

Historia, flora y pintura. Las herramientas de burle Marx en el paisaje urbano

History, flora and painting. Burle Marx's tools at the urban landscape

Julia Rey Pérez
Universidad de Sevilla

Resumen:

A la hora de abordar la obra del paisajista brasileño Burle Marx resulta indispensable tener en cuenta diversos factores como el contexto político, histórico y social, en el que se enmarca su trayectoria profesional y sus herramientas de trabajo: la historia del paisaje, la flora brasileña y la influencia de las vanguardias pictóricas europeas. A estas herramientas se le debe sumar su concepción del jardín y del individuo, lo cual muestra su actitud ante el nuevo arte, al tiempo que sirven para comprender su obra en toda su dimensión.

Palabras clave: *críticos de arte, espacio urbano, arte público*

Abstract:

When we are studying the work of Brazilian landscaper Burle Marx is essential to take into account various factors such as the political, historical and social context in which his professional background is part, and his work tools like landscape history, Brazilian flora and the influence of the European pictorial vanguards. These tools must be added his

conception of the garden and the citizen, which shows his attitude to the new art while serving to understand his work in all its dimensions

Keywords: *art critics, urban space, public art*

* * * * *

1. Introducción

Burle Marx es un artista tan polifacético y versátil que resulta difícil recluirlo en un *estilo* determinado, establecer una cronología de sus composiciones paisajísticas o elaborar una metodología rigurosa de su trabajo, ya que su trayectoria y su manera de operar están totalmente sujetas a la experimentación. Esta actitud expresa una permanente búsqueda de libertad y una continua huida de los modelos preestablecidos. Él mismo, en alguna que otra entrevista, ha insistido en que no cree en las fórmulas, a las que considera imposiciones externas que limitan la capacidad de pensar. Sus trabajos se debaten entre la preocupación por evitar repeticiones y el desprecio en la búsqueda de la originalidad¹¹.

No obstante, si algo hay algo que subyace en la mayoría de sus intervenciones, es lo que Tabacow define como sus principales herramientas, “*deve-se reforçar as referências às suas principais*

¹¹ TABACOW, José, “Instrumentos conceituais e compositivos nos projetos de Roberto Burle Marx: o passado presente”, *Leituras paisagísticas: teoria e práxis / Do imaginário a matéria: a obra de Roberto Burle Marx*, nº 3, 2009, pp. 80.

ferramentas: a vasta cultura do passado paisagístico e o profundo conhecimento da “vegetação como ator principal”¹².

Las palabras de Tabacow vienen a expresar, por un lado, que Burle Marx, mediante sus innovadoras propuestas, reinterpreta su amplio conocimiento de la historia del paisajismo¹³ y, por otro, que el incesante estudio morfológico de la vegetación autóctona le permite trabajar con múltiples especies y experimentar con un abanico inmenso de posibilidades. No obstante, conviene no olvidar que Burle Marx posee una sólida formación artística apoyada en las vanguardias europeas, factor que marca de manera significativa el carácter plástico y cromático de sus intervenciones.

Con independencia de que la consolidación de su fama se deba a su trabajo en la arquitectura del paisaje, se debe aclarar que el punto de partida de su experimentación profesional es el diseño, de donde emerge la figura del pintor y, luego, la de paisajista¹⁴. Por este motivo, a las dos herramientas definidas por Tabacow (“*a vasta cultura do passado paisagístico*” y “*o profundo conhecimento da vegetação*”), hay que sumarle el dibujo como la tercera herramienta. En esta dirección, los conceptos que se quieren tratar en este texto son las herramientas de Burle Marx: historia, flora y lenguaje.

¹² *Ibid*, p.81

¹³ El pasado le sirve a Burle Marx de instrumento y este recobra sentido, si –a en su opinión– hay sitio para el pasado en el presente (OLIVEIRA, Ana, *Hacia la Extravasaría. La naturaleza y el jardín de Roberto Burle Marx*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 1998, p. 262).

¹⁴ Valladares en ROBERTO *Burle Marx* (catálogo de pinturas). Río de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

2. La historia: el pasado hecho presente

En la época en la que Burle Marx desarrolla sus primeras intervenciones, las referencias paisajísticas que llegan de Europa son el carácter formalista de los jardines franceses del siglo XVII y los *mixed-border*¹⁵ de los jardines ingleses de finales del siglo XIX. Sin embargo, además de las corrientes europeas del momento, hay otras muchas referencias que influyen en su obra.

Se trata de aquellas que se relacionan, de una parte, con los mosaicos de piedra blanca y negra de los portugueses y, de otra, con los jardines ibéricos y persas de paredes revestidas de azulejos y pavimentos de mosaicos. Algunas formas biomórficas se pueden considerar referencias del paisajista francés Auguste Francois Glaziou; la presencia del agua alude a los jardines del Islam; y las composiciones desarrolladas con breves extensiones de piedras y arena, y realizadas con gran economía de medios, son una importante influencia de los jardines chinos y japoneses¹⁶. Sin embargo, las grandes reflexiones conceptuales proceden del significado del ágora griego y de la vocación humanista de los jardines renacentistas italianos.

El ágora en Grecia es el espacio público urbano destinado a la realización de las asambleas del pueblo, lugar en el que se discute de política, filosofía u otros asuntos, además de ubicarse el

¹⁵ Técnica de jardinería inglesa desarrollada por la paisajista inglesa Gertrude Jeckill en la segunda mitad del siglo XIX consistente en combinar –a lo largo de un arriate lineal– plantas de flor mayoritariamente, con el objeto de conformar una abigarrada composición en la que la combinación de colores y texturas es de suma importancia.

¹⁶ MONTERO, Marta, *El paisaje lírico*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pp. 37.

mercado. Este concepto es la fuente de inspiración de las intervenciones en las que el objetivo de Burle Marx es crear un gran espacio libre en la ciudad destinado al desarrollo de todo tipo de encuentros, concentraciones y manifestaciones populares propios del colectivo de una ciudad. En este sentido, la disposición de un amplio número de metros cuadrados destinados a espacio público ha sido un avance significativo en la calidad de vida del ciudadano¹⁷.

El renacimiento italiano promueve los laberintos vegetales, composiciones ideales para romances y conspiraciones. De este periodo lo que le interesa a Burle Marx es la vinculación de las personas con la naturaleza y la experimentación de un contacto mayor con la vida al aire libre. Este hecho hace referencia de manera clara al humanismo expresado en las concepciones paisajísticas de la Italia renacentista¹⁸. La utilización por parte de Burle Marx en sus intervenciones de estanques con plantas acuáticas, la introducción de obras de arte en el conjunto y el diseño de pequeños jardines privados –con un carácter íntimo y de reposo, en los que hay colecciones de obras de arte o cultivos de especies concretas– son una influencia directa de las villas renacentistas italianas¹⁹.

Del jardín francés del siglo XVII no le interesan los juegos de simetrías y perspectivas, ni los arbustos tallados, sino la reinterpretación conceptual del *parterre* francés, término que deriva de *par-terrae* (sobre la tierra) y consiste en un jardín a nivel de la superficie del terreno dibujado como si se tratase de

¹⁷ TABACOW, *Instrumentos conceituais e compositivos...*, p. 102

¹⁸ *Ibid*, p. 85

¹⁹ *Ibid*, p. 91

un cuadro y subdividido en áreas menores para ser observado desde un punto más alto. La delimitación de estas áreas – diseñadas para conseguir un color o una textura– se realiza mediante líneas de plantas perennes o elementos minerales que forman una protección de los elementos vegetales que conforman el interior del dibujo. También puede estar subdividido por paseos o sendas de gravas. Al igual que sucede con el jardín en general, la simetría es el principio que rige la composición del *parterre*²⁰. Lo que le interesa a Burle Marx del *parterre* es el concepto, pero trabajado con un lenguaje más cercano al siglo XX.

El otro referente son los parques románticos ingleses de los siglos XVIII y XIX, precursores de los *mixed-border* antes mencionados. Estas intervenciones tienen un carácter de desorden domesticado y se caracterizan por la presencia de cascadas y grutas artificiales, caminos sinuosos (pero desbrozados) y exquisitas combinaciones de flores²¹. De esta época, la herencia más directa y visible en las intervenciones de Burle Marx es la utilización de grandes extensiones de césped sin interrupciones visuales, la naturalidad del diseño materializada en el desarrollo de formas curvas en las agrupaciones vegetales, el fomento de la búsqueda de un paisaje natural mediante la ausencia de ejes y la incorporación del escenario circundante como una componente visual del jardín. Todas estas peculiaridades de la obra de Burle Marx poseen un innegable carácter inglés²².

²⁰ MAZZA, Guilherme, *Modernidade Verde. Jardines de Burle Marx*, São Paulo, Senac, 2009, pp. 116.

²¹ CAILLOIS, Roger, “Jardins Possíveis”, en LEENHARDT, Jacques (coord), *Nos jardins do Burle Marx*, São Paulo, Perspectivas, 2006, pp. 5.

²² TABACOW, *Instrumentos conceituais e compositivos...*, p. 82-83

No obstante Burle Marx no es el primero en diseñar los jardines de los principales espacios públicos de la ciudad de Río de Janeiro. En esta labor le precede el ingeniero hidráulico Auguste François Marie Glaziou, nombrado por el rey Don Pedro II, Jefe de los parques y jardines de la ciudad de Río de Janeiro²³. Hasta la llegada de Glaziou a Río de Janeiro en 1858, la intervención paisajística en la ciudad carioca, tanto en ámbitos públicos como en privados, se limita a la copia de los modelos europeos, sean canteros organizados según el *parterre* francés o composiciones románticas a imitación de los jardines ingleses²⁴.

El objetivo de Glaziou es convertir la ciudad de Río de Janeiro en una gran capital verde, lo que determina que se dedique a la remodelación, al desarrollo de propuestas de arborización urbana y a la creación de parques y plazas²⁵. Según Leenhardt, la labor de Glaziou en la ciudad carioca es el inicio de la ruptura con los ejemplos europeos, debido a que su obra combina el conocimiento excepcional de la botánica brasileña con la utilización de una estética de formas precisas, pero flexibles.

El legado de Glaziou es, por tanto, un precedente irrefutable de la obra de Burle Marx y, junto a las referencias paisajísticas antes mencionadas, conforman la base conceptual e histórica que fundamenta sus intervenciones. Su profundo conocimiento del paisajismo le permite utilizar las concepciones y cualidades de cada momento de la historia del jardín que le interesan. El

²³ Glaziou es el encargado de diseñar los jardines del parque público Campo de Santana (actual plaza de la República), los jardines del Palacio Imperial de la Quinta da Boa Vista y los jardines del Paseo Público.

²⁴ LEENHARDT, Jacques, *Nos jardins do Burle Marx*. São Paulo, Perspectivas, S.A., 2006, p.13

²⁵ MAZZA, Guilherme, *Modernidade Verde...*, p.36

resultado de la reinterpretación conceptual de las experiencias del pasado junto a la flora brasileña y a las formas modernas aprendidas de los vanguardistas europeos conforma el punto de partida de sus intervenciones.

3. La flora brasileña como fundamento del jardín

Sorprendentemente, y como se ha indicado, el interés de Burle Marx por la flora de Brasil se despierta durante su estancia en Berlín. El hecho de conocer en profundidad la flora de su propio país es el punto de partida de su labor social, educativa y de recuperación de la flora brasileña. Por este motivo, muchos le atribuyen el calificativo de “defensor de la identidad incomparable del paisaje nacional”.

Pese a todo, esta recuperación de la vegetación autóctona es cuestionada por muchos que la ven como un retorno a la selva. En esta confrontación, tanto Burle Marx como sus detractores se apoyan en la ideología nacionalista para apoyar y defender sus teorías.

Independientemente de este hecho, Burle Marx es una persona interesada en conocer a fondo la flora de Brasil, en conseguir crear un vocabulario específico de las propias plantas y en descubrir nuevas especies de la flora nacional. Pero no se conforma solo con disfrutar de su propio conocimiento, también se dedica a difundir por el mundo la flora brasileña, uno de los patrimonios más representativos del país. Para esto no duda en realizar múltiples excursiones y expediciones científicas a diferentes partes del mundo, no tanto para buscar lo raro y lo

exótico como para recuperar, revalorizar y proteger las especies propias del lugar.

La observación de la flora le descubre algo fundamental que luego le va a servir de base para su método de proyectar: el tiempo como factor de la cuarta dimensión, dimensión que le va a dar un giro a sus intervenciones a nivel conceptual y formal. Esta observación de la flora le enseña a entender el carácter temporal y de asociación de la vegetación, la simultaneidad, la inestabilidad, la dispersión, la movilidad, etc.²⁶.

Desde 1934, como Director de parques y jardines de Recife, desarrolla el primer mimetismo al que somete sus diseños: la utilización de grandes dimensiones y la asociación artificial de plantas locales. Trabaja con las plantas plásticamente, agrupándolas según las masas arbóreas, los colores y la densidad. Mediante el trabajo a gran escala, descubre que las superficies uniformes dan mayor nitidez a la composición y que, para conseguir una mayor riqueza en la composición, resulta interesante la mezcla de diferentes volúmenes arbóreos. Un ejemplo de esto puede contemplarse en el jardín del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde conjuga la horizontalidad de los *parterres* florales de colores con la verticalidad de la palmera, que es considerada un elemento estructurante más que un elemento vegetal, ya que destaca la presencia de su porte, sus hojas, sus colores...

Burle Marx intenta trabajar según el agrupamiento y la interrelación de especies vegetales, lo que le lleva, de una parte,

²⁶ SIQUEIRA, Vera B., *Burle Marx: espaços da arte brasileira*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004, pp. 8

a desechar el simple concepto decorativo de la flora y, de otra, a basarse en el estudio, la comprensión y la interpretación de las plantas autóctonas. Utiliza una “organización plástica para ordenar sus jardines”, actitud que demuestra su interés por participar en el movimiento moderno brasileño a través de una herramienta conceptual basada en la geometría y la abstracción. Pero esto no significa que abandone el ideal de formalización de la dinámica propia de la naturaleza, pues, para él, concebir las plantaciones únicamente desde criterios plásticos es tratar de una manera muy pobre la compleja flora brasileña. Es consciente de que los criterios plásticos son un hallazgo indiscutible, pero deben ser utilizados en consonancia con la riqueza de la flora nacional.

Por tanto, Burle Marx materializa –a través del jardín– la combinación de la flora brasileña con un lenguaje plástico moderno, en el que el jardín funciona como un intermediario entre naturaleza y hombre. Frente a la naturaleza que es imprecisión, movimiento y asimetría, se encuentra la arquitectura como disciplina, rigidez y simetría. El jardín es el encargado de crear el equilibrio entre ambas²⁷.

4. Las vanguardias europeas. El color y sus composiciones paisajísticas

La estancia de Burle Marx en Alemania representa un hito en su trayectoria como artista. El contacto con las vanguardias europeas, en general, y con la obra de Van Gogh, en particular,

²⁷ MONTERO, Marta, *El paisaje lírico*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pp. 47.

es determinante en su vida. Su aproximación a las diferentes vanguardias, desde el Cubismo hasta el Fauvismo, el Movimiento Antropofágico o el Concretismo, no lo realiza por puro eclecticismo, sino por investigación y experimentación. Para comprender la incidencia de estas corrientes artísticas en su obra paisajística, resulta indispensable realizar un sucinto recorrido por los personajes que más influyen en su formación y trayectoria.

Uno de sus principales referentes es Claude Monet. Para Burle Marx la clave de este pintor impresionista es su máxima preocupación por plasmar la vibración cromático-lumínica en sus lienzos, ya que, según él, la luz engendra el color y la forma, principio que Burle Marx sigue al pie de la letra.

En algunas entrevistas Burle Marx también hace referencia al pintor posimpresionista Paul Cézanne, considerado el padre del arte moderno. Su obra establece las bases de la transición de la concepción artística del siglo XIX a la del XX, lo que lo sitúa como una figura fundamental para las vanguardias. Cézanne considera de suma importancia la exaltación de los volúmenes y en esta cuestión es en la que se apoya Burle Marx cuando busca la estructura geométrica inmersa en el paisaje.

Pero el personaje decisivo en el comienzo de la trayectoria artística de Burle Marx es el pintor holandés Vincent van Gogh. Al observar sus cuadros, descubre que la intensidad y el contraste del color, al igual que la forma, pueden transmitir emoción, ritmo y movimiento. La fuerza psicológica y expresiva se plasma a través de los colores fuertes y puros, las formas retorcidas y la composición agresiva. Burle Marx, como Van Gogh, busca el impacto emocional del espectador distorsionando la perspectiva,

alterando la luz y exagerando los temas. Ambos tienen la necesidad de transmitir en sus pinturas sentimientos, estados del alma, fantasías, sueños...²⁸.

Más tarde, el cubismo de Pablo Picasso tiene una gran incidencia en el cambio formal de Burle Marx. La pintura del malagueño desarrolla una nueva relación entre la obra de arte y el espectador: la obra no puede ser contemplada sin más, tiene que ser reconstruida para poder ser contemplada. De esta nueva actitud ante la obra lo que más influye en Burle Marx es la búsqueda formal en las artes primitivas y el tratamiento de las formas geométricas que invaden las composiciones a través de la utilización del blanco y negro. Con Picasso, Burle Marx descubre un nuevo vocabulario que transmite a sus obras, se trata de conceptos desconocidos hasta ahora: “*simultaneidad perceptiva, interpenetración volumétrica, transparencia, asimetría y uso del collage*”²⁹.

Otros artistas como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Jean Arp o Joan Miró también influyen de alguna manera en su evolución artística. De la obra del pintor abstracto Kandinsky, a Burle Marx le interesa la vinculación la belleza con la riqueza cromática y la simplificación formal; de Klee, pintor relacionado con el Expresionismo alemán, la abstracción geométrica; y del Surrealismo, a no regirse por ninguna fórmula, ni superponer el concepto al placer.

Con el surrealista Arp, Burle Marx descubre una iconografía de formas orgánicas llamada escultura biomórfica, en la que se trata

²⁸ *Ibid*, p. 34

²⁹ *Ibid*, p. 35

de representar lo orgánico como principio formativo de la realidad. Lo más reconocible de Arp en la obra de Burle Marx es la presencia de las artes primitivas y la consideración del cuerpo humano y la naturaleza como fuentes de inspiración, ya que establece que la representación del objeto es secundaria. Del también surrealista Miró le atrae su continuo deseo de superar los métodos convencionales de pintura para propiciar una forma de expresión contemporánea. En palabras de Montero, Burle Marx coincide con Miró en que “*utilizó variaciones de signos gráficos y superó el cuadro de caballete para experimentar otras escalas y otros materiales*”³⁰.

En lo referente al color, hay tres personajes claves en la obra de Burle Marx: Van Gogh, Henri Matisse y Ferninand Léger. Los dos últimos están considerados como los mejores coloristas de su época, y destacan por el trabajo que desarrollan en el estudio de la cualidad *constructiva* que puede llegar a desarrollar el color. Léger sustituye el degradado cromático por la yuxtaposición de colores puros para conseguir la misma sensación. Matisse, influido por Gauguin, dibuja y construye con el color, distribuyéndolo en amplias áreas y suprimiendo la separación de planos entre figura y fondo. Todo ello, junto al trabajo de Arp, que vincula la forma y el volumen a la materia al tiempo que establece superposiciones de elementos en relieve para trabajar la profundidad, le permiten a Burle Marx utilizar el color de forma libre, al margen de toda representación realista y descriptiva.

En última instancia, Burle Marx se mantiene fiel a la Abstracción Lírica y al Lirismo Cromático, cuyos máximos representantes son el pintor holandés Bram van Velde y la pintora portuguesa Vieira

³⁰ *Ibid*, p. 34

da Silva. En la Abstracción Lírica el pintor acomete su obra como una experiencia personal cargada de espontaneidad y frescura, mediante la cual se enfrenta a los convencionalismos de la época. Rechaza los tonos naturalistas en favor de colores violentos. Sus rasgos son los trazos gruesos sin mezclar, sin matices; las figuras planas, lineales, encerradas en gruesas líneas de contorno; y el énfasis en la creación de signos y formas en las que son fundamentales el inconsciente (lo onírico) y la espontaneidad. Utiliza la función expresiva y simbólica de los colores y rehúsa representar la realidad de forma objetiva. En el Lirismo Cromático las obras son el testimonio de un temperamento particular, de una vehemencia y de una fuerza agresiva.

El conocimiento del trabajo de todos estos artistas puede reconocerse, en ocasiones, en su obra de manera directa, lo que lleva a encuadrar algunos de sus trabajos –taxonómicamente– como cubistas, orgánicos, abstractos y otros muchos “istas”. No obstante, lo que realmente interesa considerar en sus trabajos pictóricos y paisajísticos es su permanente experimentación y la incesante búsqueda de un estilo propio en todas sus facetas, influido, en mayor o menor medida, por las corrientes y artistas antes mencionados³¹.

Durante toda su trayectoria profesional Burle Marx trabaja simultáneamente en la pintura y el paisaje. Son dos manifestaciones artísticas distintas, pero no cabe la menor duda de que influyen mutuamente. Su producción pictórica se reparte entre los encargos recibidos, los regalos realizados y la inmensa colección que en la actualidad se está restaurando en el Sitio Burle Marx de Rio de Janeiro. En ningún momento deja de pintar, con

³¹ TABACOW, *Instrumentos conceituais e compositivos...*, p. 80.

independencia de que tenga o no encargos. En palabras de Tabacow:

Em geral, ele pintava sem encomenda e guardava os quadros até ter oportunidade de expor em galeria ou mesmo vender avulso (compra direta no atelier do artista, quando os preços costumam ser mais baratos). Por outro lado, alguns amigos, que faziam arquitetura de interiores (Jorge Hüe, Janete Ferreira da Costa,...) colocavam a pintura de Roberto como item do projeto. Eventualmente, poderia acontecer de alguém encomendar algo especial. Por exemplo, eu mesmo quis ter um quadro mais comprido (largo) que o usual. Então Roberto me pediu para preparar a tela, e pintou para mim³².

Aunque se trata de trabajos simultáneos, en ambas manifestaciones resulta difícil establecer fases concretas o instituir una cronología rigurosa, ya que, por ejemplo, algunas geometrías que parecen haber sido abandonadas, resurgen en trabajos posteriores. Sin embargo, *grosso modo*, sí puede identificarse cómo esas variaciones plásticas derivadas del conocimiento de las corrientes vanguardistas han influido determinadas etapas de su trayectoria como paisajista.

En 1938, proyecta jardines con formas orgánicas y biomórficas. Es el momento en que sus dibujos sinusoidales acompañan la arquitectura brasileña gestual. En esta época en sus dibujos se mezclan las influencias de las vanguardias europeas más abstractas con los conocimientos adquiridos durante su formación en la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro. Un ejemplo claro de este tipo de pintura es la terraza del edificio de Educación y Salud (MES) de 1938, donde él mismo asume las influencias de

³² TABACOW, José: Correspondencia electrónica mantenida por la doctoranda con José Tabacow en el año 2012.

Jean Arp. Sin embargo, en esta etapa de la trayectoria profesional, sus representaciones paisajísticas están muy alejadas de sus pinturas, lo cual puede hacer pensar que, en este momento, el paisajista se encuentra en un periodo pictórico mientras que el profesional se halla en proceso de maduración.

En 1954, el contacto con la arquitectura racional lo conduce a la geometría pura, aunque no abandona los jardines ondulados y apuesta por la convivencia entre formas naturales y formas geométricas, en las que no figura la simetría. En esta época la referencia es la Abstracción Geométrica (manifestada a través del Cubismo, el Neoplasticismo y el Arte Concreto) y Fauvismo de la Escuela de París: Picasso, Modigliani, Gris, Mondrian, Theo van Doesburg, Léger, Braque, Matisse, etc.. Un ejemplo es la planimetría de la hacienda Vargem Grande y los jardines del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

En los años sesenta, participa en intervenciones cada vez más urbanas, en las que combina formas curvas y rectas sobre la trama ortogonal. Es el momento en el que desarrolla todas las combinaciones formales experimentadas hasta el momento, utiliza el *collage*, las líneas complejas e irregulares y la superposición de planos. Pueden establecerse referencias con la Abstracción Lírica, Viera da Silva y Bran Van Velde. El ejemplo más representativo de esta etapa es la pintura del paseo de Copacabana.

Por último, en los años ochenta, sus composiciones son eclécticas. Unifica diferentes sistemas formales a la vez que crea distorsión y agresividad mediante formas y colores vibrantes y violentos. Un ejemplo de esta época puede ser la pintura del Largo Carioca de 1980 o el Byscaine Bulevar en Miami de 1988.

Los jardines de Burle Marx constituyen una obra de arte coherente con los principios pictóricos de la vanguardia artística de cada momento. Sus proyectos se van alejando de las referencias europeas iniciales para consolidar el renacimiento del arte brasileño. Pero su obra de arte no se queda en la tela, para Burle Marx, si existe un jardín, existe una composición estética. Así lo expresa Clarival do Prado Valladares “*el paisaje construido es pintura, que deja de ser tela para plasmarse sobre la naturaleza física*”³³.

Del análisis de las herramientas empleadas por Burle Marx, se deduce que los conocimientos de las técnicas compositivas y cromáticas de la historia del paisajismo, las potencialidades cromáticas de la flora brasileña y el estudio de los contrastes cromáticos experimentados a través de los *ismos* europeos, son los responsables del significado y de la destacada presencia del color en su obra. Esta cuestión hace que el color se entienda no tanto como una herramienta, sino como un resultado de la combinación de la historia, el dibujo y la flora. Teniendo, pues, en cuenta la importancia del color en la obra de Burle Marx, en la que este es un factor transversal a la flora y al dibujo, a continuación se trata esta cuestión.

La renovación conceptual del paisaje que persigue Burle Marx se aleja de las técnicas impresionistas que emplean otros paisajistas que, en su día, también se esforzaron por transformar las técnicas vigentes, como es el caso de la paisajista británica Gertrude Jekyll (1843-1932). Frente a las configuraciones

³³ FLORIANO, César, *Burle Marx: el jardín como arte público*, Tesis doctoral inédita, Universidad politécnica de Madrid, 1999, pp. 266.

espaciales en base a estrategias coloristas utilizadas por ella, Burle Marx vincula la construcción del paisaje con la teoría pictórica del momento –el arte moderno–, lo que sitúa la consideración de la arquitectura del paisaje como otra expresión artística contemporánea³⁴. Así lo deja claro Burle Marx en algunas de sus conferencias:

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 o sentimento estético da minha época³⁵. Foi, em resumo, o modo que encontrei para organizar e compor o meu desenho e pintura, utilizando materiais menos convencionais. / Em grande parte, posso explicar através do que houve em relação à minha geração, quando os pintores recebiam o 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 –minerais e vegetais– como materiais de organização plástica, tanto e quanto qualquer outro artista procura fazer sua composição com a tela, tintas e pincéis³⁶.

Su trabajo y experimentación con el color se desarrollan entre dos hechos fundamentales. Las múltiples experimentaciones plásticas e interpretaciones de la pintura moderna y, sobre todo, la enorme influencia que en él ejercen los contrastes cromáticos del

³⁴ MAZZA, Guilherme, *Modernidade Verde...*, p.105

³⁵ Idéntico concepto expresa Matisse en 1908: “Todos los artistas llevan la impronta de su época, pero los grandes artistas son los que se ven marcados con mayor intensidad” (Prólogo de Roger Garaudy en Léger, 1965: 13).

³⁶ BURLE MARX, Roberto, “Conceitos de composição em paisagismo”, en TABACOW, José (coord), *Roberto Burle Marx, Arte y paisaje*, São Paulo, Studio Nobel Ltda., 2004, pp. 23

Fauvismo y el Surrealismo, determinan que Burle Marx desarrolle una tendencia compositiva que se extiende hasta los años cincuenta y en la que la policromía es la protagonista compositiva de sus intervenciones. Estos procesos de experimentación, sumados al conocimiento específico de las especies vegetales y al descubrimiento de las potencialidades coloristas de la flora brasileña, son los que rigen sus procesos compositivos³⁷.

En algunas de sus entrevistas cuenta cómo –observando la naturaleza– descubrió el equilibrio entre la forma, el ritmo y el color. Y pone como ejemplo el descubrimiento que experimentó al conocer, en uno de sus viajes por el norte de Brasil, la asociación natural de las plantas al configurar fuertes tonos de amarillo, contrapuestos al color violeta y al rojo. Estos hallazgos son aprovechados por Burle Marx en sus composiciones paisajísticas³⁸.

El trabajo del color en los paisajes de Burle Marx supera la práctica desarrollada hasta el momento, consistente en trasplantar por sistema las especies en flor, cuestión que provoca en la mayoría de los ambientes de la ciudad una uniformización cromática³⁹. Su estudio del color pasa por una profunda comprensión y aprovechamiento de la fisiología y morfología vegetal, lo que a su vez amplía las posibilidades cromáticas de la vegetación. El color en sus paisajes está condicionado por las

³⁷ MAZZA, Guilherme, *Modernidade Verde...*, p.108

³⁸ BURLE MARX, Roberto, “Jardim e ecologia”, en TABACOW, José (coord), *Roberto Burle Marx, Arte y paisagem*, São Paulo, Studio Nobel Ltda., 2004, pp. 88-89.

³⁹ MAZZA, Guilherme, *Modernidade Verde...*, p.105

transformaciones de las especies a lo largo de las estaciones, de esta manera se generan diferentes espacialidades en función de los ciclos naturales. Esto significa que en cada estación predomina un tono de color⁴⁰.

Burle Marx considera los matices de verde como la dominante cromática de sus intervenciones, y lo combina con las floraciones de colores suaves como el blanco o el beige y con las de colores intensos y vibrantes como el rojo, el rosa, el violeta, el amarillo o el naranja. Los matices de estos colores serán más o menos vivos dependiendo de la época del año, de la luminosidad en el ambiente y de las duraciones de las floraciones. Igualmente influye la dimensión de la superficie destinada a una determinada especie o los contrastes establecidos entre los colores, lo cual a su vez depende de la yuxtaposición de colores análogos o contrarios.

No obstante, Burle Marx introduce otras variables. Su intención no es solo limitar el color a las floraciones, sino incorporar todo el cromatismo vinculado con la morfología de los elementos vegetales y minerales utilizados (hojas, frutos, semillas, ramas, troncos, piedras, agua). En este caso, los colores que se incorporan son los marrones, los grises, los negros, los blancos y los azules, todos igualmente matizados por las mismas cuestiones anteriores. Este hecho lo convierte, en palabras de Mazza, en el mayor defensor de las posibilidades cromáticas del elemento vegetal:

Burle Marx foi um dos maiores, se não o maior, apologistas das possibilidades colorísticas dos elementos naturais na elaboração de espaços abertos que o paisagismo moderno conheceu. Possibilidades que ele anteviu em folhagens de cores intensas, desprezadas ou pouco valorizadas até então, e não somente nos

⁴⁰ MAZZA, Guilherme, *Modernidade Verde...*, p.103

matizes verdes de arbustos e árvores. Ou até mesmo em conjuntos de troncos e galhos, introduzindo e alargando o repertório expressivo ao alcance do paisagismo moderno⁴¹.

En otro sentido, la disposición del color agrupado en grandes manchas le permite trabajar de forma simultánea con la especie en sí y con el color característico, lo que viene a demostrar que ambos –tanto la planta como el color– se enriquecen mutuamente cuando se trabaja en contraste⁴². Apoyándose en su actividad pictórica, Burle Marx afirma que el valor de la planta en la composición y del color en la pintura reside en el contraste o en la armonía que experimentan al situarse cercano a otro color o planta.

La utilización de grupos vegetales en grandes extensiones, su mutabilidad cromática –ya natural, ya espontánea– a lo largo del año, las especies con floraciones significativas de corta o larga duración (frutos, semillas o ramificaciones) y el color de los elementos minerales utilizados (piedra portuguesa, grava, pedruscos o arena), todo ello constituye las conocidas manchas continuas de color, uniformes y claramente delimitadas que caracterizan sus intervenciones⁴³. A partir de estos rasgos, el crítico Lauro Cavalcanti, define a Burle Marx como uno de los mejores coloristas del arte brasileño⁴⁴.

⁴¹ MAZZA, Guilherme, *Modernidade Verde...*, p.11

⁴² BURLE MARX, Roberto, “Jardim e ecologia”, pp. 86.

⁴³ MAZZA, Guilherme, *Modernidade Verde...*, p.110

⁴⁴ CAVALCANTI, Lauro; COELHO, Lélia, *Roberto Burle Marx. Uma experiência estética: paisagismo e pintura*, Rio de Janeiro, 19 Design e Editora Ltda, 2009, pp. 53

5. Entre la pintura y el jardín: Burle Marx y sus críticos

Numerosos críticos han observado y escrito que en Burle Marx no hay diferencia entre la pintura que realiza y los jardines que construye. Ambas materializaciones artísticas tienen en común parámetros como el color, la forma o la composición, pero es evidente que la presencia en el jardín de elementos como la luz, el individuo, el volumen de la flora o la temporalidad marcan la diferencia entre ambas técnicas. Burle Marx reconoce que la pintura ha influenciado su concepto del arte, pero defiende que construir un espacio público es algo más que pintar.

El hecho de que Burle Marx aborde la ejecución de un cuadro y/o la construcción de un jardín suscita por parte de los críticos la eterna pregunta: ¿se enfrenta a la creación de un cuadro y de un jardín de idéntica manera? o ¿establece procesos diferentes según sea uno y otro? Los propios críticos de arte, como Clarival Valladares y Geraldo Ferraz, insisten en la unión estilística entre la pintura y el paisajismo de Burle Marx e insisten en que toda su obra presenta una unidad plástica. Concretamente Clarival Valladares subraya que las actividades de Burle Marx paisajista son las de un pintor que utiliza como tinta las plantas y como tela, el terreno.

La opinión de Burle Marx sobre esta cuestión varía con el tiempo. En los años cincuenta, está de acuerdo con estas afirmaciones y reconoce que no plantea diferencias estéticas entre el objeto-pintura y el objeto-paisaje, simplemente cambian los medios de expresión. Sin embargo, más tarde, afirma que entre el paisaje y la pintura, como dos manifestaciones artísticas que son, hay elementos comunes, paralelismos y convergencias, pero deja

claro que la experiencia le hace abordarlos de manera individual, diferente, ya que cada uno tiene su propia manera de ser realizado. En concreto, Burle Marx hacer referencia al paisajismo de la siguiente manera “*Paisagismo é arte, porém uma arte altamente elaborada, que resulta de uma trama de concepções e de conhecimento, cujo entrelaçamento se faz pela evolução da própria vida do artista, com suas próprias experiências, suas dúvidas, suas angústias, seus anseios, erros e acertos*”⁴⁵.

A esta contradicción se refiere Burle Marx en *Tantas veces paisaje* cuando Oliveira le pregunta directamente por este asunto:

A.R. Existe, por parte dos críticos que analisam seu trabalho, uma tendência em dizer que os seus jardins são pinturas. O senhor inicialmente afirma-o e posteriormente discorda. Por quê?

B.M. É uma grande besteira confundir meus jardins com pintura. Cada modalidade artística tem uma maneira própria de ser expressa. Por exemplo, a cor na pintura é uma coisa muito mais definida que no jardim. No jardim, a cor é definida pela hora do dia, pela luz. Um quadro no escuro é diferente de um quadro com iluminação permanente⁴⁶.

Cuando Burle Marx se refiere a los puntos comunes entre pintura y paisaje, habla de ambos como una unidad sinfónica en la que todos los elementos están relacionados: tamaño, forma, color, ritmo... Son sistemas dotados de una inmensa dosis de actividad espontánea y cada uno tiene su propio *modus vivendi*⁴⁷. Esta

⁴⁵ BURLE MARX, Roberto, *Jardim e ecologia*, pp. 95

⁴⁶ OLIVEIRA, Ana Rosa, *Tantas vezes paisagem*, Rio de Janeiro, FAPERJ / Gráfica digital, 2007. pp. 30.

⁴⁷ BURLE MARX, Roberto, “Projetos de paisagismo de grandes áreas”, en TABACOW, José (coord), *Roberto Burle Marx, Arte y paisagem*, São Paulo, Studio Nobel Ltda., 2004, pp. 45.

afirmación se corresponde con sus declaraciones recogidas en el catálogo del Museo Arte Moderno de Pampulha, en el que afirma que el jardín y la pintura tienen una serie de funciones y que no son solo estéticos ni contemplativos, sino que tienen que ser ordenados: “*porque fazer jardim é ordenar, é dizer o máximo com um mínimo de meios é não sei se devia dizer isso mas, todo aquele que faz arte deveria ter esse conhecimento*”⁴⁸.

No obstante, cuando habla de la diferencia entre pintura y jardín, hace referencia a varios factores: al *continuo* del paisaje, en contraposición al rectángulo limitado de tela en pintura; a la *tridimensionalidad* del jardín, debido a la existencia del individuo que lo recorre; a la *temporalidad* de la vegetación, debido a sus crecimiento e inestabilidad formal a lo largo del transcurso del tiempo, frente a la fijación de la pintura; y al *color*, que en la naturaleza no puede tener el mismo sentido que en la pintura, ya que influyen aspectos ambientales como la luz, el sol, la lluvia... En definitiva, según Burle Marx, en la composición del jardín, a diferencia de lo sucede en el cuadro, hay que tener en cuenta la dinámica de los seres vivos⁴⁹.

Cuando en el catálogo del Museo de Arte de Pampulha se le pregunta acerca de la dualidad jardín-pintura, Burle Marx contesta:

Se faço jardins, não quero fazer pintura, se faço pintura nao quero fazer gravura em madeira, se faço xilogravura não quero fazer litografia; cada especialidade pede uma técnica e um meio de expressão. Por isso eu me bato muito: não quero fazer uma pintura que seja jardim. Que a pintura

⁴⁸ ROBERTO *Burle Marx*, Pampulha, Museo de Arte Moderno de Pampulha, 1973, p. 3

⁴⁹ BURLE MARX, Roberto, *Projetos de paisagismo de grandes áreas*, pp. 49

e os problemas artísticos tenham influenciado todo meu conceito de arte, não há duvida⁵⁰.

Aunque a simple vista pueda parecer que Burle Marx aborda la pintura y el jardín de la misma manera y que para él no hay diferencias entre ambos, resulta evidente –tras las declaraciones recogidas anteriormente– que existe una serie de conceptos diferenciales a la hora de trabajar que son muy significativos en cada caso. Aun así, no debe olvidarse la importancia que el concepto pictórico tiene en sus intervenciones, tanto de pinturas como de jardines⁵¹. Esta relación indisoluble entre pintura y jardín nos la confirma Roberio Dias, director del Sitio Burle Marx, cuando en una entrevista mantenida en el mismo Sitio nos expresa que, para Burle Marx, un parámetro básico en el diseño del jardín es que –si al dibujar la composición, la proporción, el color y la escala, quedan bien– luego el jardín real también queda bien⁵².

Asimismo, las palabras de Tábora muestran las continuas trasposiciones que Burle Marx experimentaba de la producción pictórica a la paisajística. En su entrevista concedida a Oliveira éste explica cómo se entregaba un encargo al cliente:

Uma vez terminada a lista de plantas e numeradas no plano, o Maurício Monte fazia uma pintura que depois era entregue ao

⁵⁰ *Ibid*, p.6

⁵¹ Al igual que el paisajismo, la pintura no deja de ser un documento gráfico, en el que Burle Marx manifiesta las inquietudes y la situación histórica de su época. Su voluntad de crear implica un proceso de conocimiento y de indagación en la que su investigación en el proceso creativo desciende a niveles de gran profundidad.

⁵² DIAS, Roberio, Entrevistas realizadas por la doctoranda a Roberio Dias, director del Sitio Roberto Burle Marx en Río de Janeiro (noviembre, 2008).

cliente. Fazia-se uma festa, entregava-se o projeto e o cliente saía como o painel do jardim em guache, emoldurado, e já estava pronto. Os projetos eram quase de graça, porque o importante o que interessava era vender as plantas e cobrar pela execução do jardim⁵³.

6. Conclusiones. La materialización de su arte a través de la socialización en el espacio público

El concepto social que desarrolla Burle Marx sobre la relación jardín-individuo-ciudad se materializa en el momento en que sus intervenciones “devuelven” el espacio público al ciudadano. Concibe la ciudad como el soporte idóneo para ubicar sus composiciones artísticas bajo los pies del individuo, el cual, al convivir diariamente con el arte y la escenografía urbana creados por Burle Marx, termina por identificarse con este “arte público”. Burle Marx, además de luchar por la democratización del arte, intenta proporcionar un lugar de encuentro a los ciudadanos dentro de la vorágine de la ciudad.

Una de sus aportaciones más importantes es su concepto de “*colectivización del arte a través del espacio público*”⁵⁴, ya que replantea el jardín –considerado una modalidad de espacio público– como valor social e individual inexcusable en el crecimiento de las ciudades, y en las relaciones entre los hombres y entre los hombres y la naturaleza. Entiende que el jardín puede despertar la sensibilidad artística de la gente que lo contempla y

⁵³ OLIVEIRA, Ana Rosa, *Tantas vezes paisagem*, Rio de Janeiro, FAPERJ / Gráfica digital, 2007. pp. 62

⁵⁴ MOTTA, Flavio, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, Sao Paulo, Livraria Nobel, 1984, pp. 32

lo usa. Por eso, sus jardines son “obras de arte público” y recorrerlos significa pasear dentro del arte.

Para Burle Marx los jardines no son solo sus formas, sino que también profundiza en el valor simbólico, científico y técnico de una naturaleza que constituye la base de la existencia del jardín, y lo convierte así en una actividad social⁵⁵. Esta cuestión atribuye al jardín público una utilidad desde el punto de vista de la función social.

La función social y pedagógica del jardín, según Burle Marx, se entiende en el momento en el que se es consciente de la existencia de un patrimonio vegetal en Brasil. Defiende la necesidad de insistir para crear conciencia de la importancia de la acción del hombre y de su contribución para lograr un cambio de mentalidad sobre la naturaleza. El jardín es un ejemplo de la pacífica coexistencia de varias especies, lugar de respeto hacia la naturaleza y hacia lo *otro*, hacia lo diferente. Por ello, es un instrumento de placer y un medio de educación⁵⁶. Se habla de equilibrio entre plantas, suelo, clima, ciudad y sociedad. Según el propio Burle Marx:

A missão social do paisagista tem esse lado pedagógico de fazer comunicar às multidões o sentimento de apreço e compreensão dos valores da natureza pelo contato como o jardim e como o parque [...]. Também a nossa atitude tem um sentido projetivo, em relação

⁵⁵ SEGRE, Roberto, “Paraísos en la metrópoli: Roberto Burle Marx”, *Arquitectura Viva*, n° 37, 1994, pp. 72-74.

⁵⁶ RIZZO, Giuliano (1992): *Roberto Burle Marx: Il giardino del novecento*. Firenze: Cantini, 1992.

ao futuro, para mostrar que houve alguém preocupado em deixar um legado valioso em estética e utilidade para os pósteros⁵⁷.

Consigue crear sensaciones y percepciones diferentes del urbanismo que rodea sus jardines y logra una utopía casi mística de los jardines-terraza, que se convierten en refugios oníricos de calma, paz y silencio dentro de la vorágine de la ciudad. Ejemplo de ello es el jardín del Ministerio de Educación y Salud Pública. Las intervenciones de Burle Marx no son un refugio natural, sino lugares que tienen una importante responsabilidad con la ciudadanía, ya que responden a una serie de funciones sociales básicas. La higiene de la ciudad –los jardines y parques constituyen su pulmón–, de una parte, y la traslación del arte y la educación, al inculcar en la ciudadanía el conocimiento de la flora local, su utilidad y su belleza, de otra, responden a las funciones sociales desarrolladas por el paisajista.

Las intervenciones de Burle Marx son una manera de educar estética y éticamente a la sociedad, a la vez que se la identifica con su propia cultura⁵⁸. Intenta situar su modernidad plástica en relación tanto espacial como temporal con otras culturas, y pretende concebir un espacio público de integración de identidades culturales. La traslación de la experiencia artística a la propia ciudad, produce un cambio en el soporte de actuación, donde se experimenta una socialización del arte. El jardín urbano no es una reproducción de una naturaleza artificial, sino una impresión de arte público y una huella de modernidad. El jardín, la plaza, el paseo, el bulevar o el parque se convierten en lugar donde se relacionan los individuos entre ellos y con la obra de

⁵⁷ BURLE MARX, Roberto, *Jardim e ecologia*, pp. 94

⁵⁸ Rizzo, Giuliano, *Roberto Burle Marx: Il giardino del novecento*.

arte⁵⁹. La ciudad como soporte y material, como lugar donde convivir con el arte, y como lugar donde crear escenografías urbanas.

Sus jardines son un tránsito entre naturaleza y ciudad cuyas curvas sinuosas ponen en crisis la racionalidad de la arquitectura moderna. A este fenómeno hace referencia Bruno Zevi cuando alude a las formas orgánicas libres del jardín del Ministerio de Educación y Salud, tomadas en préstamo de la pintura abstracta moderna, “*como uma forma de compensação psicológica, que abranda a geometria dos traçados reguladores e a dureza dos perfis arquetetônicos*”⁶⁰ (1979:41).

A pesar del carácter pictórico de las intervenciones de Burle Marx, estas no han sido pensadas únicamente para ser contempladas, sino para ser participadas, vividas y sentidas por el individuo. La única manera de apreciar su obra es sumergiéndose en ella a través de sus recorridos, y experimentar sus colores y sus volúmenes. Si el contacto con la obra se produce desde el exterior, es como si se contemplara visualmente una obra de arte, pero su obra no es solo una gran tela sobre la ciudad donde hay impresa una obra de arte, sino una experimentación de los sentidos, formada por la composición visual y la vivencia directa del observador. A través de elementos gráficos abstractos y surrealistas, Burle Marx introduce la pintura contemporánea en la ciudad y logra que el individuo la vaya asimilando por medio

⁵⁹ FLORIANO, César, *Burle Marx: el jardín como arte público*, pp. 276

⁶⁰ ZEVI, Bruno, “O arquiteto no Jardim”, en VV.AA, *Burle Marx. Homenagem a natureza*, Petrópolis, Vozes, 1979, pp 41.

de su contacto físico. Es como si se caminara sobre el lienzo de un cuadro.

Referencias Bibliográficas.

BURLE MARX, Roberto, “Conceitos de composição em paisagismo”, en TABACOW, José (coord), *Roberto Burle Marx, Arte y paisaje*, São Paulo, Studio Nobel Ltda., 2004, pp. 23-33.

BURLE MARX, Roberto, “Jardim e ecologia”, en TABACOW, José (coord), *Roberto Burle Marx, Arte y paisagem*, São Paulo, Studio Nobel Ltda., 2004, pp. 85-96.

BURLE MARX, Roberto, “Projetos de paisagismo de grandes áreas”, en TABACOW, José (coord), *Roberto Burle Marx, Arte y paisagem*, São Paulo, Studio Nobel Ltda., 2004, pp. 41-49.

CAILLOIS, Roger, “Jardins Possíveis”, en LEENHARDT, Jacques (coord), *Nos jardins do Burle Marx*, São Paulo, Perspectivas, 2006, pp. 1-6.

CAVALCANTI, Lauro; COELHO, Lélia, *Roberto Burle Marx. Uma experiência estética: paisagismo e pintura*, Rio de Janeiro, 19 Design e Editora Ltda, 2009.

LEENHARDT, Jacques, *Nos jardins do Burle Marx*. São Paulo, Perspectivas, S.A., 2006.

MAZZA, Guilherme, *Modernidade Verde. Jardines de Burle Marx*, São Paulo, Senac, 2009.

MONTERO, Marta, *El paisaje lírico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

MOTTA, Flavio, *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*, Sao Paulo, Livraria Nobel, 1984.

OLIVEIRA, Ana R. *Tantas vezes paisagem*, Rio de Janeiro, FAPERJ / Gráfica digital, 2007.

OLIVEIRA, Ana, *Hacia la Extravasaria. La naturaleza y el jardín de Roberto Burle Marx*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 1998.

RIZZO, Giuliano, *Roberto Burle Marx: Il giardino del novecento*, Firenze, Cantini, 1992.

ROBERTO *Burle Marx* (catálogo de pinturas), Ríó de Janeiro, Bloch Editores, 1975.

ROBERTO *Burle Marx* (catálogo de pinturas), Pampulha, Museo de Arte Moderno de Pampulha, 1973.

SEGRE, Roberto, “Paráisos en la metrópoli: Roberto Burle Marx”. *Arquitectura Viva*, nº. 37, 1994, pp. 72-74.

SIQUEIRA, Vera B. *Burle Marx: espaços da arte brasileira*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

TABACOW, José, Correspondencia electrónica mantenida por la doctoranda con José Tabacow en el año 2012.

TABACOW, José: “Instrumentos conceituais e compositivos nos projetos de Roberto Burle Marx: o passado presente”, en *Leituras paisagísticas: teoria e práxis / Do imaginário a matéria: a obra de Roberto Burle Marx*, núm. 3, 2009, pp. 76-103.

ZEVI, Bruno, “O arquiteto no Jardim”, en VV.AA, *Burle Marx. Homenagem a natureza*, Petrópolis, Vozes, 1979, pp 41-43.