

ROBERTO BURLE MARX:
JARDINS DO BRASIL, A SUA MAIS PURA TRADUÇÃO

Dr. César Floriano
Departamento de Arquitetura
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Roberto Burle Marx soube construir a partir da cultura e da flora brasileira uma impressionante obra no campo da pintura e do paisagismo. Reconhecido internacionalmente como um dos principais paisagistas modernos, seu nome aparece quase sempre associado ao exotismo tropical e ao gosto fácil provocado pelo sensualismo do colorido de sua pintura. No entanto, ao adentrarmos em sua imensa produção artística, encontramos uma impressionante obra conectada com a vanguarda internacional do século do XX, tornando-se de forma quase isolada um expoente no campo do paisagismo. A partir de composições abstratas revelou em cores e intensidade a paisagem natural e cultural de seu país, e como intérprete deste território imenso e múltiplo construiu por meio de seus jardins, uma grande sinfonia de imagens do Brasil e com certeza sua mais pura tradução.

Palavras-chave: paisagismo, arte pública, Roberto Burle Marx

Abstract*

Roberto Burle Marx knew how to construct from the Brazilian culture and flora a impressive work in the painting and landscape gardening work area. Internationally recognized as one of the principal modern landscape gardeners, his name usually appears associated to the tropical exotic and to the easy taste made by colorful sensuality in his painting. However, inside his enormous artistic production we can find an impressive work connected to international vanguard of the 20th century, becoming almost in a isolated away an highlight in the landscape gardening work area. From abstracted compositions he revealed in colors and intensity the natural and cultural landscape of his country, and as an interpreter of this huge and multiple territory he built through his gardens an enormous symphony of Brazil images and for sure its most pure translation

Key-words: landscape gardening, public art, Roberto Burle Marx

* Tradução de Maty Lice Brancher Gueye

PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

Roberto Burle Marx nasceu em São Paulo em 4 de agosto de 1909 e ainda criança foi morar no Rio de Janeiro. Inicia seus estudos de artes na Escola Nacional de Belas Artes e em seguida viaja a Berlim para estudar música e pintura, lá permanecendo no período de 1928/1929. Retorna ao Brasil e em 1930 retoma seus estudos na academia vivenciando toda uma transformação que se operava em torno da implantação de um ensino de vanguarda. A convite de Lucio Costa realiza seu primeiro jardim em 1932. Parte para Recife em 1934 para assumir o cargo de diretor do departamento de parques e jardins onde toma contato com a tese do regionalismo e da “tropicalogia” de Gilberto Freyre. Em Pernambuco desenvolve uma intensa pesquisa botânica em torno da flora do norte do Brasil e passa a imprimir em suas intervenções o conceito de jardim tropical. Em 1937 retorna ao Rio de Janeiro dando continuidade a seus estudos de arte. Se aproxima de Portinari na qualidade de aluno e assistente na produção dos grande painéis de azulejo do edifício do MEC do qual mais tarde irá efetuar o projeto paisagístico e que torna-se uma obra emblemática e definidora de sua vida profissional como paisagista. Em 1940 ganha a medalha de ouro de pintura do Salão da Escola Nacional de Belas Artes, consolida sua carreira de pintor e paisagista e passa a trabalhar com os principais arquitetos da Escola Carioca. Construiu mais de mil jardins em diferentes partes do mundo e a partir de seu escritório no Rio de Janeiro e na cidade de Caracas comandou uma verdadeira escola paisagística. Desenvolveu intensamente sua atividade de pintor e escultor, trabalhando desde painéis em grande formato em azulejos até painéis em alto relevo. Doutor *Honoris Causa* em diversas Universidades no Brasil e no exterior, recebeu dezenas de premiações e homenagens. Esta personalidade artística de grande força expressiva, trabalhou até os últimos dias da vida, praticamente cego e aos 85 anos veio a falecer na cidade de Rio de Janeiro no dia 4 de junho de 1994.

Conforme testemunha sua biografia e a imensa produção em diferentes campos artísticos, Roberto se apresenta para a história da cultura brasileira como um fenômeno antropológico. Um criador compulsivo que buscou a todo momento conectar vida e obra. Além de paisagista e pintor, desenvolveu uma intensa obra em desenhos, gravuras, tapeçarias, cenários, escultura e desenhos de jóias. Como ambientalista teve um papel fundamental na defesa das florestas e dos distintos eco-sistemas, atuou com botânicos na identificação da espécies vegetais apropriadas para projetos paisagísticos, descobrindo mais de cinquenta novas espécies que hoje levam o seu nome, como *Begônia burle-marxii* Brade, *Heliconia burle-marxii*. Enquanto colecionador, manteve um dos maiores viveiros de plantas tropicais do mundo, hoje pertencente ao patrimônio histórico da União.

Além desta diversificada área de atuação artística onde desenvolveu seu potencial criativo, cabe destacar a culinária, a música e arte de arranjos florais, três campos presentes em seu universo cotidiano como parte intrínseca de sua personalidade e modo de situar-se poeticamente no mundo. Como homem mergulhado na visualidade e sabores dos trópicos, foi um grande conhecedor da arte culinária e desenvolveu a partir da comida típica da cultura popular, pratos que servirão de cardápio tanto nas recepções e festas em sua residência como em alguns restaurantes do Rio de Janeiro. Criava bebidas e coquetéis a partir da experimentação de cruzamentos de frutas tropicais e os nomeava como se tratara de obra de arte. O mesmo acontecia com os cardápios que criava, sempre procurou dar a eles um tratamento estético onde a estrutura visual insinuava o sabor, mas era a apreciação gustativa que completava a obra.

Como barítono e intérprete da música clássica, soube cantar nossos compositores e fazia de sua voz um instrumento de divulgação da cultura artística. A formação musical iniciada na infância foi determinante na sua apreciação estética e o fez perceber a importância da estrutura compositiva e como Matisse, compreendeu que música e cor seguem vias paralelas em estruturas homólogas. Entendia que, como em uma partitura musical, cada cor no jardim ou na pintura vibrará de acordo com a tonalidade das que estão mais próximas. A música foi para ele um permanente canto de celebração com vida, uma entrega apaixonada e erótica.

Como terceiro campo complementar na sua atuação como paisagista e artista comprometido com o mundo da forma, destacamos a arte de arranjos florais. Esta atividade foi desenvolvida a partir da observação, ainda criança, no convívio quase diário ao ajudar sua mãe Cecília Burle Marx a compor buquês. Foram vários os seus depoimentos de como este gesto de construir delicados vasos de flores recolhidas do jardim da casa situada no Leme /Copacabana, teve uma importância fundamental em sua formação. Um ritual que será incorporado em sua vida cotidiana, passando a ser inclusive uma das formas de sua atuação profissional. No início da carreira decorava festas nos salões dos hotéis e residências, e esta atividade lhe garantiu a sobrevivência. Seus arranjos serão admirados pelo frescor tropical cuja irreverência na forma de juntar texturas e cores resultava em composição extravagante e barroca, afirmação de uma estética que buscava valorizar a flora brasileira em contrapartida aos arranjos compostos por rosas e todas as outras espécies importadas para decorar os salões dos endereços nobres do país. Como uma verdadeira escola de arranjos florais, seu trabalho foi sendo cada dia mais valorizado e reconhecido como referência moderna na arte de decorar e compor.

A partir dos anos sessenta, seu trabalho é intensamente solicitado em Brasília para decorar as festas nas embaixadas e as recepções oficiais no Palácio do

Planalto. Conforme seu biógrafo Laurence Fleming nos conta, estas decorações eram um momento ápice para Roberto, ele coordenava tudo como se tivesse regendo uma ópera, tudo tinha que estar perfeito para o momento triunfal. Dentre os vários depoimentos sobre estes trabalhos cabe citar a narração feita sobre a decoração do Palácio do Planalto para uma recepção ao presidente da Itália:

“Para o Presidente da Itália, Roberto planejou uma decoração digna de uma orgia romana, usando somente flores e frutas tropicais. O Palácio, naquele tempo, era novo e notável por seus espaços colossais. Brasília ainda estava engatinhando, e as únicas peças de mobília no Palácio eram a mesa, onde serviria o jantar, e as cadeiras ao seu redor. Nos pilares, seriam penduradas guirlandas e ramalhetes com frutas de uma arvorezinha chamada annatto – ligeiramente espinhosa e de um vermelho vivo, algumas orquídeas e laranjas. Na mesa, propriamente dita, havia um arranjo de orquídeas, helicônias escarlates e amarelas, as flores brilhantes em rosa vivo dos *Anthurium andreanum*, além da floração laranja e roxo da ave-do-paraiso e *Strelitzia regina*. A mesa tinha um formato de ‘U’ e, no vão central, havia uma mesa baixa comprida coberta com uma esteira de bambu. Sobre ela foram colocados montes de frutas, enormes cachos de banana, abacaxis e a fruta de uma palmeira local, o buriti...”¹

Estes decorados, embora possa parecer uma atividade secundária em sua impressionante trajetória artística, devem ser entendidos como uma “arte instalação” na qual os conceitos giram em torno a uma estética de afirmação do nacional e reforçam a vontade de se reconciliar com o que era próprio do Brasil.

CAPTURA

Contemplada desde uma perspectiva deste principio de século, esta produção artística polissêmica de Roberto Burle Marx se apresenta intensamente consistente e coerente com os princípios defendidos pelas vanguardas artísticas do movimento moderno, tanto no âmbito internacional como no brasileiro. Em cada momento ou etapa da arte internacional e brasileira encontraremos paralelismo e referências multi-direcionais em sua produção. Podemos detectar tanto vinculações às tendências mais figurativas do expressionismo e do cubismo, como nas abstrações do concretismo e do informalismo dos anos sessenta. Aproximações que vão de Van Gogh, Hans Arp com as pinturas biomórficas passando pela abstração lírica de Bram Van Veld, até se aproximar ao conceito de land art e da arte pública. No entanto, todas estas referências foram traduzidas a partir de um

olhar, ou melhor, por um filtro antropofágico que buscou conectar os princípios da vanguarda internacional com cultura nacional.²

A literatura sobre a vida e obra do paisagista Roberto Burle Marx é bastante vasta, tanto no Brasil como no exterior, e surgem, a cada ano, novos textos dando conta de fatos ou dados importantes de sua modernidade. Toda esta produção literária reflete o reconhecimento internacional de seu importante papel no panorama artístico do século passado. Seu nome é hoje referência mundial no campo do paisagismo como sinônimo do criador do jardim moderno, tornando-se tema de estudos nas escolas e cursos de paisagismo em diversas partes do mundo.

No entanto, ao processarmos uma leitura mais atenta sobre os vários escritos produzidos no Brasil e no exterior, encontramos uma seqüência de interpretações, por vezes estereotipada, sobre a obra e a intencionalidade de suas criações. Se por um lado a crítica reconhece a importância histórica de seus jardins como uma referência fundamental na cultura paisagística do século XX, por outro, apresenta sua produção como puramente sensualista e pictórica, sem reconhecer que embora seu trabalho como pintor tenha contaminado seus desenhos de jardins, ele soube manter com extremo virtuosismo a autonomia de cada campo. Com uma sólida formação no campo das artes plásticas, arquitetura, música e botânica, Roberto Burle Marx foi um criador que soube traduzir o que havia de mais contemporâneo para o desenho da paisagem, utilizando todos os recursos disponíveis e tendo plena consciência histórica do seu papel dentro do panorama da cultura nacional e internacional. Desde o princípio de sua formação se incorporou ao time de criadores que fizeram do modernismo brasileiro uma arrancada definitiva para a afirmação da cultura nacional frente às teses colonialistas que reduziam a arte brasileira à condição de cultura periférica ao centro hegemônico da Europa e Estados Unidos.

A potência e a contemporaneidade de seus jardins atestam de forma contundente sua complexidade criadora e as tramas poéticas, traduzidas não somente no desenho da paisagem, mas também em seus murais, esculturas, gravuras, tapeçarias, jóias com pedras brasileiras e arranjos florais. Na perspectiva de dar visibilidade a esta maravilhosa trama, nos últimos anos, críticos e historiadores da área da arte, da arquitetura e do paisagismo têm procurado construir um discurso mais próximo a sua obra e intencionalidade estética. Leituras como as de Giulio Rizzo, na Itália, Marta Monteiro, na Argentina, Jacques Leenhardt, na França, Rozana Vaccarino, nos E.U.A., e Ana R. Oliveira, Guilherme Mazza e José Tabacow, no Brasil, ajudam a desvelar este jardim-obra-de-arte e construir uma historicidade de sua obra.³ Ana Rosa apresenta, em seu texto, a visão caricatural que muitos autores estrangeiros apresentam da obra de Roberto, de B. Zévi a Franpton, e comenta o mais recente reducionismo apresentado no livro de Oscar Tusquet.

O OLHAR

Fruto de um trabalho construído historicamente, os jardins de Roberto apresentam uma continuidade do jardim como categoria de arte, negando-se a cair no vazio funcionalista marcado pela áreas verdes sem nenhum tratamento estético tipificado nos grandes projetos do urbanismo da primeira metade do século passado. Seus jardins se elevam à categoria de arte, pela forma como Roberto traduz os dados da cultura e dispõe os elementos na paisagem a fim de provocar por meio de um artifício o gozo estético. Esta é a questão central de sua intencionalidade, e é a partir deste marco que temos que operar a análise de sua obra. Desde seus primeiros jardins biomórficos dos anos 40, com o emblemático jardim da residência de Odette Monteiro, em 1948; os jardins construtivos dos anos 50, marcados, magnificamente, pelos *parterres* do MAM Rio de Janeiro; suas criações Abstrato-Líricas, a partir dos anos 60, com o Passeio de Copacabana, Praça Central da UFSC, Aterro da Baía Sul de Florianópolis; até seu último jardim “Árvore da Vida” projetado para Israel, todos seus trabalhos atestam sua busca permanente do jardim como categoria de arte.⁴

Como já foi observado por diferentes críticos, num primeiro momento o jardim permitiu uma liberdade formal ainda não experimentada na tela. Enquanto suas pinturas se mantiveram dentro da tradição figurativa, seus jardins desenvolveram-se com uma composição mais livre e abstrata. Este duplo movimento não representou uma dualidade conflitante, pelo contrário, transformou-se em uma atitude complementar que foi se aprofundando até o ponto em que a identidade jardim e pintura passaram a se apresentar, praticamente, com os mesmos princípios. Livre para criar em grandes áreas, seus jardins surgem como possibilidade de invenção e de experimentação, onde o terreno, além de suporte, passa a ser a matéria-prima da obra.⁵

A experimentação formal e o interesse cada vez maior em compor a partir da flora tropical, fez com que seus jardins rapidamente adquirissem reconhecimento internacional. Este foi determinado por dois fatores: primeiro, a espacialização no jardim de uma caligrafia inscrita dentro dos princípios construtivos da vanguarda artística internacional, e, segundo, a continuidade histórica do jardim obra de arte, praticamente ausente na modernidade. Roberto reconhecia a importância de sua formação de pintor na composição dos jardins, no entanto, reivindicava para eles, fundamentalmente, a partir dos anos cinqüenta, uma leitura mais ampla. Manifestou, em diversas ocasiões, a necessidade de autonomia dos campos, por se tratarem de manifestações de ordem diferentes. Entendia que seus jardins, embora fossem uma expansão da pintura, constituíam um campo autônomo, com seus princípios e métodos de composição. Esta postura de auto-

nomia do jardim como categoria de arte foi manifestada em diversas declarações, como esta para a *Revista Projeto*, em 1991:

Fazer jardim é fazer arte. Quando trabalho um jardim, penso nas leis que orientam os problemas artísticos: contrastes, textura, relação entre volumes, harmonia e oposição de cores. Apenas não quero fazer um jardim que seja pintura de uma maneira diferente. Nunca pensei em um jardim bidimensional, jardim sempre tem terceira dimensão. E outra coisa importantíssima é a quarta dimensão: o tempo necessário para se observar esse espaço. Quando planto uma aléia ou agrupamento de árvores em relação a uma horizontal, estou fazendo arte. Se pensar em floração roxa perto da floração branca ou rosa, estou pensando pictoricamente, ou melhor, coloristicamente. Quando se faz um quadro, a cor depende da luz que incide, mas sempre se trabalha sobre uma superfície. No jardim, as cores e os volumes estão sujeitos às modificações climáticas. Num jardim, tenho de pensar que ele pode ser visto à noite num dia de tempestade, de chuva, ou ensolarado, e que a cor das plantas se modifica com as horas. O jardim não é apenas um problema estético. Quando faço um projeto, tenho que conhecer o lugar: se tem clima tórrido, de montanha ou temperado; quais as plantas que nascem na região. É preciso conhecer também o usuário. Deve-se levar em conta tudo isso. Mas função estética é uma condição *sine qua non*; se existe um jardim, é porque existe uma composição estética.⁶

Neste texto Roberto afirma sua posição conceitual frente à arte do jardim como campo autônomo, cruzando o tridimensional com o bidimensional, o pictórico com o arquitetônico. Esta posição, de alguma forma, desmonta as teses dos que apontam seus jardins como pura pintura, ou jogos de artificios de planos bidimensionais, como se fosse apenas um quadro. Construiu um repertório marcado por princípios construtivos bastante claros, estruturado por referências gestálticas, sem perder a força lírica da composição. Estes procedimentos gramaticais induzem, quase sempre, a uma interpretação de seus jardins como formalistas, exóticos e extravagantes, ainda que considerado provocativo e brilhante. Esta visão reducionista aparece quase freqüentemente na observação daqueles que não vivenciaram seus jardins e se precipitam em elaborar uma crítica a partir das imagens fotográficas e desenhos dos projetos. O arquiteto italiano Giulio Rizzo argumenta que comete um grave erro quem somente vê, nos jardins de Roberto, planimetrias, pois ao se vivenciar seus jardins, tem-se a imediata compreensão de haver sido concebido por uma mente com pleno domínio da composição tridimensional.⁷

O que devemos levar em conta, quando analisamos suas obras, é que encontramos jardins de todos os tipos e matizes, e, em alguns deles, podemos encontrar uma maior marca do pictórico. Além do mais, cabe esclarecer dois pontos: primeiro, o princípio pictórico não necessariamente significa quadros planos e eliminação do tridimensional, e segundo, devemos compreender que relacionar seus jardins com a pintura significa situá-los em uma completa correspondência com sua contemporaneidade, e, como tal, ligá-los aos avanços formais da arte ao largo do século XX. É entender que toda sua obra está composta a partir de um marco conceitual e histórico, fundamentalmente conectada aos valores plásticos ou gramaticais da arte moderna, com a qual ele estava comprometido.

Entender sua gramática implica em situá-lo historicamente dentro do contexto moderno, no qual os recursos, configurações e imagens foram continuidade da tradição da jardinaria, da pintura e, sobretudo, da observação direta da natureza e de sua própria existência. Penetrar na anatomia de seu estilo é compreender as regras internas da adequação que governa as relações entre as diversas formas, entre as formas e as funções e entre as formas e as idéias; é, também, ver como conferiu uma gramática e uma morfologia específica do campo paisagístico até o ponto de configurar uma referência, e, porque não, uma escola paisagística.

Na sua ideiação, pode-se observar a preocupação constante para delimitar claramente o jardim como artifício, como natureza construída, como ele gostava de afirmar. O jardim como arte é o resultado de uma idéia e de uma construção humana, intermediada pelo desenho e projeto. E é com a ajuda de seus desenhos e projetos que podemos apreciar como as formas já experimentadas se agitam dentro de novas combinações, percebermos as continuidades e as rupturas no vocabulário formal; e como organizar os recintos, os percursos, os múltiplos pontos de vista e as sensações desejadas. Se, por um lado, seus desenhos e plantas de jardins nos revelam a reflexão intelectual existente, é por meio da construção em si, isto é, da fenomenologia do ambiente construído onde podemos observar como se condensam muitos níveis de significado em sua obra, que vai desde a existência do fenômeno concreto até os fenômenos que são puramente emocionais. Seus jardins, por esta dupla entrada, ideiação e construção, apresentam uma configuração na qual as dimensões espaciais e existenciais se juntam para formar a categoria do “Caráter” do jardim, isto é, sua atmosfera; uma fenomenologia do lugar marcada pela direção, fundo, figura, ritmo, enfim, uma *gestalt*, que representa claramente um desejo de recepção e codificação sensível de sua arte.

Paulo Herkenhoff argumenta que o impressionante na gramática de Burle Marx é a forma como o projeto paisagístico antecipa a experiência do jardim anunciando como lugar e como percurso sensual, e que cada plano indica neces-

sidades vitais específicas, marcadas por cores e formas abstratas. São espécies de quadros vivos latentes, com correspondência entre o plano, o vocabulário visual e a vida neles projetada. O que marca o caráter de seus jardins, além de uma prodigiosa *gestalt*, é a forma impressionante como ele manipula as categorias do sensível: terra-céu, horizontal-vertical, interno-externo, aberto-fechado, vegetal-mineral, terra-água, claro-escuro, pares de conceitos que sempre revelam desenhos, pois são abstrações sumamente condensadas em duas dimensões mas vislumbrando a terceira e a quarta dimensão. O movimento ao redor de cada volume do jardim, para dentro e através dele, era de fundamental importância nas suas composições.⁸

A forma, para Roberto, era uma força viva, ativa e volátil, que animava o sistema de sua estrutura, em que todas as partes continham tensão e complexidade, mas, no entanto, mantinha-se dentro de uma estrita unidade provocada por uma *gestalt* dominante. Para conseguir esta estrutura legível, adotava como procedimento a profundidade de campo perceptivo, trabalhando a relação fundo e figura, aproveitando a flora existente no local, para ampliar ou reduzir o campo visual, conforme o objetivo pretendido. Pontuava o ritmo por ciclos de floração, criava dinamizações de ciclos noturnos e diurnos, variações de luz, de ruídos, movimentos e odores: todo um repertório construtivo para marcar as estruturas de percepção, onde os percursos se configuram por sucessão de enquadramentos com múltiplos pontos de fuga, mantendo sempre a utilização de planos predominantes.

Poderíamos dizer que, como fenomenologia do ambiente construído, seus jardins configuram lugares geográficos que fluem organicamente, não existem pontos fixos, o jardim não inicia ou não termina em um lugar definido. Pode-se parar em qualquer ponto e o jardim continuará com suas curvas, cores, texturas, estando tudo relacionado e claramente construído no plano da ideação.

O que determina todo este trabalho artístico, no qual se situam seus jardins, é a idéia permanente de construção. Argumenta a necessidade de perceber a beleza da estrutura de uma planta, a idéia de construção de uma música, de uma escultura, arquitetura ou dança. Não importa, fazer arte implica na idéia de construção:

Se eu gosto de uma música de Bela Bartók é porque existe uma construção (...), quando Dostoiévsky constrói um romance sabe perfeitamente onde vai ser o momento máximo, o papel dos personagens. Ao compor, temos que pensar nestas coisas. Em Debussy, por exemplo, a beleza está no fato de a música não cair na monotonia, como muitas vezes acontece com a música popular que é repetitiva. Tem um lado inédito, ele abre portas para paragens não imaginadas por nós.⁹

Em cada jardim, como em cada pintura, dizia ele, tem que haver um dominante. Não pode haver vinte pontos máximos ao mesmo tempo, tem que haver um que chegue ao paroxismo e outros subordinados a ele para não tirar seu protagonismo:

Comparo sempre música, literatura e poesia porque para mim o essencial é a construção, e, quando penso em construção, nada mais nítido do que uma fuga de Bach que se pode tocar do princípio ao fim e do fim para o princípio, em alguns casos. Neste sentido o importante é compreender a razão das coisas e procurar construir. Bato-me muito por um princípio, detesto arte que seja somente um impulso. Arte para mim é impulso controlado, coordenado pelo conhecimento.¹⁰

A preocupação em configurar um princípio ordenador não significa em seu processo de criação um aprisionamento da gestualidade, pois como ele mesmo afirma, o impulso tem que estar controlado, não em uma ordenação rígida, mas em uma estrutura aberta, capaz de absorver a forma livre. Esta forma de compor vai ficando cada vez mais clara em suas pinturas e desenhos da fase informalista a partir dos anos sessenta. Seus jardins e pinturas absorvem ao mesmo tempo a razão do traço e a sensualidade do gesto, onde o geométrico e o biomórfico se cruzam em uma estética praticamente desconstrutivista e fundamentalmente lírica.

A GRANDE SINFONIA

A qualidade conceitual presente na obra de Roberto Burle Marx, reafirma a sua permanente busca por uma estética historicamente construída a partir de um conhecimento técnico e uma percepção vivenciada na realidade cultural e social. Ele não foi somente um criador de jardins, foi sobretudo um dos construtores de uma idéia de Brasil, onde arquitetura, música, pintura, escultura, cinema, poesia e jardim formavam parte do mesmo discurso. Isto é, modernizar, nacionalizar e internacionalizar a arte brasileira para superar o complexo de inferioridade cultural provocado por sua condição de país periférico e marginal em relação aos centros hegemônicos da arte.

Temos que levar em conta, que no marco da civilização ocidental, Brasil, como resultado da expansão colonialista, aparece como imagem de paraíso tropical. Fato que acabou por relegá-lo a condição de país exótico e periférico. Apesar de esta situação não ser exclusiva do Brasil, já que os discursos dos centros hegemônicos distribuíram todas as suas generalizações à La-

tinoamérica e as demais regiões da franja tropical, dela surgem certas peculiaridades e distorções que a “história” tem atribuído a esta parte do mundo: por um lado, a noção de território do eterno primitivo, do exótico, do folclórico e do sensual; e por outro lado, o espaço das agitações sociais, da falta de vontade política e exercício democrático de cidadania, assunto que desqualifica a estas sociedades a não estar preparada para pensar uma utopia e produzir uma arte de valor universal.

Apesar da instabilidade política, dos graves problemas sociais e contrastes econômicos, o Brasil soube construir sua modernidade como sociedade constituída a partir das heranças da cultura ocidental. No entanto sua arte somente será visível em sua totalidade quando se descentrar a história e se romper por fim, a dicotomia cultural entre centro e periferia. Não se trata de refazer o discurso histórico desde as perspectivas multiculturalistas, como manda a moda da indústria cultural do momento, mas questionar o discurso em si mesmo, dado que este é incapaz de assumir um sentido não linear, portanto nem autoritário, nem hegemônico. Os centros hegemônicos produzem um discurso universalizador dentro de um modelo ideológico, disfarçam de multiculturalismo, como forma de parecer menos etnocêntrico e mais plural. No entanto, o olhar é, e pretende continuar o mesmo do colonialismo, pois a história vem sendo escrita, via de regra, a partir da idéia de centro.

Temos que olhar a modernidade brasileira a partir de uma realidade mais ampla. Uma modernidade que utilizou o recurso da liberdade criadora não como ideologia enganadora ou como substituição de uma ausência de transformações na base social, tampouco como fórmula retórica. A arte moderna brasileira esteve comprometida integralmente com as reformas sociais, tecnológicas e culturais do país. Uma afirmação estética movida por um desejo de conectar arte e existência, assumindo o experimentalismo como condição necessária para criar um estatuto artístico.

Este é o marco em que temos que escrever ou inscrever a obra de Roberto Burle Marx, como a expressão contundente de um artista comprometido e crente no projeto moderno. Um projeto que se baseou no domínio da técnica, na intensidade conceitual, nos mecanismos de abstração, na vontade de inserção urbana, na vocação social e no fazer artístico experimental. Ao pesquisarmos os diferentes níveis de sua produção, podemos confirmar como sua poética girou em torno a esta experimentação formal e na ruptura das fronteiras artísticas, num permanente compromisso com o ato criador na busca da afirmação da cultura brasileira dentro da cultura universal. Um discurso sobre o espaço como nexos entre experiência e conhecimento, tradição e contemporaneidade.

A obra de R. Burle Marx representa neste sentido uma postura limite na arte paisagística do século XX, modelo por sua coerência. Fiel a seu princípio criador, foi desenvolvendo uma linha constante, sem cair ou se deixar seduzir pelos modismos de plantão. Partindo da fascinação pela flora tropical e o sensualismo das cores e das formas, recriou o jardim ocidental com abstração e cor, dois fatos evidentes que demonstram sua tenaz persistência nos mesmos princípios perseguidos pelos artistas modernos.

Considerar Burle Marx o maior paisagista do século XX, não é assumir nenhuma postura ufanista, a potência de sua obra denuncia o que a cada dia fica mais evidente. A crítica especializada tem reconhecido que entre os grandes renovadores do jardim, R. Burle Marx é indiscutivelmente o mais importante, como aponta Eliovson.¹¹ Sua obra constitui um ponto de partida de uma concepção totalmente radical e inédita, como bem observou William Howard Adams com motivo da exposição no museu de Arte Moderna de Nova York em 1991: “Contra a rigidez formal ou a ausência de proposta artística que caracterizou a grande parte das obras dos demais paisagistas modernos, ele contrasta com uma concepção plástica de radical liberdade, de clareza absoluta e de grande rigor botânico”.¹²

Giedion observa que, no ocidente, em cada período histórico, existiu um jardim emblemático: na Idade Média, os jardins medievais, intimistas e simples; no Renascimento, o jardim geométrico e arquitetônico; posteriormente, o jardim francês de grandes *parterres*, e o jardim inglês, irregular e pitoresco; e chegamos ao século XIX, com o jardim romântico e as formas sinuosas de Alphand. Mas qual jardim emblemático representa de fato o jardim do século XX? Ele argumenta que as respostas seriam imprecisas, mas se perguntasse por um paisagista que tenha encontrado uma expressão, que seja de verdade representativa do jardim moderno, indicaria o nome de Roberto Burle Marx.¹³

Por meio deste marco histórico temos que nos mover. Somente a partir da contextualização dos campos por onde circulou sua produção é que poderemos desconstruir as leituras estereotipadas de sua obra como puro sensualismo tropical, captura de um outro olhar sobre a obra, um olhar que ajude a desconstruir o reducionismo interpretativo presente dentro da crítica especializada. Contrapondo as leituras e as construções estereotipadas do exotismo e do sensualismo tropical, temos que argumentar sua obra como a expressão contundente de um artista comprometido e confiante no projeto moderno. Desta forma, Roberto faz pensar a história da arte moderna desde outra modernidade, fora dos circuitos viciados da escritura colonialista. Suas criações nos remetem a ver o espaço construído na história e atualizam o percurso da arte no século XX, permitindo contemplar também outras visões e outra lógicas culturais.

Este homem conectado com o mundo não foi só um profundo conhecedor da cultura brasileira, foi um construtor desta cultura, tendo plena consciência do seu papel histórico na afirmação do povo brasileiro, filhos e filhas dos trópicos, como capazes de produzir arte e cultura fora dos grilhões eurocêntricos. Como um dos fundadores do espírito da modernidade ele soube traduzir as cores do Brasil sem cair na caricatura do nacionalismo, mantendo fiel seu compromisso em produzir uma arte de validade internacional. Ao se inscrever na história da cultura como o inventor do jardim moderno, seu legado extrapola as fronteiras do país e sua obra paisagística a cada ano toma a dimensão fundacional do jardim brasileiro, plenamente histórico, configurando-se como tal em patrimônio da humanidade.

NOTAS EXPLICATIVAS

¹ FLEMING, Laurence. *Roberto Burle Marx: um retrato*. Rio de Janeiro: Ed. Index, 1993

² FLORIANO, César. Roberto Burle Marx: El Jardín como escenario Del Arte Público. In MADERUELO, Javier. *Arte público: arte y naturaleza*. Huesca. Diputación de Huesca, 2000.

³ Ana Rosa apresenta, em seu texto, a visão caricatural que muitos autores estrangeiros apresentam da obra de Roberto, de B. Zévi a Franpton, e comenta o mais recente reducionismo apresentado no livro de Oscar Tusquet.

OLIVEIRA, Ana Rosa. *Boulermarx ou Burle Marx*. São Paulo: Vitruvius, 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq.o1301>> acesso em 27 de maio 2005.

⁴ Ao estudarmos o campo de produção paisagística de R.B.M e seguindo indicações apresentadas por Mario Pedrosa e C. Valladares, estabelecemos três períodos bem definidos de sua criação: os jardins Biomórficos (anos 30/40), os Construtivos (anos 50/60) e o Abstrato Lírico (70/90). Cf. FLORIANO, César. *Campo de producción pasagística de Roberto Burle Marx. El jardín como arte público*. Madrid, Tese doutoral. Universidad Politécnica, 2000.

⁵ “Em relação a 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 época. Foi, em resumo, o modo que encontrei para organizar e compor livremente 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 encontrada – minerais, vegetais – como materiais de organização plástica, tanto e quanto qualquer outro artista procura sua composição com a tela, tinta ou pincéis”. Cf. BURLE, Marx, Roberto. *Arte e Paisagem (conferências escolhidas)*, São Paulo: Ed. Nobel, 1987. p. 11.

⁶ In *Revista Projeto*, São Paulo, n. 146 out. 1991, pp 59-72.

⁷ RIZZO, Giulio. *Roberto Burle Marx. Il giardino del Novecento*. Firenze: Cantini, 1992.

⁸ HERKENHOFF, Paulo. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 108.

⁹ DOURADO, Guilherme Mazza. *Burle Marx, resgate do paraíso*. São Paulo, *Revista Projeto* n° 88, março de 1991, p 62.

¹⁰ BURLE MARX, Roberto. *Catálogo do Museo de Arte Moderno de Minas Gerais*.

¹¹ “Many copy his style and designs, perhaps even improving on them on occasion, but it was he

who had the early ideas and was the innovator who initiated their use, so it is undoubtedly true to say that this the single, most important influence in the style of gardens since the advent of the English garden tradition”. ELIOVSON, Sima. *The Gardens of Roberto Burle Marx*. Portland: Timber Press, 1991. p. 76.

¹² ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx. The Unnatural art of the Garden*. Nova Yorque, The Musun of Modern Art, 1991.

¹³ GIEDION, Siegrfried. “Burle Marx et le jardim contemporain”. In *Revista L' Architecture d' Aujourd'hui*, Boulogne, octobre 1952, p. 11.