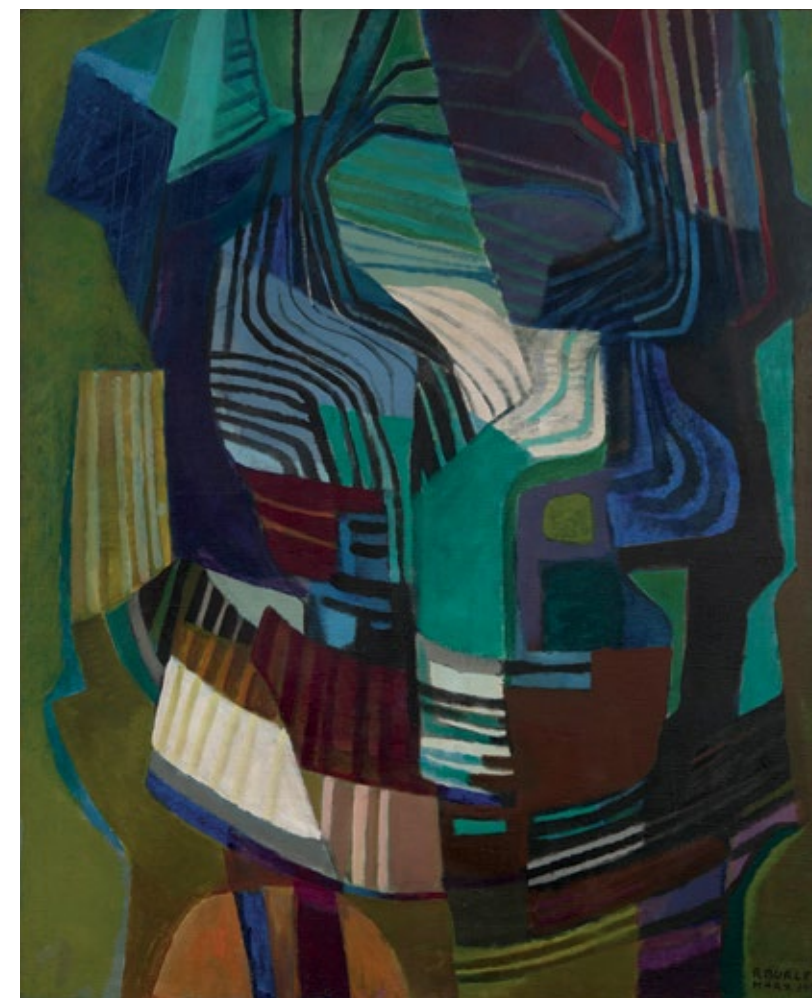
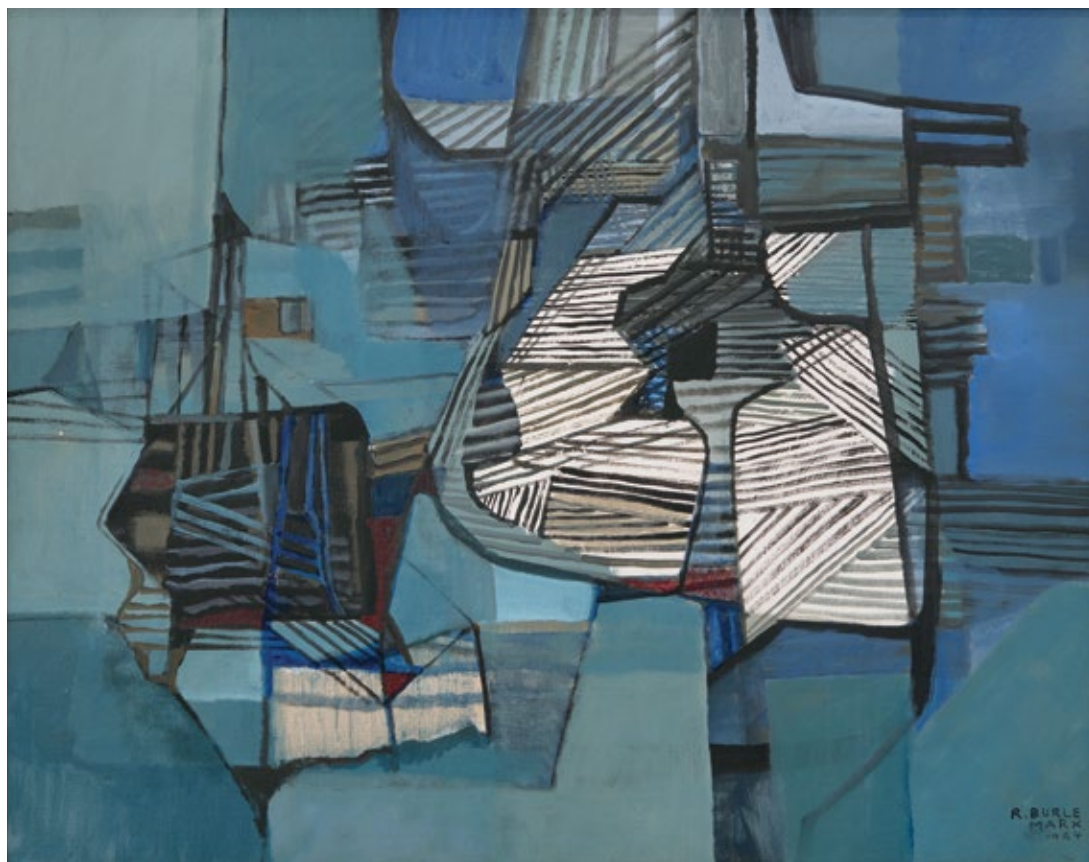
Nu feminino
[Female nude]
c. 1940
óleo sobre tela
[oil on canvas]
55 x 45 cm
Coleção Acacio Lisboa

Aguadeiras
1949
óleo sobre tela
[oil on canvas]
130 x 162 cm
Coleção particular – BA



Sem título [Untitled]
1980
óleo sobre tela
[oil on canvas]
155 x 120 cm
Coleção Leonel Kaz

Sem título [Untitled]
1984
óleo sobre tela
[oil on canvas]
80 x 100 cm
Coleção particular – SP

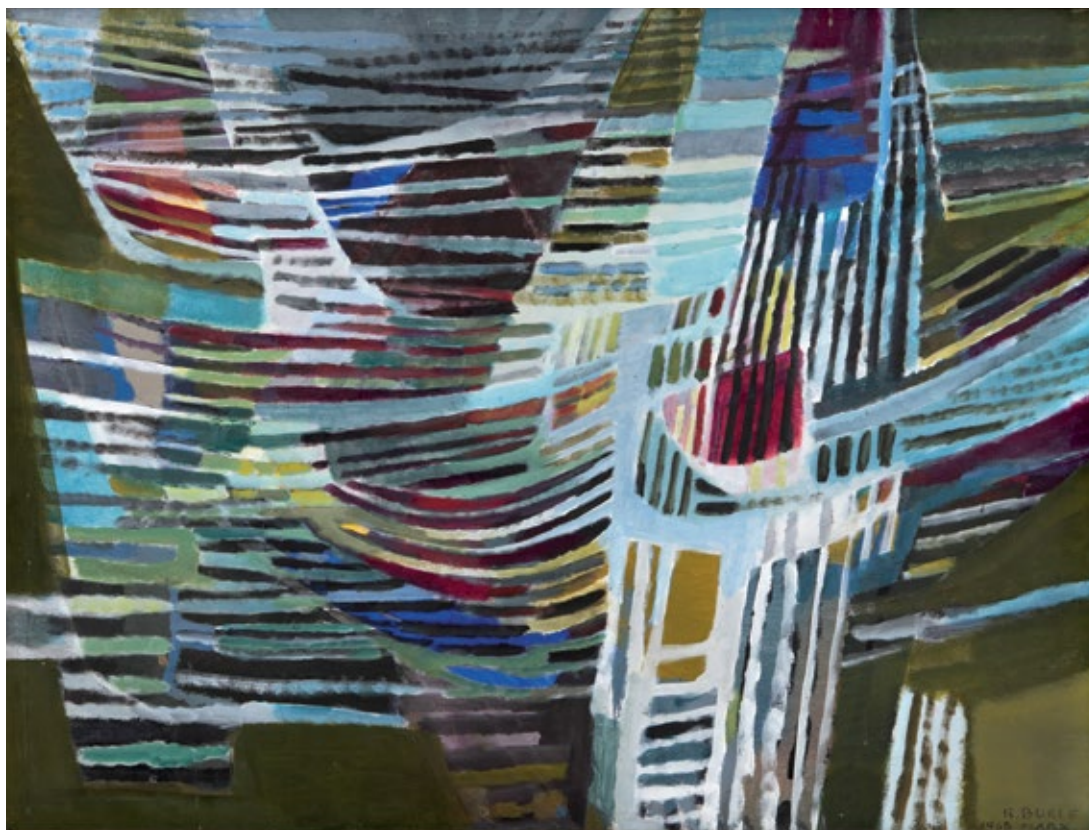


Sem título [Untitled],
da **Série Veneza**
[Venice series]
1970
óleo sobre tela
[oil on canvas]
155 x 125 cm
Coleção Leonel Kaz



Guaratiba
1989
óleo sobre tela
[oil on canvas]
202 x 272 cm
Coleção Paula e
Jones Bergamin

Sem título [Untitled]
1968
óleo sobre tela
[oil on canvas]
100 x 131,5 cm
Coleção Família Paskin
Szenkier



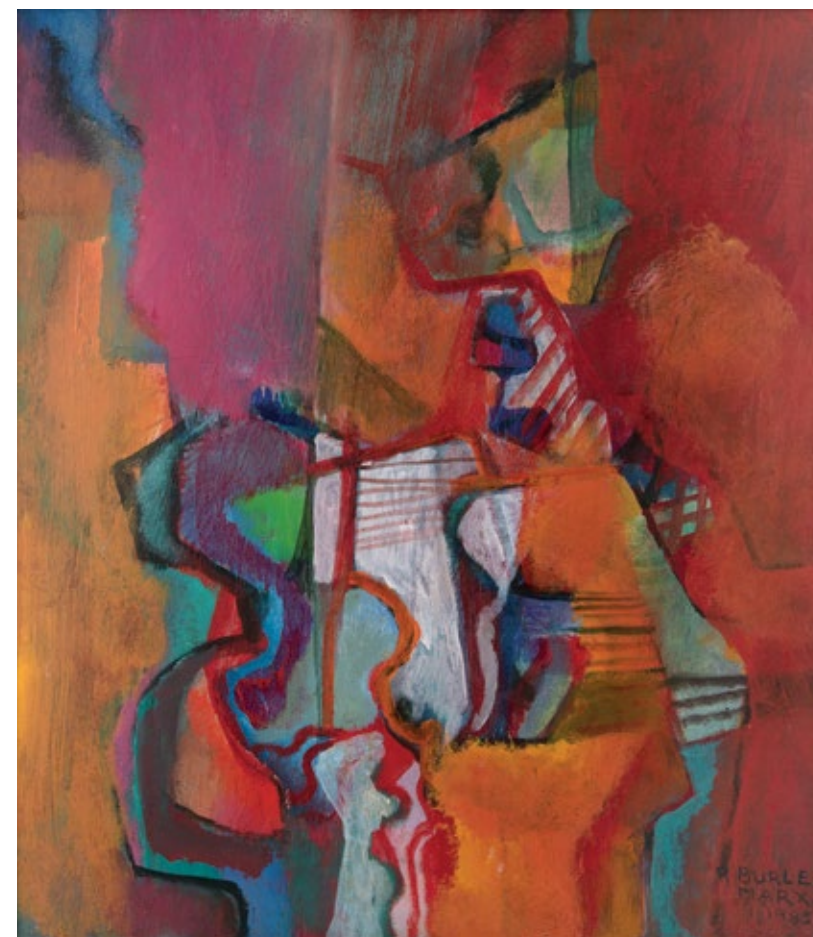
Sem título [Untitled]
1979
óleo sobre tela
[oil on canvas]
95,5 x 122 cm
Coleção particular – RJ



Sem título [Untitled]
1986
óleo sobre tela
[oil on canvas]
112 x 147,5 cm
Coleção particular – SP



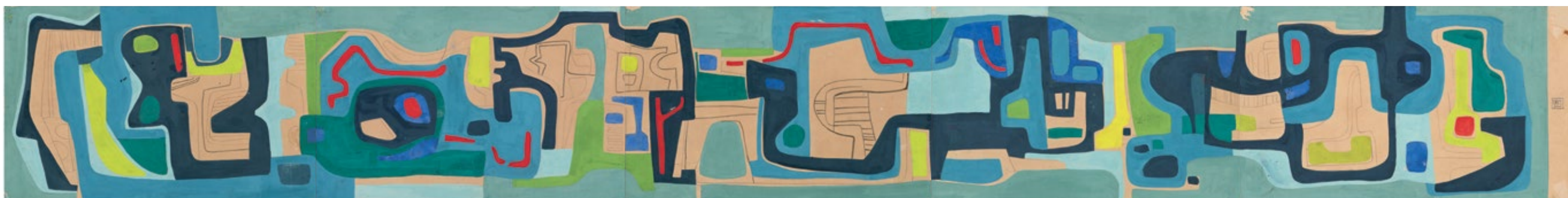
Sem título [Untitled]
1987
acrílica sobre tela
[acrylic on canvas]
124 x 154 cm
Coleção Acacio Lisboa



Sem título [Untitled]
1985
óleo sobre tela
[oil on canvas]
78,5 x 68,5 cm
Coleção particular – SP



Sem título [Untitled]
1992
óleo sobre tela
[oil on canvas]
78,5 x 68 cm
Coleção particular – SP



***Estudos para tapeçaria
de Santo André***
[Santo André Tapestry
Studies]
1969
guache sobre papel
[gouache on paper]
desenho em 5 partes
[drawing with 5 pieces]
33 x 52,7 cm cada [each]
Acervo Instituto
Burle Marx



Sem título [Untitled]
1979
óleo sobre tela
[oil on canvas]
100 x 80 cm
Coleção particular – SP

Sem título [Untitled]
1992
óleo sobre tela
[oil on canvas]
130 x 132 cm
Coleção particular – SP





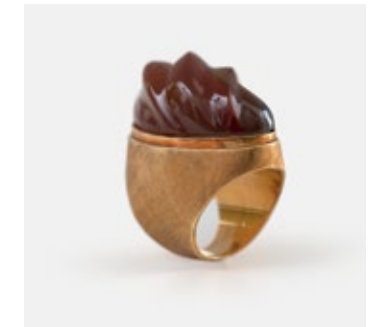
Par de brincos e broche
[Pair of earrings and brooch]
década de 1960
ouro 18k e pedras semipreciosas
[18k gold and semi-precious stones]
broche [brooch]:
5,4 × 4,3 × 0,8 cm
cada brinco [each earring]:
2,5 × 2,3 × 1,5 cm
Coleção particular – RJ



Par de brincos e broche
[Pair of earrings and brooch]
s. d.
ouro 18k e pedras semipreciosas
[18k gold and semi-precious stones]
broche [brooch]:
6 × 4 × 1 cm cada
brinco [each earring]:
3 × 1,8 × 1,5 cm
Coleção particular – RJ



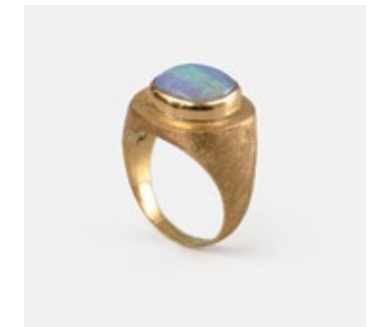
Par de brincos
[Pair of earrings]
s. d.
ouro 18k [18k gold]
2,8 × 1,7 × 1 cm cada
[each]
Coleção Maria e Marcella Cals



Anel [Ring]
s. d.
ouro escovado 18k e pedra lapidada em formas curvas
[brushed gold 18k and polished stone]
3 × 2 × 3,3 cm | 21 g
Coleção Família Paskin Szenkier

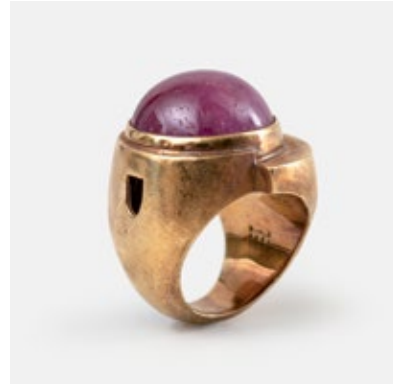


Anel [Ring]
s. d.
ouro 18k e pedras semipreciosas
[18k gold and semi-precious stones]
1,4 × 1,9 × 2,5 cm
Coleção particular – RJ



Anel [Ring]
s. d.
ouro 18k e pedras semipreciosas
[18k gold and semi-precious stones]
2,7 × 2 × 3 cm
Coleção particular – RJ

Anel [Ring]
s. d.
ouro 18k e pedras
semipreciosas
[18k gold and
semi-precious stones]
2,6 × 2,3 × 3 cm
Coleção particular – RJ



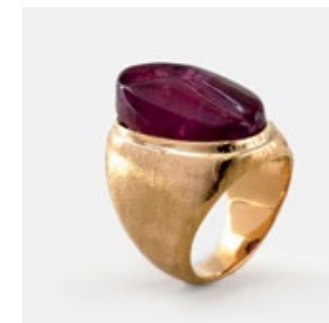
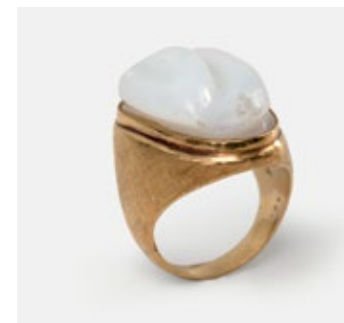
Pulseira [Bracelet]
década de 1960
ouro 18k e pedras
semipreciosas
[18k gold and
semi-precious stones]
3,3 × 7 × 0,3 cm
Coleção particular – RJ



Bracelete [Bracelet]
década de 1960
ouro 18k e pedras
semipreciosas
[18k gold and semi-
precious stones]
2,5 × 7,7 × 2 cm
Coleção particular – RJ



Anel [Ring]
s. d.
ouro 18k e pedras
semipreciosas
[18k gold and
semi-precious stones]
2,3 × 1,9 × 2,5 cm
Coleção particular – RJ



Anel [Ring]
s. d.
ouro 18k e pedras
semipreciosas
[18k gold and semi-precious
stones]
3 × 2,4 × 3,4 cm
Coleção particular – RJ



Broche [Brooch]
s. d.
ouro 18k e pedras
semipreciosas
[18k gold and
semi-precious stones]
3,8 × 2,3 × 1 cm
Coleção particular – RJ

Broche [Brooch]
s. d.
ouro 18k [18k gold]
6,2 × 2,9 × 1 cm
Coleção particular – RJ

Colar e par de brincos
[Necklace and pair of
earrings]
década de 1960
ouro 18k e pedras
semipreciosas
[18k gold and
semi-precious stones]
colar [necklace]:
21,4 × 14,5 × 0,4 cm
cada brinco
[each earring]:
3,3 × 2,5 × 1,2 cm
Coleção particular – RJ



PRÓXIMAS PÁGINAS
NEXT PAGES

MARCEL GAUTHEROT

Flora no [from] Sítio
Santo Antônio da Bica,
atual [today] Sítio Burle
Marx, c. 1961
Acervo Instituto Moreira
Salles (IMS)
detalhe [detail]



Conceitos de composição em paisagismo

Concepts in Landscape Composition

BURLE MARX [1954]

A larga e muito ampla experiência de meu trabalho de paisagista, criando, realizando e conservando jardins, parques e grandes áreas urbanas praticamente desde a terceira década deste século [século XX], permite-me agora formular minha conceituação do problema *jardim* como sinônimo de *adequação* do meio ecológico para atender às exigências naturais da civilização.

Esse conceito, isto é, meu pensamento atual, baseado numa razoável experiência, não pretende nenhuma originalidade, nenhuma descoberta, sobretudo porque toda a minha obra responde por uma razão de percurso histórico e por uma consideração do meio natural.

Em relação à minha vida de artista plástico, da mais rigorosa formação disciplinar para o desenho e a pintura, o jardim foi, de fato, uma sedimentação de circunstâncias. Foi somente o interesse de aplicar sobre a própria natureza os fundamentos da composição plástica, de acordo com os sentimentos estéticos da minha época. Foi, em resumo, um modo que encontrei para organizar e compor meu desenho e minha pintura, utilizando materiais menos convencionais.

Em grande parte, posso explicar com o que houve em relação à minha geração, quando os pintores recebiam impacto do cubismo e do abstracionismo. A justaposição dos atributos plásticos desses movimentos estéticos aos elementos naturais constituiu a atração para uma nova experiência. Decidi-me a usar a topografia natural como uma superfície para a composição, e os elementos da natureza encontrada – minerais, vegetais – como materiais de organização plástica, tanto e

My vast and extensive professional experience as a landscaper, creating and conserving gardens, parks, and large urban areas, since practically the third decade of this century [20th], now allows me to formulate my conceptualization of the *garden* matter as a synonym of ecological environment *adequacy* to meet the natural demands of civilization.

This concept, that is, my current thinking, based on reasonable experience, does not claim any originality nor discovery, mainly because all my work covers a historical reason and a consideration for the natural environment.

Concerning my life as an artist, from the most rigorous disciplinary training to drawing and painting, the garden was, in fact, a sedimentation of circumstances. It was just the

interest of applying the fundamentals of plastic composition to nature, according to the aesthetic feeling of my time. It was, in short, the way I found to organize and compose my drawing and painting, using less conventional materials.

In large part, I can explain, through what happened to my generation, when painters absorbed the impact of cubism and abstractionism. The juxtaposition of the plastic attributes of these aesthetic movements to the natural elements constituted the attraction to a new experience. I decided to use natural topography as a surface for the composition, and the found elements of nature—minerals, plants—as materials for plastic organization, as much as any other artist seeks to make his composition with canvas, paints, and brushes.

quanto qualquer outro artista procura fazer sua composição com tela, tintas e pincéis.

Os críticos mais interessados na minha obra têm, repetidas vezes, assinalado a ligação estilística entre a pintura e o paisagismo que faço. Geraldo Ferraz e Clarival Valladares têm indicado toda a minha obra como dentro de uma unidade plástica, e eu mesmo sou o primeiro a reconhecer não haver diferenças estéticas entre o objeto-pintura e o objeto-paisagem construído. Mudam apenas os meios de expressão.

Com o passar do tempo, crescendo cada vez mais a minha experiência com a natureza e o trabalho a ela destinado, formei, gradativamente, melhor consciência da obra que desenvolvia.

Não me interessa julgá-la, mas sobretudo vê-la cada vez mais compreendida em suas razões e em sua função, para o meio e a época.

Recuso-me, insistentemente, a reconhecer o julgamento mais frequente e comum que se costuma fazer do meu trabalho, apontado como *originalidade*. Nunca a originalidade me preocupou como qualidade ou finalidade.

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

Critics who have been most interested in my work have repeatedly pointed out the stylistic connection between painting and the landscaping that I create. Geraldo Ferraz and Clarival Valladares have referred to the whole of my work as being inside a plastic unit, and I am the first to recognize that there are no aesthetic differences between the object-painting and the object-landscape built. Only the means of expression change.

As time went on, my experience with nature and the work I do with it grew more and more, and I gradually formed a better awareness of the work I was developing.

I do not care about judging it. I care about seeing it understood, more and more, in its reasons and function, for the environment and time.

I refuse, insistently, to recognize the most frequent and common judgment usually made of my work, pointed out as *originality*. Never did originality concern me as quality or purpose.

My philosophical concept of the built landscape, be it the garden, the park, or the development of urban areas, is based on the historical direction of all times, recognizing, in each period, the expression of the aesthetic thought that is manifested in the other arts. In this sense, my work reflects modernity, the date on which it takes place, but it never loses sight of the reasons of tradition itself, which are valid and requested.

If I were asked what's the first philosophical attitude assumed for my garden, I would quickly respond to be precisely the same that translates the behavior of the Neolithic man:

Se me indagassem qual a primeira atitude filosófica assumida para o meu jardim, logo responderia ser exatamente a mesma que traduz o comportamento do homem neolítico: alterar a natureza topográfica para ajustar a existência humana, individual e coletiva, utilitária e prazerosa. Existem duas paisagens: a natural, existente, e a humanizada, construída. Esta corresponde a todas as interferências impostas pela necessidade. Porém, além das implicações decorrentes das razões econômicas (transportes, suprimento, cultivo, moradias, agrupamentos fabris etc.), há, sem dúvida, a paisagem definida por uma necessidade estética, que não é luxo nem desperdício, mas necessidade absoluta para a vida humana, sem o que a própria civilização perderia sua razão ética.

Há períodos históricos relativos a certas regiões em que o equilíbrio da ordem social se projeta na configuração do paisagismo criado. Não há exagero em afirmar que a história do jardim (isto é, da paisagem construída) corresponde à história dos ideais éticos e estéticos da época correspondente.

É verdade que os ocidentais têm uma *história da paisagem* diferente da oriental. Diferente e mais pobre, além de mais recente. De outro modo, sabe-se quanto o paisagismo ocidental recebeu de influência do oriental a partir do século XIV, em relação à Itália e, muito antes, em relação à península Ibérica.

Com o propósito de mencionar, no percurso histórico mais remoto, a presença do *jardim* conceitual, torna-se-nos possível registrar sua parti-

tion in stating that the history of the garden (that is, of the built landscape) relates to the history of the ethical and aesthetic ideals of the corresponding period.

Westerners indeed have a *landscape history* different from that of the Easterners. Different and poorer, as well as more recent. On the other hand, it is known how much the landscaping of the West received from the Eastern influence as of the 14th century, such as the case of Italy and, much earlier, the Iberian Peninsula.

To mention the presence of the conceptual *garden* in the most remote historical route, it is possible to register its participation in all ages, from the examples of Neolithic behavior, that is, from the first stage of civilization, when the sedentary attitude, agricultural

that of altering the topographic nature, to adjust the human, individual and collective existence, utilitarian and pleasant. There are two landscapes—the natural, which is existing, and the humanized, which is built. The latter corresponds to all the interferences imposed by necessity. However, in addition to the implications arising from economic reasons (transport, supply, cultivation, housing, factory groups, etc.), there is undoubtedly a landscape defined by an aesthetic need, which is neither luxury nor waste, but an absolute need for human life, without which civilization itself would lose its ethical reason.

There are historical periods related to certain regions, when the balance of the social order is projected in how the created landscaping is configured. There is no exaggera-

cipação em todas as eras, a partir dos exemplos do comportamento neolítico, ou seja, a partir do primeiro estágio da civilização, quando se caracterizam a atitude sedentária, a atividade agrícola e a formação artesanal utilitária orientada (construção de moradia, defesa e cerâmica).

A forma dos vasos e utensílios neolíticos, assim como seus elementos decorativos, revelam a presença e a preferência pelos motivos biomórficos, isto é, pelos elementos vegetais e animais da natureza circundante e já participantes de uma realidade estética.

Por essa razão é que os objetos assumem a forma dos exemplos naturais, já ligados à percepção humana numa situação emocional, já vistos como situação do *belo* além da situação de *útil*.

Quase todos os exemplos de estilização da figura – vegetal e animal – do comportamento neolítico mostram uma atitude contemplativa estabelecida e, sobre esta, uma consciência artística determina a representação do objeto fora da sua realidade física, muitas vezes transformado em símbolo, porém sempre resolvida em termos de uma organização plástica.

No momento em que a civilização se organiza em estruturas social e política mais definidas (Egito e Mesopotâmia), torna-se mais incisiva a interferência da criação artística sobre a superfície topográfica natural. É quando a arquitetura assume o grande desempenho da presença do pensamento e dos anseios sobre a natureza física ocupada, procurando alterá-la de seu estado original para uma visão de domínio humano. O surgimento da civilização caracteriza-se, pois, não só pelo primeiro

activity, and oriented utilitarian craft formation are characterized (construction of housing, defense, and ceramics).

The shape of the Neolithic vases and utensils, as well as their decorative elements, reveal the presence and preference for biomorphic motifs, that is, for the plant and animal elements of the surrounding nature and already participating in an aesthetic reality.

For this reason, objects take the form of natural examples, already linked to human perception, in an emotional situation, already seen as a situation of beauty, in addition to the situation of useful.

Almost all examples of stylization of the figure—plant and animal—of Neolithic behavior show an established contemplative attitude and, on top of that, an artistic con-

science determines the representation of the object, outside its physical reality, often transformed into a symbol, but always resolved in terms of a plastic organization.

The moment civilization is organized into more defined social and political structures (Egypt and Mesopotamia), the interference of artistic creation on the natural topographic surface becomes more incisive. It is when architecture takes on the great performance of the presence of thought and yearnings about the occupied physical nature, trying to change it from its original state to a vision of the human domain. The emergence of civilization is characterized, therefore, not only by the first report of episode and code but, above all, by the conscious interference of the physical landscape, to the point of transform-

relato de episódio e de código, mas sobretudo pela interferência consciente da paisagem física, a ponto de transformá-la em paisagem construída, capaz de estabelecer o impacto da visão dos conceitos éticos (religiosos e políticos) e dos conceitos estéticos (preferência da forma, definição de materiais nobres, formação dos estilos) contidos na cultura de cada comunidade.

De acordo com o meio ecológico definiram-se tanto a arquitetura como a paisagem construída. As condições físicas do antigo Oriente Próximo haveriam de corresponder aos materiais escolhidos e às soluções preferidas para a obra artística.

O texto mitológico de cada civilização prende-se, frequentemente, a uma ideia paisagística ou então, diretamente, a uma descrição do jardim construído.

As quatro filhas de Héspero eram as jardineiras de um pomar de maçãs de ouro, perto de Agadir, guardado por um dragão que nunca dormia. No Egito Antigo, há no vale dos Reis uma inscrição tumular de um jardineiro dos faraós.

Toda a mitologia helênica se desenrola entre jardins oníricos e elementos de natureza botânica. O próprio ornato da ordem da coluna coríntia, a folha de acanto e a sua lendária origem, mostra a interação estética entre o homem e sua paisagem natural, tomada como motivação da arquitetura. Todo o sentido da existência dionisíaca (Baco), ou toda fábula de Ártemis (Diana) ou de Afrodite (Vênus), implicam a ideia de um mundo paisagístico.

ing it into a built landscape, capable of establishing the impact of the ethical (religious and political) and aesthetic (preference of form, the definition of noble materials, the formation of styles) concepts contained in the culture of each community.

Both the architecture and the built landscape were defined according to the ecological environment. The physical conditions of the ancient Near East would correspond to the chosen materials and the preferred solutions for artistic work.

The mythological text of each civilization is often linked to a landscape idea or, directly, to a description of a built garden.

The four daughters of Hesperus were the gardeners of a golden apple orchard near Agadir, guarded by a dragon that never slept.

In the Valley of the Kings of Ancient Egypt, there is a tomb inscription by a gardener of the pharaohs.

All Hellenic mythology unfolds within dream gardens and elements of botanical nature. The very ornament of the Corinthian column order, the acanthus leaf, and its legendary origin shows the aesthetic interaction between man and his natural landscape, taken as a motivation for architecture. The whole sense of Dionysian existence (Bacchus), or the entire fable of Artemis (Diana) or Aphrodite (Venus), imply ideas of a landscape world.

In the rise of the most remote empires of Chaldean-Assyrian civilization, such as that of Babylon, there is a reference to fantastic gardens already explaining the Faust, the power.

No surgimento dos mais remotos impérios da civilização caldeu-assírica, como o da Babilônia, há a referência de fantásticos jardins já explicando Fausto, o poder. Vale anotar o lendário exemplo dos jardins suspensos de Semíramis, definido como a integração da construção do jardim à arquitetura.

As diversas civilizações que passaram pela Ásia Menor (Irã, Iraque e costa mediterrânea da Síria) são lembradas em associações de episódios e de construções relativas à paisagem. Os povos sumerianos, babilônicos e caldeus, os hititas, os hebreus, os assírios, os persas e todos os demais dessa área firmaram texto histórico do homem em relação à paisagem. Toda a Mesopotâmia, entre o Tigre e o Eufrates, por sua natural fertilidade, ganhou a lenda de ser o berço da humanidade, o local onde teria sido o Éden, o Paraíso de Adão e Eva.

Apenas para mencionar uma das ancestralidades da civilização ocidental atual, a da origem hebraica, vale ressaltar que a gênese descrita na Bíblia desenvolve-se em um quadro paisagístico completo. Deus, criador do mundo e da vida, é, no texto do livro hebraico, o construtor, o artista de um mundo paisagístico que foi entregue ao homem como paraíso, na forma de jardim e pomar. A expulsão de Adão e Eva desse jardim leva-os, para sempre, a uma realidade de vicissitudes, de sofrimento permanente, restando, como ideal, a lembrança, o sonho, a visão da paisagem perdida. A perda do paraíso transforma-se no sentido de frustração perene, e então caberia às artes plásticas lembrá-lo.

It is worth noting the legendary example of the suspended gardens of Semiramis, defined as the integration of garden construction with architecture.

The various civilizations that passed through Asia Minor (Iran, Iraq, and the Syrian Mediterranean coast) are remembered in associations of episodes and constructions related to the landscape. The Sumerian, Babylonian, and Chaldean peoples, the Hittites, the Hebrews, the Assyrians, the Persians, and everyone else in that area, consolidated man's historical text in relation to the landscape. All of Mesopotamia, between the Tigris and the Euphrates, won the legend of being the cradle of humanity due to its natural fertility, the place where Eden, the paradise of Adam and Eve, would have been.

Just to mention one of the ancestors of the current Western civilization, that of the Hebrew origin, it is worth mentioning that the genesis described in the Bible develops within a complete landscape. God, the creator of the world and life, is, in the text of the Hebrew book, the builder, the artist of a landscape world, which he gave to man as paradise and in the form of garden and orchard. The expulsion of Adam and Eve from that garden takes them, forever, to a life of vicissitudes, permanent suffering, leaving the memory, the dream, the vision of the lost landscape as their ideal. The loss of paradise becomes a feeling of perennial frustration, and then it would be up to the plastic arts to remember it.

In the Christian era, when history reaches the Middle Ages and the beginning of the

Na era cristã, quando a história atinge a Idade Média e o começo da Renascença, há, na pintura religiosa, a visão de uma paisagem, de um jardim indicado como o paraíso perdido. E quando a Renascença se afirma, tendo por base elites bem constituídas e diferenciadas em hábitos e exigências estéticas, surgem então os grandes exemplos da paisagem artificial, encarregada de conferir o ambiente ideal entre objeto arquitetural e topografia.

O jardim renascentista é regido por um propósito de composição plástica, de tratamento arquitetural e de absoluta contenção de formas e dimensões propostas.

Seguem-se os jardins franceses, isto é, o jardim e a paisagem construída, que se firmaram no gosto da nobreza do absolutismo dos grandes reis da França com soluções geometrizadas, com artifícios (fontes, cascatas, repuxos, estatuárias etc.), porém determinados sob uma nova preocupação plástica: a do tratamento espacial, isto é, a do uso do espaço como elemento da construção, a fim de conferir o deslumbramento, o impacto do monumental.

Assim, vimos que cada período estilístico que se sucede irá refletir-se, de uma forma ou de outra, no jardim. Essa correspondência ocorreu sempre, ao longo da história, até atingirmos a época atual.

Com relação à história do jardim e da paisagem organizada no Brasil, poderia resumir do seguinte modo: desde o primeiro relato do descobrimento até a implantação do Império, no começo do século passado [XIX], registram-se o predomínio da paisagem natural e

Renaissance, there is the vision of a landscape in religious painting, of a garden indicated as the lost paradise. And when the Renaissance asserts itself, based on well-constituted elites, differentiated in aesthetic habits and requirements, then there are the great examples of the artificial landscape, charged with providing the ideal environment between architectural object and topography.

The Renaissance garden is governed by the purpose of plastic composition, architectural treatment, and absolute containment of the proposed shapes and dimensions.

Next are the French gardens, that is, the garden and the built landscape, established for the taste of the nobility of Absolutism and the great kings of France, with geometrized solutions loaded with artifices (fountains,

waterfalls, statues, etc.) but determined under a new plastic concern—that of spatial treatment, that is, that of the use of space as an element of construction, to confer the dazzle, the impact of the monumental.

Thus, we saw that each stylistic period that follows is reflected, in one way or another, in the garden. This correspondence has always occurred throughout history, all the way to present day.

Concerning the history of the garden and the organized landscape in Brazil, it could be summarized as follows: from the first account of the discovery until the settlement of the Empire, at the beginning of the last century [19th], there is a predominance of the natural landscape and few examples of the built landscape. The urbanization work of Recife and

poucos exemplos de paisagem construída. Destacam-se o trabalho de urbanização do Recife e de Olinda pelos holandeses, na primeira metade do século XVII, por iniciativa do príncipe Maurício de Nassau, e os jardins (praças ajardinadas) do fim do século XVIII no Rio de Janeiro, a partir de 1753, quando a cidade se tornou a capital do Brasil.

Sob outros aspectos, sociólogos brasileiros, entre os quais Gilberto Freyre, indicam uma tradição de jardim iniciada nos moldes da civilização rural açucareira dos antigos engenhos de Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Sergipe e Bahia. Explicam a unidade arquitetural da casa-capela-engenho – acrescida de tratamento paisagístico embelezador que se fez quanto ao pomar – com as plantas decorativas e o interesse de enobrecimento da propriedade.

Na arquitetura religiosa brasileira dos três primeiros séculos, conhecem-se os exemplos de claustros dos mosteiros e dos conventos, onde se cultivavam plantas ornamentais em vasos removíveis destinados à decoração do templo, em dias de festa.

Conhecem-se, igualmente em gravuras e desenhos de artistas visitantes, áreas urbanas e rurais tratadas com certa regularidade de ajardinamento, ou pelo menos tomando a configuração de uma composição e de escolha dos seus elementos. Entretanto, são exemplos insuficientes e sem segurança documental, pois nota-se muita variação entre os desenhos de diferentes autores.

Não se pode caracterizar um *jardim brasileiro* tradicional do ponto de vista de trabalho urbanístico ou de hábitos da vida privada. Pode-se,

Olinda by the Dutch, in the first half of the 17th century, on the initiative of Prince Maurício de Nassau, and the gardens (squares with gardens) of the late 18th century, in Rio de Janeiro, from 1753, when the city became the capital of Brazil, stand out as examples of the built landscape.

In other respects, Brazilian sociologists, including Gilberto Freyre, point to a garden tradition initiated along the lines of the sugar rural civilization in the old mills of Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Sergipe, and Bahia. They explain the architectural unity of the house-chapel-mill, plus a beautifying landscaping that was done in terms of the orchard, decorative plants, and the interest in the property's refinement.

In the Brazilian religious architecture of the country's first three centuries, examples of

cloisters in monasteries and convents are known, where ornamental plants were cultivated in removable vases, intended for the decoration of the temple, on feast days.

Also known to be in engravings and drawings by visiting artists, urban and rural areas treated with a certain regularity of gardening, or at least taking the configuration of composition and choosing its elements. However, they are insufficient examples, and without documentary security, as there is a lot of variation between the drawings of different authors.

You cannot characterize a traditional Brazilian garden, from the point of view of urban work or the habit of private life. On the contrary, it is possible to indicate in the first phase, throughout the long colonial period (16th, 17th, and 18th centuries), the artificial landscape that

ao contrário, indicar na primeira fase, por todo o longo período colonial (séculos XVI, XVII e XVIII), a paisagem artificial embelezadora da vida privada, urbana e rural, em relação ao pomar, às árvores frutíferas importadas (mangueiras, abacateiros, sapotizeiros, limoeiros etc.) e às áreas de criação de aves e de animais domésticos. Desse hábito, formaram-se, no Brasil, as soluções denominadas de *quintal*, *sítio* e *roça*, para corresponder às pequenas e médias áreas de propriedade privada, mesmo que de localização urbana.

Em relação à paisagem natural, a prática das queimadas com a finalidade de obtenção de área apropriada ao plantio é o traço mais definidor do fenômeno rural brasileiro. Formam-se, muito cedo, em quase todo o país, as ideias da constituição da natureza virgem, exuberante e demasiada para ocupação e utilização da terra. Contudo, sempre se conservaram, na propriedade rural, trechos de mata virgem, às vezes como necessidade de suprimento de água para o aproveitamento mecânico dos engenhos e, em outros casos, já para atividades de lazer, como reserva de caça.

A enorme extensão geográfica brasileira (8 milhões de quilômetros quadrados) e a concentração populacional predominante nas cidades, diluída no interior, explicam a diversidade e a dispersão da paisagem construída.

Ao começar o século XIX, d. João VI, disposto a implantar o Império brasileiro nos moldes da civilização europeia, decidiu-se, numa série de iniciativas definitivas, por uma total mudança das características culturais: primeiro, determinou a abertura dos portos, permitindo a universa-

beautifies private, urban, and rural life, in relation to the orchard, to the imported fruit trees (mango trees), avocados, sapodilla, lemon trees, etc.) and to areas of poultry and domestic animals. From this habit, solutions called "backyard," "homestead," and "rural areas" were formed in Brazil to correspond to small and medium-sized areas of private property, even if located in urban areas.

In relation to the natural landscape, the practice of slash and burning to obtain an appropriate area for planting is the most defining feature of the Brazilian rural phenomenon. Very early in almost the whole country, the ideas of the constitution of virgin nature are formed, exuberant, and too much for the occupation and use of the land. However, stretches of virgin forest have always been

preserved on the rural property, sometimes as a need for water supply for the mechanical use of the mills and, in other cases, for leisure activities, such as game reserves.

The enormous geographic extension of Brazil (eight million square kilometers) and the predominant concentration of population in cities, diluted in the countryside, explain the diversity and dispersion of the built landscape.

At the beginning of the 19th century, D. João VI, willing to settle the Brazilian Empire along the lines of European civilization, decided, in a series of definitive initiatives, for a total change in cultural characteristics: first, he determined the opening of ports, allowing the universalization of the country, and then, when he moved to Brazil, he stimulated numerous cultural ventures. He created

lização do país, e depois, ao se mudar para o Brasil, ele próprio estimulou numerosos empreendimentos culturais – criou escolas de engenharia, ensino de artes e ofícios – e o enorme interesse do estudo da natureza local, a começar pelo fantástico (ao seu tempo) Jardim Botânico.

Data de d. João VI o conhecimento naturalístico da terra, antes estudado somente durante o período holandês (começo de 1600 até 1625) – com os trabalhos de Gaspar Barléu, Guilherme Piso e Georg Marcgrave e documentado na pintura e no desenho de Frans Post, Albert Eckhout e Zacharias Wagner.

A Corte Imperial, a Missão Artística Francesa e os naturalistas visitantes do século passado [XIX] (Carl Friedrich Martius, Johann Baptist von Spix, Alexander von Humboldt, Auguste de Saint-Hilaire, George Gardner e outros) foram os fatores da completa modificação em relação à construção da paisagem. Numerosas plantas silvestres foram selecionadas para cultivo e passaram ao uso decorativo privado. Outras, de origem oriental, antilhana africana e de outras procedências, foram importadas, com o sucesso imediato de aclimação. Grandes botânicos brasileiros apareceram no século passado [XIX] (Alexandre Rodrigues Ferreira, frei José Mariano da Conceição Vellozo etc.).

A agricultura, com a imigração fortemente presente no plantio das fazendas de café (São Paulo, Rio de Janeiro), é um novo fator de interferência, como paisagem construída.

engineering and arts and crafts schools and fostered an enormous interest in the study of local nature, starting with the marvelous (at his time) Botanical Garden.

The naturalistic knowledge of the land dates from D. João VI, previously studied only during the Dutch period (beginning of 1600 to 1625), through the works of [Gaspar] Barléus, [Guilherme] Piso, and [Georg] Maregrave, and documented in the painting and drawing of Franz Post, [Albert] Eckhout, and Zacharias Wagner.

The Imperial Court, the French Artistic Mission, and the visiting naturalists of the last century [19th] ([Carl Friedrich] Martius, [Johann Baptist von] Spix, [Alexander von] Humboldt, [Auguste de] Saint-Hilaire, [George] Gardner, and others) were the pushing factors of the complete change in relation

to the construction of the landscape. Numerous wild plants have been selected for cultivation and gone into private decorative use. Others, of Eastern, Antillean, African, and other origins, were imported, with immediate acclimatization success. Great Brazilian botanists appeared in the last century [19th] ([Alexander] Rodrigues, [friar José Mariano da Conceição] Vellozo, etc.).

Agriculture, with immigration strongly present in the planting of coffee farms (São Paulo, Rio de Janeiro), is a new factor of interference as built landscape.

Back at the time of the Court and throughout the Empire (1822 to 1889), there was an outstanding development of civil and private constructions, highlighting the projects and works of [Auguste Henri Victor] Grandjean de

No período da Corte e no decurso do Império (1822-1899), registra-se excelente desenvolvimento das construções civis e privadas, destacando-se os projetos de obras de Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro, de Louis Léger Vauthier, no Recife, e do paisagista Auguste François Marie Glaziou, autor do parque da Mansão Imperial (Quinta da Boa Vista) e do campo de Sant'Ana, também no Rio.

A última metade do século XIX se caracteriza por uma obra de caráter acadêmico, europeu, preocupada em mostrar sincronismo com os centros civilizados e exibir a fortuna de uma nobiliarquia recente.

Com a queda do Império, em consequência da abolição da escravidão e da imediata crise econômica, forma-se um período de recomposição da fortuna, que se estabelece nos estados do Sul, graças aos braços dos imigrantes agricultores.

Esse período, de 1890 a 1920, está marcado pela riqueza e perda da exploração da borracha na Amazônia, pelo desenvolvimento agrícola e pecuário e pela grande importação de materiais e trabalhos europeus.

Surgem uma elite e uma burguesia ávidas de nível e hábitos civilizados, que haveriam de se manifestar mais na cópia dos modelos europeus do que na produção artística própria.

Desenvolve-se, nas principais cidades (Rio, São Paulo, Salvador, Recife, Porto Alegre e outras), extraordinário número de construções de utilidade coletiva e privada, com a mão de obra de artesãos europeus fixados (imigrantes portugueses, alemães, italianos e outros), dentro de

Montigny, in Rio de Janeiro, [Louis Léger] Vauthier, in Recife, and the landscaper [Auguste François Marie] Glaziou, creator of the park of the imperial mansion (Quinta da Boa Vista) and Campo de Sant'Ana, also in Rio.

The last half of the last century [19th] is characterized by a work of an academic, European character, concerned with showing synchronism with civilized centers and showing the wealth of a recent nobility.

With the fall of the Empire, as a result of the abolition of slavery and the immediate economic crisis, a period of wealth recomposition was established in the Southern States, thanks to the immigrant farmers.

This period, from 1890 to 1920, is marked by the wealth and loss of rubber exploitation in the Amazon, by agricultural and livestock

development, and massive imports of European materials and works.

An elite and a bourgeoisie eager for civilized standards and habits appear, which would manifest themselves more in the copy of European models than in their own artistic production.

In the main cities (Rio, São Paulo, Salvador, Recife, Porto Alegre, and others), an extraordinary number of buildings of collective and private utility are developed with the labor of fixed European artisans (Portuguese, German, and Italian immigrants, to name a few) within new models and resources that characterize European contemporaneity, based on the period and style called Art-nouveau. In Brazil, it became better known as "floreale style" to indicate the predominant motive.

novos modelos e recursos caracterizadores da contemporaneidade europeia, do período e estilo denominados *art nouveau*. No Brasil ficou mais conhecido como “estilo floreal”, para indicar o motivo predominante.

Há alguma inegável correspondência com a *Belle Époque* do romantismo europeu decadente. Mas é necessário esclarecer o exagero que se operou no Brasil, a ponto de demolir nosso acervo artístico e histórico, incluindo obra religiosa e palácios antigos, tudo em nome de um capricho de novos-ricos e de uma ânsia de civilização. Desse período, reflete-se, no Brasil, o gosto pela jardinagem e pelo cultivo de flores e plantas exóticas. A rosa imperou em todas as artes, desde a poesia até o estuque de todas as casas. Avencas, bambus-chineses, palmeirinhas em vasos, cravos, crisântemos, dalias, samambaias etc. constituíam o consumo botânico de finalidade decorativa.

Esse poderoso resíduo do romantismo da *Belle Époque* perdurou no Brasil até a quarta década dos Novecentos.

Esse foi o legado, o acervo da experiência artística que eu, pessoalmente, encontrei quando, de volta da Alemanha, me dispus a ser um simples artista plástico, de minha geração, em minha terra. Por esse motivo, quando me perguntam onde eu teria percebido as qualidades estéticas dos elementos nativos da flora brasileira, onde tomei a decisão de construir, com a flora autóctone, toda uma ordem de uma nova composição plástica para o desenho, para a pintura, e até atingir a paisagem e o jardim, que fazem a parte mais conhecida de

There is an undeniable correspondence of the “*Belle Époque*” of decadent European romanticism. But it is necessary to clarify the exaggeration that took place in Brazil, to the point of demolishing our artistic and historical collection, including religious works and ancient palaces, all in the name of a whim of the new rich and a longing for civilization. The appreciation for gardening and the cultivation of exotic flowers and plants in Brazil arises from this period. The rose prevailed in all arts, from poetry to the plastering of all houses. Venus hair fern, Chinese bamboo, potted palms, carnations, chrysanthemums, dahlias, ferns, etc. constituted botanical consumption for decorative purposes.

This powerful residue of the “*Belle époque*” romanticism lasted in Brazil until the 1940s.

That was the legacy, the collection of artistic experience that I personally found when, back from Germany, I set out to be a regular plastic artist in my generation, in my land. For that reason, when asked where I perceived the aesthetic qualities of the native elements of Brazilian flora, where I made the decision to build, with the native flora, an entire order of new plastic composition, for drawing, for painting, until I reached the landscape and the garden, which are the most well-known part of my creation, I sincerely answer that it was as a painting student, in front of a greenhouse of Brazilian tropical plants, in the Botanical Garden of Berlin. Yes, it was there and then that I saw the strength of genuine tropical nature, ready and in my hands, for the intention it brought,

minha criação, sinceramente respondo que foi como estudante de pintura, diante de uma estufa de plantas tropicais brasileiras, no Jardim Botânico de Berlim. Sim, foi ali então que vi a força da natureza genuína tropical, pronta e em minhas mãos, para a intenção que trazia, então pouco definida, como matéria adequada para a obra plástica que procurava.

Desde então tenho usado o alimento genuíno, da natureza, em toda a sua força e qualidade, como matéria, organizada em termos e propósitos de uma composição plástica. Pelo menos é assim que entendo o paisagismo – como uma forma de manifestação artística.

then little defined, as a suitable material for the plastic work I was looking for.

Since then, I have used the genuine element of nature, in all its strength and quality, as matter, organized in terms and purposes of a plastic composition. At least, that’s how I understand landscaping, as a form of artistic expression.



LEONARDO FINOTTI

Rio Enquadrado Series
#81
2017
Largo da Carioca (1981)
impressão em
pigmento mineral no
papel algodão
[mineral pigment
printed on cotton paper]
85 x 85 cm
Edição 1/5 + 2 A.P.



LEONARDO FINOTTI

Brutiful Series Terrace
#02
2017
Hotel Hilton (1963)
impressão em
pigmento mineral no
papel algodão
[mineral pigment
printed on cotton paper]
85 x 85 cm
Edição 3/5 + 2 A.P.



LEONARDO FINOTTI

Brutiful Series Terrace

#01

2011

Safra Bank (1983)

impressão em

pigmento mineral no

papel algodão

[mineral pigment
printed on cotton paper]

85 x 85 cm

Edição 9/10 + 2 A.P.



LEONARDO FINOTTI

Trans: Paisagem Series

#17103

2009

Praça dos Cristais (1970)

impressão em pigmento
mineral no papel algodão

[mineral pigment printed on
cotton paper]

85 x 85 cm

Edição [edition] 1/5 + 2 A.P.

**Banco Safra,
edifício-sede em
São Paulo**

[Safra Bank
headquarters
building in SP]

1983

guache sobre papel
[gouache on paper]

81 x 99,5 cm

Acervo Instituto
Burle Marx

**PRÓXIMAS PÁGINAS
NEXT PAGES**

Residência [residence]

Burton & Emily Hall

Tremaine – Santa

Barbara, Califórnia

1948

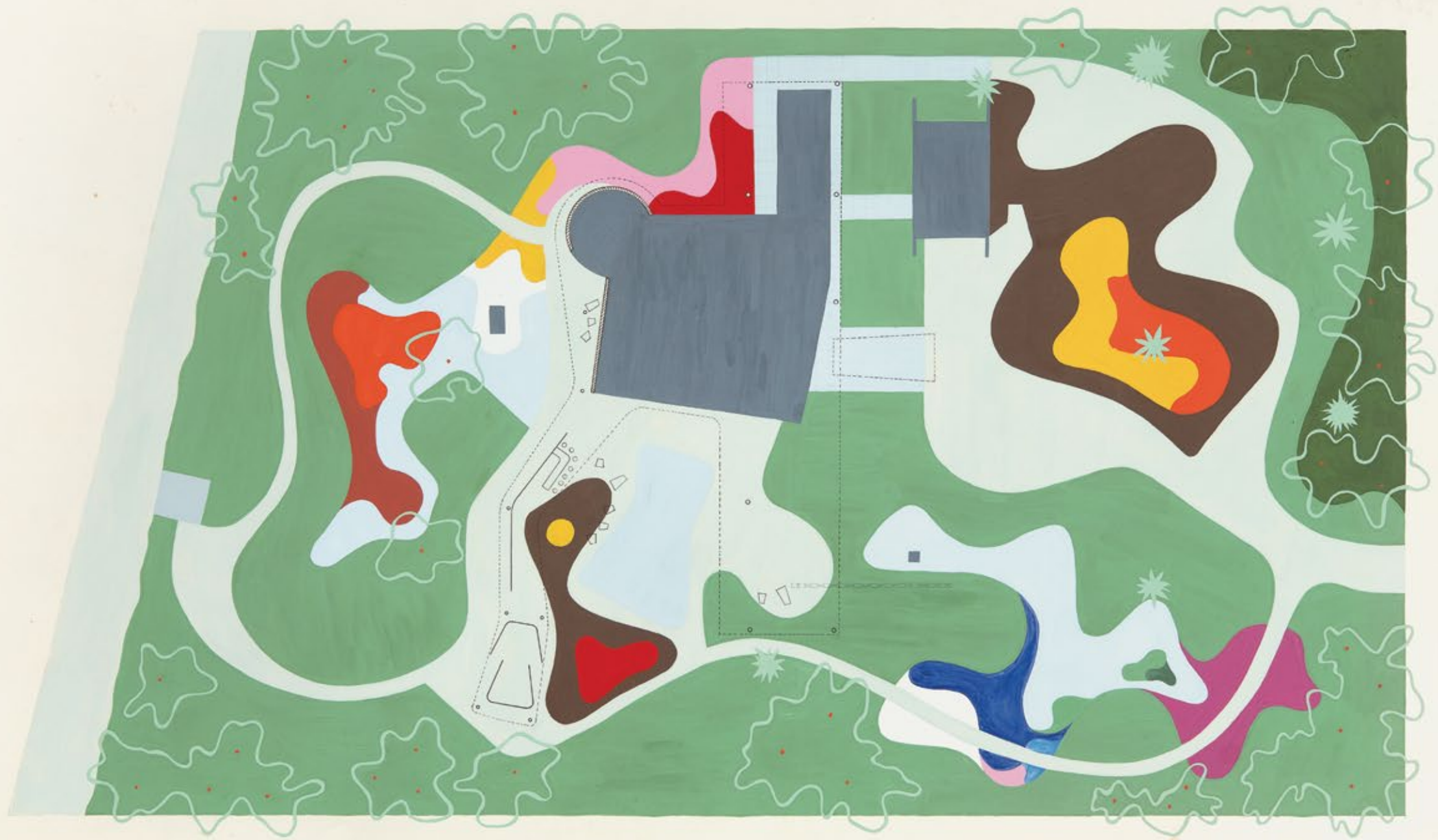
pintura automotiva sobre
aglomerado de madeira

[automotive painting on
wood chipboard]

98,7 x 142,6 cm

Acervo Instituto
Burle Marx







**Parque del Este –
Caracas, Venezuela
1958**
guache sobre papel
[gouache on paper]
133,5 × 111 cm
Acervo Instituto
Burle Marx

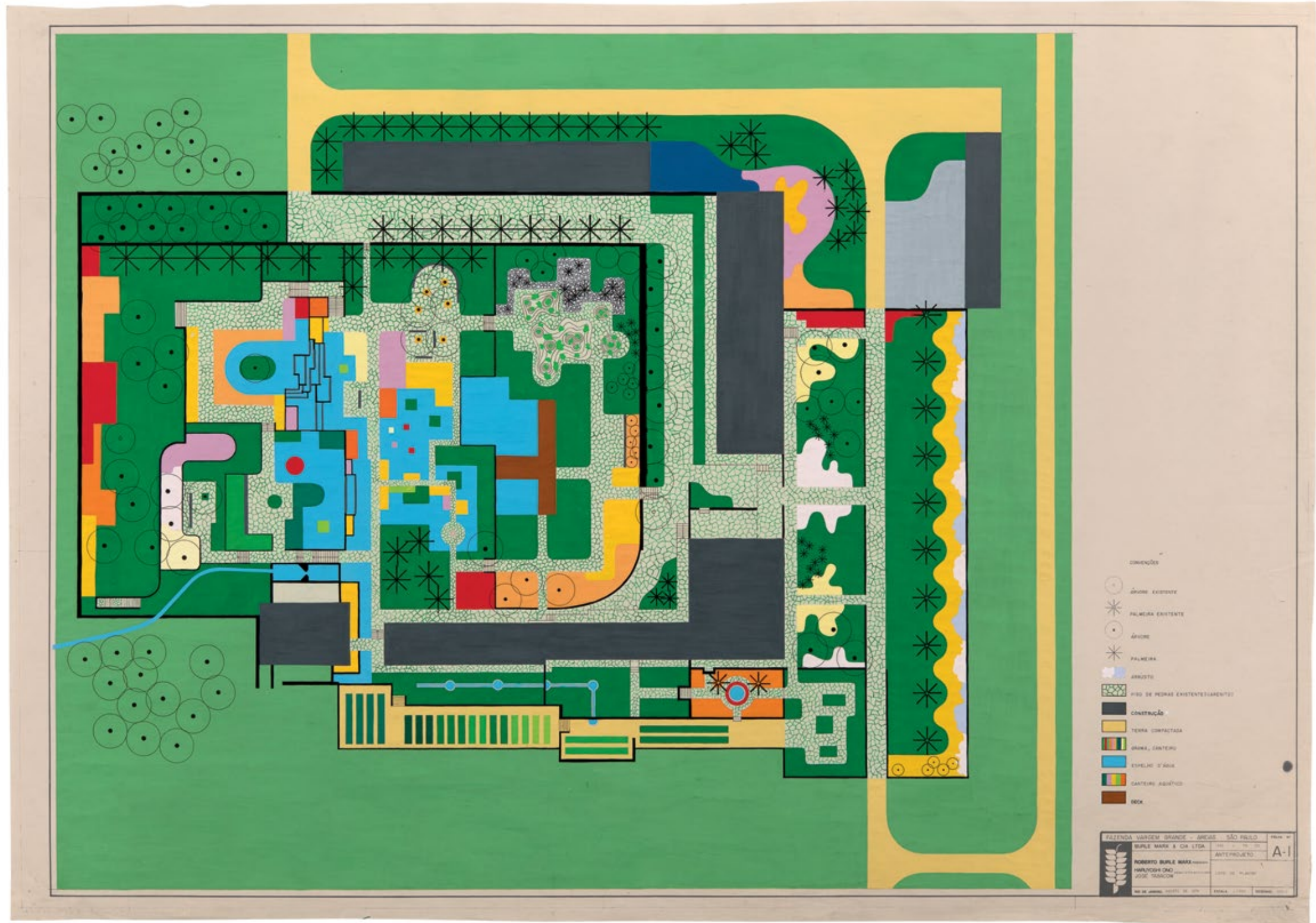
**Jardim da residência
Walter Moreira Salles,
atual Instituto Moreira
Salles (IMS) – Rio de
Janeiro**
[Walter Moreira Salles
residence's garden,
today the Moreira Salles
Institute]
1951
pintura automotiva
sobre aglomerado de
madeira
[automotive painting on
wood chipboard]
95,6 × 122,9 cm
Acervo Instituto
Burle Marx

Fazenda [Ranch]
Vargem Grande –
Areias, São Paulo
1979
gouache sobre papel
[gouache on paper]
78 x 111 cm
Acervo Instituto
Burle Marx

PRÓXIMAS PÁGINAS
NEXT PAGES

MARCEL GAUTHEROT

Funcionário do
[worker from] Sítio Santo
Antônio da Bica, atual
[today] Sítio Burle Marx.
c. 1961
detalhe [detail]
Acervo Instituto Moreira
Salles (IMS)





Jardim e ecologia

Gardens and Ecology

BURLE MARX [1967]

Criacionistas e não criacionistas, quaisquer que sejam as suas diferenças filosóficas, concordam plenamente em que a criação ou surgimento da vida não se processou num ato único, e sim por etapas sucessivas.

O Gênesis desce a pormenores dos atos de criação: primeiro a terra, depois a separação das águas e então se criam as plantas, os animais e o homem. Por sua vez, a ciência tem demonstrado que a planta, através da fotossíntese, cria condições para o prosseguimento do processo evolutivo, modifica a composição da atmosfera da Terra, realiza o sonho de Prometeu, capturando a energia da luz solar e permitindo todo o aparecimento dos insetos, das aves, dos mamíferos, do homem e das próprias plantas superiores, com sua riqueza de formas, de colorido e de estrutura. É nelas que a transmissão da vida, o fenômeno reprodutor, conduz o espetáculo da riqueza de soluções até a floração. Nunca é demais acentuar que a atmosfera da Terra, com 21% de oxigênio, é uma condição de vida, mantida e equilibrada pela atividade das plantas, sobretudo as algas marinhas.

A planta é nosso objeto. E como considerar a planta? De um lado, ela é um ser vivo que obedece a um determinismo condicionado pelas leis do crescimento, da fisiologia, da biofísica e da bioquímica. Por outro lado, qualquer planta é o resultado de um longo processo histórico, no qual ela incorpora em seu estado atual todas as experiências de uma longa linha de ascendentes, que se vai perder na indefinição dos primeiros seres. E todo esse aperfeiçoamento de formas, de cor, de ritmo, de estrutura, faz com que participe de um outro plano categorial, o plano

Creationists and non-creationists, whatever their philosophical differences, fully agree that the creation or emergence of life did not take place in a single act, but in successive stages. Genesis goes down to details of the acts of creation: first, the land, then the separation of the waters, and plants, animals, and man are created. On the other hand, science has demonstrated that the plant, through photosynthesis, creates the conditions for the continuation of the evolutionary process, modifies the composition of the Earth's atmosphere, fulfills Prometheus' dream, capturing the energy of sunlight and allowing the appearance of insects, birds, mammals, man, and even taller plants, with their wealth of shapes, color, and structure. It is in them that the transmission of life, the reproductive phe-

nomenon, leads the spectacle of the wealth of solutions until flowering. It is never too much to stress that the Earth's atmosphere, with 21% oxygen, is a condition of life, maintained and balanced by the activity of plants, especially seaweed.

Plants are our object. And how do we understand plants? On the one hand, plants are living beings that obey a determinism conditioned by the laws of growth, physiology, biophysics, and biochemistry. On the other hand, any plant is the result of a long historical process, in which it incorporates in its current state all the experiences of a long line of ascendants, which will be lost in the undefinability of the first beings. And all this improvement of shapes, color, rhythm, structure, makes plants participate in another categorial

dos seres estéticos, cuja existência é um mistério para o homem. A planta goza, no mais alto grau, da propriedade de ser instável. Ela é viva enquanto se altera. Ela sofre uma mutação constante, um desequilíbrio permanente, cuja finalidade é a própria busca de equilíbrio. À medida que nos aprofundamos no conhecimento das plantas, ampliamos, quase numa razão logarítmica, a área do desconhecido. O conhecimento desvenda maiores mistérios. Quanto mais respondemos, mais “por quê” e “para quê” acumulamos. Apenas como exemplo, poderia lembrar um espetáculo que assisti em plena caatinga, no Nordeste do Brasil. A certa hora da noite, e numa larga área, todos os *Cereus jamacaru* DC. (mandacaru), numa sequência metronômica, abriam ritmicamente suas grandes flores alvas. Sob a luz do luar, as corolas multipétalas se abriam, expondo as gargantas para onde multidões de insetos eram atraídas. Ao vê-los, recordei-me dos movimentos das anêmonas-do-mar e não pude deixar de considerar as razões inatingíveis dessas estranhas convergências. A planta, como a cor, se enriquece de significado, quando em contraposição a outra cor ou outra planta. Na natureza, as associações não se fazem ao acaso, pois obedecem a compatibilidades que dependem do jogo complexo dos fatores do clima, do solo e da própria interação entre plantas e animais e de plantas entre si. Os ecólogos denominam esses agrupamentos definidos de associações.

O fenômeno da associação está intimamente ligado a um dos mais fascinantes fenômenos biológicos, que é o da adaptação. Não seria possível abordar tema tão vasto e tão profundo como o da adaptação

plane, the plane of aesthetic beings, whose existence is a mystery to man. Plants enjoy, in the highest degree, the property of being unstable. Plants are alive while they change. They undergo a constant mutation, a permanent imbalance, the purpose of which is the search for balance itself. As we get deeper into the knowledge of plants, we expand, almost in a logarithmic reason, the area of the unknown. Knowledge unravels greater mysteries. The more we answer, the more “why” and “what for” questions we accumulate.

Just as an example, I remember a spectacle that I saw in the middle of the caatinga, in the Northeast of Brazil. At a certain time of night, all the *Cereus jamacaru* DC (mandacaru) over a wide area rhythmically blossomed large white flowers in a metronomic sequence. In the

moonlight, the multi-petaled corollas blossomed, exposing the throats, to where multitudes of insects were drawn. When I saw them, I remembered the movements of the sea anemones, and I couldn't help considering the unattainable reasons for these strange convergences. Plants, much like color, are enriched with meaning when in contrast to another color or plant. In nature, associations are not made by chance, as they obey compatibilities that depend on the complex set of factors of climate, soil, and the very interaction between plants and animals and between plants and other plants. Ecologists call these groups defined associations.

The phenomenon of association is closely linked to one of the most fascinating biological phenomena, that of adaptation. It is not



LEONARDO FINOTTI

Trans: Paisagem Series #15522
2007
Casa Cavanelas (1954)
impressão em pigmento mineral no papel Hahnemühle Photo Rag® 308 gsm
[mineral pigment printed on Hahnemühle Photo Rag® 308 gsm paper]
85 x 85 cm
Edição 3/5 + 2 A.P.

possible to discuss a topic as vast and as deep as that of adaptation in a few pages. However, I admit that we can at least talk briefly about mutual adaptation, so kin to modern biologists and evolutionists, showing the simultaneous and associated improvement of flowers and pollinating insects.

In the beginning, in the Mesozoic era, the first flowering plants were pollinated by slow, “clumsy” insects, like coleopterans. The evolution of the flower to the bilateral state (as in orchids) or asymmetrical (as in reeds) was accompanied by the appearance of more perfect, more agile insects (butterflies and hymenopterans). Not to mention the highly refined pollination by hummingbirds.

On the surface of the earth, no region is more abundant in plant associations than the

intertropical belt. This spectacle is stronger and more impressive for the inhabitants of temperate countries, in their first contact with the tropics. The astonishment for this tumultuous world of activity, heat, and life, marked for all existence several naturalists from the period of the great revelations, such as [Carl Friedrich] Martius, [Auguste de] Saint-Hilaire, [George] Gardner, Prince [Maximilian zu] Wied-Neuvied, and others. Even today, the floristic richness of the tropical areas is such that, from my own experience, I can say that I never went on an excursion in which I didn't find or harvest plants that were unknown to me, and some even to science. As a result, it is clear that the garden is founded on an ecological basis, especially in a country like Brazil, with extraordinarily varied conditions. For

numas poucas páginas. Contudo, admito que possamos, pelo menos, falar resumidamente da adaptação mútua, tão do gosto dos modernos biólogos e estudiosos da evolução, mostrando o aperfeiçoamento simultâneo e associado das flores e dos insetos polinizadores.

No começo, na Era Mesozoica, as primeiras plantas com flores eram polinizadas por insetos lentos, “desastrados”, do tipo dos coleópteros. A evolução da flor para o estado bilateral (como nas orquídeas) ou assimétrico (como nas canas) se fez acompanhar do aparecimento dos insetos mais perfeitos, mais ágeis (borboletas e himenópteros). Isso sem falar na entrada em cena desse alto requinte que é a polinização por beija-flores.

Na superfície da Terra, nenhuma região é mais rica em associações vegetais do que o cinturão intertropical. Esse espetáculo é mais forte e impressionante para os habitantes dos países temperados, em seu primeiro contato com os trópicos. O assombro por esse mundo tumultuante de atividade, de calor e de vida, marcou para toda a existência vários naturalistas do período das grandes revelações, como Carl Friedrich Martius, Auguste de Saint-Hilaire, George Gardner, o príncipe Maximilian zu Wied-Neuwied e outros. Mesmo hoje, é tal a riqueza florística das zonas tropicais que, por experiência própria, posso dizer que jamais fiz uma excursão em que deixasse de ter encontrado ou colhido plantas para mim desconhecidas, das quais algumas até para a ciência. Em consequência, torna-se claro que o jardim assenta numa base ecológica, sobretudo num país como o Brasil, com condições extraordinariamente variadas. Para aquele que vem se ocupar do simples problema da intro-

those who are dealing with the simple problem of introduction and cultivation, and the domestication of wild plants, there is a little worked, or even virgin, field in many of its aspects at their disposal.

In Brazil, the landscaper enjoys the freedom to build gardens based on a floristic reality of overflowing wealth. By respecting the requirements of ecological and aesthetic compatibility, the landscaper can create artificial associations of enormous expressiveness—and to create an artificial landscape is to neither deny nor slavishly imitate nature—and know how to transpose and associate, based on a selective, personal criteria, the results of a slow, intense and prolonged observation. From my personal experience, I can now remember all the learning through living with

botanists whose collaboration I consider indispensable to anyone seeking to dedicate themselves to the task of doing conscious and in-depth landscaping, taking advantage of this immense heritage, so poorly understood by landscape designers and garden lovers, that is the lush Brazilian flora. Although we can have a contingent of approximately 5,000 tree species, within a floristic set valued at 50,000 different species, our gardens present, above all, the domesticated, cosmopolitan flora, and, in our streets, afforestation is often made with exotic species such as Platanus, privet, etc. I condemn this concept of landscaping, and I have been fighting against certain forms of urbanization, in which the natural landscape is totally destroyed, and then a plant composition is made with plants divorced

dução do cultivo, da domesticação de plantas selvagens, há ao seu dispor um campo pouco trabalhado, ou mesmo virgem em muitos dos seus aspectos.

O paisagista, no Brasil, goza da liberdade de construir jardins baseados numa realidade florística de riqueza transbordante. Respeitando as exigências da compatibilidade ecológica e estética, ele pode criar associações artificiais de uma expressividade enorme. Fazer paisagem artificial não é negar nem imitar servilmente a natureza. É saber transpor e saber associar, com base num critério seletivo, pessoal, os resultados de uma observação morosa, intensa e prolongada. De minha experiência pessoal posso lembrar agora todo o aprendizado através do convívio com botânicos cuja colaboração reputo indispensável àquele que queira se dedicar ao mister de fazer paisagismo consciente e aprofundado, aproveitando esse imenso patrimônio, tão mal compreendido pelos paisagistas e pelos amantes de jardins, que é a exuberante flora brasileira. Embora possamos dispor de um contingente de aproximadamente 5 mil espécies arbóreas, em um conjunto florístico avaliado em 50 mil espécies diferentes, nossos jardins apresentam, sobretudo, a flora domesticada, cosmopolita, e em nossas ruas a arborização é feita, muitas vezes, com espécies exóticas como plátanos, ligustros etc. Repudio esse tipo de conceito de paisagismo e tenho lutado contra certas maneiras de urbanização em que a paisagem natural é totalmente destruída para, em seguida, ser feita uma composição vegetal com plantas divorciadas da realidade paisagística local. O que se destrói é a obra-prima que repre-



MARCEL GAUTHEROT

Sítio Santo Antônio da Bica, atual [today]
Sítio Burle Marx
Barra de Guaratiba,
Rio de Janeiro, c. 1961.
Acervo Instituto Moreira Salles (IMS)

sentada o estado final, o estado de equilíbrio da atividade multimilionária do jogo das forças atuantes na natureza. As nossas concepções e experiências se derivam de um longo trabalho de interpretação e de compreensão das associações naturais. Dessas experiências, poderia citar minhas observações sobre a flora da canga, um conglomerado de material ferruginoso, que forma os solos de extensas áreas do Brasil Central. Ascendendo às montanhas, depois de percorrer campos gramíneos, deparei com uma mancha acinzentada de rochas e, à medida que me colocava mais perto, descobri um mundo completamente novo para mim – essa extraordinária associação de plantas que parecem criadas para comporem, umas com as outras, os fortes tons do amarelo-cádmio dos líquenes da *Laelia flava* Lindl., contrastados aos violetas-graves das quaresmeiras, harmonizando-se com o vermelho-venezuela do lado dorsal das folhas da *Mimosa calodendron* Mart., planta que se faz notável pelos movimentos de defesa de suas folhas. Toda essa policromia fica assentada sobre um pano de fundo onde forma, ritmo e cor se coadunam, realçando, em cada estação, o caráter de determinada floração. Essa instabilidade é justamente um dos grandes segredos da natureza, que nunca nos fadiga e que se renova constantemente, pelo efeito da luz, da chuva, do vento, das sombras, que modelam novas formas.

Quero mencionar também a flora do calcário, cujas rochas se apresentam com marcada estratificação e em cujos fendilamentos se acumula um rico sedimento biógeno no qual as raízes vão mergulhar,

from the local landscape reality. What is destroyed is the masterpiece that represents the final state, the state of balance of the multimillion-dollar activity of the game of the forces of nature in action. Our conceptions and experiences are derived from a long work of interpretation and understanding of natural associations. From these experiences, I could quote my observations on the flora of the *canga*, a conglomerate of ferruginous material, which forms the soils of extensive areas of central Brazil. Ascending to the mountains, after going through grassy fields, I came across a grayish patch of rocks and, as I got closer, I discovered an entirely new world; this extraordinary association of plants, which seem created to complement each other, the intense cadmium yellow tones of lichens and

the *Laelia spinning* Lindl., in contrast to the dark violets of Lenten trees, harmonizing with the Venetian red on the dorsal side of the leaves of the *Mimosa calodendron* Mart., — a plant that is notable for its leaf defense movements. All this polychromy is based on a background, where form, rhythm, and color come together, enhancing, in each season, the character of a particular flowering. This instability is precisely one of the great secrets of nature, which never tires us and is continuously renewed by the effect of light, rain, wind, and shadows, which shape new forms.

I also want to mention the flora of the limestone, whose rocks present themselves with marked stratification and in whose cracks a rich biogenic sediment accumulates, where the roots dive, hungry for the nutrients concen-

trated there. This spectacle is marked by groups or communities of palm trees (*Acrocomia aculeata* (Jacq.) Lodd. ex-Mart.) and the calcic ficus, with their intertwined roots and extraordinary ability to involve and dominate the various supports, such as rocks, trees, or palm trees. I visited regions of strange beauty, such as the Pancas River Valley, which thirty years ago still housed indigenous tribes. The region is a valley, closed by mountains of conical shapes, arranged in a scenery, whose escarpments lie a flora entirely *sui generis* with velloziaceae, bombax, orchids, merianias, mandevillas, almandas, etc. From the heights, one can see the winding course of the rivers, fed by the discharge of the slopes. It is a pity that these primary formations do not enjoy the protection that is dedicated to a tabernacle.

Quero ainda trazer o meu depoimento sobre uma das mais impressionantes formações vegetais da América tropical: o buritizal. O buriti (*Mauritia vinifera* Mart.) é a maior das palmeiras da flora brasileira, cujo estipe pode alcançar uma altura de cinquenta metros. Aparece com unidades de centenas ou milhares de indivíduos, acantonados nas depressões úmidas ou alagadas. Poucos exemplos haverá de um esforço de perpetuação tão violento como representam os imensos cachos de alguns metros de comprimento e suportando milhares de bagas couraçadas de escamas

trated there. This spectacle is marked by groups or communities of palm trees (*Acrocomia aculeata* (Jacq.) Lodd. ex-Man.) and the calcic ficus, with their intertwined roots and extraordinary ability to involve and dominate the various supports, such as rocks, trees, or palm trees. I visited regions of strange beauty, such as the Pancas River Valley, which thirty years ago still housed indigenous tribes. The region is a valley, closed by mountains of conical shapes, arranged in a scenery, whose escarpments lie a flora entirely *sui generis* with velloziaceae, bombax, orchids, merianias, mandevillas, almandas, etc. From the heights, one can see the winding course of the rivers, fed by the discharge of the slopes. It is a pity that these primary formations do not enjoy the protection that is dedicated to a tabernacle.

They are gradually being destroyed by the hands of the people of the land, without understanding these treasures, and of the European immigrant, transplanted but not adapted, for which the standards of beauty are still only those you found in your homeland.

I also want to bring my testimony about one of the most impressive plant formations in Tropical America: the moriche palm [buriti]. The moriche palm (*Mauritia vinifera* Man.) is the tallest of the palm trees of the Brazilian flora, whose stipe can reach a height of 50 meters. It appears with hundreds or thousands of individuals, crammed into wet or flooded depressions. There are few examples of an effort to perpetuate as violent as that which the immense bunches or regimes of a few meters represent, supporting thousands of

e de colorido cúpreo. Aqui e acolá, um casal de araras, com seu vistoso colorido, atravessa a paisagem procurando pouso em suas folhas. A forma de propagação dessa palmeira, cujos frutos são levados pelas águas, faz com que cresça em renques, por vezes retilíneos, acompanhando o curso dos rios. Completando a imagem do buritizal, aparecem de permeio vegetais delicados, como a buritirana, palmeira que é uma réplica miniaturizada do buriti, e as *Urospatha*, aráceas de folhas sagitadas e inflorescências com um movimento helicoidal que mais parece um ornato barroco.

A planta vive em ressonância com o meio e há uma correspondência entre as condições do nicho que ela ocupa e de suas exigências para nascer, crescer e reproduzir-se. A vida vegetal é uma atividade cíclica, cujas pausas são marcadas pela morte e pela germinação, fatos de uma nitidez cristalina nas plantas anuais e nas plantas monocárpicas, como a belíssima *Corypha umbraculifera* L., que espera quarenta ou cinquenta anos por uma floração espetacular.

Afora a ação geral sobre uma região, o clima subdivide-se e diversifica-se numa série de microclimas decorrentes de fatores variados: topográficos, edáficos, altitudinais etc., que, do ponto de vista do jardim, podem ter a maior importância.

Em verdade, fazer jardins é, muitas vezes, “realizar” microclimas, harmonizá-los, mantendo sempre viva a concepção de que nessas associações as plantas colocam-se lado a lado, quase numa relação de necessidade.

scale-covered, copper-colored berries. Here and there, a couple of macaws, with their flashy colors, cross the landscape, looking for landing on their leaves. The propagation of this palm, whose fruits are carried by the waters, makes it grow in rows, sometimes straight, following the course of the rivers. Completing the image of the moriche palm, delicate trees appear, such as the *buritirana*, a palm tree that is a miniaturized replica of the moriche palm, and the *Urospatha*, araceas of sagittal leaves and inflorescences with a helical movement that looks more like a baroque omelette.

The plant lives in resonance with the environment, and there is a correspondence between the conditions of the niche it occupies and its requirements to be born, grow, and reproduce. A plant's life is a cyclic activity,

the pauses of which are marked by death and germination, facts of crystalline clarity in annual and monocarpous plants, such as the beautiful *Corypha umbraculifera* L., who waits 40 or 50 years for spectacular flowering.

Aside from the general action on a region, the climate is subdivided and diversified into a series of microclimates resulting from varied topographic, edaphic, and altitudinal factors, to name a few, which, from the garden point of view, can be of the utmost importance.

In fact, making gardens is often “making” microclimates, harmonizing them, always keeping alive the idea that, in these associations, plants are placed side by side, almost in a relationship of need.

The value of the plant in composition, like the value of color in painting, is always relative.

O valor da planta na composição, como o valor da cor na pintura, é sempre relativo. A planta vale pelo contraste ou pela harmonia com outras plantas com que se relaciona.

Em relação ao problema dos microclimas, lembro-me de uma região onde pude fazer observações valiosas para minha compreensão. Refiro-me à serra do Cipó, a uns cem quilômetros de Belo Horizonte, em Minas Gerais, onde a flora é principalmente determinada pelo solo da natureza quartzítica e arenítica. Fazer essa viagem é caminhar de microclima em microclima e de surpresa em surpresa. Nessas condições, há plantas que se modificam de tal maneira sob a ação das forças ambientais comuns que representantes de famílias extremamente distanciadas na série filogenética apresentam-se com acentuada semelhança, no aspecto exterior. É o caso da *Sipolisia* (Compositae) com aspecto de *Vellozia*, dos *Eryngium* com forma de bromélia, e das *Lychnophora*, também velloziformes. Aí, como em outras partes do Brasil (a região de Cabo Frio, marcada por vento intenso e de direção constante), pode-se apreciar o efeito modelador do vento na planta. Nas depressões abrigadas, as árvores se realizam em sua plenitude e, nesse microclima, a acumulação de detritos biógenos e a maior retenção de umidade abrigam o mundo inesperado de orquídeas, líquenes e epífitas, que, embora dependentes da unidade, não suportam em excesso nas raízes. Nos pontos mais altos se depara com uma comunidade peculiar de plantas, a flora nebulosa, marcada por árvores baixas, esgalhadas, de folhas pequenas, com uma riqueza inaudita de epífitas e líquenes corticícolas, de colori-

The plant stands out for its contrast or harmony with other plants with which it relates.

Regarding the problem of microclimates, I remember a region where I was able to make valuable observations for my understanding. I am referring to Serra do Cipó, some 100 km from Belo Horizonte, in Minas Gerais, where the flora is mainly determined by the quartzitic and sandstone soil. To go on this journey is to walk from microclimate to microclimate and from surprise to surprise. Under these conditions, some plants change in such a way, under the action of common environmental forces, so that representatives of extremely distant families in the phylogenetic series present themselves with marked similarity in the external aspect. This is the case of *Sipolisia* (Compositae), with an aspect of *Vellozia*,

of *Eryngium*, in the form of bromeliad, and of *Lychnophora*, also velloziform. There, as in other parts of Brazil (the Cabo Frio region, marked by an intense and constantly moving wind), one can appreciate the shaping effect of the wind on plants. In sheltered depressions, trees are fully realized, and, in this microclimate, the accumulation of biogenic debris and a higher moisture retention shelters an unexpected world of orchids, lichens, and epiphytes, which, although dependent on humidity, cannot support it in excess in their roots. At the highest points, you will find a peculiar community of plants, the nebular flora, marked by low, carved trees, with small leaves, with an unprecedented wealth of epiphytes and lichens of intense colors, in harmony with red flowers, such as *Sophranitis*.

dos intensos, em harmonia com rubras flores, como as *Sophronitis*. As *Usneas* formam cordões oscilantes. É uma paisagem fantasmagórica. Ora as plantas se diluem e desaparecem na bruma, ora aparecem em toda sua plenitude, quando a luz realça os diversos planos onde as florações se sucedem.

Por essas paragens, a mesma viagem que fiz com um dileto amigo, já falecido, o botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto, passaram, com a mesma admiração, vultos ilustres como Saint-Hilaire, que deixou tão erudita documentação apenas com a diferença das dificuldades maiores de então.

De um ponto de vista antropocêntrico, podemos dizer que a planta como que foi criada para o homem. É a mesma concepção já constante da Bíblia. No mundo europeu, com uma flora altamente domesticada, guardava o homem um relativo equilíbrio em relação à árvore e à floresta. Ao conquistar o Novo Mundo, a floresta, sobretudo a floresta tropical, o encheu de pavores. Ela era o refúgio do índio e dos seres agressivos: a onça, a serpente, a aranha, o jacaré e o mosquito. Então criaram-se na mente do habitante a necessidade de abrir clareiras estratégicas e o complexo de derrubar e destruir. A necessidade de abrir pastos e terras de cultura exigiu extensas derrubadas. O “civilizado” assimilou a coivara, que o índio fazia como técnica de agricultura nômade. E a coivara se ampliou, se fortaleceu e hoje é feita com intensidade nunca antes alcançada, porque os meios de destruição, as máquinas (*bulldozers*) adquirem cada vez maior tonelagem. Um desses

Usneas form oscillating strands. It is a ghostly landscape. Sometimes the plants are diluted and disappear in the mist, sometimes they appear in all their fullness, when the light highlights the different planes where the blossoms take place.

Illustrious figures like Saint-Hilaire, who left such erudite documentation—only with the difference of more considerable difficulties of his time—passed through these same places I went with a beloved friend, already deceased—botanist [Henrique Lahmeyer de Mello Barreto]—and felt the same admiration.

From an anthropocentric point of view, we can say that it's as if plants were created for man. It is the same concept already contained in the Bible. In the European world, with a highly domesticated flora, men kept a relative

balance in relation to the tree and the forest. When conquering the New World, the forest, especially the tropical forest, men were filled with fears. It was the refuge of the indigenous peoples and aggressive beings: the jaguar, the snake, the spider, the alligator, the mosquito. Then the need to open strategic clearings and the complex to slash everything, to destroy, were created in the inhabitant's mind. The need to open pastures and farmland required extensive clearing. The “civilized” assimilated the shifting cultivation (*coivara*), which the indigenous peoples used as a nomadic farming technique. And the *coivara* has expanded, strengthened, and today is done with an intensity never seen before, because the means of destruction, the machines (*bulldozers*), reach more and more tonnage. One of

monstros mecânicos pode destruir, numa hora, o trabalho de milênios de evolução. É o quadro melancólico a que as pessoas assistem, impotentes, contra a violência maior das influências morais, econômicas, sociais e psicológicas do mundo contemporâneo. Não obstante tudo isso, existe ainda o universo de formas vegetais a preservar – universo esse que até os nossos dias, pela falta de técnicas e especialistas em número suficiente, permanece incompletamente conhecido. As implicações mercantilistas de nosso modo de ver fazem com que se torne pouco compensadora a nobre tarefa de cultivar, preservar e disseminar o tesouro representado pelas plantas tropicais. O aumento desordenado da população fomenta problemas de extrema gravidade, inclusive um déficit de cultura que faz deteriorar a atitude coletiva das populações diante de questões de conservação da natureza, de respeito à árvore e de comportamento no jardim.

Em relação ao binômio homem-planta, a dependência é tão estreita que, não obstante as incompreensões todas, permanece um sentimento, um desejo de sua presença. Troca-se, muitas vezes, a realidade por aparências ou mesmo por uma rotina seguida quase inconscientemente. É o caso das plantas e flores de matéria plástica, que invadem e infestam os mercados dos nossos dias. Na América do Norte, pude ver, em Miami, o jardim de inverno de um grande hotel de classe internacional sem uma planta viva, todo ele formado de modelos plásticos. Um grande horticultor desse país encerrou as atividades de sua modelar chácara por não suportar a concorrência dos

these mechanical monsters can destroy the work of millennia of evolution in an hour. It is the melancholy picture that people helplessly watch against the greater violence of the moral, economic, social, and psychological influences of the contemporary world. Despite all this, there is still a universe of plant forms to preserve, a universe that until today, due to the lack of sufficient techniques and specialists, remains to be known completely. The mercantilist implications of our outlook make the noble task of cultivating, preserving, and disseminating the treasure represented by tropical plants less profiting. The uncontrolled increase in the population fosters severe problems, including a deficit in culture, which deteriorates the collective attitude of the populations towards the issues of nature conser-

vation, respect for the tree, and behavior in the garden.

Concerning the man-plant binomial, the dependence is so close that, despite all misunderstandings, a feeling remains, a desire for its presence. Realities are often exchanged for appearances or even for a routine followed almost unconsciously. This is the case with plastic plants and flowers, which invade and infest today's markets. In North America, in Miami, I was able to see the winter garden of a large, world-class hotel without one living plant, all made of plastic. A great horticulturist in that country ended the activities of his model farm because he couldn't compete with pseudo-plants. There are millions of human beings whose perception fails to understand that plants are something changeable, cyclical, and whose

fabricantes de pseudoplasmas. São milhões de seres humanos cuja percepção falha em não compreender que a planta é algo mutável, cíclico e cuja vida importa uma série de modificações que fazem esse encanto – inexistente no modelo plástico, estático e inexpressivo.

Insistindo no tema da devastação, mais grave nos países tropicais que nos temperados, temos que salientar que um dos seus principais efeitos reside nas alterações climáticas, microclimáticas e na destruição do capital social representado pela fertilidade do solo. Sobre isso, se instauram a extinção da fauna e a desertificação de extensas áreas, dificilmente recuperáveis. É um atentado da humanidade contra as fontes da vida e uma forma de destruição das gerações futuras.

A missão social do paisagista tem esse lado pedagógico de fazer comunicar às multidões o sentimento de apreço e compreensão dos valores da natureza por meio do contato com o jardim e com o parque. No Brasil, onde há, em parte, esse desamor pelo que é plantado, a lição da experiência me ensinou que é preciso insistir muitas vezes para, através do choque entre as posições, trazer o entendimento da importância da nossa ação e contribuição, para provocar uma mudança de mentalidade. Também a nossa atitude tem um sentido projetivo, em relação ao futuro, para mostrar que houve alguém preocupado em deixar um legado valioso em estética e utilidade aos pósteros.

As condições reinantes no momento, no Brasil, e possivelmente nos outros países tropicais, permitem delinear uma política de preservação

lives involve a series of modifications that create this charm that is nonexistent in the plastic, static, and expressionless models.

Insisting on the topic of devastation, which is more serious in tropical countries than in temperate ones, we must emphasize that one of its main effects lies in climate and microclimate change and the destruction of the social capital represented by soil fertility. Then comes the extinction of fauna and the desertification of extensive areas, which are difficult to recover. It is an attempt by humanity against the sources of life and a way of destroying future generations.

The social mission of the landscaper has this pedagogical side of communicating the feeling of appreciation and understanding of the values of nature to the crowds through

contact with the garden and the park. In Brazil, where there is, in part, this lack of love for what is planted, the lesson from experience taught me that it is often necessary to bring an understanding of the importance of our actions and contributions through the clash between stands to bring about a change in mentality. Our attitude also has a projective sense, towards the future, to show that there was someone concerned with leaving a valuable legacy in aesthetics and usefulness for those yet to come.

The prevailing conditions at the moment, in Brazil, and possibly in other tropical countries, allow us to outline a policy of preserving what still exists, by creating, with private, public and international resources, a series of reserves with the primary purpose of main-

do que ainda existe, por meio da criação – com recursos particulares, públicos e internacionais – de uma série de reservas com a finalidade principal de manter para o presente e conservar para o futuro amostras da natureza em seu estado primitivo, ou mesmo pouco alterado.

Considerada a diversificação da flora, essas reservas, verdadeiros jardins naturais, deveriam distribuir-se pelas diferentes províncias botânicas, preservando ora as comunidades mais típicas, ora os endemismos mais preciosos. Disporiam, assim, os paisagistas de meios de expressão mais amplos e representados pelo que é, para eles, como o vocabulário com que escrevem suas composições. Dispondo desse material mais farto e expressivo, dever-se-iam garantir possibilidades de, aplicando as leis de composição estética – por exemplo, a lei do contraste, a da harmonia, a da proporção –, realizar, também em paisagismo, as grandes obras de que foi e é capaz a mente criadora do homem. A ideia imprime a forma à matéria, porém, para isso, é preciso que exista matéria capaz de corporificar a ideia.

Terminando, afirmamos que paisagismo é arte, porém uma arte altamente elaborada que resulta de uma trama de concepções e de conhecimento, cujo entrelaçamento se faz através da evolução da própria vida do artista com suas experiências, suas dúvidas, suas angústias, seus anseios, erros e acertos.

taining for the present and to preserve for the future samples of nature in its primitive state or even little changed.

Considering the diversification of flora, these reserves, true natural gardens, should be distributed among the different botanical provinces, sometimes preserving the most typical communities, the most precious endemisms. Thus, landscape artists would have landscape designers with more comprehensive means of expression, represented by what, for them, is like a vocabulary with which they write their compositions. With this more abundant and expressive material, it should be possible to guarantee the possibility of carrying out, also in landscaping, the great works that the creative mind of man was and is capable of when applying the laws of aes-

thetic composition, for example, the law of contrast, that of harmony, that of proportion. The idea gives form to the matter; however, for that, it is necessary to have matter that is capable of embodying the idea.

In conclusion, landscaping is an art, but a highly elaborated art that results from a web of conceptions and knowledge, whose intertwining is done through the evolution of the artist's own life, with his experiences, his doubts, his anxieties, his torment, mistakes, and successes.

Burle Marx Paraisos inventados

En esta exposición se presentan obras de Burle Marx, un artista brasileño que se destacó por su estilo único, que combinaba elementos de la abstracción y el cubismo. Su obra se caracteriza por el uso de colores vivos y formas geométricas, creando composiciones dinámicas y rítmicas. Marx fue un pionero en el arte abstracto en Brasil, influenciado por el movimiento modernista europeo y el cubismo de Pablo Picasso y Georges Braque. Su trabajo refleja una profunda conexión con la naturaleza y la arquitectura, buscando crear espacios imaginarios y armoniosos. Esta exposición ofrece una oportunidad para explorar la creatividad y la innovación de Burle Marx, así como su impacto en el arte contemporáneo.

El arte de Burle Marx se caracteriza por su uso de colores vivos y formas geométricas, creando composiciones dinámicas y rítmicas. Su obra se inspira en la naturaleza y la arquitectura, buscando crear espacios imaginarios y armoniosos. Marx fue un pionero en el arte abstracto en Brasil, influenciado por el movimiento modernista europeo y el cubismo de Pablo Picasso y Georges Braque. Su trabajo refleja una profunda conexión con la naturaleza y la arquitectura, buscando crear espacios imaginarios y armoniosos. Esta exposición ofrece una oportunidad para explorar la creatividad y la innovación de Burle Marx, así como su impacto en el arte contemporáneo.

Curador: Maria Helena
2024







Cronologia

Filho do alemão Wilhelm Marx, comerciante de couro, e da pernambucana (com ascendências francesa e holandesa) Cecília Burle, Roberto Burle Marx nasce em São Paulo, em 4 de agosto de 1909, num casarão na avenida Paulista. Em 1913, a família muda-se para o Rio de Janeiro, instalando-se alguns anos mais tarde no bairro do Leme, ao pé do morro da Babilônia. O bairro era um recanto bucólico, tomado pela vegetação nativa. Ali, o jovem inicia sua primeira coleção de plantas. Ao mesmo tempo que frequenta escola alemã, em casa recebe lições de francês e de piano, num ambiente familiar que cultivava as artes.

Em 1928, viaja para a Alemanha acompanhado da família, onde estuda pintura na Escola de Degner Klemm, em Berlim. Em meio à efervescência cultural da República de Weimar, frequenta diversas exposições e sofre o impacto de uma mostra retrospectiva de Vincent van Gogh. Nas estufas do jardim botânico de Dahlem, ao ver algumas espécies de plantas brasileiras, percebe a diferença delas em relação às europeias. Nesse momento afirma ter se descoberto “muito brasileiro”. Decide voltar para o Brasil com o objetivo de estudar arquitetura paisagística.

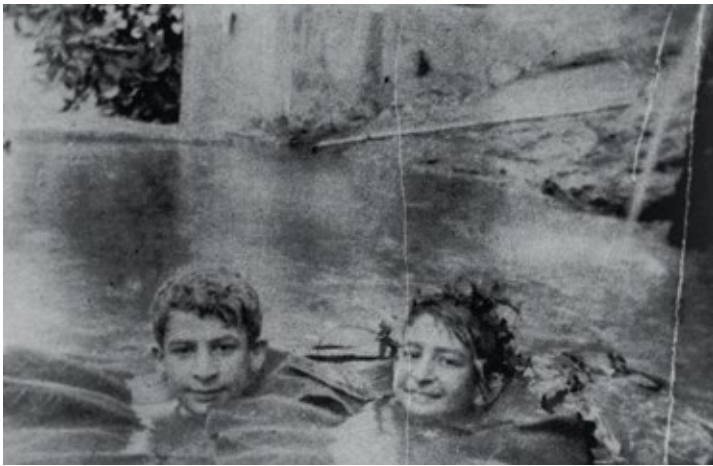
Timeline

Son of Wilhelm Marx, a German leather trader, and the Pernambuco native (of French and Dutch ancestry) Cecília Burle, Roberto Burle Marx was born in São Paulo, on August 4, 1909, in a big house on Paulista Avenue. In 1913, the family moved to Rio de Janeiro, taking up residence in the Leme neighborhood a few years later, at the bottom of Morro da Babilônia. The neighborhood was a bucolic nook, filled with native vegetation. There, the young Burle Marx started his first collection of plants. While attending a local German school, he also studied French and piano at home, being brought up in a family environment that cultivated the arts.

In 1928, he traveled to Germany with his family, where he studied painting at the Degner Klemm School in Berlin. Amid the cultural effervescence of the Weimar Republic, he attended several exhibitions and was deeply impacted by a retrospective of the work of Van Gogh. During a visit to the greenhouses of the Dahlem

c. 1961
 Roberto Burle Marx
 no [at] Sítio Santo Antônio
 da Bica, atual [today]
 Sítio Burle Marx.
 Barra de Guaratiba,
 Rio de Janeiro.
 Foto [photo]:
 Marcel Gautherot
 Acervo: Instituto Moreira
 Salles (IMS)





c. 1918
Haroldo & Roberto
Burle Marx.



s. d.
Roberto depois de uma
apresentação teatral
em família.
[Roberto after a family
theatrical performance.]
Foto: Zélia Salgado



1929
Autorretrato
[Self-portrait]
carvão sobre papel
[charcoal on paper]
51 x 67 cm
Acervo Fundação Biblioteca
Nacional/Sítio Burle Marx

c. 1925
Wilhelm Marx, primeiro à
direita na foto. Siegried e
Helena, irmãos de Roberto
Burle Marx, ao lado dele.
Cecília Burle Marx ao centro,
em pé, com echarpe de pele.
Nuremberg, Alemanha.
[Wilhelm Marx, first to the right.
Siegried and Helena, Roberto
Burle Marx's siblings, by his side.
Cecília Burle Marx standing in
the centre wearing a fur scarf.
Nuremberg, Germany.]
Foto: Gabriella Burle
Marx Kamp



Em 1930, ingressa como estudante na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, aconselhado por Lucio Costa a migrar do curso de arquitetura para o de pintura. Ali tem aulas marcantes com o pintor alemão Leo Putz, que também lhe auxilia a pensar aplicações de conceitos pictóricos ao paisagismo.



1935
Cartão-postal do jardim da Casa Forte, no Recife.
[Postcard of Casa Forte garden, in Recife.]
Acervo Fernando Serapião

Seu primeiro projeto paisagístico é para a Residência Schwartz, em 1932, no Rio de Janeiro, projetada por Lucio Costa e Gregori Warchavchik. A casa e os jardins ficaram, por algum tempo, abertos à visitação pública. Com a boa repercussão dessa e de algumas outras pequenas obras, é convidado em 1934 a assumir o cargo de diretor de Parques e Jardins no Recife, onde projeta vários jardins públicos importantes. O jardim da Casa Forte, em especial, situa-se numa praça onde antes existia um engenho de cana-de-açúcar. Realizado em 1935, é o primeiro projeto público do paisagista. Com traçado geométrico e formas regulares inspiradas no paisagismo francês, o projeto inclui plantas aquáticas amazônicas e outras espécies da flora americana. Suas obras recifenses desse período, que incluem o cactário Madalena da praça Euclides da Cunha, são consideradas os primeiros “jardins ecológicos” do Brasil.

Botanical Garden, he saw some species of Brazilian plants and noticed their difference in relation to the European ones. It was at that moment that he claimed to have discovered himself to be “very Brazilian.” He then decided to return to Brazil to study landscape architecture.

In 1930, while still a freshman at the National School of Fine Arts (Escola Nacional de Belas Artes, ENBA), in Rio de Janeiro, and was advised by Lucio Costa to transfer from the architecture program to the painting program. There, he was exposed to the profound teachings of German painter Leo Putz, who also helped him to think of applications of pictorial concepts to landscaping.

His first landscaping project was for the Schwartz Residence, in 1932, in Rio de Janeiro, which was designed by Lucio Costa and Gregori

Dada a escala desses projetos, que deseja estarem plenamente adaptados à sua cultura e ao seu clima, percebe que só conseguiria realizá-los a contento se viesse a se tornar seu próprio fornecedor de plantas. Consciência que fomentará a atitude, posterior, de fazer expedições sistemáticas de pesquisa e coleta de espécies vegetais nativas pelo interior do Brasil, em companhia de botânicos.

De volta ao Rio de Janeiro em 1937, e após assistir a aulas de pintura com Candido Portinari, é convidado a auxiliá-lo nos murais de azulejo para o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES) – atual palácio Gustavo Capanema, edifício projetado por uma equipe liderada por Lucio Costa com a consultoria de Le Corbusier. No ano seguinte, recebe de Costa a encomenda do projeto para os jardins do mesmo edifício, que se torna um marco na história da arquitetura moderna mundial. Desenhado com formas orgânicas, esse jardim inaugura a poética mais conhecida de Burle Marx, ao lado de outro projeto realizado no mesmo ano para a praça Salgado Filho, no aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro.



1935
Grupo de amigos e colegas de Candido Portinari (ao centro) na Universidade do Distrito Federal (UDF), em Brasília. Entre eles Burle Marx e Mário de Andrade.
[Group Candido Portinari's (center) friends and colleagues at the Federal District University (UDF), Brasília. Among them, Burle Marx and Mário de Andrade.]
Acervo Projeto Portinari



1943
Roberto Burle Marx
no [in] Rio de Janeiro.
Foto: Kurt Klagsbrunn
Acervo Victor Klagsbrunn

Warchavchik. For a while, the house and gardens were open to public visitation. With the positive repercussion of this and other smaller projects, he was invited to assume the position of Director of Parks and Gardens in Recife, in 1934, where he designed several prominent public gardens. The Jardim da Casa Forte, in particular, is located in a square where a sugar cane mill used to be. Built in 1935, it was his first public project. With a geometric outline, as well as regular shapes inspired by French landscaping, the project included Amazonian water plants and other species of the American flora. His Recife projects from that period, which include the Madalena Cactus Garden, at Euclides da Cunha Square, are considered the first “ecological gardens” in Brazil.

Given the scale of the projects, which he wanted to fully adapt to his culture and climate, he realized that he would only be able to carry them out to his satisfaction if he were to become his own plant supplier. That realization fostered his later systematic research and collection expeditions for native plant species to the interior of Brazil alongside botanists.

Em 1941, realiza sua primeira exposição individual de pintura na Associação dos Artistas Brasileiros, no antigo Palace Hotel, no Rio de Janeiro, ano em que também recebe a Medalha de Ouro em pintura no Salão Nacional de Belas Artes. No ano seguinte, é incumbido dos projetos paisagísticos do conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, com arquitetura de Oscar Niemeyer. E, em 1943, cria os jardins do parque termal de Araxá (MG), em parceria com o botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto. Em seguida, começa a acompanhá-lo em expedições botânicas de estudo e coleta de espécies autóctones pelo país. Ainda no mesmo ano, sua obra paisagística é exposta na prestigiada mostra *Brazil Builds*, no Museum of Modern Art de Nova York (MoMA).

c. 1950
Haroldo Barroso &
Roberto Burle Marx.
Foto: Marcel Gautherot,
Agência O Globo
Acervo Instituto Moreira
Salles (IMS)



Back to Rio de Janeiro in 1937, and after attending painting classes with Cândido Portinari, he was invited to be his assistant in the tile murals of the building of the Ministry of Education and Health (MES), currently the Gustavo Capanema Palace—a building designed by a team led by Lucio Costa under the advisement of Le Corbusier. In the following year, Costa commissioned him for the garden projects of the same building, which is a landmark in the history of modern world architecture. Designed with organic shapes, this garden inaugurated Burle Marx's best-known poetics, alongside another project carried out in the same year for Salgado Filho Square, at Santos Dumont Airport.

In 1941, he held his first individual painting exhibition at the Brazilian Artists Association (Associação dos Artistas Brasileiros), held in the former Palace Hotel, in Rio de Janeiro. That was the same year he received the Gold Medal in painting at the National Fine-Arts Salon (Salão Nacional de Belas Artes). The following year, he was tasked with the landscaping projects at the Pampulha complex, in Belo

Em 1945, participa da exposição *Pintura moderna brasileira*, na Burlington House, em Londres. Dois anos depois, no Rio de Janeiro, funda a Burle Marx e Companhia, seu escritório de projetos paisagísticos. No ano seguinte, em 1948, projeta os jardins da residência Burton Tremaine, em Santa Barbara (Califórnia, EUA), e da residência Odette Monteiro, em Correias, Petrópolis (RJ). Considerada uma de suas obras-primas, esse exuberante jardim em Petrópolis tem lagos artificiais, elevações e depressões construídas de forma orgânica, compondo uma paisagem pictórica que realiza a transição entre a paisagem natural da serra dos Órgãos e a casa neocolonial, sede da Fazenda Marambaia. Premiada na 2ª Bienal de São Paulo, em 1953, a obra é visitada por Walter Gropius, membro do júri, que elogia o modo como o jardim integra a paisagem à casa, fazendo com que tanto um como o outro tenham encontrado sua “ecologia” própria.

Em 1949, junto com seu irmão Guilherme Siegfried Marx, compra o sítio Santo Antônio da Bica, em barra de Guaratiba, no Rio de Janeiro, que tem um espaço adequado para abrigar sua crescente coleção de plantas – resultado de suas expedições de pesquisa e coleta de espécies autóctones pelo Brasil. O lugar, que tem vegetação nativa de manguezal, de restinga e da mata atlântica, além de uma capela do século XVII dedicada a santo Antônio, torna-se sua residência e seu ateliê permanentes a partir de 1973.

Horizonte, with architecture by Oscar Niemeyer. And, in 1943, he created the gardens at the Araxá Thermal Park, also in Minas Gerais, in partnership with botanist Henrique Lahmeyer Mello Barreto. He then started to accompany Barreto on botanical expeditions to study and collect native species across the country. In that same year, his landscaping work was unveiled in the prestigious exhibition *Brazil Builds*, at the Museum of Modern Art in New York (MoMA).

In 1945, he participated in the exhibition *Modern Brazilian painting*, at the Burlington House, in London. Two years later, in Rio de Janeiro, he founded the firm Burle Marx e Companhia, his landscaping design office. The following year, in 1948, he designed the gardens of the Burton Tremaine residence, in Santa Barbara, California, and of the Odette Monteiro residence, in Correias, Petrópolis. Considered one of his masterpieces, this lush garden has artificial lakes, elevations, and organically built depressions, creating a picturesque landscape that transitions between the natural landscape of Serra dos Órgãos



c. 1970
Sítio Santo Antônio da Bica.
Foto: Alair Gomes
Acervo Fundação Biblioteca Nacional

and the neocolonial house that serves as headquarters of Fazenda Marambaia. Awarded at the 2nd São Paulo Biennial, in 1953, the work was visited by Walter Gropius, a member of the jury, who praised how the garden integrated the landscape with the house so that both the one and the other found their own “ecology.”

In 1949, with his brother Guilherme Siegfried Marx, he purchased the Santo Antônio da Bica country property, in Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, that had an adequate space to house his growing collection of plants—the result of his research and collection expeditions of native species throughout Brazil. The place has native vegetation from mangrove, restinga – a tropical and subtropical moist sandy broadleaf forest, found in eastern Brazil – and the Atlantic Forest, as well as a chapel from the 17th century, dedicated to Saint Anthony of Padua, and would later become his permanent residence and studio in 1973.

In 1950, after the French magazine *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicated a whole issue to his landscaping work, he showca-



c. 1962
Roberto Burle Marx &
Le Corbusier. Sítio Santo
Antônio da Bica.
Coleção Diogenes Paixão

Em 1950, após a revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicar um número inteiro à sua obra paisagística, participa com pinturas na xxv Biennale di Venezia, na Itália. Nesse período, projeta os jardins do parque Ibirapuera para a comemoração do Quarto Centenário de São Paulo e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), no Flamengo. Na segunda metade da década, concebe uma série de projetos de jardins para a Venezuela, como o Parque del Este, abrindo um escritório em Caracas, e realiza expedições de coleta no Alto Orinoco e na bacia do Maracaibo. Em 1959, é homenageado com uma Sala Especial na 5ª Bienal de São Paulo.

Em 1961, inicia o projeto paisagístico para o parque do Flamengo, no Rio de Janeiro, com o urbanismo de Affonso Eduardo Reidy, sob a coordenação de Lota de Macedo Soares. Com sete quilômetros de extensão sobre uma área de aterro e um desenho menos orgânico e mais “construtivo”, é considerado um dos parques urbanos mais bem-sucedidos do mundo. Nesse período, projeta também os jardins para o pátio do edifício da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em Paris, e para o palácio Itamaraty, em Brasília. Em 1965, é condecorado com a Medalha de Belas-artes do American Institute of Architects pelo conjunto da obra, e realiza expedição botânica a Minas Gerais e Bahia em companhia da artista botânica inglesa Margaret Mee.



1956
Reunião no ateliê de
Burle Marx para debater
a mudança da capital do
Brasil. [Meeting at Roberto
Burle Marx's Studio to debate
the move of Brazil's capitol.]
Da esquerda para a direita
[from left to right]: Affonso
Eduardo Reidy, Roberto
Burle Marx, Ary Garcia
Roza, Oscar Niemeyer e
Jorge Machado Moreira.
Acervo Arquivo Nacional

c. 1977
Roberto & Walter Burle Marx
com indígenas na Venezuela
[with indigenous people in
Venezuela].
Acervo Instituto Burle Marx



1965
Burle Marx com [with] Maria
Augusta Costa Ribeiro
(Magu), Lota Macedo
Soares & Jorge Moreira
em reunião para propor
que o parque da Glória se
transforme em fundação
[in a meeting to submit the
proposal for turning the
Glória Park into a foundation].
Foto: Alli
Acervo CPDOC JB, RJ



sed his paintings at the XXV Venice Biennale, in Italy. At the time, he was designing the gardens of Ibirapuera Park in celebration of the 4th centenary of the city of São Paulo, and of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, in the Flamengo neighborhood. In the second half of the decade, he designed a series of garden projects in Venezuela, such as Parque del Este, opening an office in Caracas, and carrying out collection expeditions to the upper Orinoco and the Maracaibo Basin. In 1959, he was honored with a Special Room at the 5th São Paulo Art Biennial.

In 1961, he started the landscape project for Parque do Flamengo, in Rio de Janeiro, with urbanism by Affonso Eduardo Reidy, under the coordination of Lota de Macedo Soares. The park is seven kilometers long and is located over a landfill area. With a less organic and more “construtive” design, it is considered one of the most successful urban parks in the world. During that period, he also



s. d.
Burle Marx, Pablo Neruda
& Vinicius de Moraes no
viveiro de plantas do [at the
plant nursery in] Sítio Santo
Antônio da Bica.
Foto: Marcel Gautherot
Acervo Instituto Moreira
Salles (IMS)



s. d.
Kombi de Burle Marx ao
lado de uma ravina em
erosão, em trecho da
rodovia BR-174, que liga
Manaus a Boa Vista.
[Burle Marx's van by the side
of an eroded ravine, on the
BR-174 road that connects
Manaus and Boa Vista.]
Foto: José Tabacow

Já durante o regime militar, em meio ao avanço dos desmatamentos florestais pelo país, em 1967 é convidado a se tornar membro do Conselho Federal de Cultura, passando a defender a preservação da natureza de forma oficial. A partir de 1968, associa-se aos jovens José Tabacow (que permanece trabalhando com ele até 1982) e Haruyoshi Ono, seu parceiro até o fim da vida. Dois anos depois, a XXXV Biennale di Venezia lhe dedica uma Sala Especial, onde expõe tanto pinturas como projetos paisagísticos.

Nos anos 1970, consolida uma forte atuação ecológica e preservacionista, fomentando no Brasil uma consciência crítica pioneira quanto à destruição da natureza. Em tempos de desenvolvimentismo e “milagre econômico”, defende seus pontos de vista na grande

designed the gardens for the courtyard of the Unesco building, in Paris, and for the Itamaraty Palace, in Brasília. In 1965, he was awarded the Medal of Fine Arts by the American Institute of Architects for his work as a whole and carried out a botanical expedition to Minas Gerais and Bahia in the company of the English botanical artist Margaret Mee.

In 1967, during the military regime and amid the advance of deforestation across the country, he was invited to become a member of the Federal Council of Culture, where he started to advocate for the preservation of nature in an official capacity. In 1968, he started working with the young José Tabacow (who remained with him until 1982) and Haruyoshi Ono, his creative partner until the end of his life. In the following year, the XXXV Venice Art Biennial dedicated a Special Room to him, where he exhibited both paintings and landscaping projects.

1974

Burle Marx durante uma
expedição botânica no
Equador.

[Burle Marx during a botanical
expedition to Ecuador.]
Foto: Luiz Knud Correia de
Araújo
Acervo Luiz Antonio Correia
de Araújo



imprensa, incluindo polêmicas abertas com empresários. Logo no início da década, projeta a praça do Ministério do Exército, em Brasília, e o calçadão de Copacabana, no Rio de Janeiro, fruto de um aterro que aumentou a área de praia e alargou as pistas da avenida Atlântica. O projeto se espraiava em três áreas: as calçadas da praia e dos edifícios, e o canteiro central. Todo feito em mosaico português, é concebido em formas ondulantes em branco, preto e vermelho, criando áreas de passeio e de estar e estendendo-se por quatro quilômetros e meio.

Em 1971, é condecorado pelo governo brasileiro com a Ordem de Rio Branco. Nesse período é realizada a mostra retrospectiva *43 anos de pintura*, no Museu de Arte de Belo Horizonte. Faz, também, expedições botânicas ao Equador e ao pantanal mato-grossense, e o projeto dos jardins do Teatro Nacional de Brasília, além de um notável pronunciamento no Senado Federal em 1976 denunciando o desmatamento da Amazônia e criticando violentamente a ação da Volkswagen do Brasil no Pará.

Em 1977, torna-se Membro Honorário da American Society of Landscape Architects, e em 1982 é agraciado com o título de *doutor honoris causa* pelo Royal College of Art do Reino Unido e pela Academia Real de Belas-artes de Haia (Holanda). No fim da década, em 1988, inicia o projeto do Biscayne Boule-

In the 1970s, he consolidated a strong ecological and preservationist practice, fostering in Brazil a pioneering critical way of thinking about the destruction of nature. In a time filled with talk of developmentalism and the “economic miracle,” he defended his views in the mainstream press, which included controversial debates with businessmen. At the beginning of the decade, he designed the Ministério do Exército Square, in Brasília, and the Copacabana boardwalk, in Rio de Janeiro—the result of a landfill that increased the beach area and widened the lanes of Atlântica Avenue. The project is spread over three areas: the sidewalks of the beach, buildings, and the median strip. Entirely built in Portuguese mosaic, it was designed in undulating shapes in white, black and red, creating areas for walking and socialization, and extending for four and a half kilometers.



c. 1967
Burle Marx (à esquerda), na sessão de plenário do Conselho Federal de Cultura, com alguns conselheiros: [Burle Marx (to the left) at the plenary session of the Federal Culture Council, with some of the councillors:] Gilberto Freyre, João Guimarães Rosa e Raquel de Queiroz. Rio de Janeiro. Foto: Domínio público [Public domain]

s. d.
Roberto Burle Marx pintando azulejos. Essas peças são características da parede interna de seu estúdio *loggia* no Sítio Burle Marx. [Roberto Burle Marx painting tiles. This pieces are featured on the wall inside his loggia studio at Sítio Burle Marx.] Foto: Raymond Jungles, Inc.



1992
Almoço em homenagem a Lucio Costa, no sítio de Burle Marx. [Lunch celebrating Lucio Costa, at Sítio Burle Marx.] Acervo Klara Kaiser

In 1971, he was decorated by the Brazilian government with the Order of Rio Branco. During that period, the *43 years of painting* retrospective exhibition was held at the Belo Horizonte Museum of Art. He also carried out botanical expeditions to Ecuador and the Pantanal Matogrossense, in Brazil, and designed the gardens of Brasília’s National Theater, in addition to making a striking statement in Congress denouncing the deforestation of the Amazon and fiercely criticizing the work of Volkswagen do Brasil in the Brazilian state of Pará.

In 1977, he became an Honorary Member of the American Society of Landscape Architects, and in 1982 he was awarded the title of *doctor honoris causa* by the Royal College of Arts in London and the Royal Academy of Fine Arts in The Hague. At the end of the decade, in 1988, he started the

vard, em Miami, e é homenageado pela escola de samba Independentes de Cordovil no carnaval carioca. Na virada da década seguinte, em 1991, sua obra paisagística recebe a consagração definitiva na grande mostra *Roberto Burle Marx – The Unnatural Art of the Garden*, no MoMA de Nova York.

Em 4 de junho de 1994, aos 84 anos de idade, falece no Rio de Janeiro. O sítio onde morava e trabalhava, e que é o reservatório *in situ* de todo o seu trabalho de pesquisa e cultivo de espécies vegetais, está hoje incorporado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) com o nome de Sítio Burle Marx – doação feita em 1985, com o objetivo de garantir a manutenção da integridade física da propriedade e o acesso público aos seus riquíssimos acervos botânico, paisagístico, arquitetônico e artístico. Sob o comando do ex-sócio e parceiro criativo Haruyoshi Ono, o Escritório de Paisagismo Burle Marx prossegue funcionando. E em 2017, com a morte de Haruyoshi, passa para as mãos de Isabela Ono, Julio Ono (seus filhos) e Gustavo Leivas, que em 2019 fundam o Instituto Burle Marx, organização sem fins lucrativos criada para preservar sua preciosa coleção de projetos paisagísticos e disponibilizá-la para pesquisas e novas iniciativas.

s. d.
Haruyoshi Ono & Burle Marx. Rio de Janeiro.
Foto: Klaus Meyer
Coleção Haruyoshi Ono
Acervo Instituto Burle Marx



Biscayne Boulevard project in Miami and was honored by the Unidos de Cordovil Samba School at Rio de Janeiro's carnival. At the turn of the decade, in 1991, his landscape work received the definitive consecration in the great exhibition *Roberto Burle Marx – The Unnatural Art of the Garden*, at the Museum of Modern Art in New York.

On June 4, 1994, at the age of 84, he died in Rio de Janeiro. The place where he lived and worked, which is the *in situ* reservoir of all his research and cultivation of plant species, is now incorporated into Brazil's Historical and Artistic Heritage Institute (IPHAN) under the name of Sítio Burle Marx. The donation was made in 1985 to ensure the physical integrity of the property and public access to its rich botanical, landscape, architectural, and artistic collections. Under his former partner Haruyoshi Ono, the Burle Marx Landscaping Office continued to function. And in 2017, with the death of Haruyoshi, it passed into the hands of Isabela Ono, Julio Ono (his children) and Gustavo Leivas, who in 2019 founded the Burle Marx Institute, a non-profit organization created to preserve his precious collection of landscaping projects, making them available for new research and other enterprises.



1974
Burle Marx durante uma expedição botânica no Equador.
[Burle Marx during a botanical expedition to Ecuador.]
Foto: Luiz Knud Correia de Araújo
Acervo Luiz Antonio Correia de Araújo

FONTES DAS IMAGENS

[p. 110, 123, 124, 125a] *The Living Art of Roberto Burle Marx*, org. e curadoria de Raymond Jungles e Edward J. Sullivan. Nova York: New York Botanical Garden, 2019, p. 6.

[p. 112-13, 115, 117, 120-21a] *Roberto Burle Marx, uma fotobiografia*, de Soraia Cals. São Paulo: Editora Hamburg, 1995.

[p. 112, 119, 126] *Roberto Burle Marx, a permanência do instável – 100 anos*, org. e curadoria de Lauro Cavalcanti e Farès El-Dahdah. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), 2009.

[p. 114, 125b] *Monólito, 37*, Burle Marx, 2017.

[p. 116, 121b-22] *The Living Art of Roberto Burle Marx. Uma experiência estética: paisagismo e pintura*. Ed. bilingue. São Paulo: 19 Design, 2009.

**TEXTOS DE
ROBERTO BURLE MARX**

José Tabacow (org.). *Roberto Burle Marx. Arte & paisagem: conferências escolhidas.* São Paulo: Nobel, 1987.

“Conceitos de composição em paisagismo” (1954): pp. 11-18.

“Jardim e ecologia” (1967): pp. 37-44.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Elaboração Aline Grazielle Benítez (CRB-1/3129)

Paraísos Inventados / organização Guilherme Wisnik. 1ª edição, bilíngue. São Paulo: Almeida e Dale Galeria, 2020

ISBN 978 65 992394 0 3

1. Artes. 2. Marx, Roberto Burle, 1909–1994.
3. Paisagismo – Brasil. 4. Pictografia. I. Wisnik, Guilherme.

20-44767

CDD 712

Índice para catálogo sistemático:
1. Paisagismo 712

Execution
[organized by]
Almeida e Dale Galeria
de Arte

Sócios-proprietários
[partners/shareholders]
Ana Dale,
Antonio Almeida,
Carlos Dale Jr.

Curadoria
[curated by]
Guilherme Wisnik

Coordenação
[coordinator]
Erica Schmatz

Produção executiva
[executive production]
Tatiana Farias

Acervo
[collection]
Carollinne Akemy
Miyashita

Design
Elaine Ramos

Composição
[typesetting]
Laura Haffner

Projeto expográfico
[exhibition project]
Metro Arquitetos

Cenografia
[scenography]
Artos

**Reprodução das obras
e fotos da exposição**
[reproduction of works
and photos from the
exhibition]
Sergio Guerini

Versão para o inglês
[English translation]
Melissa Harkin

Revisão
[proofreading]
[Português/Portuguese]
Cristina Yamazaki,
Fabiana Pino

[Inglês/English]
Isadora Prospero,
Daniel Torres

Impressão e acabamento
[printing and biding]
Ipsis

Equipe Almeida e Dale
[Almeida e Dale team]
Carlos Rodrigues,
Daniele Palhano, Danilo
Campos, Edvaldo
Fernandes, Eunice Maria
de Jesus, Georgete
Nakka, Karoline Freire,
Maria do Socorro
Macedo, Mislene
Campos, Verônica
Souza, Victor Lucas

Agradecimentos
[special thanks to]
Instituto Burle Marx,
Sítio Roberto Burle Marx –
IPHAN – SECULT – MTUR,
Instituto Moreira Salles,
Acervo Alli CPDOC JB,
Arquivo Nacional,
Biblioteca Nacional,
José Tabacow, Fernando
Serapião, Haruyoshi Ono,
Klara Kaiser, Luiz Antonio
Correia de Araujo,
Museu do Índio – Funai,
NY Botanical Garden,
Rosa Kliass, Tyba,
Victor Klagsbrunn

E aos colecionadores
[also to the collectors]
Acacio Lisboa, Bruno
Bapstistela, Família
Paskin Szenkier,
Guilherme Carneiro,
Gustavo Carneiro,
Leonardo Finotti, Leonel
Kaz, Paula e Jones
Bergamin, Paulo Darzé,
Pedro Mendes, Regina
Carvalho Gouveia,
Soraia Cals

**E a todos os
coleccionadores que
preferiram manter sua
identidade preservada.**
[and to all the collectors
who wished to remain
anonymous.]



An abstract painting featuring a mix of colors including teal, light blue, dark blue, green, red, and brown. The composition consists of various geometric and organic shapes, some with thick, expressive brushstrokes. A prominent dark blue shape is in the center, with a smaller blue rectangle inside it. A red line curves across the top right. A green horizontal bar is on the left. The background is a mix of these colors, creating a layered, textured effect.

GUILHERME WISNIK (ORG.)

Paraísos inventados

Recreated Paradises

