

Burle Marx e a Arte Abstrata

Burle Marx and the Abstract Art

JOÃO PAULO CAMPOS PEIXOTO

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil

LUIS EDUARDO DOS SANTOS BORDA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Brasil

RESUMO

Este artigo explora o paisagismo de Roberto Burle Marx a partir de suas relações com a arte abstrata, sobretudo a partir da ideia da “contaminação” entre os campos da arquitetura e das artes visuais. Visa traçar um paralelo entre os projetos paisagísticos de Burle Marx e a obra abstrata do artista Hans Arp. Tem como estudo de caso os jardins do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (MG). A partir do estudo realizado, conclui-se que Burle Marx tem em Arp uma possível referência para os planos biomórficos que aparecem nos jardins.

PALAVRAS-CHAVE

Burle Marx, Hans Arp, Arte Abstrata, Museu de Arte da Pampulha.

ABSTRACT

This article explores Roberto Burle Marx's work from its relations with the Abstract Art, mainly based on the idea of “contamination” between the fields of architecture and visual arts. It aims to draw a parallel between Burle Marx's landscape projects and the abstract work of the artist Hans Arp. Its case study is the gardens of the Pampulha Art Museum, Belo Horizonte (MG). From the study carried out, it is concluded that Burle Marx has in Arp a possible reference for the biomorphic plans that appear in the gardens.

KEYWORDS

Burle Marx; Hans Arp; Abstract Art; Pampulha's Museum of Art.

1. Introdução

Em escritos sobre Burle Marx, o crítico de arte Siegfried Giedion (1957) chama a atenção para a relação entre os jardins de Burle Marx e a Arte Abstrata. Considera que os jardins do paisagista lembram telas de pintura abstrata como as dos pintores Fernand Léger, Hans Arp e outros artistas. Giedion (1957) escreve:

Em grandes áreas verdes, ele coloca tapetes de cor. Ele circunscreve os tapetes de flores iguais com contornos de curvas macias, tais como podem ser encontradas na pintura contemporânea de Miró, Léger, Arp, Kandinsky, e em suas próprias telas [...] (GIEDION, 1957, p.46).

Outros autores, como Guilherme Mazza Dourado, também chamam a atenção para as relações entre a obra de Burle Marx e a Arte Abstrata. Partindo das observações destes críticos, a presente análise busca levantar argumentos que verifiquem este pressuposto e precisem esta relação. A pesquisa parte da hipótese de que o que sustenta esta relação é a presença das “formas livres”, isto é, planos com borda sinuosa. Tais elementos são marcantes tanto no trabalho de Burle Marx quanto no de Hans Arp. A nosso ver, denotam uma possível “contaminação” entre os campos das artes visuais e do paisagismo, contaminação essa que será explorada a partir, sobretudo, da análise de imagens.

Diversos historiadores e críticos tem chamado a atenção para essa conexão íntima entre o campo da arquitetura e o da arte moderna. Em Espaço, Tempo e Arquitetura, por exemplo, livro referencial da historiografia arquitetônica, Siegfried Giedion procura demonstrar que o Cubismo e o Abstracionismo foram fundamentais para a própria formulação e estética da arquitetura moderna. Comenta que a geometrização cubista do espaço, a estruturação a partir de planos e, depois, a análise das diversas texturas, materiais e cores (empreendida pela Colagem Cubista) também tiveram por correspondência uma arquitetura abstrata e desvinculada da figuratividade eclética. (GIEDION, 1978)

A abstração radical e a expressividade técnica do construtivismo russo iriam informar, do mesmo modo, a arquitetura moderna, assim como o Neoplasticismo e outros movimentos de vanguarda. Neste sentido, Theo van Doesburg propõe um constructo arquitetônico constituído tão somente de linhas, superfícies, volumes, espaço e tempo. É o que se tornaria a arquitetura moderna. (GIEDION, 1978).

Em As Formas do Século XX (2002), o historiador e crítico da arquitetura Josep Maria Montaner também procura discutir as relações de “contaminação” entre a arquitetura e os diversos campos artísticos (Artes Visuais, Música, Literatura, etc). Comenta, por exemplo, que infundir a arquitetura com o espírito das vanguardas artísticas sempre foi o intento da Bauhaus, a primeira escola de Design Moderno. Para isso, Gropius convocara professores que eram artistas de vanguarda como W. Kandinsky, Paul Klee, Theo van Doesburg, entre tantos outros. E observa ainda que muitos arquitetos modernos eram igualmente artistas ou estavam envolvidos com movimentos artísticos: Gerrit Rietveld, Le Corbusier, Wladimir Tatlin, entre outros. (MONTANER, 2002).

As análises destes historiadores e críticos deixa claro, deste modo, que a “contaminação” entre a arquitetura e as artes visuais sempre foi muito fecunda. É a partir desta perspectiva que faremos uma análise da obra de Burle Marx. Tomando como objeto de investigação os planos com contorno sinuoso que se veem em seus jardins, procuraremos mostrar que Marx provavelmente teve como referência as “formas livres” que se viam na arte moderna abstrata (Arp, Kandinsky, Matisse, etc).

2. Arte Moderna, Hans Arp e o plano sinuoso

Ao abordar a questão planar na arte e na arquitetura, é preciso compreender de que forma o elemento plano (superfície) surge dentro do contexto da Arte Moderna.

Por muito tempo, a arte esteve associada à profundidade e à perspectiva. A partir do início do século XX isso muda; certas vertentes abandonam a perspectiva e produzem pinturas “rasas”, planares, quase sem profundidade.

O Cubismo, um dos pilares da Arte Moderna, desempenha papel fundamental nas discussões e reflexões acerca do plano. A tela *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (Picasso, 1906) foi um dos preparos para a experiência cubista (Figura 1). (ARGAN, 1992; GOLDIN, 1994). A obra é composta por figuras chapadas, de rasa profundidade e que estabelecem uma relação de equivalência com o espaço que as circunda. Tem-se um primeiro rompimento com a perspectiva: as coisas se apresentam a partir de diversos ângulos e simultaneamente, coisa que alguns críticos da época denominaram “visão simultânea”.

É recorrente a distinção de duas fases no Cubismo: uma “Analítica” e outra “Sintética”, que lhe é subsequente. No Cubismo Analítico dá-se o primeiro passo rumo à planaridade da tela. Trata-se a superfície da pintura como uma espécie de “grade” ou trama, onde cada ponto tende a ter uma importância quase equivalente. Há uma forte tendência à abstração e as figuras tendem a se dissolver nessa trama de signos representativos da imagem. Permanece, contudo, certa preocupação em fornecer uma percepção minimamente legível dos objetos (Figura 2). (GOLDIN, 1994)



Figuras 1 e 2. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O.J.)*, 1907,

Fonte: <http://www.art.collegefaubert.fr/galleries/09.20e/1907-picasso-les-demoiselles-d-avignon.jpg> e *Mulher Sentada*, 1909, <https://www.pablocicasso.org/seated-nude.jsp>

Nesta fase, em que o espaço e a própria representação figurativa começam a se decompor, os objetos são apresentados através de múltiplas visadas. Isso reforça o sentido planar da imagem; a tela afigura-se quase como um *baixo-relevo*. Tal planaridade evolui à medida em que se fortalece a abstração e se ruma em direção ao Cubismo Sintético.

No Cubismo Sintético essa abstração consiste na transformação das formas em silhuetas; como tal, comparecem de modo paralelo ao plano pictórico. O caráter chapado dessas silhuetas reforça, por sua vez, o sentido de planaridade da tela. É o que se pode ver, com clareza, na tela *Três Músicos* (1921), de Pablo Picasso.

Fica, portanto, evidente a questão planar proposta pelo Cubismo e também sua importância como um dos propulsores da planaridade na arte. Ainda que seja reconhecida a relevância da questão do plano no Cubismo, é importante destacar, todavia, que o a superfície chapada se faz presente também em outras correntes da arte moderna. É o caso do Neoplasticismo e do Construtivismo Russo; é também o caso do Orfismo, do Vorticismo, de alguns trabalhos Dadaístas, entre outras expressões modernas.

Posterior ao Cubismo, o Neoplasticismo também enfatizou a questão da planaridade. Construiu sua linguagem através do uso de formas geométricas elementares e de cores primárias. Formulação racional e abstrata, também se distanciou das referências advindas da natureza.

Há no movimento neoplástico uma correlação muito forte entre pintura e arquitetura; as formas planares que acontecem nas propostas pictóricas são levadas para a composição arquitetônica. Dentro do contexto da arquitetura, esse é um momento em que os planos adquirem um reconhecimento importante. Por outro lado, é através da redução dos elementos plásticos a uma maior simplificação e pureza que, no Neoplasticismo, se percebe melhor a presença das superfícies (planos) na arquitetura.

Um dos expoentes do Neoplasticismo, Gerrit Rietveld era arquiteto e teve na casa Schröder (Figura 3) uma das melhores expressões do pensamento neoplástico. Nesta residência, ele usou superfícies planas enquanto elementos chaves da lógica espacial. Como apontamos em outra ocasião, “[...] a ideia da superfície enquanto geratriz espacial encontra na proposta Neoplástica do arquiteto Gerrit Rietveld e nas concepções arquitetônicas de Mies van der Rohe uma de suas melhores expressões” (BORDA, 2003).

Na Casa Schröder, os planos aparecem na fachada, mas também são superfícies deslizantes que, no interior da residência, dividem ou integram os ambientes.

Em paralelo a estas transformações no cenário artístico do século XX, o poeta e artista plástico Hans Arp desenvolve seu trabalho. Quando expõe pela primeira vez em Paris (1907) ao lado de artistas como Henri Matisse, Van Dongen e Paul Signac, apresenta trabalhos motivados por obras cubistas. Começa também a produzir de modo bastante abstrato (FAUCHEREAU, 2006). Desde essa primeira exposição em Paris até o auge de sua produção, a arte de Arp (Figuras 4 e 5) se transforma e passa a ter na natureza e na linha biomórfica a sua referência maior. Utiliza vários meios: além de pinturas e desenhos, trabalha com colagens, construções em madeira e, posteriormente, com a escultura.

Figura 3. (próxima página) Gerrit Rietveld, Casa Schroder, 1924. Fonte: Dezeen. Disponível em: <https://www.dezeen.com/2018/08/29/stijn-poelstra-photographs-mondrian-rietveld-schroder-house-architecture/>. Acesso em: 20/10/2018.



Figuras 4 e 5. Hans Arp, Lábios Escoceses (“Lèvres écossaises”), 1926. Fonte: reprodução Exposição Jean Arp 1915-1966, Colección Géraldine Galateau; e Sem Título, 1926, Fonte: Reprodução Exposição Jean Arp 1915-1966, Cortesia galeria Thessa Herold, Paris.

As ilustrações que realizou, tanto para o movimento dadaísta quanto para algumas publicações, firmaram o seu nome como um dos maiores ilustradores abstratos de sua época. Quando o movimento surrealista é fundado, em 1924, Hans Arp adere ao Surrealismo e continua próximo a este movimento até sua morte. Também colabora com outros movimentos, como o *De Stijl*. A este respeito, escreve o crítico de arte Serge Faucherau:

Durante seus anos surrealistas, Arp inventa novos modos de expressão. Ele continua praticando pinturas bidimensionais em superfície plana; por exemplo, *Torso e umbigo*, 1927. Mas prefere as aplicações de madeira cortada [...], como no caso de *Sem título*, de 1926; outras vezes recorta parte do papelão ou madeira em que pinta, como no caso de *Lábios Escoceses*, 1927 (FAUCHEREAU, 2006, p.13) (tradução nossa)¹.

Ainda segundo Fauchereau (2006), Arp sempre gostou de dar três dimensões a algumas de suas pinturas. Isso ocorria a partir de recortes vazados, em papelão ou madeira, algo que transformava algumas de suas obras em verdadeiros “baixos-relevos”.

Outro aspecto de seu trabalho é que, embora Arp tenha caminhado para a abstração, jamais se desvinculou da natureza. Assim, diferente de outros artistas cujo direcionamento abstrato firmou as obras como produto do intelecto (Mondrian, por exemplo) e as associou à geometria (criação exclusiva da racionalidade humana), a vida e as formas naturais sempre foram o assunto de Arp. Conforme explica Nilo Palenzuela:

A arte abstrata, pela qual ele tanto fez, não se opõe ao mundo natural, nem é uma conquista da inteligência. É arte concreta e está no meio da natureza do mesmo modo que as pedras e as árvores. É precisamente nesta afirmação da elementaridade onde o seu trabalho lança raízes no ar, na água, na terra (PALENZUELA, 2006, p. 28) (tradução nossa)².

No que tange à natureza enquanto fonte da inspiração artística, o crítico Javier Arnaldo (2006) aponta que as imagens e as formas de Arp surgem como se fossem o resultado do crescimento natural; isto é, surgem como uma planta que se desenvolve a partir dos seus nutrientes. A linha biomórfica, que domina o imaginário e a obra de Arp, resulta em figuras ameboides e que parecem estar em expansão e mudança. São figuras que sugerem torsos, estrelas, lábios, folhas. São formas, ademais, que parecem estar em constante movimento. (ARNALDO, 2006)

De qualquer modo, a conjugação que Arp realiza entre linha biomórfica e plano é algo distinto da busca construtivista. Em Piet Mondrian e em outras expressões construtivistas (Malevith, Moholy-Nagy, etc), por exemplo, o contorno é definido por retas e se associa à racionalidade. Diferente disso, Arp se aproxima da natureza: evoca contornos sinuosos e biomórficos.

É na conjugação da linha biomórfica com o plano, onde, a nosso ver, reside a aproximação estética entre Hans Arp e Burt Hill. Tal conjugação gera planos com contorno curvo e elementos ameboides: “formas livres”, como as denominou Max Bill (D’AQUINO, 1953)

¹ No original: Durante sus años surrealistas Arp inventa nuevas modalidades de expresión. Sigue practicando la pintura en dos dimensiones sobre una superficie plana – por ejemplo *Torso y ombligo*, 1927 – pero prefiere las aplicaciones de madera recortada (...) por ejemplo, los *Sin título de 1926* –, *ovacia una parte del cartón o la madera sobre los que pinta –por ejemplo, *Labios escoceses*, 1927.* (FAUCHEREAU, 2006, p.13)

² No original: El arte abstracto, por el que tanto hizo, no se opone al mundo natural, ni siquiera es una conquista de la inteligencia. Es arte concreto y está en medio de la naturaleza como las piedras o los árboles. Es aquí, justamente, en esa afirmación de la elementalidad donde su obra echa las raíces al aire, al agua, a la tierra. (PALENZUELA, 2006, p.28)

3. Burle Marx e os planos

Nacional e internacionalmente, Roberto Burle Marx é reconhecido como o grande paisagista brasileiro do século XX. Tem um portfólio de grande destaque, no qual se incluem os jardins do *Conjunto Arquitetônico da Pampulha* (1942), em Belo Horizonte (MG) e do *Aterro do Flamengo* (1965), no Rio de Janeiro. Sua contribuição para a cultura brasileira extrapola o trabalho com os jardins, inclusive; fez realizações que vão da pintura à tapeçaria, e da joalheria à escultura. Porém, foi a sua atividade como paisagista que o lançou para o reconhecimento internacional e inseriu o Brasil no cenário paisagístico internacional.

Burle Marx tem sido amplamente estudado e tem também motivado diversas exposições sobre sua obra. Incluem-se entre estas exposições a importante mostra “*Brazil Builds*” (Nova Iorque, 1943), “*Roberto Burle Marx: Brazilian Modernist*” (Nova Iorque, 2016) e a exposição “*Burle Marx: Arte, Paisagem e Botânica*” (São Paulo, 2018-2019). O paisagista também foi homenageado na abertura dos Jogos Olímpicos Rio 2016, o que reflete o reconhecimento nacional e internacional de seu trabalho.

Segundo aponta Dourado (2009), Roberto Burle Marx teria sido a figura responsável por consolidar e ampliar as novas bases estéticas e conceituais do paisagismo brasileiro. Isso inclui o uso de espécies nativas (em substituição à prática novecentista de recorrer a espécies estrangeiras) e também o uso de maciços de vegetação da mesma espécie, algo que começou a ser incorporado por outros paisagistas brasileiros. Em meados de 1934, Burle Marx assumiu a direção do Departamento de Parques e Jardins do Recife e, segundo Dourado, consolidou a primeira experiência do paisagismo moderno brasileiro na esfera pública. Sobre sua atuação, escrevem as pesquisadoras Ana Rita de Sá Carneiro, Aline Silva e Pricylla Girão que

Por seus estudos no campo da arquitetura, da arte da paisagem e outras artes – pintura, escultura, música – Burle Marx exerce uma prática multidisciplinar na concepção dos jardins, pois reúne nele tanto a harmonia da música como as qualidades pictóricas na utilização da cor e formas abstratas. [...] Mescla a arte do pintor e a concepção do espaço urbano e natural, tendo a planta, o vegetal, como o objeto principal do projeto. (GIRÃO; SÁ-CARNEIRO; SILVA, 2003, p.4)

No que concerne à busca de espécies nativas, Burle Marx o faz em função da adaptação da espécie ao seu meio natural. (GUERRA, 2010). Dentro disso, recorre a espécies brasileiras pouco conhecidas e usadas. De qualquer modo, a despeito de ter também preocupações com a “brasilidade”, o forte sentimento nacionalista que caracterizou o ambiente brasileiro de início e meados do século XX o consagram como um paisagista intimamente vinculado à cultura local.³

Outra coisa que faz Burle Marx é aproximar paisagismo e Artes Visuais. Neste sentido, trata os jardins como se fosse uma tela de pintura. Sigfried Giedion já havia observado isso nos anos 50. Num célebre artigo sobre o paisagista, escrevia Giedion que Burle Marx concebia seus maciços vegetais como se fossem superfícies cromáticas, e também agenciava volumes e formas como se estivesse pintando uma tela abstrata. Ao compor seus jardins, portanto, posicionava-se quase como um artista plástico (coisa que ele o era, também). (GIEDION, 1957).

³ Abílio Guerra observa que, a despeito de Burle Marx identificar-se com Mário de Andrade ou Oswald de Andrade no que concerne à busca de “brasilidade”, seu uso de espécies nativas seguia sobretudo a ideia de adaptação da planta ao bioma natural. Assim, quando fez um jardim em Viena e outro em Caracas, usou espécies nativas dessas regiões, não plantas brasileiras. (GUERRA, 2010).

Analisando os maciços vegetais de Burle Marx, o pesquisador Mazza Dourado (2009) observa que não podem ser relacionados com os *parterres*⁴ do jardim barroco francês, como dissera Marc Treib (1992). Isso porque, no *parterre francês*, as cores desempenhavam apenas papel secundário; em Burle Marx, ao contrário, a cor desempenharia um papel de destaque nas composições; além disso, o manejo policromático percebido no trabalho paisagístico de Marx teria como matriz as obras de Robinson e Jekyll.

Ora, embora se considere possível que Burle Marx também tenha tido como referência tanto o jardim renascentista quanto o barroco, o que se quer destacar nesta pesquisa é a flagrante aproximação do paisagista à pintura abstrata, como já apontou Giedion (1957). O que se espera enfatizar é que estas possíveis referências são traduzidas numa linguagem moderna. Ou seja, Burle Marx dá ao *parterre* (seja ele renascentista ou barroco) um tratamento livre, inovador e que está referido aos planos com bordas sinuosas que se veem em certas pinturas abstratas. A nosso ver, é aí que entra a influência de Arp e de outros artistas modernos (Wassily Kandinsky, Henri Matisse, etc); antes de Burle Marx, todos esses artistas já tinham se notabilizado pelo uso de planos com contorno sinuoso em suas pinturas e baixos-relevos. O que o fez B. Marx foi trazer para os seus jardins tais planos ameboides. (Figuras 6 e 7)



Figuras 6 e 7. Hans Arp, Torso e Umbigo (“Torse et nombril”), 1927. Reprodução Exposição Jean Arp 1915-1966, Colección Géraldine Galateau; Burle Marx, Terraço Jardim do Edifício Gustavo Capanema, 1938. Fonte: ArchDaily Brasil, disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/792669/roberto-burle-marx-um-mestre-muito-alem-do-paisagista-modernista>>, acessado em: 10/02/2019.

⁴ “Um *parterre* é um componente de um jardim formal, plantado numa superfície plana e consiste em canteiros de flores ou outras plantas, delimitados por sebes baixas ou muretas de pedra de proteção dos leitos florais interiores, rodeados de alamedas normalmente pavimentadas com cascalhos e dispostas simetricamente” (CALOVI, 2009, p.6) e teve desenvolvimentos históricos desde o Renascimento, ou anteriores, até agora.

Em depoimento, o próprio Roberto Burle Marx abordou a questão da aproximação de seu projeto paisagístico com as demais formas de arte:

Não quero fazer um jardim que seja somente pintura. Mas também não posso deixar de reconhecer que a pintura influenciou muito em minhas concepções de paisagismo. Trata-se de certos princípios, princípios gerais de arte que estão indissoluvelmente ligados entre si. Essa é a coisa mais importante. Saber como estabelecer um contraste, como utilizar uma vertical, a analogia das formas, de volumes, a sequência de certos volumes. São princípios que se podem aplicar à música, à poesia. Sem esses princípios, creio que, simplesmente, não se pode praticar qualquer forma de arte. (BURLE MARX, 1987, p.307).

4. Os jardins do Museu de Arte da Pampulha

O atual Museu de Arte da Pampulha (Figura 8) foi concebido por Oscar Niemeyer em 1942 sob demanda de Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte. O paisagismo ficou por conta de Roberto Burle Marx. O projeto consistia, originalmente, em um cassino que funcionou até 1946.



Figura 8. Museu de Arte da Pampulha visto do jardim, 2018. Fotografia do autor.

Tendo dois pavimentos, o edifício se resolvia em três volumes conectados (Figura 9). O programa do cassino englobava salão de jogos, banheiros e pista de dança, todos no térreo; no andar superior ficavam: restaurante, copa/cozinha, sala de jantar, bar, banheiros, sala de jogos e depósitos. Tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico em 1957, o edifício passou a abrigar o Museu de Arte da Pampulha.

CASSINO - 1940/43

- 1 Looby
- 2 Check-room
- 3 Entrada para WC Feminino
- 4 Terraço
- 5 Pista de Dança
- 6 Depósito
- 7 Vestiários
- 8 Vestiários privativos
- 9 Armários empregados
- 10 Gerente
- 11 Escada serviço
- 12 Restaurante
- 13 Palco
- 14 Copa/Cozinha
- 15 Sala jantar
- 16 Depósito
- 17 Bar
- 18 Sala de Jogos

- 1 Looby
- 2 Check-room
- 3 Entrance to women's WC
- 4 Terrace
- 5 Dance floor
- 6 Storage
- 7 Dressing rooms
- 8 Private dressing room
- 9 Employers' lockers
- 10 Manager
- 11 Service Stairway
- 12 Restaurant
- 13 Stage
- 14 Kitchen/Pa
- 15 Employers' dining room
- 16 Storage
- 17 Bar
- 18 Gaming room

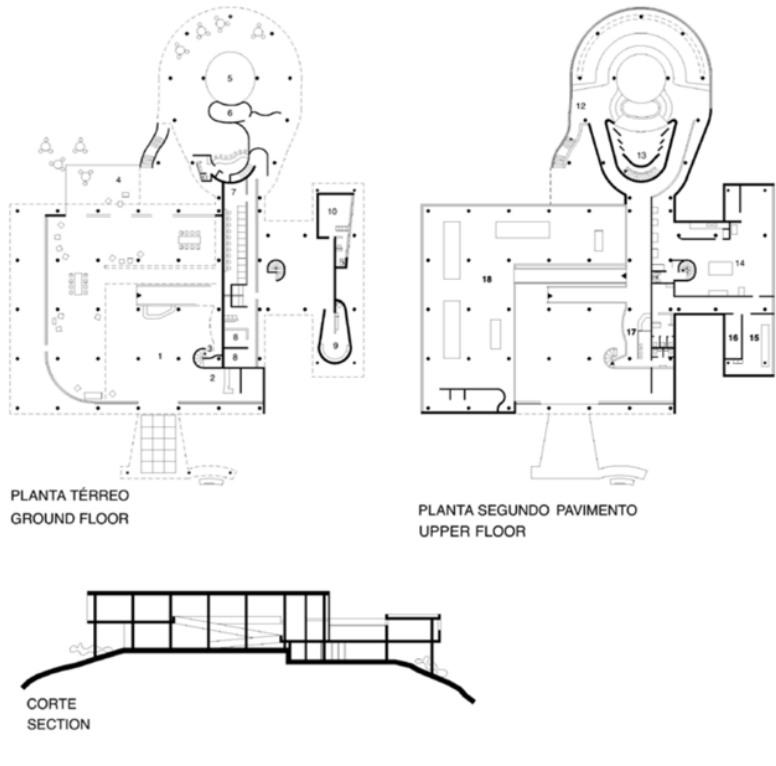


Figura 9. Desenhos técnicos, Cassino da Pampulha. Fonte: COMAS, Carlos Eduardo. O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira. ARQTexto. Agosto, 2008, s.p.

Os jardins do cassino são um ponto de destaque na experiência policromática do paisagista. Se comparados com os demais projetos para a Pampulha (Casa do Baile, Capela, late Clube, Hotel e Residência JK), verifica-se que são cromaticamente muito mais elaborados e complexos. (DOURADO, 2009)

Nos jardins do cassino, Burlle Marx fez pequenas redefinições topográficas: suaves elevações e rebaixos. No gramado, demarcou áreas estratégicas com massas predominantemente herbáceas e arbustivas. Organizou um grupo de palmeiras, “definindo como que linhas e campos de força visual que encaminhavam o olhar para o edifício” (DOURADO, 2009). O ambiente principal do paisagismo neste projeto é a porção que fica defronte ao acesso, algo que se configura como uma espécie de pequeno passeio.

Os contornos curvilíneos implantados no projeto acompanham o relevo movimentado. Situado na pequena depressão do terreno, o lago configura um excelente exemplo de plano com contorno sinuoso. Pode ser visualizado facilmente pelo pedestre. Outro aspecto interessante é que Burlle Marx opta por definir este espaço como o mais colorido de todo o projeto paisagístico.



Figura 10 e 11. Vistas do jardim frontal ao Museu de Arte da Pampulha, 2018. Fotografia do autor.

Como se pode observar nas figuras 10, 11 e 12, o jardim se transformou ao longo do tempo. Esta transformação é inerente aos canteiros enquanto organismos vivos. De todo modo, nessas fotos é possível visualizar com clareza a definição das superfícies com contorno ondulante (seja o lago, sejam as áreas de estar, sejam os maciços vegetais), superfícies que nos lembram as telas do abstracionismo moderno (Arp, Matisse, Kandinsky, etc).

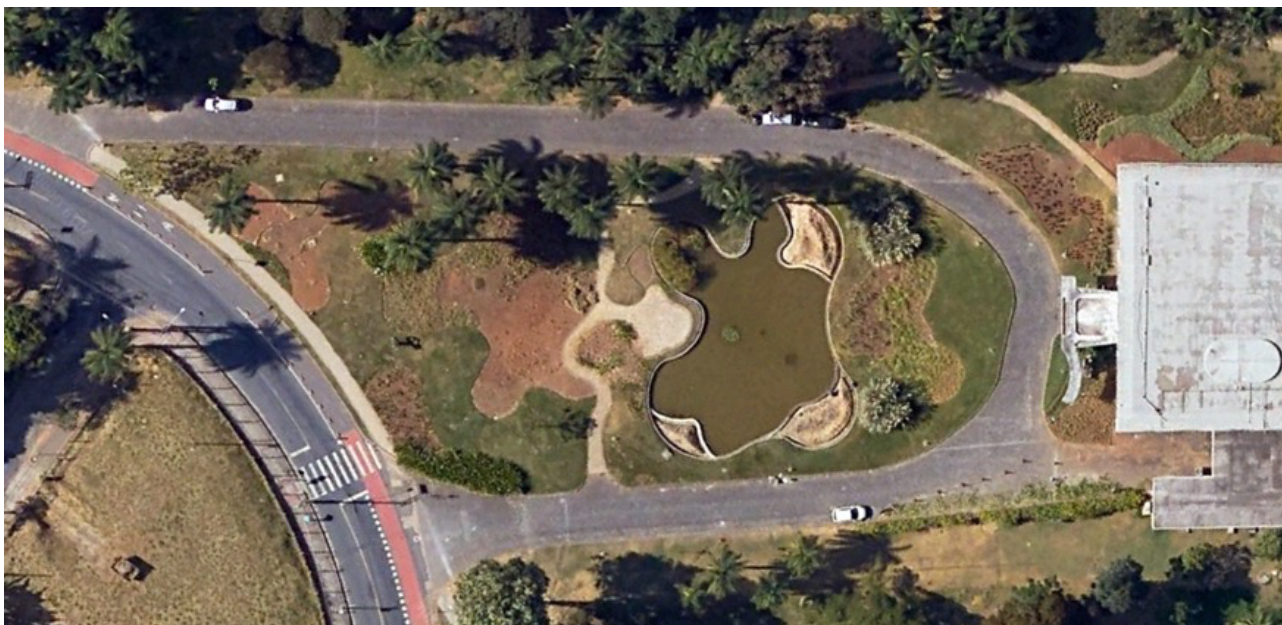


Figura 12. Vista de satélite, mostrando o jardim frontal ao Museu de Arte da Pampulha. (Google Earth, 2019)

Ainda que tais planos possam ser observados ao nível do pedestre, é através do desenho em planta (vista superior) (Figura13) que estas formas se revelam com maior clareza. Ao observar o jardim através da planimetria, é possível perceber como a composição plástica é resolvida e obtém unidade através dessas formas ameboides. A riqueza visual do todo é dada, por outro lado, pelas diferenças na textura, cor e volume. A composição se configura, enfim, como uma espécie de tela abstrata, materializada através da vegetação.

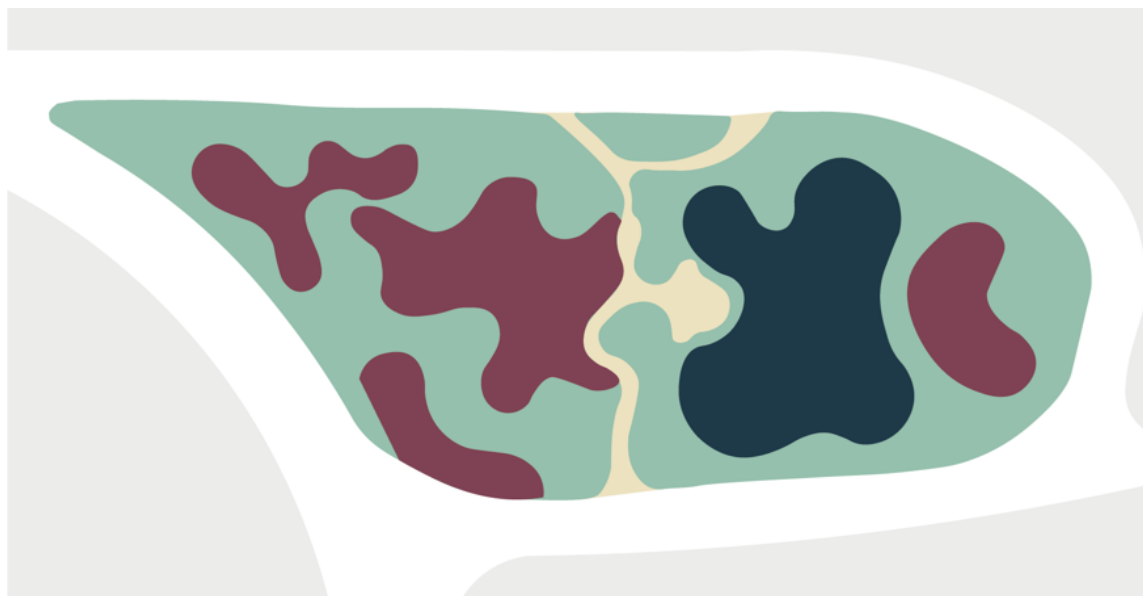


Figura 13. Esquema que mostra a configuração dos planos do jardim, com contornos bem demarcados. Vista superior. Imagem produzida pelo do autor, 2018.

Considerações finais

Tendo por base a análise plástica do jardim do Cassino da Pampulha e a breve observação sobre as demais produções paisagísticas de Roberto Burle Marx; tendo como ponto de partida, também, a correlação do jardim da cassino com a produção do artista franco-alemão Hans Arp, conclui-se que Burle Marx tem em Arp uma possível referência para os planos biomórficos que aparecem nos seus jardins. De qualquer modo, é importante dizer que os planos com bordas sinuosas não são exclusivos de Arp; eles também aparecem em outros artistas modernos como W. Kandinsky e H. Matisse, por exemplo. Como Arp é um dos pioneiros da Arte Abstrata e tem um trabalho que se destaca pela presença destes planos biomórficos, acreditamos ser possível afirmar a hipótese de que constituiu, muito provavelmente, uma referência importante para Burle Marx.

Em entrevista concedida à pesquisadora Ana Rosa de Oliveira (2001), aliás, Burle Marx menciona a obra de Arp, o que vem reforçar nossa hipótese.

Inicialmente meus jardins tiveram um enfoque ecológico. Mas esse enfoque é bastante relativo. Eu fiz, por exemplo, o jardim do MEC com umas manchas bastante abstratas, pois nessa época eu já conhecia Arp. De modo que não se pode dizer que meus jardins, mesmo nos seus inícios, tivessem uma preocupação essencialmente ecológica (OLIVEIRA, 2001, p. 2)

É importante frisar, todavia, que a identificação de Hans Arp enquanto uma referência para o trabalho de Marx não diminui a relevância da obra do paisagista; pelo contrário: traz à luz uma importante fonte de inspiração para o seu trabalho. Ajuda-nos também a ter uma melhor compreensão de sua obra e do contexto cultural e artístico no qual se situou. Aponta, enfim, para uma inegável “contaminação” entre artes visuais e paisagismo, a nosso ver flagrante na obra do paisagista.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ARNALDO, Javier. **El cero del ombligo**. in: Jean Arp: Retrospectiva 1915 – 1966. Circulo de Belas Artes. Ediciones Exposiciones. 2006.

BURLE MARX, Roberto. **Depoimento**, in: XAVIER, Alberto (org.), *Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração*, São Paulo, ABEA/FVA/Pini, Projeto Hunter. 1987.

BURLE MARX, Roberto. [Entrevista concedida à] OLIVEIRA, Ana Rosa de. **Entrevista com Roberto Burle Marx**. ARQUITEXTOS (São Paulo) V. 1, n.p., 2001.

COMAS, Carlos Eduardo. **O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira**. ARQTexto. Agosto, 2008.

CALOVI, Ricardo. **Colunatas vegetais. Palmeiras e a cenografia urbana em Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

D'AQUINO, Flávio. **Max Bill, o Inteligente Iconoclasta**. Entrevista de Max Bil a Flávio D'Aquino. In: Revista Habitat, n. 12, jul-set, 1953.

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

FAUCHEREAU, Serge. **Arp: Poeta Multimedia**. in: Jean Arp: Retrospectiva 1915 – 1966. Círculo de Belas Artes. Ediciones Exposiciones. 2006.

GIEDION, Sigfried – **Burle Marx et le Jardin Contemporain**. Revista Architecture D’Aujourd’Hui, n. 42 43. 1952.

GIEDION, Siegfried – **Espacio, Tiempo y Arquitectura: el Futuro de uma Nueva Tradición**. Barcelona: Dossat, 1978.

GIEDION, Sigfried. **Roberto Burle Marx** in: Brasil Arquitetura Contemporânea, n. 11. São Paulo, 1957, p. 46.

GIRÃO, Priscylla Amorim; SÁ CARNEIRO, Ana Rita; SILVA, Aline de Figueirôa. **O jardim moderno de Burle Marx: um patrimônio na paisagem do Recife**. Anais do Seminário Docomomo Brasil, 5. 2003.

GOLDING, John. **Cubismo**. In: STANGOS, Nikos (org.) – Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds: Architecture New and Old.1652-1942**. New York, The Museum of Modern Art, 1943.

GUERRA, Abílio. *Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: Síntese entre arquitetura e natureza tropical*. In: Guerra, A.(org) - **Textos Fundamentais da Arquitetura Moderna Brasileira**. São Paulo, Editora Romano Guerra. 2010.

MONTANER, J. **As Formas do Século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

OLIVEIRA, Ana Rosa. **Roberto Burle Marx**. Revista Vitruvius, ano 2, abr. 2001. Disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346?page=2>. Acessado em 17/04/2021.

PALENZUELA, Nilo. **Vértigos, vestígios, transgreciones**. in: Jean Arp: Retrospectiva 1915 – 1966. Círculo de Belas Artes. Ediciones Exposiciones. 2006. Tradução dos autores.

TREIB, Marc. **Axioms for a modern landscape architecture**, New York, MIT. 1992

Sobre os autores

João Paulo Campos Peixoto é arquiteto (2018) pela Universidade Federal de Uberlândia e mestrando em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), com financiamento da CAPES.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0623136487388449>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9892-9990>

Luis Eduardo dos Santos Borda é arquiteto (1984), mestre em História Social da Cultura (1994), e doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (2003) com Pós-Doutorado em Arquitetura pela Universidade de São Paulo (2014). Professor titular da Universidade Federal de Uberlândia.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0399528257126133>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7831-8164>

Recebido em: 19-02-2021 / Aprovado em: 20-04-2021

Como citar

PEIXOTO, João Paulo Campos; BORDA, Luis Eduardo dos Santos. (2021). Burtle Marx e a arte abstrata. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.2, p. 465-479, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-59371>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.