



Ecologia da forma abstrata no Brasil: o caso de Roberto Burle Marx
Ecology of abstract form in Brazil: the case of Roberto Burle Marx

Vera Beatriz Siqueira

Como citar:

SIQUEIRA, V. B. Ecologia da forma abstrata no Brasil: O caso de Roberto Burle Marx. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 312–334, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664023. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664023>>.

Imagem: Fotografia aérea do Sítio Roberto Burle Marx, Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, 2019. Acervo do Sítio Roberto Burle Marx.

Ecologia da forma abstrata no Brasil: o caso de Roberto Burle Marx

Ecology of abstract form in Brazil: the case of Roberto Burle Marx

Vera Beatriz Siqueira*

Resumo

O artigo aborda a abstração na obra do artista e paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994), responsável pela ambientação cultural e natural da forma racional moderna no Brasil. A ideia básica é analisar a peculiaridade de sua adesão ao abstracionismo, compreendendo-a no seio de seu pensamento ecológico mais vasto, que envolve a preservação da natureza e das tradições culturais brasileiras, buscando investigar como se processou essa ecologia da forma abstrata.

Palavras-chave

Roberto Burle Marx. Arte abstrata no Brasil. Pensamento ecológico.

Abstract

This article investigates the abstract artworks by the artist and landscape architect Roberto Burle Marx (1909-1994), who can be seen as responsible for the setting of a cultural and natural surrounding for the modern rational form in Brazil. The basic idea is to analyze the peculiarity of his adherence to abstraction, understanding it within his broader ecological thinking, which involves the preservation of Brazilian nature and cultural traditions, seeking to investigate the processing of this ecology of abstract form.

Keywords

Roberto Burle Marx. Abstract art in Brazil. Ecological thinking.

Em 1948, em artigo no jornal carioca *Correio da Manhã*, o historiador Odorico Pires Pinto, em franco debate com as posições do artista Oswald de Andrade Filho, escreve:

O abstracionismo tomou conta de São Paulo. Nunca se falou tanto e tão mal do abstracionismo como atualmente em São Paulo. Não é 'chic' deixar de dizer alguma coisa a respeito dessa escola pictórica. Os que entendem procuram mostrar cultura, falando ou escrevendo sobre o que está na moda. Os neófitos, para não ficarem em situação de inferioridade, repetem toda sorte de besteira. A arte abstrata tem o mesmo cartaz do último crime. Passou a ser o sensacional do dia (Pinto, 1948).

O autor conclui seu artigo pela “necessidade” histórica da arte abstrata, “indispensável como qualquer movimento que venha a colaborar para o enriquecimento da vida ou da arte universal” (Pinto, 1948). Busca, assim, despachar as posições mais conservadoras de artistas como o próprio Oswald de Andrade Filho, Di Cavalcanti ou Clóvis Graciano, cuja defesa do figurativismo geralmente vinha associada à postulação de uma arte socialmente engajada. Graciano chega a sugerir, como comenta Pinto, que a arte abstrata seria uma forma de escapismo, capaz de desviar a atenção do público com relação a graves problemas brasileiros como a fome, a miséria e outros flagelos sociais. No mesmo movimento, o articulista procura desvincular-se dos intensos debates institucionais no qual estava envolvida a defesa ou o ataque à abstração.

Pois o que parecia fazer do abstracionismo assunto tão polêmico – especialmente em um país como o Brasil, no qual os debates artísticos e estéticos tradicionalmente não costumavam adquirir abrangência mais vasta, para além dos círculos mais ou menos fechados da intelectualidade – era o fato de estar associado à discussão sobre o papel das novas instituições culturais na organização do sistema de arte no Brasil (MASP, MAM Rio, MAM SP, Bienal de São Paulo, entre outras). Sequer a oposição entre tendências políticas justificaria um debate tão acirrado, já que artistas vinculados a vertentes construtivas – como Ivan Serpa ou Waldemar Cordeiro, por exemplo – eram também a favor de uma arte socialmente responsável. Mas repetiam-se discursos inflamados sobre como as novas instituições deveriam promover uma arte moderna verdadeiramente brasileira, ou sobre como júris e comissões responsáveis pela seleção de obras para mostras no país e no exterior poderiam trazer potenciais riscos para a cena artística local.

Quando aparecem os primeiros artigos sobre a 25ª Bienal de Veneza, à qual o Brasil enviava pela primeira vez representação nacional, o debate girava em torno da legitimidade dos critérios de seleção utilizados pela comissão organizadora, liderada por José Simeão Leal. O Brasil havia sido convidado a integrar a Bienal em 1948, quando poderia ter sido o “primeiro país latino-americano a fazer esse teste internacional”, nas palavras de Mário Pedrosa (Pedrosa, 1948). Apesar de ter havido uma seleção de obras, estas jamais foram enviadas e a sala reservada ao país no pavilhão principal permaneceu vazia, apenas com o letreiro “Brasil” indicando a ausência. Para a Bienal de 1950, o envio de representação nacional assumia tonalidades quase ufanistas: que artistas poderiam realmente representar a arte brasileira do momento? De que tendências ou gerações? Quem poderia escolhê-los?

O MAM SP foi a instituição oficialmente designada para organizar a representação brasileira. As discussões sobre os artistas a serem convidados alcançam as páginas de jornais e revistas, muitas vezes alavancadas pelas disputas entre os grupos que defendem ou atacam a arte abstrata. Quirino Campofiorito – inicialmente convidado a integrar o júri, mas que renuncia após manifestação pública de protesto contra a forma com que o museu conduzia o processo de seleção – posiciona-se contra a

escolha de artistas já conhecidos no exterior. Em texto em *O Jornal*, de 28 de março de 1950, diz que o país deve optar por aqueles que tiveram “formação artística no ambiente nacional”: “Precisamos levar à Veneza artistas que apenas se fizeram conhecidos no estrangeiro após uma iniciação em nosso ambiente, e não o inverso”. Antonio Bento, por sua vez, discorda frontalmente do que chama de nacionalismo *enragé* do colega e posiciona-se um dia depois, em sua coluna no *Diário Carioca*, em favor de uma seleção baseada em razões puramente estéticas, afirmando que o “critério das conveniências ‘indígenas’ pode mesmo ser considerado como a negação dos princípios do modernismo” (Bento, 1950a).

Bento destoava dos valores nacionalistas de Campofiorito, assim como de sua apreensão da arte abstrata como “existencialista”. Porém, também havia se manifestado contrário aos valores revisionistas empregados pelos “novos brotinhos de S. Paulo, alguns dos quais abstracionistas ortodoxos” (Bento, 1950b). A relativa diversidade venceu, levando à escolha dos pintores Portinari, Di Cavalcanti, Pancetti, Volpi, Flávio de Carvalho e Burlle Marx, além dos gravadores Goeldi e Lívio Abramo. Guignard e Segall chegaram a ser cogitados, mas não integraram a seleção final. Milton Dacosta foi chamado depois, para representar a geração de artistas mais jovens.



Fig. 1. Milton Dacosta, *Natureza morta*, 1949, óleo/tela. Coleção do MAC USP. Obra enviada à 25ª Bienal de Veneza, 1950.

Na descrição do conjunto de obras selecionadas, Antonio Bento justifica a escolha dos artistas citados como representantes de diferentes correntes do modernismo brasileiro. Di Cavalcanti teria participado

da Semana de Arte Moderna em 1922, evocando, portanto, nosso primeiro modernismo e sua busca por uma identidade nacional. De Portinari seguem para Veneza grandes telas como *Retirantes* e *Enterro na rede* (do acervo do MAM SP), entre outras obras que sintetizavam a corrente do realismo social. Pancetti, Volpi, Flávio de Carvalho e Dacosta [Fig. 1] são descritos como pintores figurativos, que apresentariam ao público internacional diferentes correntes realistas, das mais líricas às mais formalistas, das mais locais às mais internacionais. Lívio Abramo e Goeldi, por sua vez, são apresentados como os gravadores modernistas de maior projeção, ambos com obras figurativas, de leve apelo social. Coube a Burle Marx, com apenas um de seus quadros (*O Navio*), representar o que Bento chamou de “a pequena corrente abstracionista da pintura brasileira, que sofre influência direta dos europeus”, ainda que não se tratasse de “abstração completa, inteiramente desligada das formas conhecidas da natureza. O próprio tema do quadro exclui uma solução abstrata de caráter ortodoxo. Os outros quadros de Burle Marx são figurativos” (Bento, 1950c).

Também o presidente da Bienal de Veneza, Giovanni Ponti, ao se referir à representação brasileira afirma tratar-se da súpula artística de uma “pátria ideal”, documentando “as várias expressões de arte, que vão desde a audácia das cores de um Flávio de Carvalho, às delicadas paisagens de Pancetti, às formas abstratas de Burle Marx e à magnífica dramaticidade de Cândido Portinari” (*apud* Bento, 1950d). Novamente, cabe a Roberto Burle Marx representar as vertentes abstratas brasileiras.

Não foi possível localizar a tela específica de Burle Marx destacada por Antonio Bento, mas a julgar por outras pinturas da mesma época, é realmente curioso (para dizer o mínimo) que o artista seja identificado como representante do abstracionismo. Talvez esse título fosse mais apropriado se olhássemos apenas para a sua atuação como paisagista – na qual a incorporação de formas abstratas curvilíneas acabou forjando uma assinatura para seus jardins – ou para os painéis de azulejos e muros escultóricos que realiza para projetos arquitetônicos modernos desde os anos 1940. Não propriamente porque as suas telas de então não tenham alcançado uma “abstração completa”, como aponta o crítico brasileiro. A rigor, mesmo em suas pinturas abstratas do final da década de 1960 em diante, nunca houve um descolamento completo das “formas conhecidas da natureza”. Burle Marx tampouco adere a uma das correntes mais ortodoxas do abstracionismo ou a qualquer dos grupos de artistas abstratos brasileiros. Sua obra pictórica sequer vem a receber a mesma atenção da crítica e da história da arte quando estas se dedicam a falar da arte abstrata no Brasil, geralmente interessadas nas vertentes construtivas ou, alternativamente, no chamado abstracionismo lírico.

Talvez por isso, nos seja estranho pensar em Burle Marx como o representante da abstração brasileira. Por outro lado, tudo isso também pode ser usado para compreender essa escolha. Burle Marx era conhecido internacionalmente, desde a década anterior, como criador do jardim tropical moderno. Já vinha, portanto, com a marca do reconhecimento mundial. Ao mesmo tempo, sua obra pictórica incorporava algum diálogo com formas abstratas, sem romper com a figuração. Os quadros exibidos em Veneza mostravam o seu trânsito entre o figurativismo e a abstração, sem que esta última se convertesse em desdém pelo realismo. Seria então uma abstração mais palatável? Menos polêmica? Conciliatória?

Poderíamos argumentar que os retratos e naturezas-mortas enviadas por Dacosta poderiam ser qualificados como mais abstratos do que a tela de Burle Marx, se houvesse uma forma de precisar esse *quantum* de abstração. Afinal, no diálogo entre realidade e formas racionais, a geometria de Dacosta,

assim como seu raciocínio cromático, apontam para uma abstração mais radical que as estilizações de Burle Marx. Talvez pudéssemos mesmo dizer que suas obras assumem direções opostas: enquanto Dacosta formula o mundo concreto a partir do processo intelectual e sensível da abstração, Burle Marx vale-se de formas abstratas para renovar seu vínculo com as coisas e a natureza.

Para mostrar mais claramente essa diferença, talvez seja útil a comparação de uma das telas que Dacosta envia à 25ª Bienal de Veneza – *Natureza morta*, 1949, óleo/tela, acervo do MAM SP, atual MAC USP [Fig. 1] – com uma pintura de Burle Marx de temática semelhante à que mandou para a mesma mostra – *Cais*, 1947, óleo s/tela, acervo do Sítio Roberto Burle Marx. Na primeira, a geometria se expande a partir das formas dos objetos para alcançar todo o espaço pictórico, fazendo com que as linhas funcionem como vetores centrífugos. Também os tons rebaixados de cinza e terrosos (ou "castigados", na bela expressão de Mário Pedrosa) transformam a experiência de luz e sombra em um intrincado jogo abstrato de formas e planos que se rebatem. Na segunda, a geometrização estiliza as formas do navio e do cais do porto, que jamais deixam de ser evocadas como experiência sensível. Mesmo a luz e a cor, ainda que não apresentadas de modo mimético, assumem uma certa tonalidade local, nos fazendo vivenciar a paisagem. Se em Dacosta os objetos, em sua simples existência concreta, transmutam-se em seres geométricos e abstratos, em Burle Marx, a abstração retorna à sua origem de figura, comunicando-se como textura viva da realidade.



Fig. 2. Roberto Burle Marx, *Cais*, 1941, óleo/tela. Acervo do Sítio Roberto Burle Marx/Iphan.

Por que, então, teria cabido a Burle Marx o papel de representar a arte abstrata brasileira na mostra em Veneza? Na tentativa de responder a essa pergunta, não devemos nos apegar a aspectos mais formais

de seus trabalhos ditos abstratos. Tampouco podemos evocar a sua participação nos movimentos artísticos de tendências abstratas. Devemos, isto sim, compreender o seu relevante papel como um dos que ajudaram a criar um ambiente (natural e cultural) para a apropriação e a difusão da forma abstrata moderna no Brasil. Ao lado de outros artistas, como Dacosta, Volpi e Pancetti, que o acompanham na Bienal italiana, Burle Marx teve uma atuação especialmente relevante nesse sentido, muito particularmente por articular em sua prática artística múltipla as atividades de paisagista, artista, colecionador de arte e designer de joias, painéis de azulejos, *panneaux*, almofadas, tapeçarias, objetos decorativos.

Ambiente

O antropólogo Luiz Fernando Dias Duarte cunhou o termo “artes ambientais”, que reuniria “a arquitetura, o urbanismo, o paisagismo, a jardinística, a decoração de interiores, a mobiliária, a cenografia, as artes gráficas, o design, a moda, a joalheria, a cosmética, a culinária”. Tudo isso, segundo o autor, “corresponde justamente ao conjunto de atividades de cunho estético que se desenvolvem em nossa cultura informadas pela estratégia conceitual e sensorial da colocação em ‘paisagem’” (Duarte, 2013: 48). A preocupação do autor é analisar os movimentos sociais advindos do interesse contemporâneo em relação ao meio ambiente, compreendendo este não como um “meio” neutro e pragmático, e sim como um “mundo ambiente”, frequentemente experimentado na cultura ocidental como paisagem. Duarte associa essa modalidade de relação com o ambiente às transformações culturais vivenciadas a partir do século XVIII, pelas quais o distanciamento entre o observador e o campo de observação se converte em “estratégia básica de construção de sentido” (Duarte, 2013: 49). Da perspectiva do ambiente exterior, tanto quanto dos “horizontes interiores” – termo que toma emprestado de Norbert Elias – dependeria, em última análise, a percepção integrada, holística, bem ao gosto romântico, que se populariza especialmente a partir do século XIX.

Em artigo sobre Burle Marx, Duarte retoma essa ideia de visão holística quando aponta a reintrodução do tema da totalidade como uma das quatro importantes transformações cosmológicas e filosóficas românticas, motivadas pela ênfase na natureza, que foram essenciais para a formação do artista e paisagista brasileiro. As outras três seriam: a sensibilidade (ou criatividade) como qualidade interior da personalidade; a nova preocupação com os jardins, entendidos como paisagens apropriadas para as novas sensibilidades; a autenticidade das raízes populares nacionais. Combinadas, essas fontes românticas teriam contribuído para que Burle Marx desenvolvesse uma relação muito peculiar com a natureza e a cultura brasileiras, marcada pela hibridização, não sem ambiguidades, de gosto cosmopolita e cenário tropical:

Como um conhecedor com uma carreira profissional de sucesso, nunca perdeu sua ambição universal amadorística; como um homossexual declarado, frequentou os níveis mais prestigiosos do governo e círculos de elite; como devotado entusiasta da sociedade e da natureza brasileiras, manteve um estilo de vida totalmente cosmopolita e conquistou reconhecimento internacional (Duarte, 2011: 497).

Curiosamente, a ideia de totalidade, central para a sua atuação como artista múltiplo (ou praticante das “artes ambientais”, para nos valermos da conceituação de Duarte) tem sido essencial para a recente revisão e revalorização do trabalho de Burle Marx. A título de exemplo, podemos mencionar as duas grandes exposições realizadas nos Estados Unidos nos últimos anos: *Roberto Burle Marx: Brazilian Modernist*, montada no Jewish Museum em Nova York em 2016¹ [Fig. 3] e *Brazilian Modern: The Living Art of Roberto Burle Marx* realizada em 2019 no Jardim Botânico de Nova York.



Fig. 3. Vista da exposição *Roberto Burle Marx: Brazilian Modernist*, Jewish Museum, Nova York, 2016. Fotografia de David Heald. Disponível em: <<https://thejewishmuseum.org/index.php/exhibitions/roberto-burle-marx-brazilian-modernist>>. Acesso em: set. 2020.

Na primeira mostra citada, os curadores Jens Hoffmann e Claudia J. Nahson queriam exibir os projetos paisagísticos de Burle Marx no quadro de sua produção múltipla, reunindo pinturas, design de têxteis e joias, projetos para cenários e figurinos de teatro, gravuras, esculturas, coleção artística etc. Focar na amplitude e totalidade de sua produção era essencial para que os curadores pudessem apresentar o brasileiro como um “praticante precoce” do que qualificaram como um “modo contemporâneo de trabalho”:

Sua atenção presciente a questões ecológicas cada vez mais urgentes, seu desprezo pelas separações entre campos de prática e a maneira corajosa com que traduziu conceitos entre disciplinas o tornam uma figura inspiradora para os artistas que trabalham hoje (Hoffmann; Nahson, 2016: 163)².

A multiplicidade do trabalho de Burle Marx volta a ser relevante para a ambiciosa exposição realizada no Jardim Botânico de Nova York. Além de seus trabalhos artísticos, paisagísticos e de design, a mostra incluía jardins projetados por Raymond Jungles com plantas tropicais e formas inspiradas no paisagista brasileiro. Apresentava, ainda, shows musicais, convidando o público a mergulhar “nos jardins exuberantes, na arte vibrante e nas imagens e sons do Brasil” [Fig. 4]. O curador, Edward Sullivan, elogia a forma como todos os elementos de sua criatividade funcionam em conjunto: “existe uma sinergia perfeita em todos os esforços artísticos de Burle Marx. Mais do que uma série de práticas

paralelas, são de fato componentes inextricavelmente entrelaçados de um todo multidisciplinar” (Sullivan e Groarke, 2019: 4)³.



Fig. 4. Vista aérea do Jardim Modernista, concebido por Raymond Jungles para a exposição *Brazilian Modern: The Living Art of Roberto Burle Marx*, Jardim Botânico de Nova York, 2019. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/this-brazilian-artist-and-landscape-architect-was-bound-only-by-the-limits-of-his-imagination/2019/07/07/bc2406b6-8ec5-11e9-8f69-a2795fca3343_story.html>.

A valorização desse “todo multidisciplinar” havia sido evocada antes, de modo um pouco diverso, no catálogo de outra grande exposição dos trabalhos de Burle Marx realizada em 1991, no Museu de Arte Moderna de Nova York, *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden* [Fig. 5]. O texto do catálogo, de William Howard Adams, termina com a observação do mistério ou paradoxo expresso pelo título da exposição – a relação muito peculiar entre o “natural” e o “não natural”, não apenas em seus projetos de jardins, mas também em sua vida diária:

Fomos para a sala de jantar passando no corredor pelas aquarelas botânicas da amiga de Roberto, Margaret Mee, registrando espécies raras e desconhecidas, chamadas *burle-marxii* em homenagem a seu descobridor. Conto a ele sobre a doação de Albert Einstein a Princeton para manter suas amadas árvores, que tanto prazer haviam dado ao cientista. A emoção chega a seus olhos. “Árvores de Princeton – lindo”, sussurra (...). Cesar, o mais sofisticado chef do Brasil, arranja seu banquete sobre uma toalha vibrante pintada por Roberto. Em um breve momento, todos conseguem deixar de lado as questões políticas do Brasil e do futuro da fundação de plantas tropicais que Roberto criou para preservar

uma vida inteira de coleta. Amanhã um carregamento de bromélias sairá do viveiro privado para o novo jardim aquático da Fazenda Vargem Grande. E por um breve momento, o mundo parece prestes a retomar o caminho da civilidade e, sim, do cultivo (Adams, 1991: 7)⁴.



Fig. 5. Vista da exposição *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden*, MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), 1991. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/337>>. Acesso em: set. 2020.

As qualidades românticas identificadas por Duarte como fundamentos da formação de Burle Marx são rearranjadas em cada uma dessas abordagens de seu trabalho. No quadro do revisionismo contemporâneo, sua atuação no campo das artes decorativas e aplicadas, bem como seu contato estreito com a arte popular brasileira – campos tradicionalmente desvalorizados por sua utilidade, banalidade ou impermanência – passam a ser central para a sua definição como representante especial do Modernismo brasileiro e como presciente das práticas contemporâneas, incluindo a questão ecológica.

Nesse contexto, suas pinturas abstratas são compreendidas como parte de um todo cujo valor não é a adesão à linguagem abstrata em si, mas a sua relação de pertencimento a uma peculiar trama sensível e intelectual que conecta cultura e natureza, ambiente exterior e sensibilidade. Termos como “associação” e “composição”, frequentemente usados para descrever a arte abstrata, também são comuns nas análises da prática paisagística e artística de Burle Marx, com um sentido mais amplo.

Edward Sullivan, na tentativa de compreender e valorizar sua atuação como artista, colocando-a no mesmo nível de sua apreciação como paisagista, relaciona Burle Marx a artistas ligados aos

movimentos construtivos cujas obras, conhecidas internacionalmente, revelam uma perspectiva fenomenológica:

podemos perceber o quanto ele se inspirou nos debates que foram fatores vitais no mundo da arte brasileira (em suas definições mais amplas) sobre as noções de corporeidade e fenomenologia. Embora raramente seja discutido, acredito que Burle Marx estava tão engajado nas ideias de imersão corporal na obra de arte quanto seus jovens contemporâneos como Lygia Clark (1920-88), Lygia Pape (1927-2004) e Hélio Oiticica (1937-80), todos profundamente imersos em conceitos dos movimentos Concreto e Neoconcreto, percepção fenomenológica (...) e expressão experiencial (Sullivan, 2019: 12-3)⁵.

Falando especificamente de sua pintura abstrata, realizada a partir da década de 1960, Sullivan procura recusar uma perspectiva mais estrita, lembrando como Burle Marx podia combinar, por vezes em uma mesma obra, as tendências opostas de abstração gestual e geométrica, ou como sempre há em seus trabalhos a referência a formas reconhecíveis ou a compreensão de que as formas resultam do processo de abstração a partir de uma realidade dada (como as espécies vegetais). Também recorda como a abstração nunca foi uma opção definitiva, tendo em vista o seu retorno sistemático à figuração, especialmente em suas séries de gravuras da década de 1990 retratando biomas brasileiros. E conclui:

Embora dentro do corpo de críticas de seu trabalho haja uma tendência de encobrir o envolvimento de Burle Marx com novas formas de abstração, meu argumento é que Burle Marx integrou e reconceituou as muitas abordagens em uma síntese pessoal que resultou em uma obra em duas dimensões – das décadas de 1960 a 1990 – que deve ser compreendida como sua invenção pessoal da linguagem visual abstrata (Sullivan, 2019: 30)⁶.

Tal abordagem nos interessa, sobretudo, porque reforça a ideia básica de totalidade que o crítico norte-americano expressa no título do artigo para o catálogo da mostra que organiza no Jardim Botânico de Nova York: *Roberto Burle Marx: a total work of art*. Nesse texto, Sullivan procura mostrar como diferentes fontes da linguagem abstrata entraram no trabalho de Burle Marx: os diálogos com artistas vinculados aos grupos concreto e neoconcreto; a proximidade com as experiências da abstração biomórfica europeia; a formalização abstrata a partir dos múltiplos desenhos de espécies vegetais tropicais; a renovação das tradições luso-brasileiras da arte dos azulejos e da pavimentação com pedraportuguesa; a aproximação com as tapeçarias abstratas de Le Corbusier. Todas essas fontes teriam se hibridizado com suas atividades como paisagista e colecionador (especialmente de arte popular brasileira) para dar corpo à sua concepção de obra de arte total, cujo exemplo mais acabado seria o seu Sítio Santo Antônio da Bica, em Barra de Guaratiba, zona oeste do Rio de Janeiro⁷.

Poderíamos certamente acrescentar outras fontes especialmente relevantes para reforçar o vínculo de Burle Marx com o ambiente cultural brasileiro, como o abstracionismo da arte indígena, que reaparece na franqueza e rudeza do desenho para o mosaico de pedras-portuguesas que realiza para o Calçadão da Praia de Copacabana (1970)⁸ [Fig.6], bem como a estilização geométrica ou a figuração nos limites do fantástico de vários exemplos de arte popular em sua própria coleção. Fontes estas que nos servem para enfatizar seu papel na criação de um ambiente cultural e naturalmente propício para a experiência e a difusão da forma abstrata e racional moderna – uma paisagem.

Seu envolvimento particular com a natureza tropical e com as tradições populares brasileiras, muitas delas o produto híbrido de diálogos entre as culturas europeias, ameríndias e afro-brasileiras, é

essencial para compreender como Burle Marx foi capaz de estabelecer um vínculo de pertinência entre as formas abstratas e o país. A sua colocação em perspectiva envolveu a formulação de um olhar sentimental, que possibilitasse converter a forma abstrata em paisagem circundante.



Fig. 6. Mosaico de pedras portuguesas criado por Burle Marx para a orla de Copacabana, Rio de Janeiro, projeto de 1970. Fotografia de Carla Hermann, 2014.

Quando o arquiteto suíço Sigfried Giedion escreveu o prefácio ao famoso livro de Henrique Mindlin sobre a arquitetura moderna brasileira (publicado originalmente em 1956), valeu-se de metáforas naturais para qualificar o fenômeno de sua afirmação: “floresce como uma planta tropical”, “os arranha-céus brotam por toda parte”, “a arquitetura contemporânea deitou raízes no solo tropical” (Mindlin, 2000: 17). Apenas essa naturalidade explicaria, aos olhos do estudioso estrangeiro, a emergência prodigiosa da modernidade arquitetônica em um país marcado por uma modernização tardia e irregular. Daria corpo, portanto, a um desenvolvimento “irracional”, ou, como diria Mindlin, alcançaria uma “maturidade paradoxal”, devido à rapidez com que se precipitara sobre o ambiente cultural defasado (Mindlin, 2000: 23).

O recurso a metáforas naturais indica a tentativa de justificação histórica de um fenômeno excepcional. Como uma sociedade culturalmente atrasada e socialmente dividida seria capaz de erguer monumentos à racionalidade e à funcionalidade? Como um país marcado pelo atraso tecnológico poderia ver nascer

o fenômeno internacionalmente reconhecido do *Brazilian style*, homenageado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em janeiro de 1943 com a celebrada mostra *Brazil Builds?* Lúcio Costa, em artigo sobre a arquitetura moderna no Brasil, escrito oito anos depois, a havia definido com o termo “milagre” (Costa, 1995: 157)⁹. Ideia que servia novamente para dar corpo a esse paradoxo: compreender a arquitetura moderna brasileira através de sua excepcionalidade histórica. Situada no topo de uma dupla hierarquia – expressa pelo título do artigo de Costa, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” – poderia brotar como mato, cair como tempestade ou surgir do curso irracional da ordem milagrosa, contrariando todas as expectativas de desenvolvimento racional e progressivo.

O que chama a atenção nesses discursos não é o fato de admitirem o caráter erradio e paradoxal da origem da arquitetura moderna no Brasil – o que poderia ser lido de forma inovadora, como aconteceu com certa vertente da arquitetura norte-americana e seus vínculos com a natureza¹⁰. Mas, sobretudo, como constituíram uma leitura específica de seus pressupostos funcionais a partir da identificação de termos tradicionalmente opostos como ordem social e natureza, convertendo ambos em fundo sobre o qual delinear-se as formas modernas da arquitetura brasileira.

A estratégia funcionalista e internacionalista oferecia aos arquitetos brasileiros a possibilidade de escapar do passado colonial de dependência e escravidão, que convertia realismo e localismo em valores negativos, fontes de desordem e sofrimento. A estes, porém, não cabia opor valores absolutos de ordem e racionalidade. Todas as tentativas de ordenação da realidade apontavam para a frustração e o engano. As cidades brasileiras, mal haviam surgido da luta contra uma natureza exuberante e brutal, já se mostravam corrompidas pela ausência de civismo, pelas marcas trágicas das experiências da colonização e da escravidão. Antes mesmo de se concretizarem, as ações de articulação racional da natureza revelavam-se pervertidas.

A leitura empreendida pelos arquitetos e artistas modernos da tradição construtiva e racionalista internacional no Brasil estava marcada por esse duplo problema. A integração positiva na sociedade moderna – batalha cultural – demandava historicamente o controle racional da forma, o rigor estético e funcional. Entretanto, isso só seria possível na medida em que fossem mediados e relativizados seus pressupostos funcionais, propondo o seu enraizamento no entorno natural, histórico e estético do Brasil. Donde a centralidade do papel desempenhado, nessa afirmação (ou ambientação) da forma moderna, por Burle Marx.

Em 1935, Burle Marx foi nomeado Diretor de Parques e Jardins da cidade do Recife, terra natal de sua mãe Cecília Burle, no Nordeste brasileiro. Integrava o grupo de arquitetos e urbanistas modernos, liderados por Luiz Nunes, encarregado da Diretoria de Arquitetura e Construção do Estado de Pernambuco. Tal equipe contava com a simpatia e o apoio de intelectuais e artistas progressistas como Gilberto Freyre, Joaquim Cardoso, Clarival do Prado Valladares e Cícero Dias. Entusiastas de uma cultura moderna brasileira defendiam a versão local de preceitos arquitetônicos de origem europeia.

A proposta paisagística de Burle Marx para as praças do Recife também se baseava na adaptação de modelos estrangeiros [Fig. 7]. O jardim aquático de Kew Gardens, na Inglaterra – que conhecia, na época, apenas por fotografias –, serviu de inspiração para o jardim da Casa Forte, formado por três canteiros com motivos diferentes: o lago central com plantas aquáticas amazônicas, um canteiro

retangular com flora brasileira variada e outro, também retangular, com espécies exóticas. O Cactário da Madalena, com plantas da caatinga e do sertão do Nordeste brasileiro, tinha por modelo as estufas do Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim, visitadas por Burle Marx em 1928.



Fig. 7. Um dos desenhos feitos por Roberto Burle Marx para o jardim da Casa Forte, Recife, Pernambuco, 1935. Acervo do Sítio Roberto Burle Marx/Iphan.

Esses modelos, contudo, combinavam-se com referências culturais locais – como o romance *Os sertões*, de Euclides da Cunha, marco da moderna literatura regionalista brasileira – e com o estudo da flora nativa e de suas formas de associação na natureza. A conjugação de modelos europeus, cultura brasileira e plantas nativas levou à criação de jardins completamente diversos daqueles a que os moradores do Recife estavam acostumados. Poderíamos mesmo dizer que eram totalmente distintos da imagem tradicional que a elite brasileira e internacional fazia dos trópicos, o que levou à publicação de uma dezena de artigos em jornais locais em protesto contra a ideia que parecia absurda de trazer para a civilizada capital do estado de Pernambuco a flora nativa dos sertões – geralmente associada à pobreza, à seca e à falta de cultura¹¹. A razão para tal estranhamento está diretamente associada ao fato de que as esferas da modernidade formal, das tradições culturais e da flora nativa não se apresentavam como partes de um todo e sim como manifestações da totalidade. Ou seja: exigiam uma percepção sensorial de outra ordem, pela qual a paisagem se formava pelo trabalho do corpo e da sensibilidade.

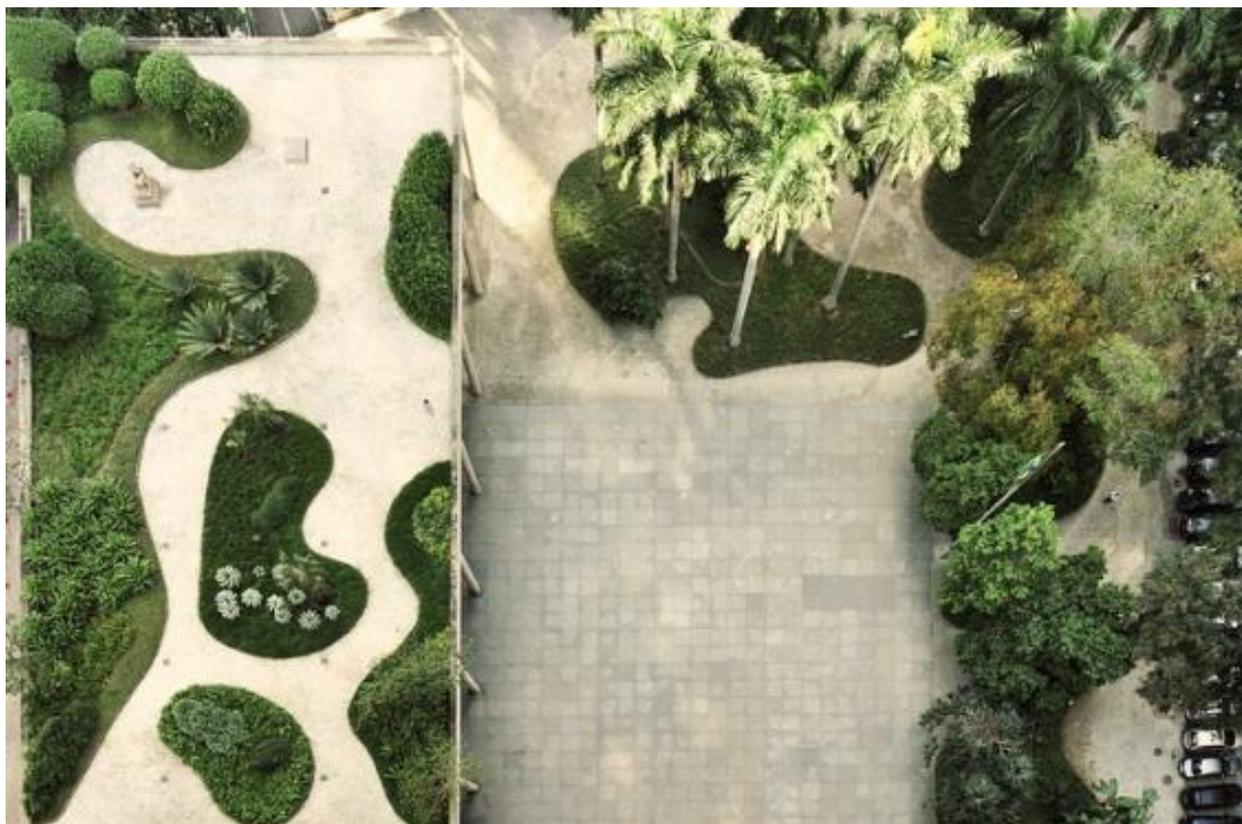


Fig. 8. Jardins curvilíneos projetados por Burle Marx para o térreo e o terraço sobre o Bloco de Exposições do edifício do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, projeto de 1936-38. Fotografia de Carla Hermann, 2014.

Entretanto, a relação entre natureza tropical e forma moderna ganha uma direção mais clara na obra de Burle Marx a partir de 1936, quando integra a equipe de arquitetos brasileiros envolvida no projeto para o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), no Rio de Janeiro, com supervisão de Le Corbusier. Desde a primeira visita ao Rio, cinco anos antes, Le Corbusier havia se encantado com a plasticidade da natureza tropical. Recomendava aos arquitetos, artistas e paisagistas com os quais trabalhou que vissem as curvas das montanhas cariocas, as cores e as luzes tropicais. Para ele, porém, cabia à arquitetura o papel de transformar essas imagens em fatos não representativos, de maneira a integrá-las em uma totalidade estrutural, na qual a forma seria a natureza selecionada e idealizada. No risco original de Le Corbusier para a sede do MES, o jardim incluiria basicamente uma linha de palmeiras imperiais, reforçando a verticalidade do edifício. Burle Marx, entretanto, introduz canteiros curvilíneos que formulam uma nova experiência espacial para os pedestres [Fig. 8]. A radical diferença desse edifício com relação a todas as realizações arquitetônicas anteriores – mesmo aquelas que já adotavam formas e técnicas modernas – foi justamente essa organização perceptiva, que fez do edifício a figura central e valeu-se dos jardins como forma de integrá-lo e ambientá-lo à própria cidade.

A função dos jardins como ambientação ou mesmo compensação psicológica já estava prevista, de certo modo, no ideal urbano de Le Corbusier. Em sua utopia quase mística de uma cidade jardim vertical para o Rio de Janeiro (1929), o edifício-viaduto curvilíneo que cruza toda a cidade, erguido sobre pilotes de 30 metros, seria circundado pela natureza tropical intocada, a ser contemplada das janelas dos

apartamentos ou de dentro dos carros que circulam na via expressa-mirante. O acordo entre natureza e construção é uma função poética e intelectual da arquitetura, que depende da separação radical entre essas duas esferas.

Os jardins propostos por Burle Marx formulam uma paisagem com base em outros termos. Estabelecem com o ritmo regular das formas do edifício uma espécie de continuidade ambivalente. Tanto no térreo quanto no jardim-terraço do antigo Ministério da Educação e Saúde, a interpenetração de formas orgânicas, a alternância cromática, a oposição entre espécies verticais e rasteiras manifestam uma das qualidades centrais da concepção de jardim de Burle Marx: por um lado, a composição abstrata permanece como elemento central na legibilidade formal do jardim; por outro, os caminhos e as formas recusam um ponto de vista central ordenador e conduzem o olhar e o corpo a percorrer o espaço inteiro. Isso subverte a tradicional relação contemplativa com o jardim, ao mesmo tempo em que transforma a forma abstrata moderna em experiência comum e cotidiana – e esta é uma das características mais originais e culturalmente significativas do trabalho de Burle Marx.



Fig. 9. Projeto de Burle Marx para a decoração do Baile de Carnaval do Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1956. Acervo do Sítio Roberto Burle Marx/IPHAN.

Ao analisar este projeto de Burle Marx, Nancy Stepan, estudiosa das diferentes representações da paisagem tropical, enfatiza o fundamento não mimético da relação do paisagista com a flora local (Stepan, 2001). O espaço de livre circulação, ainda que rigidamente controlado pelo desenho estilizado de formas orgânicas, não pretende recriar o sentimento da selva ou a experiência de imersão no Éden tropical, tal como estas habitavam o imaginário global. Ao contrário, o efeito minimalista oferece uma visão crítica do ilusionismo tropical. Combinando estética moderna e anti-mimética com a procura de uma forma autenticamente brasileira, que encontra na flora, os jardins de Burle Marx seriam, para a

pesquisadora inglesa, respostas novas ao problema da relação entre natureza e cultura. Suas intenções não edênicas ecoavam, em alguma medida, as ideias de Le Corbusier de que a geometria deveria tomar o lugar do realismo e da imitação na arquitetura moderna. Mas há algo de novo na perspectiva de Burle Marx, que transforma a imagem visual dos trópicos pelo uso de signos opostos de natureza e artifício, orgânico e inorgânico, rural e urbano. Visão que estaria sintetizada, segundo a autora, em um equipamento criado por ele – as estruturas verticais metálicas ou de madeira que suportam vasos de plantas, convertendo-se em curiosos totens vegetais [Fig. 5].

Novamente, flora e forma moderna aparecem como interconectadas; uma totalidade indissociável. E é importante que se diga que a entrada de Burle Marx na pintura abstrata se deu a partir de sua experiência como paisagista. Não para estabelecer relações de causalidade ou precedência, mas para reafirmar essa questão da totalidade da experiência. Apenas quando já havia sido incorporada como vivência sensível e comum da paisagem a forma abstrata passou a ocupar o espaço de suas telas. Podia, então, substituir o seu interesse pelas figuras populares de lavadeiras, crianças e fuzileiros, pelos arranjos florais com espécies ornamentais nativas ou pelos temas ligados às tradições culturais ou às paisagens brasileiras.

As primeiras incursões na pintura abstrata, ainda combinada à figuração, mostram como essa incorporação se deu de modo orgânico. No projeto que realiza em 1956 para a decoração do Baile de Carnaval do Theatro Municipal, no Rio de Janeiro, pode entregar-se mais desavergonhadamente à abstração formal [Fig. 9], uma vez que esta serviria para a ambientação de uma festa, a celebração da experiência corpórea – cujas silhuetas faz questão de incluir nas pranchas com as perspectivas do cenário. Também no desenho para joias, almofadas e painéis de azulejo, não vê problema em adotar uma linguagem francamente abstrata, dado o uso comum que esses objetos exigem. Na pintura, a abstração também precisava conquistar essa qualidade de vivência comum, razão pela qual o artista precisou de mais tempo.

Selva

A comparação da pintura *Ladeira de Santa Teresa* (óleo s/tela, 1946) com outras duas feitas anteriormente por Burle Marx, “Mulher nua sentada com manequim” (óleo s/tela, 1936) e *Retrato de Gené Berendt*, também chamada de “*Menage à trois*” (óleo s/tela, 1942), revela como esse processo de simplificação e estilização abstrata foi se realizando sem uma direção pré-determinada [Figs. 10, 11 e 12]. Na primeira, pintada por último, revela-se a inspiração das paisagens feitas por Picasso por volta de 1909, anteriores ao cubismo: os edifícios são simplificados em volumes geométricos, enquanto a rua ascende verticalmente, organizando espacialmente os planos de tons rebaixados de cinza, ocre, terra, com leves toques de verde e vermelho. Diferentemente de Picasso, porém, insinua-se na paisagem um certo tom local, especialmente através da evocação da umidade atmosférica carioca, que confere um toque naturalista à cena.



Fig. 10. Roberto Burle Marx. *Ladeira de Santa Teresa*, 1946, óleo/tela. Acervo do Sítio Roberto Burle Marx/IPHAN.



Fig. 11. Roberto Burle Marx. *Mulher nua sentada com manequim*, 1936, óleo/tela. Acervo do Sítio Roberto Burle Marx/IPHAN.



Fig. 12. Roberto Burle Marx. *Retrato de Gene Berendt*, 1942, óleo/tela. Acervo do Sítio Roberto Burle Marx.

Na tela de 1936, a ausência de traços fisionômicos, a volumetria geometrizada do corpo, a simplificação dos elementos de cenário, a redução da perspectiva, concedem perenidade ao estudo de modelo vivo, monumentalizando a figura da mulher. Na de 1942, a imbricação dos corpos é representada pelo encaixe de formas que são, a um só tempo, anotações abstratas e fragmentos corporais. Um círculo faz as vezes de ombro de uma das personagens e/ou de seio de outra figura. A linha sinuosa que delineia o seio da pessoa mais à esquerda se estende para sugerir a silhueta do corpo ao centro. Arabescos movimentados fazem as vezes de cabelos. O processo de abstração a partir da figura humana avança no sentido de uma arte não figurativa que, porém, mantém vínculos representativos com a realidade. Ao olharmos muitas de suas telas abstratas, não podemos deixar de remeter as suas formas à estrutura antropomórfica, a arranjos de objetos ou a paisagens [Figs. 13 e 14]. Esse exercício imaginativo, com todas as suas variáveis possíveis, não é algo exterior e sim uma exigência do próprio trabalho. É um momento de experiência da liberdade criativa, envolvendo o espectador no trabalho do artista.



Figs. 13 e 14. Roberto Burle Marx. *Natureza morta*, 1934, óleo/tela, e *Sem título*, acrílica/tela, 1984. Acervo do Sítio Roberto Burle Marx/IPHAN.

Em suas séries de gravuras, o artista fazia questão de explicitar os elos entre formas abstratas e natureza através de títulos como: *Os sertões* (litografias, 1991), *Serra Dourada* (litografias, 1991), *Cais* (litografias, 1983), *Favela* (litografias, 1991), *Apiucos* (litografias, 1987) ou *Girândola* (litografias, 1987). Também gostava de se valer de títulos literários que produziam algum tipo de estranhamento no confronto com a imagem abstrata, como no caso das litografias de 1984 intituladas *Mãe e filha estrepitizando no mar*. *Zoraida, a pobrezinha*, *O sol morreu no mar*, *Jardim de Epicuro*, *Túnica inconsútil* ou *Ode marítima*. Os títulos narrativos ou com evocações de determinados lugares e plantas também servem como estímulo do jogo abstrato e imaginativo.

As obras em que o discurso da abstração se afirma de modo mais completo, ou seja, aquelas que produzem no campo das artes decorativas e aplicadas à arquitetura, valiam-se de outro tipo de ampliação imagética, no caso, ligada à sua própria aplicabilidade. As toalhas de mesa, almofadas e tecidos pintados, que ainda hoje podemos ver no Sítio Roberto Burle Marx, tornam-se por seu uso imediatamente próximos; forram, confortam, aquecem. Com esses objetos estabelecemos vínculos afetivos e domésticos, ativando memórias íntimas. Já os painéis de azulejo, como o que ambienta a *Loggia* (espaço misto de ateliê e apoio para festas ao lado da casa principal em Guaratiba), despertam lembranças mais remotas, ligadas a tradições culturais luso-brasileiras; mas em seu ritmo lúdico de formas abstratas que se repetem e alternam, nos devolvem o princípio de vida como uma qualidade presente em todas as coisas. O que importa ao artista Burle Marx é, sempre, erguer esse sistema de existência pela proximidade, como fundamento de uma paisagem cultural capaz de incorporar a abstração não como a experiência limite da vanguarda artística e sim como algo próximo, cotidiano, corriqueiro.

Daí, talvez, a sua adesão a uma manifestação de beleza que encontra nas expressões da arte popular brasileira:

Esse povo sofredor não conhece Wagner, nem Ulisses, nem a *Divina Comédia*. E dessa margem de privação, em condições tão adversas, busca ainda a comunicação através de uma vontade de beleza, organiza parâmetros estéticos próprios, e nos revela formas como um barro do Jequitinhonha, um ex-voto, uma carranca de proa (Marx, 1996: 157).

A transcendência da beleza como experiência antropológica básica é a garantia da criação do ambiente comum que faz com que o popular e o erudito, o natural e o cultural, o abstrato e o figurativo, o interior e o exterior se fundam numa trama cultural peculiar. Em 1965, a indicação de artistas chamados de “ingênuos” para a representação brasileira nesta outra edição da Bienal de Veneza gerou alguma polêmica. O colunista do *Jornal do Brasil*, Harry Laus, entrevistou artistas e críticos sobre o assunto, que se dividiram. De um lado, os que, como Fayga Ostrower, Ivan Serpa ou Lygia Clark, entendiam que o país devia expor seus valores novos, o desenvolvimento histórico do Brasil moderno. De outro, aqueles que, com entusiasmo ou condescendência, defendiam a apresentação da “arte ingênua” brasileira como uma forma de atender aos interesses do público europeu, incluindo-se nesse grupo Antonio Bento, Marc Berkowitz, Flávio de Aquino, Carlos Cavalcanti e Augusto Rodrigues. Apenas Burle Marx apresenta argumento diferente, dizendo que não é o fato de ser primitivo que deve excluir um artista e sim a qualidade da sua pintura, “se é boa ou má” (Laus, 1965).

A abstração também deveria ser assim entendida: não como um critério de julgamento estético, mas como uma opção, entre tantas, que o mundo moderno oferece. E, mais especificamente, não como algo oposto à figuração, mas apenas como uma questão de gradação. Como uma helicônia em um vaso é apenas mais artificial do que aquela que Burle Marx descobre nas matas brasileiras e que recebe seu nome, uma de suas telas é apenas mais abstrata ou menos figurativa que as demais. Isso faz com que a dicotomia natureza-cultura ou abstração-figurativismo seja substituída por relações entre campos de forças.

Tal negociação entre forças se pode ver, com nitidez, na organização perceptiva de seus jardins, como bem descreve Lars Lerup, em seu livro *The continuous city*: nas partes em que apenas toca a floresta

tropical, os jardins oferecem uma visão mais ordenada e clara da mata, destacando exemplares da selva e confundindo-se com ela; à medida em que se aproxima da construção, esse processo de clarificação da floresta “fica mais provocativo”, uma vez que a planta abandona sua função representativa e “abraça a abstração” (Lerup, 2018: 86). Desse modo, as formas abstratas e a selva se tornam gradações da experiência da paisagem, tornando-se não apenas um plano ou um fundo para seus jardins, mas o seu motor ou ímpeto.

O mesmo autor, ao analisar fotografias domésticas de Burle Marx pintando na sua propriedade de Guaratiba [Fig. 15], destaca a concentração do artista, a sua atenção ao ato que realiza:

Exibe a mesma concentração e a mesma inegável presença, que persiste em outras fotografias desta época, seja arrumando a mesa com o seu jardineiro Ataíde (sugerindo apenas uma ligeira diferença entre arrumação de mesa e arrumação de jardim), pintando ou lendo um livro sobre Willem de Kooning¹² (Lerup, 2018: 84).

Podemos compreender, assim, a partir desse sistema de equivalências de Burle Marx, a amplitude de seu pensamento ecológico. Tudo se interrelaciona e se torna intercambiável. A forma abstrata e a floresta são apenas polos da experiência, em múltiplas possibilidades de gradação, partes integrantes da totalidade de seu discurso preservacionista.

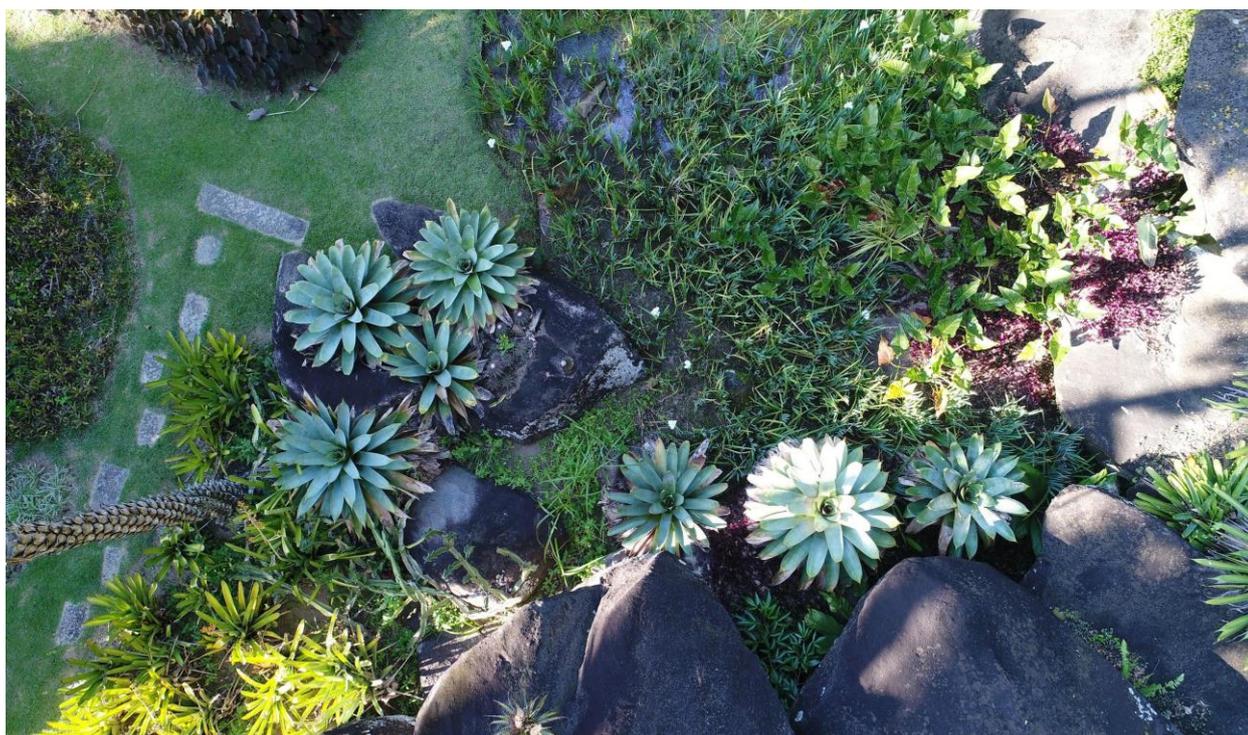


Fig. 15. Fotografia aérea do Sítio Roberto Burle Marx, Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, 2019. Acervo do Sítio Roberto Burle Marx/IPHAN.

Referências

- ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden*. New York: Museum of Modern Art in New York, 1991.
- BENTO, Antonio. O Brasil na Bienal de Veneza. *Diário Carioca*, 29 mar. 1950a.
- _____. As artes. Notas diversas. *Diário Carioca*, 8 fev. 1950b.
- _____. O Brasil na Bienal. *Diário Carioca*, 28 maio 1950c.
- _____. O Brasil e a Bienal. *Diário Carioca*, 27 jun. 1950d.
- COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. Empresa das Artes: São Paulo, 1995.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. Damascus in Dahlem art and nature in Burle Marx' tropical landscape design. *Vibrant, Virtual Braz. Anthr.*, Brasília, v. 8, n. 1, p. 495-509, jun. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_artext&pid=S1809-43412011000100021&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 27 ago. 2020.
- _____. Artes ambientais e sociedade: paisagem como projeto no Ocidente. In: REINHEIMER, Patrícia e SANT'ANNA, Sabrina P. (orgS.). *Manifestações artísticas e ciências sociais: reflexões sobre arte e cultura material*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- HOFFMANN Jens; NAHSON, Claudia J. *Roberto Burle Marx: Brazilian Modernist*. New Haven/London: Yale University Press, 2016.
- LAUS, Harry. Veneza – prós e contras. *Jornal do Brasil*, ed. 286, 1965.
- LEENHARDT, Jacques. O Jardim: jogos de artificios. In: _____ (org.). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- LERUP, Lars. Garden & Jungle. In: _____. *The Continuous City*. Zurich: Park Books, 2018.
- MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000 (1ª edição: 1956).
- PEDROSA, Mário. A Biennale de Veneza para 1948. O Brasil convidado a comparecer. *Correio da Manhã*, 6 mar. 1948.
- PINTO, Odorico Pires. A Antropofagia de Oswald de Andrade Filho. *Correio da Manhã*, 2ª Seção, 19 dez. 1948.
- Roberto Burle Marx*. São Paulo: Lemos Editorial, 1996.
- SIQUEIRA, V. B. Sítio Santo Antônio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.1, p. 90-112, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/731/691>>.
- SULLIVAN, Edward; GROARKE, Joanna (ed.). *Brazilian Modern: The Living Art of Roberto Burle Marx*. New York: New York Botanical Garden, 2019.
- STEPAN, Nancy. *Picturing Tropical Nature*. London: Reaktion Books, 2001.

Notas

* Professora do Instituto de Artes da Uerj; pesquisa financiada com bolsa PQ do CNPq e Prociência da Uerj. E-mail: <vera.siqueira@uerj.br>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-7306-4772>>.

¹ Em 2017 a mesma mostra foi montada na Galeria do Deutsche Bank em Berlim.

² "His prescient attention to ever more urgent ecological issues, his disregard for the separations between fields of practice, and the courageous way in which he translated concepts across disciplines make him an inspiring figure to artists working today". Tradução da autora.

³ "(...) a seamless synergy exists in all of Burle Marx's artistic endeavors. Rather than a series of parallel practices, they are in fact inextricably interwoven components of a multidisciplinary whole". Tradução da autora.

⁴ "We go into dinner passing in the hallway the botanical watercolors of Roberto's friend Margaret Mee, recording rare and unknown species called *burle-marxii*, in honor of their discoverer. I tell him of Albert Einstein's bequest to Princeton for his beloved trees, which had given the scientist so much pleasure. Emotion rises in his eyes. "The trees of Princeton-beautiful", he whispers (...). Cesar, the most sophisticated chef in Brazil, sets his banquet on a vibrant tablecloth Roberto has painted. For a brief moment, everyone is able to put aside the political issues of Brazil and the future of the tropical plant foundation Roberto created to preserve a lifetime of collecting. Tomorrow a load of bromeliads will leave from the private nursery for the new water garden at the Fazenda Vargem Grande. And for a brief moment, the world seems on the verge of returning to the path of civility and, yes, cultivation". Tradução da autora.

⁵ "(...) we can see how inspired he was by the debates that were vital factors within the Brazilian art world (in its broadest possible definitions) about notions of corporeality and phenomenology. Although it has been rarely discussed, I believe that Burle Marx was as engaged with ideas of bodily immersion within the work of art as were his young contemporaries such as Lygia Clark (1920-88), Lygia Pape (1927-2004), and Helio Oiticica (1937-80), all of whom were deeply immersed within concepts of the Concrete and Neo-Concrete movements, phenomenological perception (...), and experiential expression". Tradução da autora.

⁶ "Although within the body of criticism of his work there is a tendency to gloss over Burle Marx's engagement with new forms of abstraction, my contention is that Burle Marx integrated and reconceptualized the many approaches in a personal synthesis that resulted in a body of work in two-dimensions - from the 1960s to the 90s - that should be comprehended as his personal invention of abstract visual language". In: Edward Sullivan, *op.cit.*, p.30. Tradução da autora.

⁷ O atual Sítio Roberto Burle Marx e suas coleções botânica e artística foram objeto de um artigo que publiquei no primeiro número da *Revista Modos* (Siqueira, 2017).

⁸ Sobre as diferentes fontes de abstracionismo fundidas neste projeto, ver Siqueira, 2019.

⁹ O artigo "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre" foi escrito para a edição comemorativa do cinquentenário do jornal *Correio da Manhã* em 1951, e republicado com o subtítulo *Depoimento de um arquiteto carioca* em 1995, no livro *Registro de uma vivência*.

¹⁰ Em 1933, o 1º Salão de Arquitetura Tropical, organizado no Rio de Janeiro por Alcides da Rocha Miranda, indicou como seu Presidente de Honra o arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright. A escolha deste homenageado, assim como a própria ideia de uma "arquitetura tropical" pareciam indicar que os vínculos entre arquitetura e natureza ligavam-se ao problema do que era nativo ou local. Porém, talvez por pressão histórica, os arquitetos modernos brasileiros estavam impedidos de ler positivamente o acaso e o arbítrio – coisa que tanto a arquitetura de Frank Lloyd Wright quanto as tendências artísticas internacionais de 1920-30, como o Dadaísmo e o Surrealismo, fizeram por caminhos diversos. O encontro dos brasileiros, incluindo Burle Marx, com o arquiteto francês Le Corbusier não foi fruto de mera circunstância. Tratava-se, antes, de uma escolha consciente e estratégica por certa direção da arquitetura moderna internacional.

¹¹ Mário Melo, secretário do Instituto Arqueológico do Recife escreveu vários artigos em jornal local nos quais deixou bem claro a sua "ojeriza" a Burle Marx, a quem chamava pejorativamente de "jardineiro" e "forasteiro" (pela origem alemã de seu pai e por sua intimidade com a modernidade europeia).

¹² "He shows the same concentration and que same undeniable presence, which persists in other photographs of this time, whether he is setting a table with his gardener Ataíde (suggesting only a slight difference between table setting and garden settings), painting, or reading a book on Willem de Kooning". (Lerup, *op.cit.*: 84, tradução da autora).

Artigo recebido em setembro de 2020. Aprovado em novembro de 2020.