



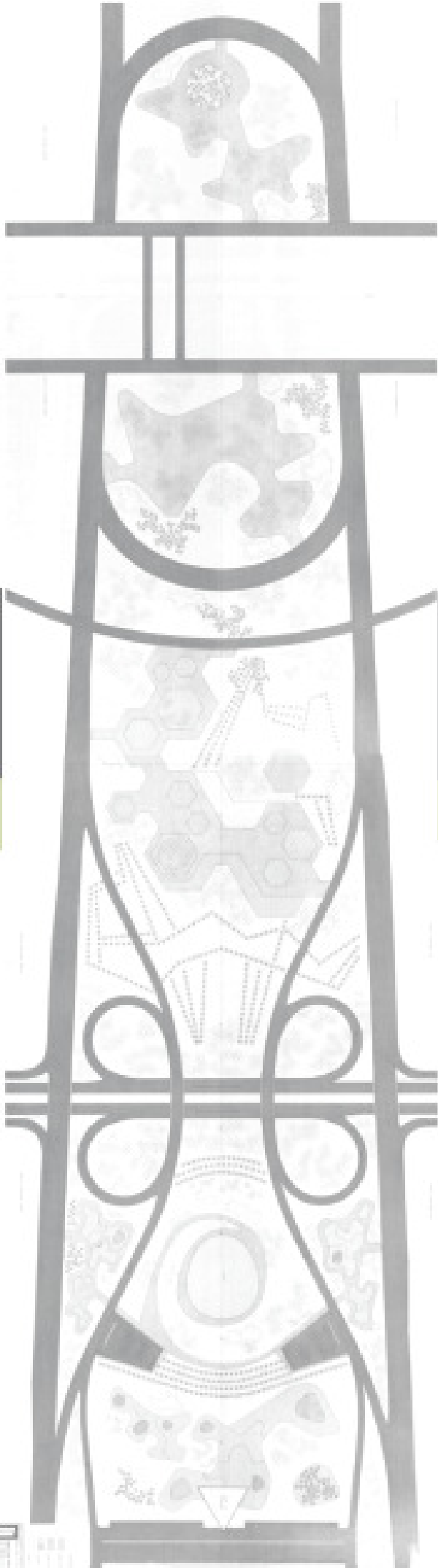
MARIANNA GOMES PIMENTEL CARDOSO



**O JARDIM COMO PATRIMÔNIO: A OBRA
DE BURLE MARX EM BRASÍLIA**

Brasília - 2012





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**O JARDIM COMO PATRIMÔNIO: A OBRA
DE BURLE MARX EM BRASÍLIA**

MARIANNA GOMES PIMENTEL CARDOSO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da
Universidade Brasília, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre em Arquitetura e
Urbanismo.

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e
Urbanismo

ORIENTADORA: Elane Ribeiro Peixoto

Brasília
2012

MARIANNA GOMES PIMENTEL CARDOSO

O JARDIM COMO PATRIMÔNIO: A OBRA DE BURLE MARX EM BRASÍLIA

Termo de aprovação

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Dissertação defendida em 23 de novembro de 2012 perante a banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Orientadora: _____

Prof. Dra. Elane Ribeiro Peixoto, UnB

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Pedro Paulo Palazzo, UnB

Prof. Dra. Márcia Metran de Melo

Dra. Maria Fernanda Derntl (suplente)

Coordenadora do PPG-FAU: _____

Prof. Dra. Cláudia Naves Amorim

Brasília

2012



Ao meu amado César

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora a professora Dra. Elane Ribeiro Peixoto, pelo carinho e pelos ensinamentos, com certeza meu modelo de inspiração.

Aos professores Dra. Maria Fernanda Derntl e Pedro Paulo Pallazzo pelas contribuições na banca de defesa intermediária.

À professora Dra. Marta Romero e à professora Dra. Ana Elisabete Medeiros pelas orientações durante a graduação e ao curso de pós-graduação lato sensu respectivamente, que despertaram em mim o amor pela pesquisa.

À Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB e ao Programa de Pós-graduação que tanto contribuíram para minha formação.

Aos professores Andrey Schlee, Silvia Fysher e Elisa Martinez (IDA) que compreenderam a especificidade do tema escolhido e muito auxiliaram no desenvolvimento do trabalho por meio das disciplinas ofertadas.

Aos servidores Júnior e João do PPG-FAU, pela atenção referente às questões administrativas acadêmicas.

Ao departamento de botânica da UnB, à professora Dra. Cássia Munhoz e a bióloga Me. Aryanne Amaral que possibilitaram o levantamento florístico.

Aos pesquisadores Ana Rita Sá Carneiro, César Floriano dos Santos e Sonia Berjman que gentilmente cederam um importante material para a pesquisa.

A Carlos Fernando Moura Delfim (IPHAN) e a Jacques Leenharrdt (EHESS) que disponibilizaram seus preciosos minutos para realização de entrevistas.

Aos servidores Aurora Aragão Santos (Sedhab-DF), Luciano Antunes (SUPHAC-DF), Ana Luiza Lacerda (Ministério do Itamaraty), Denise Vidal e José Joeci (Ministério da Justiça), Raimundo Cordeiro (NovaCap), ao Arquivo Público do DF, a Prefeitura Militar de Brasília, a prefeitura da Superquadra 308 sul, ao escritório DUOMO e a administração de Brasília.

Ao escritório Burle Marx e Cia LTDA.

À CAPES.

À minha família.

Aos meus amigos Catarina e Éderson.

E ao meu eterno companheiro César.

RESUMO

Os jardins sempre fizeram parte da cultura humana, desde as mais antigas civilizações do mundo até os dias atuais. Um jardim pode ser considerado como um documento, e mostrar “vestígios sobre as origens e evolução do homem, e que, portanto, forma parte indiscutível das raízes que dão identidade aos povos” (BERTRUY, 2009, p.323). Além da importância documental, as obras paisagísticas possuem um inegável valor artístico, fruto do posicionamento do homem frente à natureza e ao momento histórico em que vive. Nesse sentido ressalta-se a importância de se estudar a fundo a temática dos jardins históricos e de levantar questionamentos sobre a preservação dos mesmos. Portanto, o presente estudo concentra-se na discussão da importância patrimonial do objeto jardim, apropriando-se do legado de Roberto Burle Marx em Brasília, em sua contribuição para o pensamento moderno e para o surgimento de uma nova linguagem no paisagismo mundial.

Palavras-chave

Jardins históricos, patrimônio, Roberto Burle Marx, Brasília.

ABSTRACT

Gardens have always been part of the human culture since the earliest civilization until today. A garden can be considered a document, and it can show "traces of the origins and evolution of man, and therefore, form part of the indisputable roots that give identity to the people" (BERTRUY, 2009, p.323). Besides the importance as a document, the landscape works have an undeniable artistic value, due to the positioning of man regarding nature in different moments of history. Thus, the present study highlights the importance of studying further the theme of historic gardens and raise questions about their preservation. Therefore, this study focuses on the discussion of the importance of gardens as a patrimonial object, addressing the Roberto Burle Marx's legacy in Brasilia and his contribution to modern thought and to the rising of a new language in the world's landscaping.

Keywords

Historic gardens, heritage, Roberto Burle Marx, Brasilia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Villa Lante e o parque rústico	26
Figura 2 - Perspectiva do conjunto	26
Figura 3 - Villa Lante atualmente	27
Figura 4 - Vista do gramado central	29
Figura 5 - A gruta	29
Figura 6 - Plano do jardim do Palácio de Versailles, século XVII	30
Figura 7 - Plano do jardim	31
Figura 8 - Vista aérea do conjunto	31
Figura 9 - Canteiros decorados em broderie	32
Figura 10 - Fachada, séc. XVI	32
Figura 11 - Planta, séc. XVI	32
Figura 12 - O casamento de Isaac e Rebeca de Claudio de Lorena	33
Figura 13 - Jardins do Palácio Blenheim, de Lancelot "Capability" Brown, 1764-74	34
Figura 14 - Plano de Rousham, 1740	35
Figura 15 - Vale Vênus	36
Figura 16 - Canal serpenteante	36
Figura 17 - Recantos e caminhos	36
Figura 18 - Extensos gramados	36
Figura 19 - M.H. Baillie Scott, Springcot, 1903, planta e aquarela do conjunto	39
Figura 20 - M.H. Baillie Scott, casa Burton	39
Figura 21 - Plano da casa em Deanery, Sonning, Berkshire, 1899.	40
Figura 22 - Vista geral da casa	40
Figura 23 - Jardim rebaixado	40
Figura 24 - Plantação para um jardim de Lutyens	41
Figura 25 - Maciço de flores	41
Figura 26 - Foto de Man Ray com muro espelhado e os parterres	43
Figura 27 - Villa Noailles, vista do jardim com os recortes no muro	43
Figura 28 - Árvores de concreto na Exposição de Artes Decorativas de Paris, 1925	44
Figura 29 - Planta do jardim da casa Kallenbach	44
Figura 30 - Desenho da área externa	44
Figura 31 - Robert Delaunay, Disco simultâneo, 1912-13	45
Figura 32 - Plano do Jardim de Água e Luz	46
Figura 33 - Vista geral em 1925	46
Figura 34 - Maquete do conjunto	46
Figura 35 - Vista com as janelas de Mallet-Stevens	46
Figura 36 - Pintura Pura, Van Doesburg, 1920	47
Figura 37 - Planta da casa e do jardim	47
Figura 38 - Maquete da Villa Rosemberg, 1923	48
Figura 39 - Perspectiva do projeto	48
Figura 40 - Planta do jardim	48
Figura 41 - Isamu Noguchi, Jardins da UNESCO, Paris, 1956-58	49
Figura 42 - Burle Marx: projeto do jardim do MES, guache	49
Figura 43 - Arp, 1922	49
Figura 44 - Jardim do Ministério da Educação e Saúde, hoje Palácio Gustavo Capanema	50
Figura 45 - Residência Kronsfoth	58
Figura 46 - Residência Odete Monteiro	58
Figura 47 - Residência Walter Sales	58
Figura 48 - Sítio Burle Marx	59
Figura 49 - MAM-RJ	59

Figura 50 - Sítio Burle Marx	59
Figura 51 - Fazenda Vargem Grande	59
Figura 52 - Jardim da Casa Forte	60
Figura 53 - Praça Euclides da Cunha	60
Figura 54 - Praça Salgado Filho, planta	62
Figura 55 - Residência Odete Monteiro	62
Figura 56 - Residência Odete Monteiro	62
Figura 57 - Residência Walter M. Salles, painel e vegetação	63
Figura 58 - Residência Olivo Gomes, planta	63
Figura 59 - Residência Olivo Gomes	63
Figura 60 - Residência Cavanellas (frente)	64
Figura 61 - Residência Cavanellas (fundo)	64
Figura 62 - Projeto do Passeio de Copacabana	65
Figura 63- Detalhe	65
Figura 64 - Largo da Carioca	65
Figura 65 - Projeto do Biscayne Boulevard	65
Figura 66 - Planta do Passeio Público, (anterior a 1862), desenhada por J. A. Andrade.	97
Figura 67 - Terraço antes da reforma, 1850	97
Figura 68 - Litografia de A. Martinet, 1847	97
Figura 69 - Projeto de Glaziou, 1861	98
Figura 70 - Passeio Público, cerca de 1862	98
Figura 71 - Conjunto de bambu	101
Figura 72 - Plantação das palmeiras	101
Figura 73 - Passeio Público, 2011	102
Figura 74 - Passeio Público, 2011	102
Figura 75 - Horto botânico por volta de 1810	103
Figura 76 - Detalhe do mapa de São Paulo	104
Figura 77 - Proposta, 1841	104
Figura 78 - Jardim da Luz, 1890	104
Figura 79 - Guia Botânico do jardim, 1919	104
Figura 80 - Jardim da Luz, 1999	105
Figura 81 - Estruturas comprometidas, 1999	105
Figura 82 - Planta atual	106
Figura 83 - Integração do jardim com o edifício da Pinacoteca	107
Figura 84 - Lago da Diana	107
Figura 85 - Coreto	107
Figura 86 - Casa de Chá	107
Figura 87 - Projeto de Burle Marx executado	109
Figura 88 - Desenho de Burle Marx	109
Figura 89 - Escultura de Abelardo da Hora	109
Figura 90 - Árvores invasoras no lugar das cactáceas	110
Figura 91 - Jardim das Cactáceas restaurado	111
Figura 92 - Parque da Esplanada dos Ministérios de autor desconhecido	115
Figura 93 - Exposição na Praxis Galeria de Arte	118
Figura 94 - Localização dos jardins tombados	125
Figura 95 - Placa informativa da 308 Sul	127
Figura 96 - Placa dos jardins do Teatro	127
Figura 97 - Montagem	132
Figura 98 - Prensagem	132
Figura 99 - Secagem	133
Figura 100 - Esterilização no freez	133

Figura 101 - Armazenamento	133
Figura 102 - Exsicata	133
Figura 103 - Caderno com as exsicatas	133
Figura 104 – Identificação	133
Figura 105 - <i>Anadenanthera macrocarpa</i> (Benth.) Brenae	137
Figura 106 - <i>Caryocar brasiliense</i> A. St. -Hil.	137
Figura 107 - <i>Attalea</i> sp.	137
Figura 108 - <i>Pentas lanceolata</i> (Forssk.) Deflers.	137
Figura 109 - <i>Emilia fosbergii</i> Nicolson	138
Figura 110 - <i>Canna x generalis</i> L.H. Bailey	138
Figura 111 - <i>Heliconia psittacorum</i> Linn. f.	138
Figura 112 - <i>Plumbago auriculata</i> Lam.	138
Figura 113 - <i>Bougainvillea glabra</i> Choisy var. <i>graciliflora</i> Heimerl	138
Figura 114 - <i>Grevillea banksii</i> R.Br.	139
Figura 115 - <i>Typha angustifolia</i> L.	139
Figura 116 - <i>Sagittaria montevidensis</i> Cham. & Schltld.	139
Figura 117 - <i>Amarilis Hippeastrum puniceum</i> (Lam.) Voss	139
Figura 118 - <i>Crinum</i> sp.	139
Figura 119 - <i>Tridax procumbens</i> L.	140
Figura 120 - <i>Dietes bicolor</i> Sweet ex G. Don	140
Figura 121 - <i>Cyperus papyrus</i> Linn	140
Figura 122 - <i>Anthurium</i> sp.	140
Figura 123 - <i>Nymphaea</i> sp.	140
Figura 124 - <i>Erythrina speciosa</i> Andr.	140
Figura 125 - <i>Caesalpinia peltophoroides</i> Benth	141
Figura 126 - <i>Chorisia speciosa</i> A. St.-Hil.	141
Figura 127 - <i>Mauritia flexuosa</i> L.f	141
Figura 128 - <i>Carica papaya</i> L.	141
Figura 129 - <i>Hibiscus rosa-sinensis</i> Linn	141
Figura 130 - <i>Philodendron</i> sp.	142
Figura 131 - <i>Tabebuia serratifolia</i> (Vahl) Nich.	142
Figura 132 - <i>Hemerocallis flava</i> L.	142
Figura 133 - <i>Tibouchina granulosa</i> Cogn.	142
Figura 134 - <i>Tibouchina candolleana</i> Cong.	142
Figura 135 - <i>Tecoma stans</i> (L.) H.B. & K.	143
Figura 136 - <i>Plumeria rubra</i> Linn	143
Figura 137 - <i>Anadenanthera colubrina</i> (Vell.) Brenan	143
Figura 138 - <i>Caesalpinia echinata</i> Lam.	143
Figura 139 - <i>Delonix regia</i> (Bojer ex Hook.) Raf.	143
Figura 140 - <i>Lantana sellowiana</i> Link & Otto	144
Figura 141 - <i>Syagrus</i> sp.	144
Figura 142 - <i>Asystasia gangetica</i> (L.) T.Anderson	144
Figura 143 - <i>Ruellia brittoniana</i> Leonard	144
Figura 144 - <i>Syagrus flexuosa</i> (Mart.) Becc.	144
Figura 145 - <i>Mangifera indica</i> L.	145
Figura 146 - <i>Jacaranda</i> sp.	145
Figura 147 - Detalhe do lago central na planta origina	146
Figura 148 - Ausência da vegetação	146
Figura 149 - <i>Tibouchina granulosa</i> Cogn.	148
Figura 150 - <i>Mauritia flexuosa</i> L.f	148
Figura 151 - <i>Philodendron bipinnatifidum</i> Schott ex Endlicher	148

Figura 152 - <i>Mauritiella aculeata</i> (Kunth) Burret	148
Figura 153 - <i>Heliconia</i> sp.	149
Figura 154 - <i>Melenis minutiflora</i> Beauv.	149
Figura 155 - <i>Brachiaria decumbens</i> Stapf	149
Figura 156 - <i>Emilia fosbergii</i> Nicolson	149
Figura 157 - <i>Tabebuia aurea</i> (Manso) Benth. & Hook.f. ex S. Moore	149
Figura 158 - <i>Bauhinia</i> sp.	150
Figura 159 - <i>Memora peregrina</i> (Miers) Sandw.	150
Figura 160 - <i>Duranta repens</i> L.	150
Figura 161 - <i>Lantana camara</i> L.	150
Figura 162 - <i>Allamanda cathartica</i> L.	150
Figura 163 - <i>Tabebuia</i> sp.	151
Figura 164 - <i>Phthirusa ovata</i> (Pohl) Eichler	151
Figura 165 - Indeterminada	151
Figura 166 - <i>Vernonia polysphaera</i> Baker	151
Figura 167 - Indeterminada	151
Figura 168 - <i>Dalbergia miscolobium</i> Benth.	152
Figura 169 - <i>Psidium guajava</i> L.	152
Figura 170 - <i>Bougainvillea glabra</i> Choisy var. <i>graciliflora</i> Heimerl	152
Figura 171 - <i>Acalypha wilkesiana</i> M. Arg.	152
Figura 172 - <i>Leucaena leucocephala</i> (Lam.) de Wit	152
Figura 173 - <i>Caesalpinia peltophoroides</i> Benth	153
Figura 174 - <i>Carica papaya</i> L.	153
Figura 175 - <i>Jasminum nitidum</i> Skan	153
Figura 176 - <i>Typha angustifolia</i> L.	153
Figura 177 - <i>Caesalpinia ferrea</i> Mart. exTul. var. <i>férrea</i>	153
Figura 178 - <i>Kalanchoe gastonis-bonnieri</i> Ha. et Pe.	154
Figura 179 - <i>Cyperus ferax</i> Rich	154
Figura 180 - <i>Tridax procumbens</i> L.	154
Figura 181 - Indeterminada	154
Figura 182 - <i>Eucaliptus</i> sp	154
Figura 183 - <i>Ludwigia</i> sp	155
Figura 184 - <i>Rhododendron x simsii</i> Planch.	155
Figura 185 - <i>Andropogon</i> sp.	155
Figura 186 - <i>Hedychium coronarium</i> Koen.	155
Figura 187 - Canteiros desaparecendo	156
Figura 188 - Estado do espelho d'água	156

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Princípios Compositivos de Burle Marx de acordo com Montero (1997)	58
Tabela 2 - Patrimônio Cultural e Patrimônio Natural	Anexo 2
Tabela 3 - Critérios Culturais para Inscrição do Bem como Patrimônio Mundial pela UNESCO até 2005	Anexo 2
Tabela 4 - Critérios Naturais para Inscrição do Bem como Patrimônio Mundial pela UNESCO até 2005	Anexo 2
Tabela 5 - Classificação das paisagens culturais pela UNESCO	82
Tabela 6 - Jardins Históricos Brasileiros tombados	86
Tabela 7 - Comparativo de metodologias de intervenção em jardins históricos	91
Tabela 8 - Obras de Roberto Burle Marx em Brasília segundo levantamento de autores	120
Tabela 9 - Obras de Roberto Burle Marx em Brasília	121
Tabela 10 - Etapas do estudo de pré-inventário para jardins históricos	128
Tabela 11 - Comparativo das listas de espécies do projeto original e do projeto de restauro	134
Tabela 12 - Levantamento Praça dos Cristais	137
Tabela 13 - Levantamento Praça das Fontes	148

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 HISTÓRIA DA ARTE COMO A HISTÓRIA DO JARDIM	21
1.1 O Jardim como Objeto da Arte	21
1.2 Do jardim clássico italiano ao Barroco francês	25
1.3 O Romantismo Inglês e o Jardim Romântico Paisagista	33
1.4 O Modernismo e o Jardim moderno	37
2 ROBERTO BURLE MARX E O JARDIM MODERNO	52
2.1 Burle Marx e o Movimento Moderno Brasileiro: a nova estética do paisagismo	52
2.2 Os Conceitos Paisagísticos de Burle Marx	66
2.2.1 <i>As plantas e a natureza</i>	66
2.2.2 <i>O jardim</i>	69
2.2.3 <i>A luz e a iluminação artificial</i>	72
2.2.4 <i>A paisagem</i>	73
3 OS JARDINS HISTÓRICOS NA PERSPECTIVA DO PATRIMÔNIO	76
3.1 O patrimônio paisagístico: Do monumento à paisagem cultural	76
3.2 Métodos e discussões do processo de restauração em jardins históricos	89
3.2.1 <i>Metodologias para o restauro de jardins</i>	89
3.2.2 <i>Exemplos de restauração: o Passeio Público, o Jardim da Luz e o Jardim das Cactáceas</i>	95
4 OS JARDINS DE BURLE MARX EM BRASÍLIA: UM INVENTÁRIO POSSÍVEL	113
4.1 A trajetória e a obra de Burle Marx em Brasília	113
4.2 O processo de tombamento dos jardins	123
4.3 Proposta de (pré)inventário	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
CRÉDITOS DAS IMAGENS	162
CRÉDITOS DAS IMAGENS DAS PRANCHAS 42 a 53	164
REFERÊNCIAS	165
ANEXOS	171



INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O paisagismo ocidental floresceu no período pós Idade Média, em que os jardins saíram dos limites dos mosteiros e conquistaram os palácios pertencentes à nobreza europeia. A valorização dos ambientes verdes trouxe consigo duas formas distintas de tratamento da paisagem: a clássica e a romântica, também denominada paisagista ou pitoresca.

Os preceitos clássicos do século XIV moldaram os jardins da região que hoje corresponde à Itália. Os projetos paisagísticos adotavam como expressão o parcelamento geométrico do solo, pisos e caminhos estruturados por eixos e vegetação entremeada por fontes ou esculturas, definindo assim a linguagem paisagística clássica. Estas diretrizes básicas espalharam-se por toda Europa, mas foi na França que o tratamento clássico atingiu sua expressão máxima, aliando-se com a nova corrente artística do momento: o Barroco. O primor com que foram trabalhados no século XVII os jardins franceses de Vaux-le-Vicomte, pelo rigor geométrico e o trabalho das *broderries*, e Versailles, pela estonteante escala e pelo eixo aquático chamado de Gran Canal, foi responsável pela popularização do paisagismo clássico no velho continente e posteriormente nas colônias americanas.

No final do século XVIII, o estilo clássico aos poucos competiu com o romântico no âmbito dos jardins. O movimento romântico extrapolou os limites dos países europeus e abarcou diversas áreas do conhecimento, reforçando entre outras coisas, a liberdade, o individualismo e a proximidade do ser humano com a natureza. A paisagem entrou no escopo deste movimento na Inglaterra, em virtude das consequências da Revolução Industrial que alterou drasticamente a paisagem inglesa. O Romantismo segundo Leite (1982), através da visão pitoresca, era um meio de “resgatar a paisagem idílica representada pelos pintores do século XVII” (LEITE, 1982, p.53). Destacam-se como principais características deste estilo a forte cenarização, os grandes gramados, arvoredos maciços e caminhos orgânicos.

Contudo, as diferentes concepções de jardim não se atêm às variações formais da composição dos elementos naturais em uma porção de terra, mas traduzem o

posicionamento do homem frente à natureza e as preferências estéticas do momento histórico. Seja qual for o estilo, pode-se afirmar que o jardim é um objeto da arte. Para Fariello (2008) o jardim pode oferecer vários graus de desfrute conforme a que dele se exija. Para o simples desfrute sensorial é suficiente uma sensibilidade elementar para as formas, as cores, e os elementos naturais. Para alcançar, em contrapartida, um prazer intelectual e estético, a ideia do jardim deve corresponder a uma imagem do mundo a ser contemplado. Isso implica em um processo criativo similar a de qualquer obra de arte.

Fariello (2008) completa ainda que o jardim é também um modo de posse da natureza à semelhança do pintor que se apropria de um objeto ou de uma fisionomia quando os pinta. Assim, em todo caso as intenções do artista ficam sempre patentes, sendo relativamente fácil analisar o quis ao expressar em sua obra.

Nesse sentido Steenbergen & Reh (2001) consideram que sendo a manifestação de um pensamento criativo, o jardim implica um princípio orientador e um processo compositivo capazes de plasmarem na linguagem da arte essa mesma ideia. A tradução formal da concepção comporta um método compositivo, eleito livremente e capaz de permitir ao artista amplas possibilidades de expressão no que se refere a sua criação. Com efeito, o artista pode adotar um critério “essencialmente arquitetônico ou eminentemente pictórico, a essência, no entanto não muda, pois em ambos os casos os elementos oferecidos pela natureza se tornam meios de expressão figurativo” (STEENBERGEN & REH, 2001, p 23).

Esse diálogo ora com os princípios da pintura ora com o raciocínio arquitetônico, e algumas vezes, com a especificidade da escultura, está constantemente presente nas composições paisagísticas. Quem determina a aproximação do jardim a uma ou outra forma de expressão artística é o artista, sendo sua escolha igualmente influenciada pelo pensamento estético de sua época.

Nesse sentido, o jardim não é um fazer autônomo, que apenas possibilita algumas relações com as expressões artísticas, mas a arte em si, vinculada a um processo criativo-compositivo único, pois é possuidor de um caráter duplo: ser um sistema vivo, vinculado às relações da

natureza, e ao mesmo tempo, uma expressão cultural e artística humana historicamente circunstanciada.

Nesta perspectiva artística-histórica que o presente trabalho pretende analisar a obra de Roberto Burle Marx (1909-94) em Brasília. Mesmo sendo um artista plástico abstrato de destaque, foi nos jardins que Marx atingiu sua expressão máxima. Segundo ele “o jardim foi uma maneira de organizar e compor minhas obras pictóricas utilizando materiais não convencionais” (MARX, 1992, p. 48). Seus jardins, de inegável valor estético e histórico merecem ser preservados e considerados como patrimônio brasileiro.

Associando uma expressão artística original, o profundo conhecimento em botânica e o encanto pelas plantas autóctones brasileiras, Roberto Burle Marx entrou para história como um dos principais paisagistas do mundo. Viveu na efervescência do movimento moderno, aderiu de modo singular aos modernos na luta pela construção e reconhecimento de uma identidade brasileira e cultura nacional. Mesmo consagrado como importante artista e paisagista, não se ateve ao status que a fama lhe proporcionou, pesquisou uma vasta extensão do país em busca de novas espécies e lutou para preservação das matas. Organizou, com recursos próprios, uma grande coleção de espécies de plantas, algumas em extinção, no seu sítio particular que deixou de herança para IPHAN.

Seu talento, realçado por uma personalidade sedutora, tornou seu nome uma referência e seus pensamentos influenciam e ainda o fazem muitos “artistas da paisagem”. Reconhecendo sua inegável contribuição, como intelectual e artista, engajado na formulação de um país moderno, original, destinado a romper os limites de seu atraso, ideal compartilhado com por sua geração, esta dissertação discute a relação de Burle Marx com o movimento moderno brasileiro e ressaltar a importância de se preservar seus jardins para as futuras gerações.

A partir da premissa de que o jardim é uma obra de arte, o capítulo 1, “A história da arte como a história do jardim” busca estabelecer a dimensão artística do jardim, apropriando-se em discussões da história. Para tanto, com base na abordagem de Giulio Carlo Argan,

procurou-se analisar as produções paisagísticas de diferentes períodos históricos, sempre alinhadas com as correntes artísticas nelas dominantes, desde a Renascença italiana até as Vanguardas europeias dos séculos XIX e XX.

O capítulo 2, “Roberto Burle Marx e o jardim moderno” dedica-se ao reconhecimento da importância de Burle Marx no cenário do modernismo brasileiro, evidenciando sua produção no contexto da história do paisagismo no Brasil e apresentando dois diferentes olhares sobre sua obra, um com ênfase nos aspectos formais e outra para identificar sua expressão na histórica. Expõe-se também suas principais ideias e conceitos sobre os elementos que sempre guiaram sua prática: as plantas, a natureza, o jardim, a luz e a paisagem.

O capítulo 3, “Os jardins históricos na perspectiva do patrimônio”, aborda a questão do tratamento do jardim no âmbito patrimonial internacional e nacional, para tal utilizou-se principalmente as cartas patrimoniais, as análises que versam sobre as transformações do conceito de patrimônio paisagístico, primeiramente visto como monumento e atualmente, convergindo para o conceito de paisagem cultural. Incluem-se neste capítulo os levantamentos dos jardins tombados no Brasil e discute-se a forma de sua classificação pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

O capítulo ainda analisa os métodos de intervenção e inventário dos jardins, ressaltando suas especificidades. Para tanto, faz-se o comparativo de duas metodologias específicas, a, elaborada por Carmen Añón, divulgada pelo Comité Internacional dos Jardins Históricos (ICOMOS-IFLA) e a nacional, de autoria de Carlos Delfim, publicada pelo IPHAN. Para exemplificar o restauro dos jardins brasileiros e evidenciar os principais questionamentos neles implícitos, foram revistas as intervenções no Passeio Público do Rio de Janeiro, do Jardim da Luz em São Paulo e no Jardim das Cactáceas no Recife.

Por fim, o capítulo 4, “Preservando os jardins de Burle Marx em Brasília: um inventário possível” elaborou-se um estudo dos jardins de Marx na capital federal, mostrando a trajetória do artista na cidade e uma listagem de todas as suas propostas para a capital

federal, incluindo os projetos que não foram realizados, resultando em um panorama de suas proposições brasilienses.

A partir deste levantamento propõe-se um método de pré-inventário para jardins históricos, apropriando-se das obras de Marx em Brasília como exemplo. O pré-inventário é um estudo preliminar realizado no jardim ou jardins de valor histórico com a intensão de levantar os questionamentos iniciais de uma futura intervenção. Para isso propõe-se o estudo do artista e suas obras na localidade em questão; a realização de levantamento de todas suas obras e de documentos, como iconografias e projetos, referentes às mesmas na região; a análise da forma e da composição do paisagista, intencionando compreender sua obra segundo a perspectiva da arte e, por último a realização de um levantamento florístico in loco para verificar o estado de conservação do jardim.

Este levantamento florístico foi realizado na Praça dos Cristais e na Praça das Fontes com o acompanhamento da botânica Aryanne Gonçalves. Para as espécies que não foram identificadas no local, recorreu-se a montagem de exsicatas para posterior identificação em laboratório. Após a listagem das espécies levantadas comparou-se à lista de vegetação especificada por Burle Marx. O estudo botânico mostrou-se muito útil para a avaliação do estado de conservação do jardim no que diz respeito à planta como elemento compositivo e para problematizar a preservação das obras paisagísticas.

Um ano depois em que nove de seus jardins foram tombados pelo Governo do Distrito Federal, este trabalho reforça as discussões do tema da preservação dos jardins históricos sob a ótica do patrimônio e da valorização do legado de Burle Marx para o país.



Capítulo 1

A HISTÓRIA DO JARDIM COMO A
HISTÓRIA DA ARTE

1 A HISTÓRIA DA ARTE COMO A HISTÓRIA DO JARDIM

Eis a longa teoria dos jardins, kepos-hortus, lugares de repouso e de meditação, que ao romper com o espaço indeterminado ou superinvestido de marcas por e para uma história, constroem seus traços distintivos longe da cidade. [...] Trata-se, precisamente, de um impulso rumo à natureza, de um recolhimento no seio de seus elementos naturais, mesmo que os traços característicos do jardim o distingam nitidamente daquilo que ele toca de raspão: a paisagem está fora de sua visão.
(CAUQUELIN, 2007, p.13)

1.1. O Jardim como Objeto da Arte

Natureza, vínculo permanente do ser humano com suas origens. Muitos são os estudos sobre as relações entre a “natureza” e o “ser humano”, orientados por ideias diversas, tais como pertencimento, medo, dominação, espiritualidade, enfim, discussões que perpassam por densas abordagens filosóficas. Neste espaço, não se objetiva, todavia, definir o que seria natureza e quais seriam suas inúmeras dimensões. Contudo, de forma geral, tende-se a sobrepor às projeções de natureza um ideal de ambiente natural, por meio de elementos naturais, como a terra, a vegetação, água e os minerais, das mais diversas cores, formas e comportamentos. Sendo assim, uma das noções de natureza englobaria os espaços não tocados pelo homem, aqueles que ele não modificou, ou mesmo tenham passado por qualquer interferência humana. Os locais “naturais”, nesta acepção, alinham-se à ideia de que estão como no momento de sua gênese.

Falar de natureza é essencial para compreensão do jardim, pois o mesmo possui uma lógica reversa. Como afirma Cauquelin (2007), é por meio de uma separação da natureza que o jardim se constituiu. O fato de possuir uma limitação e de demonstrar se foi como produto de uma ação humana retira o jardim da amplitude do termo “natureza”, mesmo que ele sinestesticamente tente imitá-la.

Como produto humano, o jardim assume características comuns a outras formas de expressão, conectando-se com o formato superior das expressões artísticas. Para Fariello (2008), o jardim é uma composição estética que pode assumir o valor de uma obra de arte uma vez que, na arte do jardim, se repetem certos princípios compositivos e de ordenação

que “... apresentam uma estreita analogia porque tem sua origem e seu fundamento nas leis misteriosas do universo que se revelam na harmonia das relações musicais e em determinadas combinações de formas, espaço e cores” (FARIELLO, 2008, p. 10, 11).

Nesse sentido apresenta-se uma abordagem dos jardins ao longo da história por meio de uma análise que os considera uma concepção artística. Para tanto, partiu-se em busca de métodos específicos da historiografia da arte que melhor atendesse o objetivo proposto: inserir a história dos jardins em uma perspectiva historiográfica da arte.

Fagiolo (1992) traça um breve panorama das mais importantes orientações atribuídas à construção da história da arte. Partindo de uma história baseada na biografia dos artistas, proposta por Vasari no cinquecento, passando pela orientação dupla formulada no século XVII, na qual o conceito de autonomia da arte dialetiza com o culto pelo passado clássico, instaurando a querela que origina a estética e o papel de Winckelmann na afirmação da arte como uma disciplina autônoma. O mesmo autor destaca ainda os desdobramentos das proposições filosóficas do idealismo e do positivismo na historiografia da arte e analisa os métodos da pura-visualidade da escola de Viena do século XIX, o papel do perito, e já no século XX, reconhece o estudo das imagens e da cultura provenientes da iconologia do Instituto Warburg, da psicologia da visão e do estruturalismo, assim como a orientação dada pela sociologia à histórica da arte.

Após a compreensão das diversas orientações dadas ao estudo da arte, optou-se por uma abordagem que parte de uma perspectiva histórica. Essa opção justifica-se na afirmação de Fagiolo (1992):

[...] como conclusão deste rol de diversas metodologias, há a precisar que, grande parte do trabalho ainda está por fazer. A via mais frutuosa parece ser um método que consiga fundir estes contributos tendo em vista uma abordagem corretamente histórica [...]. Tudo na condição de reintegrar a obra de arte em seu momento histórico, reencontrando os processos que a geraram e as estruturas que as condicionaram. (FAGIOLO, 1992, p.102).

Giulio Carlo Argan (1909-92) revela-se como autor base para condução do presente estudo, uma vez que de acordo com Mammì (1992), ele não tenta escrever uma história social da arte, articulando estilos e estratificação social, muito menos uma história da arte autônoma,

mas se propõe a “[...] estudar a arte por linhas internas, salientando, no entanto, a maneira com que essas linhas se entrelaçam com todos os outros aspectos do fazer coletivo – pensar a arte em outras palavras como um sistema específico mas não autônomo de produção [...]” (MAMMÌ, 2003, p.12)

A particularidade de Argan está, segundo Naves (1992), em uma abordagem que se detém na aparência dos trabalhos e propicia ao mesmo tempo determinações de significados, definindo a arte como “[...] um fazer em oposição à estética de Croce, que a considerava como intuição e expressão, como modo do espírito [...]” (NAVES, 1992, p.16). Assim, para Argan, a arte é a “[...] busca de um sistema de todas as relações possíveis, uma verdadeira manutenção do fazer como possibilidade, e não o simples aperfeiçoamento, por reiteração, de procedimentos correntes [...]” (NAVES, 1992, p.16).

Todavia, a abordagem do trabalho no âmbito histórico tem em Argan um viés fenomenológico, uma vez que “[...] em um fenômeno todos os fatos particulares que o constituem têm um significado: não se pode acrescentar nem desprezar nenhum [...]” (ARGAN apud NAVES, 1992, p.16). Essa maneira de constituir uma história da arte é reforçada por Mammi (1992), que destaca em Argan a ideia de que:

[...] entre as disciplinas históricas a história da arte é a única que se exerce em presença do fenômeno, renegando portanto a tese de que só há história de eventos passados [...]. Se um objeto for estudado como obra de arte, e não apenas como documento, o ponto de partida da análise será o seu significado atual, ou seja, a persistência de seu valor estético, e não o significado que teve num momento determinado do passado. Mas toda história tem valor apenas quando seu significado continua atual” (MAMMÌ, 2003, p.14)

Além de estabelecer um valor de atualidade à obra de arte, Argan trabalha com a noção da história da arte como parte integrante da historiografia cultural e nesse sentido afirma:

[...] a partir da pesquisa de uma metodologia especial da historiografia artística que, partindo da escola vienense do século passado, se desenvolveu até Panofsky e mais além, foi ficando cada vez mais claro que a história da arte é, sim, a história da cultura, mas de uma cultura sui generis, estruturada e dirigida pelo empenho operativo de um trabalho a ser executado de maneira a ter valor de exemplar (ARGAN, p.67, 1992)

Dentre suas várias obras, no início da década de 80, foram reunidos uma série de ensaios do historiador italiano no volume “História da arte como história da cidade”, seguindo a temática da identidade entre arte e cidade. A associação destes dois conceitos origina muitas reflexões que irão permear todo discurso desse historiador, pois “[...] a unidade, pela qual Argan mede a rede de sentidos instaurada pela obra de arte é a cidade [...]” (MAMMÌ, 2003, p.13). Argan trabalha com conceito de que “[...] a cidade não é apenas um invólucro ou a concentração de produtos artísticos, mas um ‘produto artístico ela mesma [...]” (ARGAN, 2005, p. 73).

Ao estabelecer a cidade como produto artístico, pensou-se em fazer uma analogia para o jardim, propondo um trocadilho com base na obra de Argan, o que resultou no título deste tópico “A história da arte como a história do jardim”. O jardim é um objeto autônomo, com lógica própria, mas aqui ele é subordinado à arte: pretende-se analisá-lo como uma obra de arte que, apesar de suas especificidades, estabelece elos com as demais manifestações artísticas.

As análises a seguir apoiam-se nas orientações “arganianas” que, segundo Martins (2005), inserem a arte na amplitude do campo histórico, requerendo sempre como condição indispensável o confronto com a variação das formas sociais e dos modos de trabalho.

Diante da grande extensão da produção paisagística no mundo, realizou-se um recorte compreendendo somente a produção ocidental mais relevante situada a partir do Renascimento, não incluindo, portanto, os jardins árabes, chineses e japoneses. Dessa forma, as análises atêm-se aos exemplos mais significativos que influenciaram posteriormente o paisagismo brasileiro e, conseqüentemente, o paisagista Roberto Burle Marx. Logo, o presente panorama histórico recuperado a Renascença italiana no século XVI, o Barroco francês do século XVII, os ideais românticos ingleses do século XVIII e a Arte Moderna dos séculos XIX e XX.

1.2. Do jardim clássico italiano ao jardim Barroco francês

O desenho paisagístico italiano desenvolveu-se, segundo Jellicoe (2004), em três regiões diferentes: a Toscana, Roma e o norte, desde Gênova a Veneza. Em todas as regiões, os jardins eram privados e localizavam-se nas propriedades dos nobres, nas conhecidas Villas, por exemplo. A moda das Villas segundo Fariello (2008) foi muito importante até meados do século XVI, especialmente em Roma e em suas cercanias, foi ali que o jardim italiano adotou uma forma perfeita e consumada, com todas as características peculiares do Renascimento¹.

A construção das Villas surgiu em uma época na qual o controle da cidade sobre o campo tornou-se desnecessário para os assentamentos rurais. A casa de campo pertencente à nobreza servia para o desfrute da vida rural e não necessitava de elementos defensivos. Mas sua importância vai além de um simples local de descanso, assumindo um significado diferente para os humanistas. Esses pensadores tratavam na verdade de combinar duas tradições, a tradição monástica e o retiro pastoril, e com o efeito a natureza assumia uma posição central no conceito de contemplação, o lugar ideal para esta prática era o jardim, cuja geometria era reflexo da ordem cósmica, portanto, divina. É segundo este entendimento que se pode distinguir a Villa Florentina da Romana.

A primeira “conservou o caráter doméstico e de associação espiritual com seu entorno rural” (JELICOE, 2004, p.155), enquanto a segunda “foi quase exclusivamente humanística e heroica, com a intenção de reviver o espírito e a grandeza da Antiguidade” (JELICOE, 2004, p.155).

Além do desejo de reviver a Antiguidade clássica, outra característica do pensamento humanista é a importância da virtude e da representação nas artes. A virtude na Renascença era fundada na razão e a busca espiritual para os humanistas estava acima das relações mundanas, elevando o ser a uma posição de superioridade. “A virtude não era outra coisa que a natureza transformada em perfeição, ou seja, o jardim” (STEENBERGEN & REH, 2001,

¹ Argan considera o Renascimento como “o processo consistiu essencialmente na transição da arte de uma concepção de arte como mimese, baseada nos modelos da natureza e da história, a uma arte como maneira, práxis adequada situações, exigências e dificuldades do presente” (ARGAN, 1999, p.15).

p. 45). O problema da representação, que Alberti tentou resolver por meio da matemática, estava presente em todas as expressões artísticas da época, no jardim não foi diferente. O modelo matemático converteu-se e um modelo estético no domínio da vila. Nesse sentido, Steenbergen & Reh (2001) afirmam que:

[...] o esquema geométrico do projeto renascentista vê um modelo divino na ordem da natureza revelado pela ciência. Quando se observa os atributos de um projeto geométrico deve mostrar-se que suas proporções pressupõem um ponto de vista subjetivo: a construção matemática da perspectiva estabelece esta posição e determina de modo sistemático as proporções observadas. (STEENBERGEN & REH, 2001, p 50)

Para melhor entendimento destes conceitos, apresenta-se a Villa Lante de Bagnaia como síntese do século XVI, que “elevou o desenho paisagístico até as mais altas cotas do sublime” (JELICOE, 2004, p 161). Construída pelo Cardinal Francesco de Bagnaia, essa vila transformou em jardim uma parte de um parque rústico nela existente. Vignola elaborou o desenho para o traçado dos jardins e desenvolveu a composição sobre um único eixo orientado de norte a sul, ao longo de uma ladeira (figuras 1 e 2).

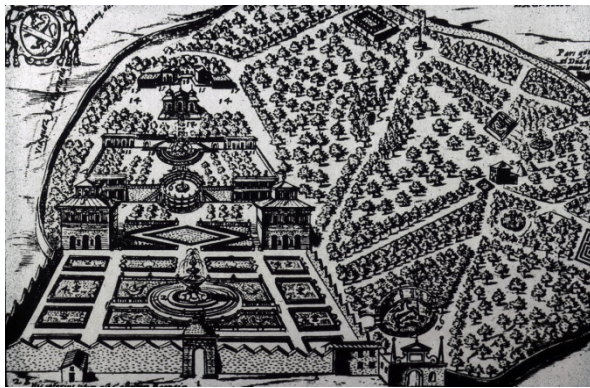


Figura 1 - Villa Lante e o parque rústico

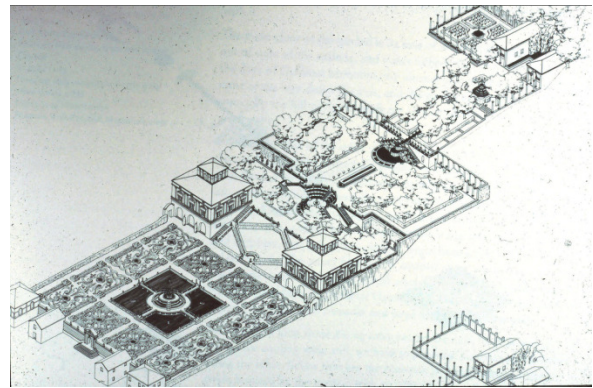


Figura 2 - Perspectiva do conjunto

Do ponto de vista formal, tem-se uma forte geometrização e racionalização do espaço, como reforça Jellicoe (2004) ao afirmar que “a Villa Lante foi um exercício de geometria: uma casa dividida em duas partes, cada uma delas quadrada. Vignola se preocupou por trazer conceitos da arquitetura e projetá-los na paisagem” (JELICOE, 2004, p.162).

O desnível de dezesseis metros foi modelado para formar três planos que se comunicavam por meio de taludes regulares, dos quais o primeiro é marcado por duas pequenas casas e o

segundo por uma queda d'água, oferecendo uma visão completa do jardim desde a entrada, no plano de menor cota. "O jardim tem dois recintos regulares sucessivos, sendo o primeiro, 80x160 metros e o segundo 27x60 metros, e cada um dos recintos tem um comprimento que é aproximadamente o dobro de sua largura e portanto é formado por dois quadrados" (FARIELLO, 2008, p.79).

A planta do conjunto dividia-se segundo um critério de dimensões modulares. A água seguia o eixo do jardim, adotando formas dinâmicas e decorativas e associando-se a motivos plásticos e escultóricos (figura 3).



Figura 3 - Villa Lante atualmente

Ainda que modesto em suas dimensões, este jardim encontra-se entre as obras mais típicas e perfeitas do Renascimento. "Com ele se faz realidade o ideal compositivo do século XVI graças a harmonia e a definida métrica da geometria integrando todos os elementos da arte no jardim: arquitetura, escultura, vegetação e ornamentos de água" (FARIELLO, 2008, p.84).

O modelo do jardim italiano extrapolou as fronteiras da Península Itálica e influenciou o paisagismo em toda Europa no século XVII. Paralelo às artes, o desenvolvimento dos conceitos de natureza e de espaço na primeira metade deste século têm sua melhor representação nas teorias dos pensadores franceses René Descartes e Blaise Pascal. Descartes desvinculou o conceito científico de natureza de seu contexto teológico, postulando a primazia da razão humana e defendendo que os fenômenos naturais podem explicar-se com a única ajuda da matemática. Pascal esforçou-se por resolver a questão de como a matemática tornava possível a compreensão total da natureza.

Assim a matemática, e de um modo mais abrangente, a razão foram ainda mais reforçadas nos seiscentos. Quanto aos meios paisagísticos, eles são em princípio comparáveis ao desenho racional da Villa italiana. Todavia, a extensão deles, ao longo do tempo, ampliou-se e atingiu uma escala maior, como se vê nos jardins franceses.

No entanto, antes de discorrer sobre os princípios do paisagismo Barroco francês, é preciso uma breve referência às experiências italianas conhecidas como o período de transição entre o jardim clássico italiano e o jardim Barroco da França. Em meados do século XVI o Maneirismo e o Barroco eram as expressões da arte italiana, principalmente exemplificados com os trabalhos de Michelangelo e Bernini em Roma, dos quais se destacam o Palácio Capitolino e Piazza del Popolo respectivamente. Sobre esse período Jellicoe (2004) afirma que:

[...] a segunda metade do século XVI contemplou a transição de um conceito filosófico a outro: do finito do clássico, ao infinito do barroco. A expressão do finito está baseada em eixos, a do infinito só pode ser imaginada. [...] Durante o período de transição dos dois estilos, uma ordenação do solo de geometria basicamente renascentista, e aos poucos incorporando artifícios como rochas, grutas, gigantes e fontes secretas. Estes desencontros eram característicos do maneirismo por escapar do “corsé clássico”. (JELICOE, 2004, p.162)

No Barroco, Jellicoe (2004) observa que o jardim adquiriu um caráter de representação teatral em que as pessoas assumiam papéis de atores ao invés de filósofos, o que era próprio ao jardim renascentista. Como exemplo dessa transição tem-se os jardins Boboli do Palácio Pitti em Florença, de meados do século XVI, uma mescla do Renascimento, Maneirismo e Barroco. Se de um lado, os jardins projetados por Ammanati revelam o traçado geométrico

da Renascença e um grande tapete gramado inserido em um bosque, tal como os franceses o utilizaram (figura 4). Por outro lado, a gruta exótica destacava-se como elemento maneirista (figura 5). Para Jellicoe (2004) a gruta do jardim, de autoria de Buontalenti (1590), evidencia a realidade de um mundo grotesco por meio de um espaço imaginativo que não parece seguro: “as pinturas não tem uma relação coerente de perspectiva, as rochas se transformam em homens e em animais, como se os próprios escravos de Michelangelo parecessem surgir do seio da rocha maciça” (JELlicoe, 2004, p.162).



Figura 4 - Vista do gramado central



Figura 5 - A gruta

Na França, a influência italiana foi estabelecida com Francisco I (1515-47), uma vez que se converteu em protetor das letras e primeiro monarca francês a governar *au bon plaisir* (JELlicoe, 2004, p.178). Foram convidados vários artistas para a corte de Amboise, incluindo Leonardo da Vinci e Vignola, e a partir desse período houve um intenso desenvolvimento artístico.

Anrdre Le Nôtre (1613-1700), responsável pelos mais importantes jardins franceses da época, incluindo a parte principal dos jardins do Palácio de Versailles em 1661 (figura 6), recorreu à herança dos jardins italianos e às experiências dos artistas plásticos², combinando-as em uma criação original completa, porém, fiel à composição clássica, que ordenava o jardim segundo normas arquitetônicas. Le Nôtre recriou e ampliou esta concepção em conformidade com o entorno natural, “impulsionando assim um verdadeiro

² O próprio Le Nôtre estudou pintura no estúdio do famoso pintor Simon Vouet.

desenvolvimento da tradição italiana, mas com um espírito mais inventivo que imitativo” (FARIELLO, 2008, p.137).

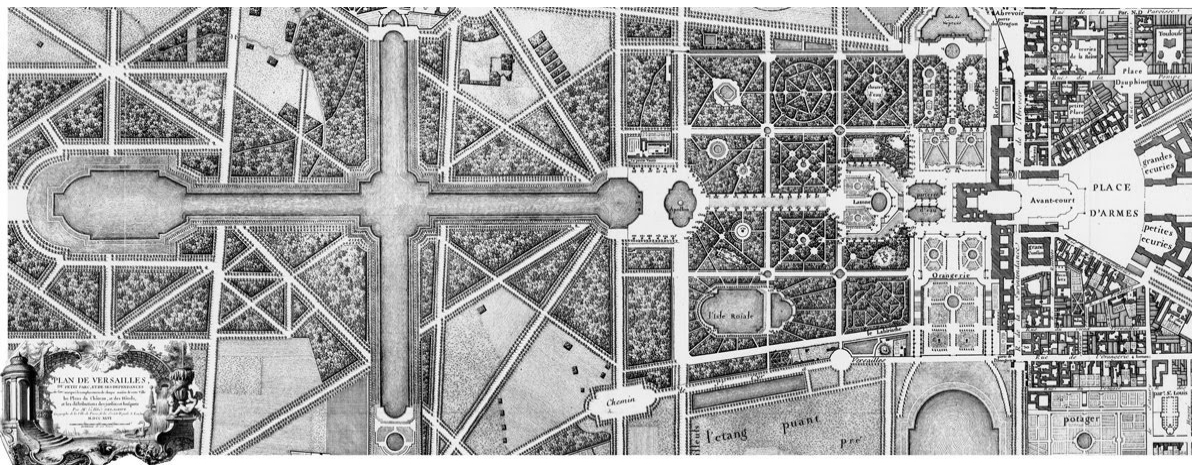


Figura 6 - Plano do jardim do Palácio de Versailles, século XVII

Segundo Fariello (2008), Le Nôtre suavizou a dureza e os contornos geométricos do jardim italiano e substituiu o escalonamento sistemático dos terraços por um critério destinado a modelar o terreno sem forçá-lo, de modo que o enlace entre as distintas partes do jardim se desse por suaves escadas curtas e largas, restabelecendo ainda a proeminência dos objetos arbóreos e vegetais sobre os tectônicos.

Para Jellicoe (2004), Le Nôtre revolucionou o desenho paisagístico francês abolindo o conceito de compartimentação e substituindo-o pelo de um espaço organizado. Em seus princípios de composição propunha que o jardim deixasse de ser um prolongamento da edificação, fazendo parte da composição da paisagem por meio da expansão de sua escala, do emprego da ilusão de ótica para sublinhar a profundidade, da revelação a primeira vista do todo com posterior introdução de elementos de surpresa, como bosques íntimos e escadarias grandiosas, “para dar a sensação de estar imerso em uma heroica paisagem dos deuses” (JELICOE, 2004, p.183).

Nicolas Fouquet, ministro das finanças do rei Luis XIV, reuniu três artistas geniais para a realização do palácio dos jardins de Vaux, o arquiteto Louis Le Vau, o pintor Charles Le Brun e o paisagista André Le Nôtre, esses jardins constituem em seu conjunto uma das mais

perfeitas obras do século de ouro francês. Inspiradas no modelo de Vignola, as obras do conhecido Vaux-le-Vicomte (figura 7) começaram em 1656 e terminaram em 1661.

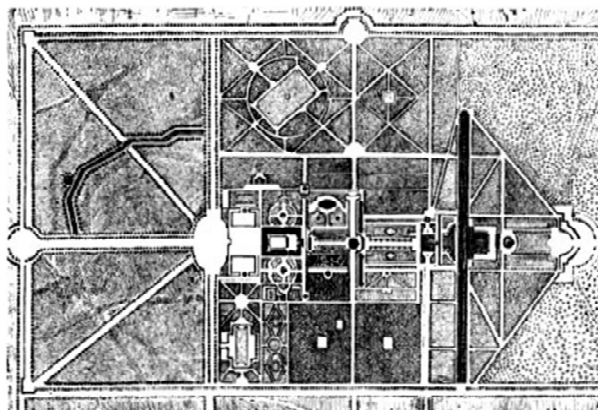


Figura 7 - Plano do jardim

O terreno (figura 8) sobre o qual se estende os jardins apresentava uma dupla inclinação: uma a frete do palácio e outra, no fundo, em uma encosta próxima ao rio Anqueil.



Figura 8 - Vista aérea do conjunto

Le Nôtre tirou o máximo proveito dessas condições naturais, estabelecendo um grande eixo na frente do palácio, moldou a suave inclinação do terreno com hábeis artifícios para dar lugar a duas grandes esplanadas com canteiros dos quais os mais próximos ao palácio e menores são decorados com parterres³ em *broderie* (bordado) (figura 9). Dividiu o jardim em

³ “O termo “parterre” deriva do termo latino partiror, e em geral significa espaço plano e unido; na terminologia do jardim francês quer dizer também espaço plano com decoração vegetal baixa e sem árvores. Os parterres estão delineados a base de figuras geométricas, com linhas retas, curvas e mistas; em seu desenho aparecem motivos variados como folhagem, flores, volutas, entrelaçados, arabescos.” (FARIELLO, 2008, p. 168).

três passeios transversais distingindo-os com decorações singulares. Distribuiu os motivos aquáticos de maneira gradual e crescente ao longo do eixo central e inseriu obras plásticas e escultóricas por todo o jardim.



Figura 9 - Canteiros decorados em *broderie*

Após a descrição dos dois exemplos representativos da maneira clássica de se conceber o jardim, a Villa Lante e o jardim de Vaux-le-Vicomte, pode-se afirmar que a lógica de composição segue os preceitos arquitetônicos de elaboração dos espaços do período, que vinculados a bases da matemática, são caracterizados pela ortogonalidade e simetria, como se pode ver no exemplo do renascentista Palazzo Farnese (figuras 10 e 11).

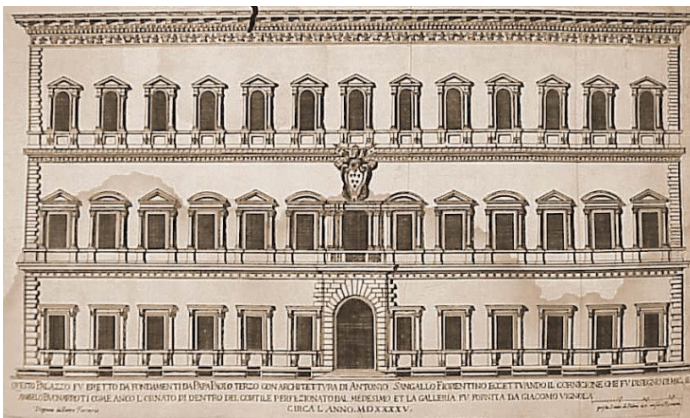


Figura 10 - Fachada, séc. XVI

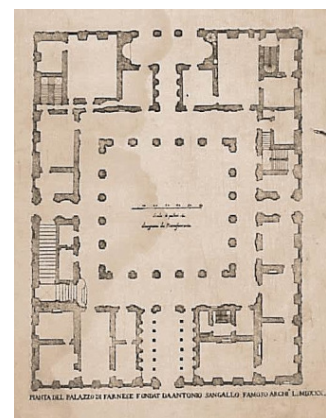


Figura 11 - Planta, séc. XVI

Mesmo o jardim francês, extrapolando a escala humana e quase impossível de ser apreendido pelo observador pela sua grande dimensão, o homem ainda detém o poder de ordenação do espaço e subordina a natureza a sua vontade estética.

1.3. O Romantismo Inglês e o Jardim Romântico Paisagista

Os grandes pensadores do Romantismo são alemães do século XVIII e XIX, para Argan (1992), eles estão por trás do pensamento religioso, no qual se encontra o desejo de revalorizar a tradição cultural germânica, repleta de temas místicos, como alternativa ao universalismo classicista.

O naturalismo romântico é diferente do estabelecido na Renascença. O Romantismo não tem a intenção de ser racionalista. Apoiar-se no desejo de repensar a tradição, as raízes culturais, eleitas pelos românticos alemães, como situadas na Idade Média, livre das regras clássicas e na qual o homem ainda não exerce o controle pleno sobre a natureza.

À contribuição dos alemães, associa-se o pensamento de Jean Jacques Rousseau que se considerava aquele que impulsionou decisivamente a concepção do jardim paisagista. Fariello (2008) afirma que este filósofo propunha o retorno à natureza, colocando no centro da vida do ser humano o sentimento e não o intelecto. Igualmente importante foi a influência dos pintores paisagistas, principalmente Nicolas Poussin, Claudio de Lorena (figuras 11), Gian Paolo Pannini, Salvator Rosa

[...] As obras destes artistas apresentavam, vistas em parte verdadeiras em parte inventadas, com cenas mitológicas, visões de ruínas e elementos diversos de reminiscência clássica que construíram outros tantos modelos susceptíveis de serem reproduzidos no jardim com o emprego de elementos reais e vivos. (FARIELLO, 2008, p.211)



Figura 12 - O casamento de Isaac e Rebeca de Claudio de Lorena

Steenbergen & Reh (2001) completam ainda que a obra dos pintores paisagistas, nas quais as paisagens romanas apareciam idealizadas, tornaram-se referências para a composição dos jardins. Uma vez encontrado o caminho até o jardim paisagista, essas referências relacionavam-se com as “características visuais e agrícolas inglesas, com as extensões de campos abertos o efeito espacial de colinas quebradas, cendeiros serpenteantes a luz do norte, ou a perspectiva aérea” (STEENBERGEN & REH, 2001, p 257).

O jardim paisagista europeu, também chamado de romântico, nasceu na Inglaterra após muitas experiências clássicas. A literatura romântica influenciou novas concepções na área do paisagismo e os ideais pitorescos romperam com a ideia da paisagem clássica, resultando no jardim paisagista (figura 13), situado entre o ideal pastoril no campo e o nascimento da metrópole industrial.



Figura 13 - Jardins do Palácio Blenheim, de Lancelot "Capability" Brown, 1764-74

Em meio à vasta produção paisagística romântica inglesa, escolheu-se como exemplo para esse panorâma histórico o jardim de Rousham (figura 14), considerado o maior projeto de William Kent. Esse caracteriza-se pela composição mais pitoresca que arquitetônica, centrando-se mais em criar cenários e do que espaços coordenados visualmente.

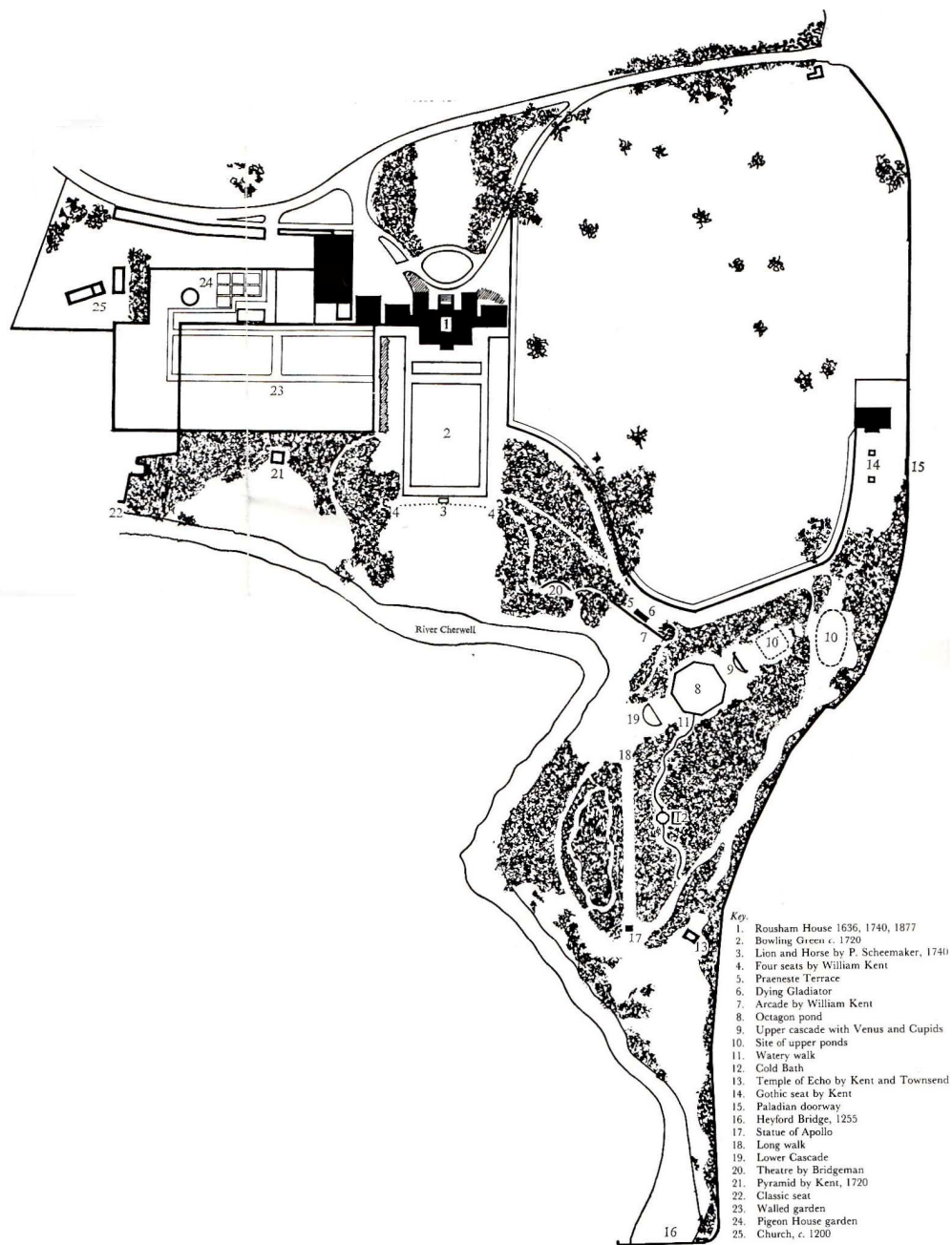


Figura 14 - Plano de Rousham, 1740

Segundo Fariello (2008), Rousham foi construída por volta de 1635, mas somente em 1737 Kent foi encarregado de modificar o jardim da propriedade. Além de intervir na arquitetura da casa, projetou vários espaços ajardinados que se abriam para as pradarias e passeios em circuito com muitas alternativas para o aproveitamento máximo do jardim. Ao longo desses passeios, no limite do jardim, apresentava-se a casa, a igreja e um horto que cercava a paisagem ao fundo.

Kent criou uma paisagem teatral ao retocar na concepção romântica a paisagem natural existente, melhorando a coesão dos espaços principais ao coordenar as vistas mais importantes. Elaborou eixos que se cortam em um ponto por meio de uma interseção imaginária nos diversos espaços do jardim, com recantos, arvoredos e gramados extensos, proporcionando ao observador um êxtase frente à natureza recriada (figuras 15, 16, 17 e 18).



Figura 15 - Vale Vênus



Figura 16 - Canal serpenteante



Figura 17 - Recantos e caminhos



Figura 18 - Extensos gramados

Segundo Jellicoe (2004), Horace Wapole, famoso romancista inglês, considerava esses jardins os mais característicos e encantadores de todos os jardins de Kent. Nota-se que a ortogonalidade e simetria dão lugar a massas e texturas assimétricas, aproximando a concepção do jardim paisagista mais da pintura do que dos modelos arquitetônicos como vistos na produção clássica, suscitando uma nova ordem de emoções e sensações.

1.4. O Modernismo e o Jardim moderno

Argan (1987) define "Arte Moderna" como a produção de um período em que se pensou que a arte, para ser arte, deveria: "refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas" (ARGAN, 1987, p.50). O autor coloca ainda que arte dessa época seria "programaticamente moderna e portanto consciente da necessidade de desenvolver-se em novas direções, com frequência contraditória em relação às anteriores." (ARGAN, 1987, p.50). Pode-se afirmar que a busca de "novas direções" era o mote das vanguardas artísticas que abriram o século XX.

No final do século XIX, houve um salto no processo de desenvolvimento tecnológico nos países europeus que, segundo Sevcenko (2001) deve-se "a incorporação e aplicação de novas teorias científicas que propiciaram o domínio e a exploração de novos potenciais energéticos em escala prodigiosa" (SEVCENKO, 2001, p.15). O cenário histórico, resultado das consequências herdadas pela revolução industrial evidenciava o aumento populacional nas grandes cidades europeias e a explosão das cidades. Em meio à miséria dos operários das fábricas e da precariedade das habitações, as invenções tecnológicas impunham os ideais progressistas sem que as consequências fossem consideradas. A ideia de progresso, o desejo de expansão e o otimismo compunham o quadro ideológico da elite intelectual das mais diversas áreas, incluindo o meio artístico. Este fato é reforçado por Hobsbawn (2008) ao afirmar que:

com base na analogia entre ciência e tecnologia, o "modernismo" tacitamente supunha que a arte era progressista, e portanto o estilo de hoje era superior ao de ontem. Era por definição, a arte da avant-garde [...], qualquer que fosse sua forma específica, o modernismo se baseava na rejeição das convenções liberal-burguesas do século XIX [...] (HOBSBAWN, 2008, p.497)

Nesse sentido, Argan (2008) observa que o ponto de ruptura com a tradição artística foi o Impressionismo no século XIX, a sensação firmava-se com fato absoluto e autônomo: "reivindicando para o artista o objetivo de traduzir na obra de arte a sensação visual imediata, independentemente, e mesmo em oposição, de toda noção convencional da estrutura do espaço e da forma dos objetos" (ARGAN, 1987, p.50).

Logo, foi a partir das experiências dos impressionistas e da realidade social desse período que várias correntes artísticas desenvolveram-se nos países europeus, muitas vezes firmando-se como movimentos internacionais:

a arte não só não decorre de uma estética dada de antemão, mas, na sua atuação, elabora ou constrói uma estética. Por esta razão uma das características marcantes da arte moderna é a formação contínua de grupos e tendências, cada um dos quais enuncia e desenvolve um programa e tende a impor sua própria estética, ou mais precisamente sua poética, pois estes princípios não se enquadram em um sistema filosófico e tendem sobretudo a condicionar o fazer artístico. (ARGAN, 1987, p.50).

A estética, ou como Argan melhor define, a poética do Arts and Crafts, na Inglaterra e dos movimentos das vanguardas artísticas expressam-se como representações da situação histórica: “abarcando necessariamente problemas de ordem não especificamente estética mas intelectuais, morais, sociais, religiosos e políticos” (ARGAN, 1987, p.50).

A valorização da produção artesanal e a crítica massiva aos produtos industrializados eram as principais orientações do movimento Arts and Crafts. De acordo com Argan (1987), o movimento era voltado para a integração total do fazer artístico na vida da sociedade, objetivando “reencontrar uma harmonia com o mundo da produção, de encontrar na arte, como expressão de um artesanato sublime, um corretivo também moral à técnica excessivamente mecânica da indústria” (ARGAN, 1987, p.50).

Os jardins representantes do Arts and Crafts, definidos por Álvarez (2007) como “jardins arquitetônicos”, apresentavam-se como uma crítica ao jardim paisagista inglês. No decorrer do século XIX, segundo esse autor, os grandes jardins das residências campestres foram diminuíram e adquiriram um caráter mais doméstico, principalmente devido ao aumento da construção de pequenas casas de campo. Dessa forma, a necessidade de aproveitamento melhor do espaço resultou em “um diálogo compositivo muito intenso entre a casa e o jardim, que chegaria a construir um organismo arquitetônico único e indivisível” (ÁLVAREZ, 2007, p.35).

Essencialmente geométrico, o jardim, organizava-se de acordo com as necessidades funcionais da residência, estabelecendo vários espaços distintos e claramente delimitados (figuras 19 e 20). Em geral tinha-se o *kitchen garden* (jardim da cozinha), o *flower garden* (jardim das flores), o *herb garden* (jardim das ervas) e o *lawn* (o gramado, destinado para atividades de recreação e jogos).

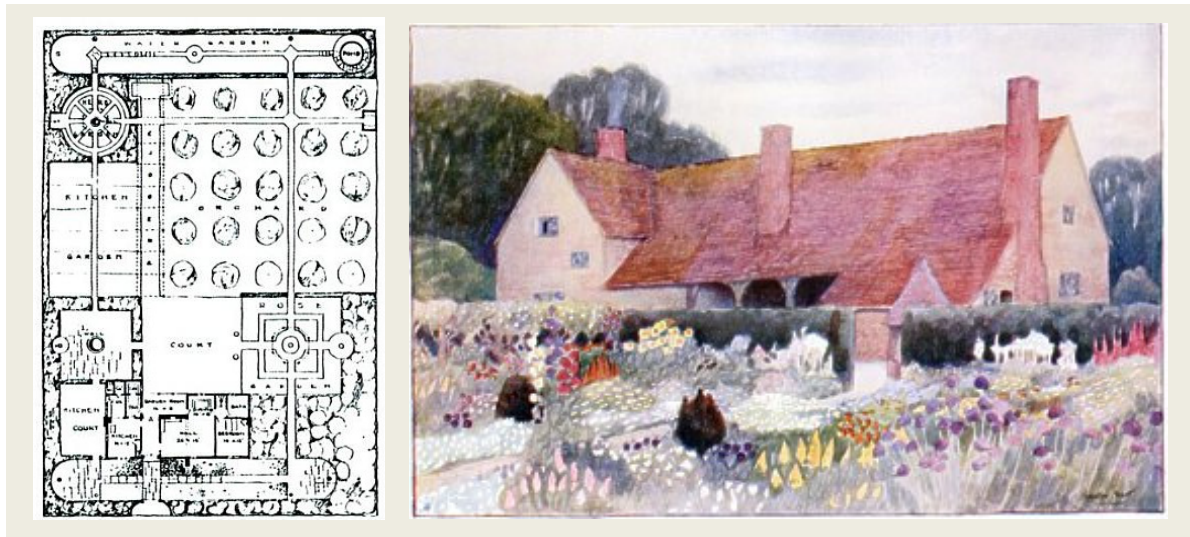


Figura 19 - M.H. Baillie Scott, Springcot, 1903, planta e aquarela do conjunto

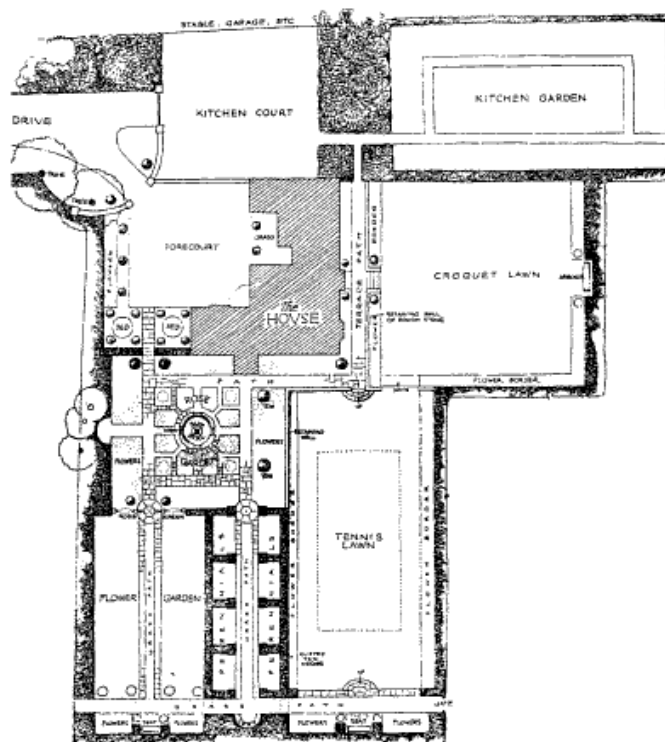


Figura 20 - M.H. Baillie Scott, casa Burton

O jardim definia-se como uma extensão da planta arquitetônica da residência, utilizando em seus aspectos formais um evidente retorno a uma tradição campesina. Para Álvarez (2007) de todos os arquitetos/paisagistas do período o personagem que mais representou o movimento foi Edward Lutyens (1869-1944), para quem a obra da casa e do jardim, segundo o autor, representavam uma harmonia singular (figura 21). O jardim articulava-se com cada uma das fachadas da casa, ora por meio da planta ora por meio de elevações (figuras 22 e 23).

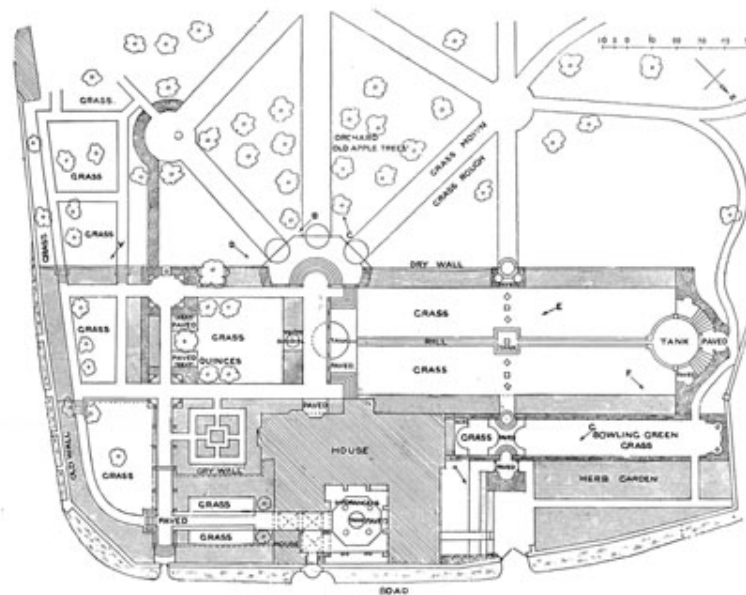


Figura 21 - Plano da casa em Deanery, Sonning, Berkshire, 1899



Figura 22 - Vista geral da casa



Figura 23 - Jardim rebaixado

Lutyens trabalhava em parceria com Gertrude Jekyll, pintora e paisagista, que ornamentava os canteiros projetados pelo arquiteto com variadas espécies de vegetação. Devido aos

conhecimentos em pintura, Jekyll estabelecia diferenças cromáticas e de volumes, enriquecendo ainda mais o jardim (figuras 25 e 25).

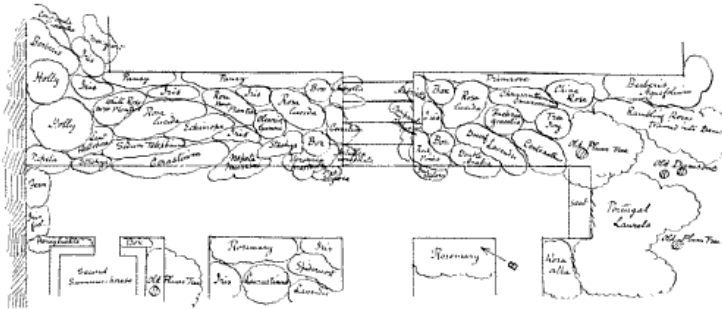


Figura 24 - Plantação para um jardim de Lutyens



Figura 25 - Maciço de flores

No início do século XX, as tentativas de recuperar a relação entre arquitetura e jardim, no Modernismo, foram feitas principalmente por arquitetos, que buscavam a definição da imagem de um jardim moderno para os novos princípios arquitetônicos elaborados após a Primeira Guerra Mundial. A destruição provocada pela guerra e a necessidade de uma rápida reconstrução de edifícios e de cidades influenciaram toda a produção artística do período, em que se destacam principalmente as importantes mudanças de pensamento na concepção da arquitetura e do urbanismo.

“No âmbito do que podemos chamar de ética fundamental ou deontologia da arquitetura moderna, distinguem-se diversas formulações problemáticas e diversas orientações, ligadas a diversas situações objetivas, sociais e culturais” (ARGAN, 2005, p.264). Essas diversas formulações são estudadas por Argan, que distingue as diferentes concepções de racionalismo presentes no Modernismo: a francesa representada por Le Corbusier (1887-1965), com o racionalismo formal, a Bauhaus na Alemanha, com o racionalismo metodológico-didático, o Construtivismo soviético, com o racionalismo ideológico, o Neoplasticismo holandês com o racionalismo formalista, os escandinavos com o racionalismo empírico e os americanos, tendo a frente Frank Loyd Wright (1867-1959), o racionalismo orgânico.

No entanto, essa diversidade de concepções, que tiveram consequências na arquitetura e no urbanismo, não alcançou o paisagismo. De acordo com Santos (1999), no Modernismo, os jardins foram, de certa forma, postos em segundo plano, uma vez que o interesse recaiu sobre as áreas verdes e resultou muito mais na expansão dos parques urbanos. Além disso, os ideais higienistas pregados pelo urbanismo funcionalista propunham que a implantação dos projetos arquitetônicos fosse feita apenas em áreas gramadas ou com pouca intervenção na vegetação do entorno.

Mesmo assim, a nova expressão do jardim moderno contava com a descoberta de um novo material construtivo, o concreto, e com as inspirações despertadas pelas vanguardas artísticas. Neste contexto, citam-se os trabalhos dos irmãos André (1881-1971) e Paul Vera (1882-1957), com os inovadores parterres assimétricos, de Robert Mallet-Stevens (1886-1945), com seus jardins de concreto, Walter Gropius (1883-1969) e Gabriel Guévrekian (1892-1970), com os jardins cubistas, Theo van Doesburg (1883-1931) e Farkas Molnár (1897-1945), com o jardim neoplástico e Roberto Burle Marx (1909-1994), com os jardins biomórficos. Pela quantidade de obras, procurou-se mostrar de maneira resumida as mais relevantes.

Contrários ao jardim paisagístico e ao culto à tradição de Le Nôtre, os irmãos Vera ansiavam por um novo estilo compositivo para o jardim francês. Na publicação *Le Nouveau Jardin* (O Novo Jardim) em 1912, André Vera propunha a recuperação da geometria, mas diferentemente do jardim clássico, os irmãos buscavam uma inspiração modernista. Todos os jardins desenvolveram-se segundo um esquema similar baseado em sistemas axiais, mas sempre com a presença de uma trama retangular, dividindo o jardim em diferentes espaços. O parterre, passou a ter forma mais abstrata, com geometria irregular, como visto no projeto para os Viscondes de Noailles, em Paris. De acordo com a descrição de Cavalcanti (2009)

[...] a área, em forma de triângulo escaleno, propiciou uma assimetria que, por si só, trazia novidade e estranhamento. A grade que fazia divisa com a praça foi plantada com arbustos baixos, de modo a não cortar a claridade da ampla perspectiva. O muro fronteiro à fachada, faceando a estreita rua, foi revestido de espelhos que, vistos do térreo, refletiam a fachada da velha mansão e, olhados do primeiro andar, duplicavam os dois canteiros, quadriláteros irregulares de tamanhos diversos. (CAVALCANTI, 2009, p.71)

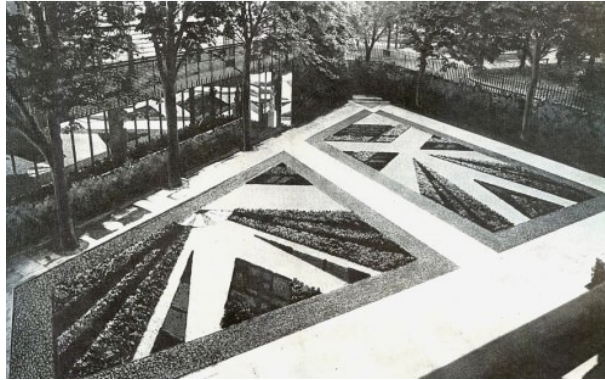


Figura 26 - Foto de Man Ray com muro espelhado e os parterres

Mas além da mudança do aspecto formal, a produção paisagística modernista também inovou no uso de novos materiais. A incorporação do concreto nos jardins é uma das características dos projetos de Robert Mallet-Stevens, arquiteto belga radicado em Paris, em suas propostas paisagísticas, o concreto era usado como elemento compositivo. É o caso do projeto para Villa Noailles de 1922, em que esse material foi empregado na área de acesso ao jardim e no imponente muro, que não têm apenas delimita, mas de compõe o espaço, sendo nele propostas quatro grandes “janelas” que conectam o jardim à paisagem da Costa Azul Francesa (figura 27).



Figura 27 - Villa Noailles, vista do jardim com os recortes no muro

Mas foi com as árvores de concreto (figura 28) na Exposição de Artes Decorativas, em 1925 em Paris, que Mallet-Stevens difundiu o uso desse material. A proposta organizava-se por

[...] dois grandes canteiros retangulares e paralelos delimitados por muretas de pedras com gramados com planos levemente inclinados, sebes geometricamente talhadas [...]. Esculturas de inspiração cubista realizadas por Jan e Joel Martel, as “árvores” dominavam a composição símbolos do

primado da representação artística sobre os objetos naturais (ÁLVAREZ, 2007,p.73).



Figura 28 - Árvores de concreto na Exposição de Artes Decorativas de Paris, 1925

As árvores levantaram uma grande polêmica e questionamentos sobre a relação do natural e do artificial no jardim, influenciando posteriormente muitos paisagistas.

No início da década de 20, Walter Gropius, com a colaboração de Adolf Meyer, projetou três vilas em Berlim, as casas Sommerfeld, Otte e Kallenbach, todas com propostas para os espaços externos. Dessas residências, o projeto para a casa Kallenbach destaca-se, sendo organizado sobre um sistema geométrico formado por diagonais que unem os elementos compositivos, os elementos cromáticos fortes reforçam a ideia de abstração cubista do jardim (figuras 29 e 30). Álvarez (2007) descreve que o jardim

[...] se articula sobre um eixo longitudinal de aparência clássica, mas desvirtuado e alterado pela anulação parcial das simetrias. A utilização das diagonais cria uma ideia de instabilidade na composição, o que sugere o início de um possível movimento múltiplo e permite a aparição de superfícies de forma triangular, comuns ao cubismo. (ÁLVAREZ, 2007, p. 112).

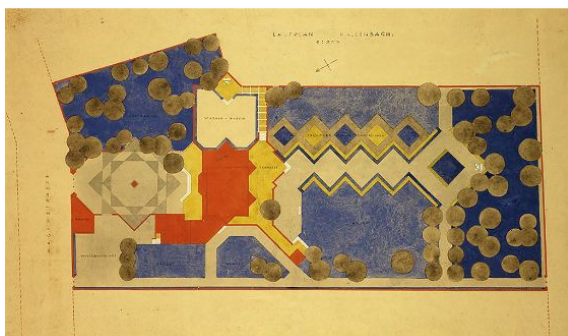


Figura 29 - Planta do jardim da casa Kallenbach

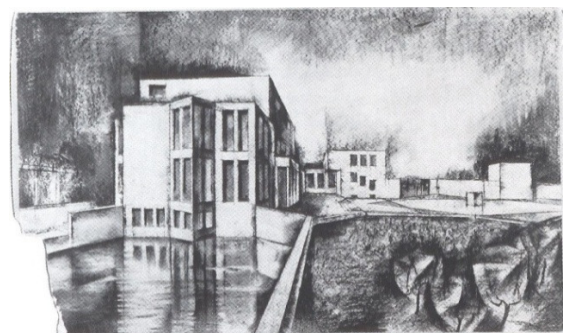


Figura 30 - Desenho da área externa

Partindo do princípio que na decomposição cubista, como afirma Argan (1992), tem-se o rompimento definitivo da estática representativa, possibilitando o desencadeamento de um ritmo dinâmico no interior de uma pintura, pode-se dizer que a experimentação do jardim cubista de Gropius seguiu as premissas desse movimento.

Foi com Gabriel Guévrékian que o jardim cubista atingiu sua máxima expressão. As obras de Delaunay (figura 31) influenciaram muito as composições paisagísticas de Guévrékian por meio das experiências dos efeitos da luz sobre as cores. Segundo Álvarez (2007) “a pintura de Robert Delaunay – batizada como Cubismo Órfico por Guilherme Apollinaire – se baseava na reprodução dos processos de multiplicação e propagação da imagem mediante a decomposição da luz, o que ele chamava de simultaneísmo” (ÁLVAREZ, 2007, p.116).



Figura 31 - Robert Delaunay, Disco simultâneo, 1912-13

Em 1925, Guévrékian participou da Exposição de Artes Decorativas de Paris, realizando um pequeno jardim chamado Jardim de Água e Luz (*Jardin d'eau et de lumière*), considerado na época, o maior experimento das teorias do Cubismo. “Se trata de um jardim cubista, no mais puro sentido do termo, desenvolvendo especialmente a multiplicidade da visão representada no plano pela pintura” (ÁLVAREZ, 2007, p.117).

O jardim, feito para ser somente contemplado, constrói-se sobre uma base triangular subdividida em módulos triangulares menores que formam os canteiros em níveis, o espelho d'água e os pequenos triângulos de vidro colorido que revestiam dois muros limitadores do espaço (figura 32). O espelho d'água possuía desenhos circulares pintados pelo próprio Delaunay e era acrescido de uma cascata coroada por uma esfera de vidro e espelhos,

construída por Louis Barillet. O interior da esfera era iluminado por uma luz que se dispersava por meio de movimentos giratórios contínuos (figura 33).



Figura 32 - Plano do Jardim de Água e Luz

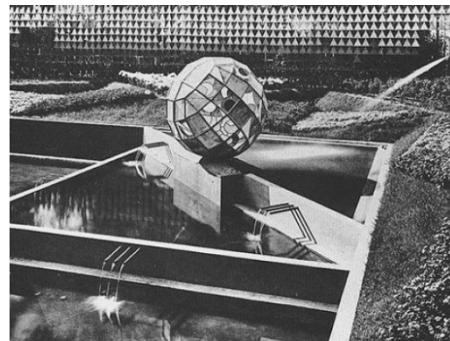


Figura 33 - Vista geral em 1925

Oliveira (2008) observa que os efeitos dinâmicos produzidos pelas cores, pela água e pelo movimento do globo ajudavam romper a visão frontal do jardim, criando diferentes níveis simultâneos de visão, como no Cubismo, em que o observador sentia-se movimentar em torno da obra embora estivesse parado.

A repercussão do Jardim de Água e Luz fez com que Guévrékian fosse contratado em 1928 por Charles de Noailles para conceber um jardim para sua residência em Hyères (figuras 34 e 35). Seguindo os ideais compositivos do projeto do jardim da Exposição de 1925, este jardim era delimitado pela fachada da casa e por muros laterais:

[...] o solo era modulado em canteiros quadrados e retangulares, revestidos alternadamente por vegetação baixa, pastilhas, e nos dois mais longos e estreitos, pastilhas vermelhas. Aproveitando a leve inclinação natural, as bordas continham um escalonamento de planos atravessados diagonalmente por faces inclinadas de base triangular, que revestidas por pedriscos, formavam uma escultura contínua (CAVALCANTI, 2009, p.73).

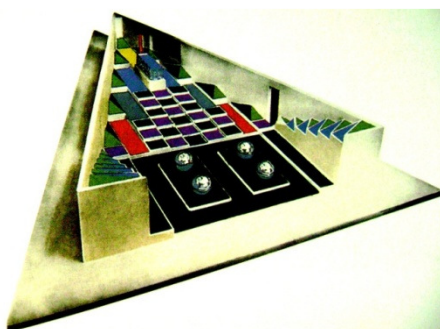


Figura 34 - Maquete do conjunto



Figura 35 - Vista com as janelas de Mallet-Stevens

Para Álvarez (2007) o Jardim de Guévrékian em Noailles expressava a perfeição do conceito da simultaneidade cubista por causa da ativação visual pelos elementos propostos na configuração da cena. “Partindo da espacialidade bidimensional própria da pintura, Guévrékian conseguiu criar um novo espaço tridimensional, uma arquitetura aberta com uma grande capacidade de sugestão plástica” (ÁLVAREZ, 2007, p.122).

Paralelo ao cubismo, a poética do movimento Neoplasticista, pode ser estendida aos jardins: “não leva a racionalidade até as últimas consequências. Entende a consciência em seus conteúdos cognitivos, mas não a consciência em si, na sua essência” (ARGAN, 2005, p.409). A redução da composição pictórica às formas elementares das linhas retas e às cores primárias, combinado linhas e ângulos retos assimetricamente do são *De Stijl* encontra correspondência nos jardins propostos por artistas vinculados a esse movimento (figura 36). O projeto para a Villa de Léonce Rosemberg (figura 37), em Paris, realizado por Theo Van Doesburg com os colaboradores Cor Van Eesteren e Gerrit Rietveld, revela-se como um importante representante do jardim neoplástico. Proposto em 1923, orienta-se pela interpenetração de planos da planta arquitetônica com o espaço exterior. Álvarez (2007) afirma que

[...] a presença das diferentes superfícies do jardim enfatiza a leitura dos princípios neoplásticos na planta do projeto: as superfícies deslizam entre si e os caminhos exteriores continuam os traços interiores. [...] o jardim da Villa assemelha-se a um grande quadro neoplástico executado diretamente sobre o terreno (ÁLVAREZ, 2007, p.128).



Figura 36 - Pintura Pura, Van Doesburg, 1920



Figura 37 - Planta da casa e do jardim

O jardim localiza-se nos fundos da residência, e tal qual a forma da casa, a área externa possui diferentes espaços ortogonais, onde se destacam um grande retângulo gramado e uma quadra de tênis. (figura 38).

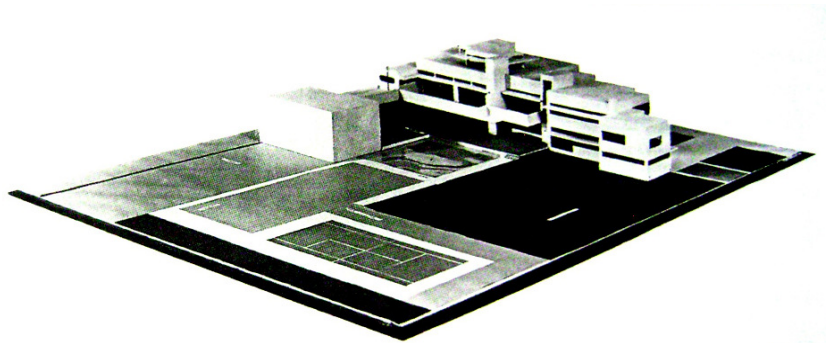


Figura 38 - Maquete da Villa Rosenberg, 1923

A mesma ideia compositiva pode ser vista no jardim de Farkas Molnár para a Bauhaus em 1923, residência conhecida como o “Cubo Vermelho”. No projeto, a estrutura arquitetônica cúbica se relaciona com um jardim abstrato ortogonal onde os planos de diferentes cores e texturas interpenetram-se (figuras 39 e 40).

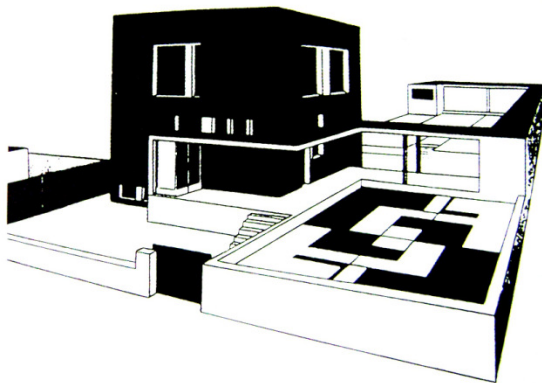


Figura 39 - Perspectiva do projeto

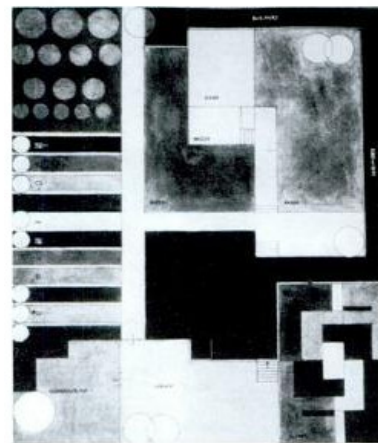


Figura 40 – Planta do jardim

Santos (1999) afirma que a abstração biomórfica das obras paisagísticas de Isamu Noguchi (1904-1988) (figura 41), Thomas Church (1902-1978), Garret Eckbo (1910-2000) e Roberto Burle Marx, ainda que em diferentes graus, revelam a aproximação desses artistas com a forma orgânica, a geometria e a paisagem natural. No entanto apesar da concepção

biomórfica ser compartilhada por vários paisagistas, foi em Burle Marx que ela atingiu a maior expressividade, tornando o paisagista seu principal representante.



Figura 41 - Isamu Noguchi, Jardins da UNESCO, Paris, 1956-58

Roberto Burle Marx insere-se em uma época de produções paisagísticas ecléticas, o jardim clássico e o romântico dominavam os projetos paisagísticos de praças e palacetes no Brasil. Seus primeiros trabalhos, mesmo inovando com a utilização de vegetação autóctone brasileira, refletem uma configuração ainda vinculada aos cânones clássicos, com marcante geometrização e simetria das formas, como se pode ver nas primeiras propostas feitas para os jardins de Recife. No entanto, o projeto dos jardins do Ministério da Educação e Saúde (figura 42 e 44), no Rio de Janeiro em 1938, Marx consolida o uso de formas irregulares, também conhecidas como ameboides ou biomórficas, que possuem uma estreita referência na arte de Jean (Hans) Arp (1886-1966) (figura 43) e Joan Miró (1893-1983). (ALVAREZ.2007)



Figura 42 - Burle Marx: projeto do jardim do MES, guache



Figura 43 - Arp, 1922



Figura 44 - Jardim do Ministério da Educação e Saúde, hoje Palácio Gustavo Capanema

A fuga da rígida forma geométrica marca a tendência que domina os projetos do final da década de 30 e da década de 40 e é usada até as suas últimas propostas de Burle Marx. Contudo, a produção do paisagista não se restringe apenas às formas biomórficas. A partir da década de 50 “se manifestam com notável constância projetos com uma ordenação geométrica mais precisa” (MOTTA, 1983, p.86). O tratamento orgânico e o geométrico passam a conviver, em alguns projetos e dividem o mesmo espaço. A partir da década de 70, os trabalhos de paginação de piso com elementos abstratos, inspirados pela obra do Calçamento da Avenida Atlântica, intensificam-se e tornam-se constantes e são objeto de discussão do próximo capítulo.

À guisa de conclusão, observa-se neste panorama histórico como os jardins correspondem à vontade artística, nos termos definidos por Riegl, ao longo da história. Esta constatação, mediante os exemplos evocados, esclarece e dá à justa medida de sua dimensão artística.

Capítulo 2

ROBERTO BURLE MARX E O
JARDIM MODERNO



2 ROBERTO BURLE MARX E O JARDIM MODERNO

A gênese do modernismo está aqui traçada. Foi um movimento que veio de fora. Mais uma vez, de Paris.
(PERDOSA, M. 1995, p. 135)

2.1 Burle Marx e o Movimento Moderno Brasileiro: a nova estética do paisagismo

Ao afirmar que o movimento moderno “veio mais uma vez de Paris”, Pedrosa (1995) ressaltava a influência dos franceses na cultura brasileira, que tem na chamada Missão Francesa um ponto inicial de referência no campo das artes plásticas e da arquitetura. Assim, Pedrosa insinuava que da mesma forma que a arte neoclássica foi importada da França e adequada a uma realidade tropical no século XIX, o mesmo teria ocorrido com os ideais modernistas no século XX.

O Modernismo brasileiro tem entre suas particularidades a relação entre o internacionalismo e o nacionalismo, estando esse embate presente na literatura e nas artes a partir dos anos vinte. O nacionalismo deveu-se ao desejo de afirmação, consequência da implantação da República em 1889, “estando implícito o desejo de rompimento da intelectualidade do século XIX e a ascendência do academismo nas artes” (AMARAL, 1998, p.21). O internacionalismo, por sua vez, era exaltado como desvinculação com o passado acadêmico. Esse desejo de rompimento era favorecido pelas informações vindas de Paris que chegavam à intelectualidade brasileira. No século XIX, o costume das elites era enviar seus filhos estudar principalmente na capital francesa e, contaminados com os ideais modernistas europeus, eles retornavam com o desejo de adaptá-los à realidade brasileira. Para Amaral (1998)

[...] atualizar as ideias estéticas a partir de modelos europeus recentes, sobretudo na área das artes plásticas, surgiu como uma possibilidade de renovação para a arte brasileira: cubismo, expressionismo, ideias futuristas, dadaísmo, construtivismo, surrealismo, e o “clima” parisiense no qual imperava nos anos 20 o *art déco*, resultaram em inspirações que, direta ou indiretamente, alimentaram os artistas modernistas [...] (AMARAL, 1998, p.24).

A busca por uma identidade nacional encontrou na Semana de Arte Moderna de 22 um momento de favorecimento, tornando-o um marco histórico para muitas narrativas sobre o período. Esse pequeno evento de três dias em São Paulo, organizado por uma minoria, passou a representar o ideal de modernidade das artes no país. As consequências da Semana influenciaram diretamente no desenvolvimento da obra de Roberto Burle Marx, personagem que em consonância com a modernidade proposta pelas artes e pela arquitetura, buscou atribuir identidade ao paisagismo moderno brasileiro combinando a inovadora expressão plástica com o uso de espécies nativas brasileiras. Leenhardt (2009) reforça essa ideia ao afirmar que

[...] o Brasil que se desenvolveu após a Semana Arte Moderna de 22 encontrou em Burle Marx a figura capaz de reconciliar a natureza com o espírito modernista. A busca de uma nova identidade nacional que acompanhava a autonomia crescente – real ou ambicionada – das elites industriais encontrou também na preocupação de Burle Marx de valorização da flora autóctone, um eco aos seus anseios de afirmação. (LEENHARDT, 2009, p.84)

Burle Marx nasceu em uma época em que projetos paisagísticos brasileiros, assim como os de arquitetura, seguiam os modelos ecléticos desenvolvidos no século XIX. A partir de meados dos oitocentos, as principais cidades do país investiam em reformas urbanas e na implantação de áreas verdes, segundo principalmente os moldes franceses inspirados pela grande reforma urbana de Haussmann em Paris. Cabe, então, indagar haveria produção paisagística no Brasil antes do século XIX?

Para traçar um panorama da história do paisagismo no Brasil anterior a Burle Marx, buscou-se definir inicialmente quais seriam os principais jardins desde o período colonial até o século XIX no Brasil. Utilizou-se os estudos de Silva (2011), Segawa (1996), Dourado (2011) e a coleção Leituras Paisagísticas: Teoria e Práxis, de autores diversos, publicada pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro a partir de 2006.

Silva (2011) ressalta que os jardins históricos brasileiros anteriores a atuação de Marx compreendem o Parque de Friburgo (1637) no Recife, as hortas conventuais coloniais, o Passeio Público do Rio de Janeiro (1779-1883), jardins/hortos botânicos (séc. XVIII e XIX),

passeios, jardins e parques públicos e jardins privados (séc. XIX e XX). O Passeio Público do Rio de Janeiro é considerado a grande produção inaugural do paisagismo no Brasil, pois além de ser a primeira voltada para o público, adotava a linguagem paisagística clássica, proposta por Mestre Valentim. Segawa (1996), que analisa a construção e consolidação do Passeio, considera esta obra um símbolo dos valores do imaginário europeu na capital da colônia portuguesa, ressalta também o interesse do governo monárquico pelo estudo da flora a partir da criação de jardins botânicos principalmente em Belém, Olinda, Salvador, Ouro Preto e São Paulo.

Explorando outras iniciativas, Dourado (2011) expõe o trabalho de paisagistas e horticultores franceses em vários países da América do Sul, incluindo o Brasil. Este autor coloca que:

[...] o germe da atividade paisagística francesa no Brasil remonta ao fim do século XVIII, período em que as autoridades portuguesas buscaram incrementar sua participação na corrida internacional por novas fontes de riqueza vegetal, fomentando uma estratégia política de implementação de jardins botânicos em vários pontos de sua colônia sul-americana (DOURADO, 2011, p.101).

Os estudos de Dourado (2011) mostram os principais trabalhos paisagísticos dos franceses no país, muitos até esquecidos. Destacam-se Grandjean de Montigny (1776-1850) durante o governo de D. João VI e D. Pedro I e Pierre Joseph Pézérat (1800-1872) no Primeiro Reinado, a atuação no Segundo Reinado no Recife dos horticultores Auguste Renoult e da família Arnol e no Rio de Janeiro, de Charles Pinel (1802-1871), Jean Binot (1853-1911) e, do mais conhecido, Auguste François-Marie Glaziou (1833-1906).

O tema central do trabalho de Dourado (2011), contudo, é a produção do horticultor gaúcho Frederico Guilherme de Albuquerque (1839-1897), editor da Revista de Horticultura (1876-1879) que era um importante personagem na difusão de espécies ornamentais no país. Dourado (2011) revela a grande importância dos horticultores na história do paisagismo brasileiro, não se atendo somente aos mais conhecidos paisagistas.

Apesar das pontuais construções de áreas verdes nas diferentes regiões do país, foi no Rio de Janeiro, capital da coroa portuguesa, que os jardins se desenvolveram com maior expressividade. Tângari (2007) define quatro fases para o desenvolvimento do paisagismo no

Rio de Janeiro. A primeira foi uma iniciativa de D. Luis de Vasconcelos e concretizada por Mestre Valentim, compreendendo a reforma da Praça XV, o Passeio Público e outros espaços públicos localizados na área central da cidade (TÂNGARI, 2007, p. 9). Nesta fase encontra-se o Jardim Botânico do Rio de Janeiro na Gávea, idealizado por D. João VI, e situado no conjunto de realizações influenciadas pelo paisagismo francês.

A segunda fase (1860-1930) compreende as realizações do engenheiro Glaziou a serviço de D. Pedro II (TÂNGARI, 2007, p.10). Ele envolveu-se no estudo da vegetação brasileira e tornou-se um importante naturalista, empreendo expedições em matas desconhecidas para coleta de plantas e cultivando espécies nativas em seus jardins. Dentre suas obras, destacam-se a reforma do Passeio Público e os projetos para a Quinta da Boa Vista e para o Campo de Santana. A terceira fase (1930-1980) centra-se na obra Roberto Burle Marx, difundida pelo Modernismo e a quarta-fase (1980 - atual) desenvolve-se a partir do legado de Marx.

Observa-se, que no Rio de Janeiro, houve um primeiro momento caracterizado pela implantação pontual de espaços públicos na cidade, um segundo, evidenciado pelas intervenções que saíram da área central e atingiram setores mais próximos e mais periféricos, um terceiro, influenciado pelo ideal de modernização da cidade, cuja referência é a implantação de espaços livres de grande escala, como o Parque do Flamengo e o Calçadão da Avenida Atlântica e um quarto, definido pela revitalização dos espaços verdes existentes ou ainda em formação.

Entender como se estruturou a produção paisagística no Brasil, em especial no Rio de Janeiro nas duas primeiras fases citadas, é fundamental para compreender o contexto em que se desenvolveu a obra de Marx. Residindo nesta cidade desde a infância, Burle Marx sempre teve contato com seus espaços públicos jardins. Admirador das obras de Glaziou conheceu desde cedo os jardins do século XIX e conviveu com as belezas naturais que a própria paisagem da cidade oferecia. O contato com os mais importantes jardins do país foi essencial para a formação de um referencial paisagístico para aquele que seria no século XX um dos expoentes da arte dos jardins.

Não foram apenas os belos jardins da cidade que influenciaram Marx. A capital do Brasil era o cenário de uma intensa efervescência cultural. Criado em um ambiente que oferecia uma educação que contemplava o ensino de arte, línguas e música e somado ao convívio de sua família com importantes personalidades e artistas da época são importantes fatos que tornaram o menino Burle Marx um adulto que ansiava por cultura.

O interesse pelas artes aumentou ao regressar de uma temporada na Alemanha, resultando no seu ingresso na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Santos (1999) evidencia que sua inserção na Escola foi fundamental para que adotasse a estética e os ideais propostos pelos modernistas:

[...] De Mario de Andrade aprendeu a valorizar a cultura popular, a literatura e os sentimentos de uma cultura tropical e os conceitos da antropofagia cultural. Do mestre Lucio Costa aprendeu a valorizar as formas do barroco brasileiro e o compromisso de criar uma ação conjunta entre jardim, arquitetura e paisagem. A este quadro somamos as classes de pintura de Cândido Portinari, que lhe introduziu a técnica da pintura mural e em os atributos do cubismo, e as classes do mestre expressionista Leo Putz. (SANTOS, 1999, p. 298).

Como se pode perceber pela afirmação de Santos (1999), na Escola Nacional de Belas Artes vivia parte da vanguarda artística do país. Na arquitetura em particular o ensino da estética moderna era liderado por Lucio Costa: “e eis que no Rio um grupo de jovens arquitetos, revoltando-se contra o ensino acadêmico oficial e as velhas ideias em voga, se forma sob direção de Lucio Costa para estudar as obras dos grandes mestres europeus da nova arquitetura” (PEDROSA, 1998, p.386).

Evidenciar o ensino da arquitetura modernista neste período não é em vão uma vez que, apesar da formação em pintura, praticamente toda sua produção paisagística é vinculada ao desenvolvimento da nova arquitetura, ou seja, foi a partir do contato com os arquitetos modernistas que Burle Marx adquiriu a base para criar seus jardins: o edifício moderno.

Colaborador de importantes nomes da arquitetura moderna brasileira, tais como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi, os irmãos Roberto e tantos outros, Marx encontrou no diálogo do edifício com a paisagem sua expressão pessoal, que passou a

ser a síntese da linguagem paisagística moderna. Assim, além de inovar na forma dos jardins, elevava a aparência do edifício a uma dimensão superior.

Mesmo com intervenções urbanas de importância, viu-se sempre associado a grandes obras arquitetônicas. Para Cavalcanti:

[...] três figuras realizaram importantes mediações que deram um sotaque particular e original ao movimento trazido por Le Corbusier: Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx. O primeiro imprimiu uma dimensão histórica que propiciou uma profundidade dialética entre as novas formas e a tradição construtiva local [...]. Niemeyer introduziu a graça formal a partir da exploração radical do concreto armado, fornecendo uma alternativa ao previsível esgotamento do racional funcionalismo. Burle Marx criou, a um só tempo, o paisagismo tropical e uma linguagem internacional e moderna aos jardins. (2009, p.50)

Definir sua obra e categorizá-la é um exercício desafiador tanto pelo longo período de produção, cerca de sessenta anos, quanto pelo grande volume de propostas, que se aproximam a dois mil projetos. Sendo assim, a classificação das fases da produção paisagística de Marx varia muito de autor para autor. Alguns classificam seus jardins de acordo com os aspectos formais, outros pela função do jardim ou por localização geográfica. Há os que preferem ainda uma simples organização cronológica.

Cada um dos parâmetros escreve uma história e periodiza diferentemente a obra de Marx, portanto, é necessário conhecer essa variedade de pontos de vista. Objetiva-se, assim, uma compreensão mais global de seus trabalhos, olhando para a expressividade plástica de seus jardins, para as transformações sofridas pelas mudanças sociais e artísticas do período em que foram realizados e para os conceitos empregados. O resultado apresenta-se estruturado a partir de duas fontes: a primeira constituída pelo conjunto dos diferentes autores sobre sua obra, a segunda reservada às conferências e entrevistas de Marx proferidas em diferentes momentos de sua trajetória profissional.

Dentre os autores pesquisados, destacam-se os trabalhos de Montero (1997) e Santos (1999). Montero opta por uma descrição formal dos trabalhos do paisagista acompanhada de um estudo dos jardins públicos e privados por ele realizados. Santos, por sua vez,

empreende uma classificação da obra de Burle Marx traçando paralelos com os movimentos artísticos brasileiros.

Montero (1997) destaca que o paisagista definiu um novo estilo expressivo para os jardins, o estilo *burlesco-marxista*. Este estilo define-se por meio de certos elementos que constantemente estão presentes em suas obras, tais como os muros, pisos e níveis, as formas e os volumes, as texturas minerais e as fontes de água. Tais elementos, cuja expressividade varia de acordo com a concepção definida pelo paisagista para cada jardim, são combinados segundo princípios compositivos característicos do artista Burle Marx, são eles: a analogia, o contraste, a repetição, o isolamento, a figura e o fundo, expansão-redução e ritmo (explicados na tabela 1).

Tabela 1 - Princípios Compositivos de Burle Marx de acordo com Montero (1997)

PRINCÍPIO	CONCEITO	EXEMPLO
ANALOGIA	Diferentes espécies com características visuais comuns são plantadas juntas para mostrar sua forma similar	 <p>Figura 45 - Residência Kronsfoth</p>
CONTRASTE	Superfícies de cores ou texturas contrastantes são justapostas para explorar a natureza complementar dos opostos. O Contraste permite que a composição seja vista a distância.	 <p>Figura 46 - Residência Odete Monteiro</p>
REPETIÇÃO	Agrupam-se plantas de textura, forma e cor similares para enfatizá-las.	 <p>Figura 47 - Residência Walter Sales</p>

<p>ISOLAMENTO</p>	<p>Certas plantas com diferentes características se beneficiam quando plantadas sozinhas. Isso reforça suas especificidades, mostrando o efeito total quando comparadas com as massas do entorno.</p>	 <p>Figura 48 - Sítio Burle Marx</p>
<p>FIGURA E FUNDO</p>	<p>Quando invertidas provocam uma leitura dinâmica, estabelecendo uma oposição entre a forma e o negativo.</p>	 <p>Figura 49 - MAM-RJ</p>
<p>EXPANSÃO-REDUÇÃO</p>	<p>Nem sempre se criava ambientes paisagísticos com plantações. Em certos casos, ele alcançava o efeito desejado retirando elementos existentes ou, em outros casos, aumentando-os em quantidade.</p>	 <p>Figura 50 - Sítio Burle Marx</p>
<p>RITMO</p>	<p>Alcançava-se o ritmo reconhecendo a natureza mutável das plantas, os ciclos de dia e noite, as variações de luz, o barulho da água, o vento nas folhas, as fragrâncias de cada época.</p>	 <p>Figura 51 - Fazenda Vargem Grande</p>

Fonte: Montero (1997) modificado

Apesar de ser de importância para visualizar seus projetos de maneira panorâmica, considerar sua obra apenas pelos aspectos formais não permite vislumbrar a dimensão do trabalho de Burle Marx. É preciso entender também quais eram as circunstâncias em que seus jardins se desenvolveram e como seu trabalho atribuiu a várias nuances.

Santos (1999) define quatro parâmetros para classificar a obra de Burle Marx: o jardim “Tropical”, o jardim “Biomórfico”, o jardim “Construtivo” e o jardim “Abstrato Lírico”. Cada uma dessas categorias relaciona-se aos movimentos artísticos em voga. Além disso, Marx também constantemente atentava para as mudanças sociais que se refletiam no seu trabalho. O jardim tropical encontra-se no início de sua produção que, de acordo com Santos (1999), adotava os conceitos do nacional-tropical-internacional e a atitude tropicalista experimental da modernidade no Brasil.

Entre os exemplos situados nesta fase, destacam-se dois, o da Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha, ambos no Recife. Pessoa & Carneiro (2003) afirmam que os jardins da Casa Forte (figura 52) “deixam transparecer as preocupações ecológicas e estéticas, reunindo uma variedade de espécies vegetais provenientes da Amazônia, da Mata Atlântica como também plantas exóticas” (Pessoa & Carneiro, 2003, s. p.). O projeto da Praça Euclides da Cunha (figura 53), chamado “Cactário Madalena”, realizado no mesmo ano de 1934, criava “um outro cenário, aquele típico da região semi-árida, onde estão presentes espécies da caatinga” (Pessoa & Carneiro, 2003, sem página).



Figura 52 - Jardim da Casa Forte



Figura 53 - Praça Euclides da Cunha

Apesar do uso de vegetação brasileira nos projetos do Recife, não há inovações nos aspectos formais. Os jardins evidenciam recintos formados por uma composição que mesclam o jardim clássico com uma vegetação não muito utilizada em jardins. Segundo Santos (1999), as espécies mais características da flora nacional receberam um tratamento de

monumentalização, ressaltando toda sua beleza. Destacam-se palmeiras, os cactos e as plantas aquáticas.

O regionalismo expresso pela utilização de vegetação nativa do Brasil, para Santos (1999), tem uma relação direta com os ideais expressionistas, sendo carregados por uma dramatização que cria um jardim cheio de sensualidade, exuberância, ritmo, cor e movimento. O jardim tropical revela-se como: “uma atitude conceitual frente à afirmação nacional idealizada pelas vanguardas brasileiras” (SANTOS, 1999, 341).

O início dos trabalhos biomórficos estabelece-se com o Ministério da Educação e Saúde, no fim da década de 1930, quando Burle Marx retorna ao Rio de Janeiro, vindo do Recife. A primeira proposta para esse importante edifício era composta por canteiros e desenhos de linhas ortogonais, foi substituída por uma segunda proposta de contornos curvos formados pela volumetria das diferentes espécies de vegetação, rompendo com os rígidos limites dos canteiros regulares e transformando o espaço arquitetônico racional em espaço mais fluido.

[...] Burle Marx chegava a um novo e criativo projeto, que desbancava todos os ensaios anteriores, inclusive os primeiros ensaios de Le Corbusier. A caracterização plástica da esplanada derivava de um criterioso lançamento de maciços vegetais com formas curvilíneas, em pontos desguarnecidos pelos volumes e elementos construídos [...], numa estratégia consonante com as ideias de permeabilidade e integração espacial. (DOURADO, 2009, p.234 e 235)

A abstração biomórfica foi adotada nos projetos posteriores, entre os quais Santos (1999) elege como os mais representativos o terraço da Associação Brasileira de Imprensa e a Praça Salgado Filho (figura 54), ambos de 1938, o jardim do Instituto dos Resseguros do Brasil (1939), o Parque Sólon de Lucena (1940) na Paraíba, o Conjunto da Pampulha (1942) e do Grande Parque de Araxá (1943) em Minas Gerais, a residência de Diego Cisneros em Caracas (1948) e a residência de Odete Monteiro (1948) no Rio de Janeiro (figuras 55 e 56), sendo neste último, onde os princípios estabelecidos pela proposta biomórfica atingem sua expressão máxima.



Figura 53 - Praça Salgado Filho

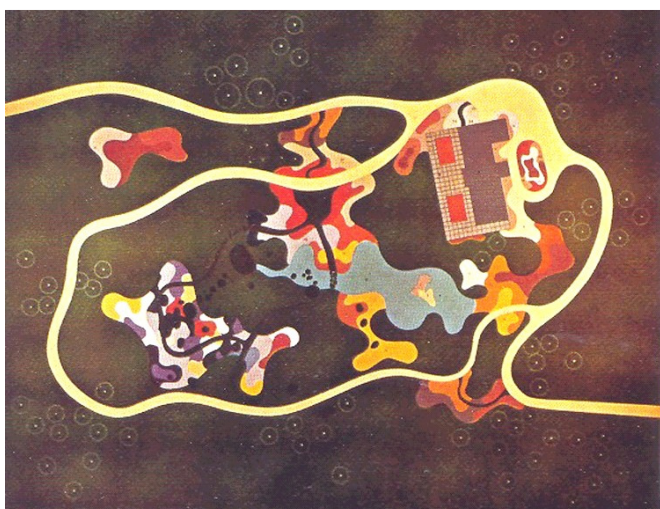


Figura 55 - Residência Odete Monteiro



Figura 56 - Residência Odete Monteiro

Dessa forma, influenciado pelas formas dos artistas Arp e Miró, Marx transformou o paisagismo com a exuberância dos jardins biomórficos, de linhas curvas e volumes formados pela vegetação de diferentes cores e texturas, conquistando o exterior e lançando seu nome para o cenário internacional.

No entanto, como um artista em constante mutação, continuou suas experimentações adotando uma nova: “[...] a partir dos anos cinquenta, uma linguagem plástica baseada em um princípio de modernidade construtiva e de abstração pura” (SANTOS, 1999, p. 349). As manifestações de abstração geométrica transformaram as formas biomórficas orgânicas em espaços mais geométricos, caracterizados pela influência direta do movimento de Arte Concreta dos anos cinquenta. Surge, então, o que Santos (1999) denomina “jardim construtivo”. Neste jardim a ideia do construído está definida por uma geometria rigorosa, mas assimétrica e axial, a preocupação pelo desenho cede lugar ao espaço: “Nesta etapa o

pictórico é parcialmente substituído por uma atitude mais arquitetônica, tanto no trato do espaço como na metodologia de projeto” (SANTOS, 1999, p.350).

A estrutura formal desses jardins conta com murais e painéis de azulejos em composição geométrica, que “têm a função de completar o jardim e fazer a transição entre a arquitetura e a paisagem” (SANTOS, 1999). As propostas representantes desta fase são: o Instituto Oswaldo Cruz (1947), a residência Jean Marie Diestl (1947), a residência Arnaldo Aizim (1948) e a residência Walter M. Salles (1951) (figura 57), no Rio de Janeiro, em composição cubista e os painéis das residências de Olvio Gomes (1950) (figuras 58 e 59) em São Paulo e de Olavo Fontoura (1952), com composição baseada na geometria plana.



Figura 57 - Residência Walter M. Salles, painel e vegetação



Figura 58 - Residência Olvio Gomes



Figura 59 - Residência Olvio Gomes

No entanto, é importante ressaltar que os jardins construtivos são desenvolvidos paralelamente aos jardins biomórficos e, por vezes, essas duas propostas encontram-se combinadas como no projeto da residência Edmundo Cavanellas (1954) no Rio de Janeiro. Nesta proposta as formas orgânicas na fachada principal da casa (figura 60) contrastam com a rigidez das linhas ortogonais formadas por diferentes forrações na área dos fundos (figura 61).



Figura 60 - Residência Cavanellas (frente)



Figura 61 - Residência Cavanellas (fundo)

A partir dos anos sessenta, os projetos incorporam: “uma geometria mais complexa em que as figuras geométricas se sobrepõem e os quadrados, triângulos e círculos se desconstroem expandindo o geométrico a uma abstração geométrica lírica” (SANTOS, 1999, p.356), em que o jardim construtivo cede lugar à proposta “Abstrata Lírica”.

O movimento de arte Neoconcreta, surgido no Rio de Janeiro no fim dos anos cinquenta como uma reação a rigidez do concretismo, está presente nas pesquisas do paisagista que buscava romper com o desenho puro geométrico. Santos (1999) define que essa expressão representa a:

[...] complexidade geométrica na qual o enigma das manchas, evocando múltiplas texturas, a presença perturbadora de cor e imediatismo dos materiais brutos se reúnem em uma composição anunciadora da arte Abstrata Lírica no seio da cidade. A progressão dos planos sobrepostos ou sequência de linhas quebradas são parte de um continuum em constante movimento [...]. (SANTOS, 1999, p.)

Os grandes projetos públicos são a marca deste período, cujo marco é o Passeio de Copacabana (figuras 62 e 63).

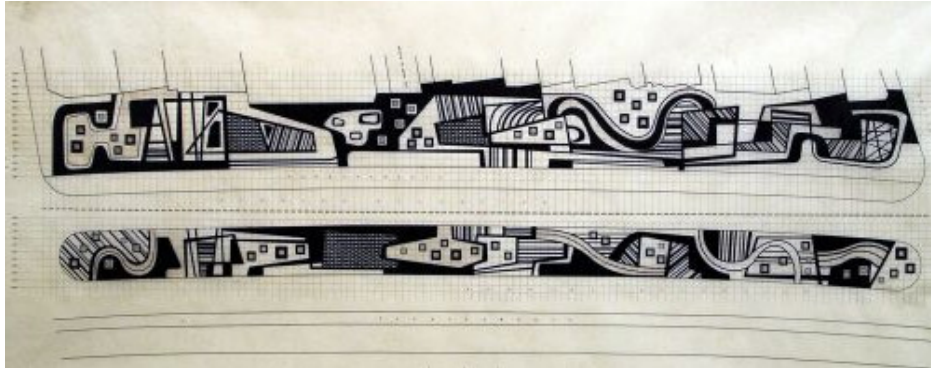


Figura 62 - Projeto do Passeio de Copacabana

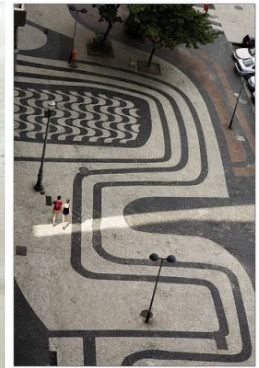


Figura 63 - Detalhe

A partir de então, surgem nas principais cidades brasileiras o que Santos (1999) chama de jardim “mineral”, nos quais a expressividade das plantas de forração da fase biomórfica é substituída por uma radicalização do desenho da paginação de piso principalmente em pedra portuguesa. Outras obras importantes incluem-se nesta experiência, como o Largo da Carioca (1981) (figura 64) no Rio de Janeiro, o Biscayne Boulevard (1988) (figura 65) em Miami e várias propostas em Brasília, entre as quais a Praça das Fontes e a Praça dos Cristais na década de 1970.



Figura 64 - Largo da Carioca

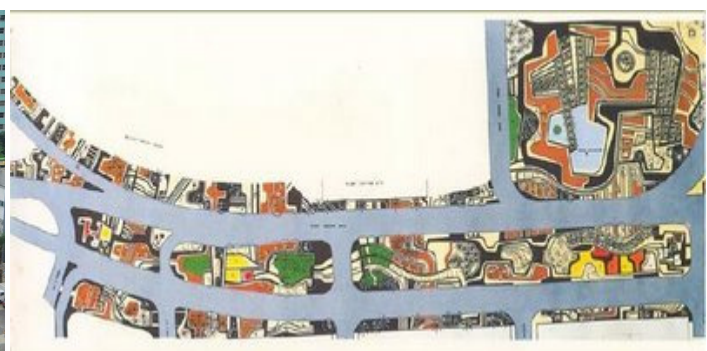


Figura 65 - Projeto do Biscayne Boulevard

Ressalta-se, contudo que todas as fases citadas coexistem e que tão importante quanto à expressão plástica do paisagista é sua compreensão da dimensão ecológica de seus jardins. Assim, os seus princípios e principais questionamentos que complementam seu fazer paisagístico são estudados a seguir.

2.2 Os Conceitos Paisagísticos de Burle Marx

Buscou-se identificar as concepções/definições elaboradas por Burle Marx que guiaram sua prática paisagística, tais como jardim, paisagem, natureza, entre outros. Para isso, um levantamento desses termos foi realizado em entrevistas e nas conferências proferidas ao longo de três décadas (1950-80) e publicadas em “Arte e Paisagem: conferências escolhidas” (2004). Assim, objetiva-se traçar um panorama das principais concepções que permearam seu fazer paisagístico.

Foram analisadas como fontes primárias as entrevistas de Burle Marx concedidas a Jacques Leenhardt (sem data, somente o ano da publicação, 1992), a Ana Rosa Oliveira (1992) e a Conrad Hamerman (1994), bem como as conferências reunidas na publicação “Arte e Paisagem: conferências escolhidas”, organizada por José Tabacow (2004). O conjunto analisado compõe-se dos seguintes títulos: “Projetos paisagísticos para grandes áreas” – conferência 1962, “O jardim como forma de arte” – conferência 1962, “Jardim e iluminação artificial” – conferência sem data definida, “Jardins residenciais” – conferência 1968, “Recursos Paisagísticos do Brasil” – conferência 1976.

Nestas conferências, destacaram-se as concepções sobre a natureza, a definição de jardim, o papel da luz e as ideias de paisagem. O intuito é entender essas concepções no curso do tempo em que Burle Marx realizou sua obra. Assim, a orientação desta abordagem apoia-se na história do paisagista, tendo em vista reconhecer as nuances que o pensamento e a prática desse artista adquiriram.

2.2.1 *As plantas e a natureza*

Após a leitura das principais entrevistas e conferências proferidas por Burle Marx, pode-se afirmar que o que tornou o maior paisagista brasileiro não se deve somente sua veia artística e capacidade de composição dos jardins com espécies autóctones. Foi, em primeiro lugar, o amor e o encanto que ele sentia pela natureza e pelas plantas. Em entrevista a Jacques Leenhardt afirmou:

[...] de um lado, são seres vivos que obedecem a um determinismo ligado às leis do crescimento, da fisiologia, da biofísica e da bioquímica. De outro, toda e qualquer planta é o resultado de um longo processo histórico que incorpora, em seu estado atual, todas as experiências de uma longa linhagem de antecedentes que se perde na indefinição dos primeiros seres. E todo esse aperfeiçoamento das formas, das cores, dos ritmos e das estruturas, faz com que elas pertençam a um outro plano categorial, o do seres estéticos, cuja existência é um mistério para o homem (MARX, 1992, p.52).

Na mesma entrevista ainda destaca a capacidade das plantas serem seres instáveis, em desequilíbrio permanente em busca constante de um novo equilíbrio. Ressalta também o encanto que sente pelas associações naturais das plantas. Segundo ele: “[...] obedecem a um jogo complexo de compatibilidade entre o clima, o solo, a integração das plantas com os animais e das plantas entre elas [...]” (MARX, 1992, p.55) e que a adaptação das mesmas com o meio é “[...] um dos mais fascinantes processos biológicos [...]” (MARX, 1992, p.55).

A paixão pela flora nativa o estimulou a aprofundar seus estudos em botânica e a embarcar em excursões em várias regiões do Brasil em busca de espécies, acompanhado sempre de especialistas em botânica. É importante lembrar que o contato com os botânicos sempre foi por ele valorizado: “[...] a colaboração deles é indispensável a quem espere adquirir o domínio de uma arte consciente e profunda da paisagem [...]” (MARX, 1992, p.56).

Em depoimento pessoal afirma que as viagens de estudo proporcionaram a identificação de novas espécies e lhe deram a “compreensão da planta em seu habitat, da maneira justa de associá-las e, muitas vezes, de associar as plantas que, embora de regiões diversas, se irmanavam nas suas atitudes e exigências [...]” (MARX in TABACOW, 2004, p.17).

Nesse sentido, é possível afirmar que ele buscava um profundo entendimento de seu elemento de expressão. Clément (1992) menciona que Burle Marx, além do bom conhecimento das plantas, compreendia também sua fisiologia e comportamento. É um dos poucos paisagistas “[...] capazes de fazer um desenho e capazes de falar de cátedra a respeito do material botânico que utiliza! [...] Ele é de fato um dos únicos capazes de dar um parecer técnico incrivelmente precioso e preciso [...]” (CLÉMENT, 1992, p.77).

A partir dessas observações constantes, Burle Marx afirmou que “[...] para compreender a planta ou a forma, seria necessário compreender toda uma série de perfis que definem a planta no espaço / tempo [...]” (MARX, Depoimento Pessoal, p.20). Ressalta ainda a sucessão de estados que as plantas sofrem nesse contexto: “[...] a germinação, o crescimento, a floração e a frutificação são fenômenos que traduzem uma posição no espaço e uma projeção no tempo [...]” (MARX in TABACOW, 2004, p.20).

Com o passar dos anos, o afeto e o encanto pelas plantas estenderam-se para a natureza como um todo. Em sua concepção a natureza seria:

[...] todo um sinfônico, em que os elementos estão intimamente relacionados – tamanho, forma, cor, perfume, movimento, etc. Dentro dessa concepção, a planta, ou o animal não é mais apenas um ente sistemático, um ser de coleção. É muito mais, é um sistema dotado de uma imensa dose de atividade espontânea, possuindo seu próprio *modus vivendi* com o mundo em torno. (MARX, 1962, p.45).

Sua vivência e as experiências adquiridas com as viagens de estudo tornaram sua visão abrangente, incluindo um engajamento com a problemática ambiental e o entendimento global da natureza: “ela (a natureza) não perde tempo em eliminar o que é inútil e não tem razão para existir. Ela está acima de nossas noções filosóficas de bondade e de maldade” (MARX, p.47, 1962).

De acordo com Sgard (1992), a paixão pelas plantas foi tamanha que o tornou um eminente especialista e o levou a lutar pessoalmente em defesa da floresta brasileira. A preocupação com a preservação passou a ser um assunto constante nas observações de Burle Marx, já na década de 1970, quando havia um otimismo exagerado em relação às políticas desenvolvimentistas, que não atentavam para qualquer consequência ambiental. Na sua visão, a preservação preconiza a utilização racional da terra e deveria ser elaborada como um sistema global para todo território nacional. Afirma que “[...] não significa, pois, a escolha arbitrária de um ou outro ambiente natural que se queira conservar.” (MARX, 1976, p.147).

Sua posição em defesa da fauna e da flora e contrária ao desflorestamento fizeram-se constante. O desflorestamento, em seu entendimento, definia-se como “[...] um atentado

perpetrado pela humanidade contra as fontes de vida e de uma forma de destruição das gerações futuras.” (MARX, 1992, p.52).

Até o fim de sua vida permaneceu com a mesma preocupação a respeito da preservação da natureza. Em entrevista dada Conrad Hamerman afirma: “Eu falei, a vida toda, contra a destruição desenfreada das nossas florestas” (MARX, 1994, s.p.).

2.2.2 *O jardim*

A temática do jardim foi intensamente discutida até o fim da vida de Burle Marx. Foi no jardim que, segundo Silva (2005), ele experimentou seus princípios artísticos, em que a vegetação era a essência da composição. Burle Marx mesmo afirma que: “[...] o jardim foi uma maneira de organizar e compor minhas obras pictóricas utilizando materiais não convencionais” (MARX, 1992, p.47).

O paisagista definia também o jardim como “[...] manifestação de arte com suas próprias características, com sua personalidade” (MARX, p.49, 1962). Sendo assim não estabelecia diferenças entre a pintura e a paisagem construída por ele, pois em sua concepção somente mudava o meio de expressão (Marx, 1992).

No entanto, após uma leitura mais detalhada, percebe-se que a ideia de jardim era muito maior que a de forma expressão. Burle Marx revela que também entendia o jardim como uma “[...] adequação do meio ecológico às exigências naturais da civilização.” (MARX, 1992, p.47) e como uma antiga forma de arte expressa pela necessidade do homem de controlar a natureza pelo reconhecimento de sua dependência dela. (MARX, p.51, 1962)

Sua visão de jardim “[...] fundamenta-se em uma longa prática mas não tem qualquer pretensão de originalidade [...]” (MARX, 1992, p.47) uma vez que sua forma particular de trabalho vincula-se à arte de seu tempo e de sua geração, portanto imersa no seu tempo histórico, e na atenção dedicada ao ambiente natural.

A complexidade das definições para o mesmo termo expressa-se, por exemplo, no termo jardim tratado na conferência proferida em 1968, o jardim define-se como:

[...] Uma associação de microclimas que “comporta plantas das mais diversas procedências e formas de vida” (MARX, 1968, p.100).

[...] Não apenas uma coleção de plantas e sim uma solução plástica, em que a dominância de uma cor, e a ocorrência de um determinado ritmo como, por exemplo, uma vertical em oposição às horizontais, a escolha de plantas deliberadamente feita para conseguirmos um caráter marcante, textura e formas diversas, devem ser preocupação de primeira grandeza na mente do paisagista” (MARX, 1968, p.101-3).

[...] Um “impulso ordenado. Deve ser obra de arte, onde as convergências de intenções plásticas se transformam em um todo em que as mutações e instabilidades a espera de uma floração, esse momento de ênfase, valorizem todas as partes formato em tecido, uma trama na qual tudo contribui para o equilíbrio generalizado” (MARX, 1968, p. 103).

Logo, percebe-se o conceito de jardim para Burle Marx está sempre ligado a suas concepções artísticas e seus princípios ecológicos. Em uma das suas últimas entrevistas a Ana Rosa de Oliveira, em 1992, afirma:

[...] Inicialmente meus jardins tiveram um enfoque ecológico. Mas esse enfoque é bastante relativo. Eu fiz, por exemplo, o jardim do MEC com umas manchas bastante abstratas, pois nessa época eu já conhecia artes plásticas. De modo que não se pode dizer que meus jardins, mesmo nos seus inícios tivessem uma preocupação essencialmente ecológica. Jardim é uma natureza organizada pelo homem e para o homem. (MARX apud OLIVEIRA, 1992, s.p.)

Percebe-se que Burle Marx, mesmo com todo conhecimento em botânica e com a grande preocupação ecológica, sempre destacava a composição do jardim e sua representação artística. Esta capacidade de conceber os jardins como obras de arte refinou-se com o passar do tempo. Como afirma Dourado (2009) embora compreendesse cada vez mais “[...] as especificidades e necessidades biológicas das plantas, o conjunto de procedimentos estéticos que Burle Marx foi desenvolvendo orientava-se segundo uma lógica própria de harmonias e contrastes cromáticos [...]” (DOURADO, 2009, p. 108).

Os jardins residenciais, contudo, tinham uma abordagem um pouco diferenciada, devido às variadas escalas e usos. Além da questão da composição com grande variedade cromática, Marx considera a questão da dinâmica de uma residência, com enfoque na privacidade dos moradores. Revela uma preferência por habitações voltadas para dentro, pois acredita que a

privacidade é um dos elementos mais importantes para nossa civilização (Marx, 1968). Segundo Burle Marx “[...] é nesses jardins internos que vamos criar plantas vistosas de cores vibrantes, luminosos intensos, de formas invulgares, onde as florações e os frutos despertam em nós um prazer visual que varia constantemente, e esta estabilidade tem grande importância no jardim [...]” (MARX, 1968, p.97).

No jardim particular, Marx (1968) considera a função da flora existente, a configuração do terreno e as condições climáticas, Ressalta também a importância de se valorizar as espécies locais, lamentando sempre a moda exótica das plantas. Mesmo sendo autor de jardins de residências importantes, sempre viu beleza em estruturas presentes nas casas mais simples, como a horta e o pomar. Afirma que um jardim residencial pode conter árvores frutíferas, horta, canil, galinheiro, coradouro, desde que se defina e ordene as funções.

Outro tipo de jardim presente nas concepções de Burle Marx foi o Jardim Botânico. Não necessariamente por ter projetado algum, mas por ser, em um primeiro momento, o ambiente em que percebeu intensamente a flora brasileira (Jardim Botânico de Berlim-Dahlem) e, em um segundo momento, por ser um ambiente que estimula o estudo e a preservação das espécies das mais diversas plantas. A experiência familiar em Berlim foi um marco no contato com a flora, em suas palavras: “[...] foi lá que verdadeiramente percebi a força da natureza originária dos trópicos, que eu tinha ali em minhas mãos, como um material pronto para servir ao projeto artístico que me era próprio, embora ainda mal definido [...]” (MARX, 1992, p.67).

À medida que o interesse pessoal pelas plantas brasileiras aumentava, bem como o seu envolvimento com as expedições que buscavam espécies, o Jardim Botânico assumiu um papel outro que não somente o de um lugar de inspiração. Para ele, “[...] é o lugar onde se pode comparar plantas de uma mesma família e sentir a sua capacidade de adaptação e meios e condições de vida extremamente diversificados.” (MARX, 1962, p.45).

Assim, o Jardim Botânico desempenha para o paisagista a função de uma instituição científica em que “[...] cabem a pesquisa e a divulgação, o ensino sistemático e assistemático,

o empreendimento de explorações botânicas, a posse coletiva de plantas vivas e de material herborizado, o intercâmbio de plantas, mudas e sementes, as realizações de exposições periódicas, cursos.” (MARX, 1962, p.45). Afirmar também que se pode optar por ordená-lo “[...] segundo um critério sistemático, um critério ecológico, ou um critério mais ou menos eclético, que permita manter as vantagens de um e de outro [...]” (MARX, 1962, p.44). Contudo acima de qualquer proposta de distribuição, Burle Marx reforça até o fim de sua vida a concepção de intuição científica do Jardim Botânico e o papel de “[...] preservador de espécies em extinção” (MARX, 1981, p.171).

2.2.3 *A luz e a iluminação artificial*

Leenhardt (1992) acredita que Burle Marx sempre deu atenção aos aspectos dinâmicos da percepção, sendo a luz um importante elemento e assim a define:

[...] o fator natural mais importante no traçado de um jardim. O emprego da luz bem estudada, pode trazer resultados surpreendentes. Essa constante modificação, o caráter caprichoso da luz, é que torna tão difícil o trabalho do paisagista”. (MARX, 1962, p.51).

Para Burle Marx (1962) um mau estudo das formas e dos volumes em um jardim é imediatamente evidenciado pela mudança de luz. Também tece considerações a respeito da modificação da luz nos diferentes lugares do mundo e ressalta a importância de se observar a beleza de suas relações cromáticas com as plantas de um lugar. Afirmar que “retiradas de seu meio ambiente, essas folhas e flores podem parecer vulgares e anêmicas; em seu contexto, elas possuem a perfeição da simplicidade” (MARX, 1962, p.57).

A respeito da luz artificial, o paisagista acredita que esse tipo de iluminação “[...] abriu novas possibilidades de expressão para conferir uma dimensão igualmente nova e por consequência, uma utilização integral ao jardim [...]” (MARX, 2004, p.77). Revela que os jardins deveriam também ser explorados a noite, aproveitando as possibilidades do controle da intensidade da luz, poder-se-ia num jardim fazer um jogo que iluminasse ora um grupo de folhagem mostrando “[...] as nervuras e as transparências das folhas, ora uma árvore de forma imprevista, ora a textura de um tronco criando centros variáveis de interesse no verde, ou mostrando ainda a floração de certas plantas.” (MARX, 2004, p.79).

Dourado (2009) indica que Burle Marx tratava de definir uma hierarquia de elementos de interesse manipulando contrastes de luz e sombra, iluminando as áreas em que queria ressaltar os conjuntos vegetais. Portanto, percebe-se que a luz, tanto a natural como a artificial, é um elemento importante para Burle Marx. Isso pode ser explicado pela força que tem nas composições visuais, estabelecendo o vínculo de sua dupla atividade: a do artista e a do paisagista. Na interseção desses territórios emergem um conjunto significativo de termos, tais como valores cromáticos, texturas, volumes, ritmo, harmonia, definitivamente estabelecendo a ponte dos seus fazeres, ao fim e ao cabo, indissociáveis.

2.2.4 *A paisagem*

Em entrevista a Jacques Leenhardt, Burle Marx tem um posicionamento formado ao conceituar paisagem. Segundo ele “[...] existem duas paisagens: uma natural e dada, a outra humanizada e, portanto, construída [...]” (MARX, 1992, p.47). Afirma, ainda, que a paisagem construída é o resultado das interferências impostas pela necessidade, decorrente das exigências econômica e estética, sendo que a última é “[...] necessária para a vida humana e sem a qual a própria civilização perderia a razão de ser [...]” (MARX, 1992, p.47).

Para o paisagista, a construção da paisagem obedecia a uma orientação histórica, seguindo a premissa de que cada época possui uma forma de expressão artística. Entende que “[...] a cada época, aparece um pensamento estético que se manifesta em todas as formas de expressão artística [...]” (Marx, 1992 p.48). Esse conceito aproxima-se ao que Aloïs Riegl chamou de vontade artística de um período. Assim, afirma ser sua obra expressão da modernidade de sua geração sem, contudo, perder seus vínculos com a tradição.

A concepção da paisagem artificial, acima referida, aproxima-se com a criação do jardim, sistematizando o espaço de forma estética. Sobre isso é categórico: “[...] o fato de criar uma paisagem artificial não implica uma negação nem, bem entendido, uma simples imitação da natureza. É preciso saber transpor e associar, com base em critérios seletivos e pessoais, os resultados de uma observação intensa e prolongada.” (Marx, 1992, p.56).

Em conferência proferida 1976, denominada “Recursos Paisagísticos do Brasil”, ele desenvolve um estudo sobre o significado de paisagem. A partir de uma revisão bibliográfica, analisando autores como Antenor Nascentes Domingos Vieira, Caldas Aulete e Aurélio Buarque de Holanda, Burle Marx conclui que todas as abordagens estudadas tratam paisagem como referência ao sentido da visão. Entende também que a paisagem envolve, além da base física, todos os seres vivos, não sendo, assim, algo estático. Conclui que paisagens parcialmente justapostas formam um território. Seguindo esse raciocínio, afirma:

[...] Destacar deste conjunto certas áreas, certas “paisagens”, às quais conferimos determinado significado estético, cultural, científico social, e tratar essas áreas como unidades autônomas, poderá constituir uma medida funcional corrente com vista a determinadas finalidades. A paisagem, entretanto, permanecerá sempre indivisa, contínua, onde os limites teóricos perdem a sua validade. Mas, embora o termo “paisagem” não informe nada acerca de suas características, é evidente que qualquer vista tem para o observador, uma série de elementos que a definem e que a diferenciam de outras infinitas paisagens. A morfologia do terreno, a flora, a fauna, os recursos hídricos e a ação antrópica são os elementos que, ao constituírem a paisagem, ao mesmo tempo caracterizam a forma inconfundível. (MARX, 1976, p.127-8)

Por fim, depois de tantas tentativas de precisar o termo, afirma que não há necessidade de limitá-lo a um conceito único, mas estabelecer como paisagem “[...] todo e qualquer ambiente de nosso território, nosso domínio usual.” (MARX, 1976, p.127-8). O posicionamento mais flexível sobre o termo pode ser explicado pelas expedições aos recantos brasileiros intocados, em que a força e a variedade das paisagens prevalecem sobre qualquer tentativa de fechar um conceito geral.

Seu posicionamento sobre a natureza e as plantas, antecipa atitudes, o que o insere em uma visão sistêmica de natureza e na defesa ambiental em momento que os discursos preservacionistas ainda não tinham se transformados em bandeira. Seu trabalho abrange três esferas: um lado pesquisador e especialista autodidata em botânica, do outro lado, o pintor que compõe ritmos, volumes, cores e o paisagista como síntese final. Embora seu engajamento com a questão da preservação ambiental e o interesse em botânica estejam presentes, sua atenção sempre se voltava para composição, porque acima de tudo ele era um artista.



Capítulo 3

OS JARDINS HISTÓRICOS NA
PERSPECTIVA DO PATRIMÔNIO

3 OS JARDINS HISTÓRICOS NA PERSPECTIVA DO PATRIMÔNIO

“No queremos ni pretendemos que se restaure un jardín tal como fue. Lo primero sencillamente porque esto es imposible por la própria esencia del jardín, mutable minuto a minuto, día a día, em perpetua transformación”
(AÑÓN, 1989, p.313)

3.1 O patrimônio paisagístico: Do monumento à paisagem cultural

Para entender como os jardins históricos são tratados pela ótica do patrimônio, é preciso primeiramente apreender o desenvolvimento do conceito de “patrimônio” e, somente depois, analisar o momento em que os jardins se inserem em seu âmbito. A definição do conceito de patrimônio adotado no presente trabalho baseia-se em duas importantes obras de Françoise Choay que o elabora a partir de uma abordagem histórica. As obras em questão são: *Alegoria do Patrimônio* (2001) e *As questões do Patrimônio* (2011).

Choay (2011) afirma que o termo “patrimônio” tendeu a substituir e eliminar o uso, consagrado desde o século XIX, de duas formas lexicais: “monumento” e “monumento histórico”. A diferença desses dois conceitos foi definida em 1903, por Alois Riegl por encomenda do estado austríaco tendo em vista a elaboração do Projeto de Legislação sobre os Monumentos Históricos. Para Riegl, nas explicações de Choay, o “monumento” tem a função de lembrar à gerações a ele contemporânea ou futura eventos dados em um determinado presente, caracteriza-se como:

todo artefato ou conjunto de artefatos deliberadamente concebidos e realizados por uma comunidade humana, sejam quais forem a natureza e as dimensões no sentido de fazer lembrar a memória viva, orgânica e afetiva dos seus membros, pessoas, acontecimentos, crenças, ritos ou regras sociais constitutivos da sua identidade. (CHOAY, 2011, p.16).

O “monumento histórico”, por sua vez, não é um artefato intencionalmente feito para a memória viva, o valor de rememoração que possui lhe foi atribuído posteriormente ao momento em que foi concebido e realizado (CHOAY, 2011, p.18). Deve seu reconhecimento ao fato de ser um testemunho de uma época, podendo mesmo ser objetos banais.

Monumento intencional ou monumento não intencional são conceitos distintos que foram de certa forma “fundidos” originando o conceito mais amplo que os abarca: o de patrimônio. O termo “patrimônio” tendeu aos poucos a substituir a expressão “monumento histórico”⁴ a partir da Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural promovida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) em 1972 (CHOAY, 2011). Neste encontro, confirmou-se o “amálgama de duas noções de monumento e monumento histórico ao ocultar a origem étnica e a especificidade semântica da segunda, sob a cobertura de uma identidade de valor universal” (CHOAY, 2011, p.37). Ressalta-se, contudo, que a prevalência do termo “patrimônio” nas discussões a partir da década de setenta não excluiu os termos “monumento” e “monumento histórico” ainda frequentes em vários documentos.

Para Choay, a noção de patrimônio histórico define-se como um “bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum [...]” (CHOAY, 2001, p.11). Esses bens são representados pelas obras de Belas Artes e artes aplicadas, pelos trabalhos e produtos de todos os saberes e pelo próprio *savoir-faire* dos seres humanos.

Os conceitos de “cultura” e “história” modificaram significativamente ao longo do século XX, como afirmam Zanirato & Ribeiro (2006), essas mudanças repercutiram na compreensão dos bens considerados “patrimônio histórico”, principalmente por consequência de novas abordagens da história, cuja interface com a antropologia alarga o rol desses bens contemplando os campos nos quais se expressa a atividade humana. É neste contexto que o termo adquire uma dimensão maior revelada pela designação “patrimônio cultural”⁵.

⁴ Choay (2011) afirma que o marco da “morte” simbólica do monumento histórico ocorreu em 1978, na França, quando a Direção dos Monumentos Históricos se torna Direção do Patrimônio. Após essa mudança “os países europeus seguem alegremente o movimento enquanto o conselho da Europa multiplica as recomendações, declarações, cartas e resoluções a serviço do “patrimônio europeu”” (CHOAY, 2011, p.37).

⁵ Choay (2011) alerta que o termo acompanhado do adjetivo cultural foi lançado na França em 1959 por André Malraux ao se tornar Ministro de Estado da Cultura.

A ampliação da abordagem do campo de patrimônio nas discussões nacionais e internacionais possibilitou a inclusão nele da produção paisagística dos diferentes povos, como afirma Bertruy (2009), os jardins históricos são considerados testemunhos da arte, da história e da cultura da humanidade, são, dessa forma, parte do patrimônio de uma sociedade.

Para compreender como os jardins foram inseridos no conceito de patrimônio cultural, analisou-se as principais recomendações, cartas e documentos que envolvem o patrimônio paisagístico, ao mesmo tempo em que se aponta o papel desempenhado pelas instituições internacionais UNESCO, Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) e o Comité Internacional dos Jardins Históricos (ICOMOS-IFLA).

No âmbito internacional, tem-se como marcos da discussão do tema a Carta de Atenas (1931), a Carta de Veneza (1964), a criação do Departamento de Jardins Históricos (IFLA, 1964), o Simpósio sobre Jardins Históricos em Fontainebleau (1971), a Carta de Florença (1981) e a inserção do jardim em uma nova abordagem, a da Paisagem Cultural. No caso nacional, as referências são a Carta de Bagé (2007), Carta da Serra da Bodoquena (2009), a Chancela da Paisagem Cultural Brasileira (2009) e a Carta dos Jardins Históricos Brasileiros (2010).

De acordo com Marcondes (2009), mesmo sendo um importante legado histórico-cultural, o tema dos jardins nas primeiras discussões sobre o patrimônio era indissociável dos monumentos que seriam preservados. Na recomendação da Carta de Atenas de 1931, por exemplo, em seu terceiro tópico, “A Valorização dos Monumentos”, da seção de “Conclusões Gerais”, ressalta-se a importância de estudar “as plantações e ornamentações vegetais convenientes a determinados conjuntos de monumentos para lhe conservar o caráter antigo” (IPHAN, 2004, p.14). Mesmo reconhecendo seu valor, percebe-se que a Carta de Atenas de 1931 delegava ao jardim um papel secundário, valorizando mais o monumento por ele emoldurado.

Em 1964, a Carta de Veneza, resultado do II Congresso Internacional de Arquitetos e de Técnicos de Monumentos Históricos, estabelece diretrizes sobre conservação e restauração de monumentos e sítios. Definia no artigo 2º que “o monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico” (IPHAN, 2004, p.92).

Nota-se, portanto, um maior interesse em obras referentes à paisagem, mas as discussões a respeito da conservação e restauro das mesmas ainda são incipientes. Porém, a importância dessa Carta reside no fato de permanecer como documento-base do ICOMOS, órgão consultor administrado pela UNESCO, criado em 1965. De igual importância para a preservação dos jardins foi a união do ICOMOS com a IFLA (International Federation of Landscape Architects), sendo essa organização fundada em 1948 por Sir Geoffrey Jellicoe e René Pechère com o apoio de quinze países europeus. Marcke descreve que:

[...] durante a Assembléia Geral da IFLA, na Sardenha, em 1968, foi criada uma Comissão de Jardins e Sítios Históricos, cuja responsabilidade foi atribuída a René Pechère (...) com a ajuda de uma colega alemã, Gerda Gollwitzer, preparou uma lista de jardins históricos em todo o mundo. Eles ficaram surpresos ao descobrir que eles eram apenas 2.000, o que era muito pouco comparado com monumentos históricos! Entenderam que era necessário expandir suas fontes de informação e criar uma equipe que não só incluía os arquitetos da paisagem, mas os historiadores, arquitetos, arqueólogos, botânicos. Foi, então, quando René Pechère recorreu ao professor Raymond Lemaire, então Secretário Geral do ICOMOS, e ao seu Presidente Piero Gazzola. Depois de meses [...], foi encarregado de começar a organizar, com a colaboração logística de ICOMOS, uma conferência a cada dois anos, e de criar um comitê misto com a IFLA. (...). (MARCKE, sem ano p.2 e 3)

A parceria destes dois órgãos consultivos, ICOMOS-IFLA, por meio de conferências tem guiado as principais discussões a respeito da preservação e da intervenção nos jardins históricos em todo o mundo. A primeira dessas conferências aconteceu em setembro de 1971, no Château de Fontainebleau na França e discutiu, entre outros assuntos, as principais ameaças aos jardins, como o crescimento desordenado das grandes cidades, a poluição, as mudanças nos modos de vida, a ausência de legislação específica e o descontrole das visitas nestas áreas. Esta reunião também foi responsável pela definição do conceito de

jardim histórico: "uma composição arquitetônica e hortícola de interesse para o público do ponto de vista histórico e artístico" (ICOMOS, 1993, p.41).

A preocupação exclusiva com a preservação dos jardins foi abordada pela Carta de Florença, no início da década de 80, na tentativa de complementar a Carta de Veneza de 1964. A Carta de Florença (ver anexo 3) caracteriza o jardim histórico da mesma forma que a definição proposta pelo encontro em Fontainebleau, "artigo 1: Um jardim histórico é uma composição arquitetônica e vegetal que do ponto de vista da história ou da arte, apresenta um interesse público. Como tal é considerado monumento" (IPHAN, 2004, p.253). O artigo 5º da Carta afirma ainda que o jardim é:

[...] expressão de relações estreitas entre a civilização e a natureza, lugar de deleite, apropriado à meditação e ao devaneio, o jardim adquire o sentido cósmico de uma imagem idealizada do mundo, um paraíso no sentido etimológico do termo, mas que dá testemunho de uma cultura, de um estilo, de uma época e, eventualmente, da originalidade de um criador artístico (IPHAN, 2004, p.254).

A inegável importância que o jardim histórico ganhou nos últimos anos do século XX proporcionou um aumento significativo nas discussões sobre o tema. Em consequência disso, a classificação de "monumento" aplicado aos jardins não é mais utilizada pelos pesquisadores do tema. De acordo com Berjman (2010) o conceito de jardim histórico "evoluiu" e atualmente fala-se de jardins históricos como uma categoria pertencente ao conceito de paisagem cultural.

O conceito de paisagem cultural tem sua origem na 17ª sessão da Conferência Geral da UNESCO em 1972, em que se promoveu a Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Cultural e Natural. Segundo Araújo (2009, s. p.)

[...] seria então nesse ano que se lançariam "os primeiros esforços para a conservação do patrimônio cultural e natural, frente à constatação das crescentes ameaças de destruição, surgidas não apenas em função de "causas tradicionais", mas também pelas transformações sociais e econômicas por que passava o mundo

Nesta Convenção distinguiu-se patrimônio cultural e natural (tabela 2, anexo 2), a fim de se estabelecer políticas específicas para cada tipo de bem patrimonial. Mas além de estabelecer

essa distinção, a Convenção de 1972 foi de fundamental importância para criar os parâmetros de inscrição de bens na Lista do Patrimônio Mundial e na Lista do Patrimônio Mundial em Perigo. Estes critérios são descritos nas tabelas 3 e 4 do anexo 2

Após uma análise das tabelas indicadas, pode-se concluir que as obras paisagísticas estão mais ligadas ao caráter cultural que natural, porque, mesmo utilizando-se de elementos da natureza em suas composições, elas são manifestações do *savoir-faire* humano. Ressalta-se que a questão da paisagem na atualidade⁶ é tratada de forma interdisciplinar, não se restringindo apenas aos ambientes naturais. Nesse sentido Vieira (2006) afirma que o estudo da paisagem:

[...] da pintura de paisagens (um capítulo da história da arte) e do paisagismo (parte incorporada à arquitetura e urbanismo), o tema extrapolou para a geografia (seja física ou humana), para a ecologia (por conta do movimento ambientalista), para a história, para os estudos de cinema, e também para o turismo e a literatura, pois já se estuda a paisagem a partir de relatos de viajantes, e dos guias de viagens. De tão amplo que é o tema, o uso do termo extrapolou os territórios desses saberes, e hoje, o vocábulo transformou-se numa metáfora, quando se quer situar num panorama qualquer assunto sobre o qual se queira discorrer. (Vieira, 2006, p.2)

No contexto da prática preservacionista, a Convenção do Patrimônio Mundial de 1992, realizada no México, adotou um novo conceito para a classificação dos bens: paisagem cultural. Ribeiro (2007) destaca que segundo o relatório elaborado nesta Convenção, as paisagens:

[...] são consideradas ilustrativas da evolução da sociedade humana e seus assentamentos ao longo do tempo, sobre a influência de contingências físicas e/ou oportunidades apresentadas pelo ambiente natural, bem como pelas sucessivas forças social, econômica e cultural, que nelas interferem. Elas deveriam ser selecionadas pelo seu valor universal e pela sua representatividade em termos de uma região geocultural claramente definida e também pela sua capacidade de ilustrar elementos culturais essenciais e distintos dessa região (RIBEIRO, 2007, p. 41).

⁶ O conceito de paisagem transforma-se ao longo da história, e para evitar um equívoco de anacronismo é importante ressaltar as temporalidades do que se entende por paisagem. Cauquelin (2007) na obra "A invenção da paisagem" expõe que no período da Renascença italiana a paisagem tinha uma estreita relação com a prática pictórica e que atualmente o significado da paisagem engloba tanto as diferentes abordagens da natureza quanto a dialética do real e do imaginário, introduzindo a ideia de paisagens virtuais.

Segundo Castriota (2010), a Convenção foi o primeiro instrumento legal internacional a reconhecer e proteger esse tipo complexo de patrimônio: a paisagem cultural, “focada na interação entre natureza e cultura e, ao mesmo tempo, ligado também intimamente às maneiras tradicionais de viver” (CASTRIOTA, 2010, p.12). Dessa forma foram elaborados três grupos para a classificação das paisagens culturais, como descrito na tabela 5.

Tabela 5 - Classificação das paisagens culturais pela UNESCO

PAISAGENS CLARAMENTE DEFINIDAS	São aquelas desenhadas e criadas intencionalmente, na qual se encaixam jardins e parques construídos por razões estéticas.
PAISAGEM EVOLUÍDA ORGANICAMENTE	Resulta de um imperativo inicial social, econômico, administrativo e/ou religioso e desenvolveu sua forma atual através da associação com o seu meio natural e em resposta ao mesmo.
PAISAGEM CULTURAL ASSOCIATIVA	Trata-se das paisagens que têm seu valor dado em função das associações que são feitas acerca delas, mesmo que não haja manifestações materiais da intervenção humana.

Fonte: RIBEIRO, 2007, p. 42 (modificado)

Os jardins históricos de acordo com a tabela 5 são classificados como “Paisagens claramente definidas”, uma vez que expressam as manifestações culturais e estéticas de um povo e/ou período na paisagem.

Apesar das discussões acerca do tema da paisagem cultural datarem da década de noventa, ela só foi tema de uma carta patrimonial brasileira em 2007: a Carta de Bagé, elaborada durante o seminário “Semana do Patrimônio – Cultura e Memória na Fronteira”. Conhecida como Carta da Paisagem Cultural, esse documento objetiva: “[...] a defesa das paisagens culturais em geral e, mais especificamente, do território dos Pampas e das paisagens culturais de fronteira [...]” (ICOMOS, 2011). Em seu artigo 2, define-se o conceito de paisagem cultural:

“[...] o meio natural ao qual o ser humano imprimiu as marcas de suas ações e formas de expressão, resultando em uma soma de todas os

testemunhos resultantes da interação do homem com a natureza e, reciprocamente, da natureza com homem, passíveis de leituras espaciais e temporais [...]” (ICOMOS, 2011,p.2);

Considerado seu valor, a Carta ressalta a importância da preservação das paisagens culturais, reforçando no seu artigo 3, que elas são “[...] objeto das mesmas operações de intervenção e preservação que recaem sobre todos os bens culturais [...]” (ICOMOS, 2011,p.2).

No mesmo ano, no “Seminário Serra da Bodoquena/MS – Paisagem Cultural e Geoparque” foi elaborada a Carta da Serra da Bodoquena ou Carta das Paisagens Culturais e Geoparques. Apesar deste documento centralizar as discussões em torno da preservação dos parques nacionais, com maior enfoque na Serra da Bodoquena, nele encontra-se uma definição de paisagem cultural e diretrizes para sua preservação:

“paisagens culturais e geoparques em última instância dizem respeito mais às pessoas que às coisas, uma vez que as premissas de conservação e preservação atendem à necessidade humana fundamental do conhecimento e do pertencimento a uma cultura e a um lugar”. (CARTA DA SERRA DA BODOQUENA, 2007, s.p.).

A questão da paisagem cultural no Brasil voltou a ser discutida com maior força após a publicação pelo IPHAN da portaria nº 127, de 30 de abril de 2009, que estabelece a chancela da Paisagem Cultural Brasileira.

O documento afirma que o Brasil é “[...] autor de documentos e signatário de cartas internacionais que reconhecem a paisagem cultural e seus elementos como patrimônio cultural e preconizam sua proteção [...]” (DOU, nº83, 2009, p.17) e que a Paisagem Cultural Brasileira fundamenta-se na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 Considera ainda que a chancela da Paisagem Cultural Brasileira “[...] estimula e valoriza a motivação da ação humana que cria e que expressa o patrimônio cultural [...]” (DOU, nº83, 2009, p.17).

A Portaria 217 também define o que se considera como Paisagem Cultural Brasileira e expõe qual a finalidade de estabelecer a chancela da mesma. Assim tem-se:

Art. 1º. Paisagem Cultural Brasileira é uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem com o meio

natural, à qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valores.

Art. 2º. A chancela da Paisagem Cultural Brasileira tem por finalidade atender ao interesse público e contribuir para a preservação do patrimônio cultural, complementando e integrando os instrumentos de promoção e proteção existentes, nos termos preconizados na Constituição Federal. (DOU, nº83, 2009, p.17).

A definição de paisagem cultural por essa portaria, no entanto, não é específica, uma vez que não apresenta o que seria a “porção peculiar do território” que exprime a interação humana com a natureza. Percebe-se assim que há uma indefinição no que diz respeito à escala, ao tamanho do que será chancelado, aplicando os mesmos princípios tanto para um parque ecológico quanto para um pequeno jardim, revelando um conceito que engloba da microescala a macroescala, do determinado ao indeterminado, não considerando assim as especificidades de cada caso. Mas com certeza, pode-se afirmar que os jardins históricos entram nesta categoria, embora a ausência de um conceito mais específico possa gerar dúvidas para instauração dos processos e até mesmo para o gerenciamento das políticas de preservação.

Mesmo com divulgação da temática da paisagem cultural internacionalmente ainda prevalece na Lista do Patrimônio Mundial a classificação dos bens seguindo os critérios estabelecidos em 1972 (natural/cultural). Porém, o termo evidencia-se como uma nova abordagem para objetos de caráter múltiplo como os jardins. Ribeiro (2007) reforça essa ideia afirmando que “[...] a valorização da categoria de paisagem tem revelado uma instigante vertente para se pensar o tema, mas não a única [...]” (RIBEIRO, 2007, p. 49).

Apesar das discussões do tema da paisagem cultural em todo mundo e mesmo no próprio IPHAN, em 2010 foi elaborada a Carta dos Jardins Históricos Brasileiros, dita Carta de Juiz de Fora (em anexo 4), estabelecendo definições, diretrizes e critérios para a defesa e salvaguarda dos jardins históricos brasileiros, mas sem incluí-los na perspectiva da paisagem cultural. Este documento define jardim histórico como:

“os sítios e paisagens agenciados pelo homem como por exemplo, jardins botânicos, praças, parques, largos, passeios públicos, alamedas, hortos, pomares, quintais e jardins privados e jardins de tradição familiar. Além desses, jardins zoológicos, claustros, pomares, cultivos rurais, cemitérios, vias arborizadas de centros históricos, espaços verdes circundantes de

monumentos ou centros históricos urbanos, áreas livres e espaços abertos em meio a malha urbana, entre outros.” (CARTA DE JUIZ DE FORA, 2010, p.1)

Após a definição, a carta aborda a importância dos jardins históricos, a autenticidade e integridade, as problemáticas e fatores de degradação, a identificação, a proteção, a preservação, a conservação e manutenção, os aspectos gerais da gestão, os instrumentos de financiamento e fomento e as disposições finais. Embora aborde diferentes temas, o documento centra-se nas recomendações e diretrizes para manutenção e restauro de jardins, semelhantes ao Manual de Intervenções em Jardins Históricos, publicado pelo IPHAN em 2005. Fica claro que as bases da carta encontram-se neste manual, que será estudado mais a frente, evidenciando no documento elaborado em Juiz de Fora a transcrição de vários trechos, alguns resumidos, outros iguais, da publicação do IPHAN de 2005.

Apesar da aprovação da Carta dos Jardins Históricos Brasileiros ser muito positiva para a preservação dos jardins no país, ignorar a inserção da definição de paisagem cultural parece um retrocesso. Ainda mais com a chancela da Paisagem Cultural Brasileira aprovada no ano anterior à elaboração da Carta, revelando, assim, uma falta de diálogo dentro do Instituto.

Têm-se, até o momento, importantes recomendações que auxiliam na preservação dos jardins. A respeito do tombamento, o IPHAN, desde sua criação na década de trinta, classifica os jardins históricos no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Ao analisar de esta classificação, percebe-se que são poucos os jardins históricos tombados independentemente, ou seja, dissociados de conjuntos arquitetônicos e urbanísticos ou de paisagens naturais.

A partir de um levantamento no Arquivo Noronha Santos e no Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização (DEPAM), elaborou-se a tabela 6, onde é possível visualizar os bens tombados numerados referentes ao paisagismo e os livros nos quais estão inscritos, acompanhados da data de inscrição dos mesmos.

Tabela 6 - Jardins Históricos Brasileiros Tombados

UF	MUNICÍPIO	Classificação	Nº	Nome atribuído	Livro Arqueológico, etnográfico e paisagístico	Livro	Livro
						Histórico	Belas Artes
RJ	Rio de Janeiro	Jardins e parques	99	Passeio Público: chafariz dos Jacarés, obeliscos e portão do Mestre Valentim		Jun-38	Jun-38
RJ	Rio de Janeiro	Jardins e parques	157	Jardim Botânico	Mai-38		
PE	Jaboatão dos Guararapes	Jardins e parques	523	Campos das batalhas de Guararapes, atual Parque Histórico Nacional dos Guararapes		Out-61	
RJ	Rio de Janeiro	Jardins e parques	537	Parque Henrique Lage (Conjunto Paisagístico)		Jun-57	
RJ	Rio de Janeiro	Jardins e parques	633	Horto Florestal: conjunto arquitetônico	Dez-73		
CE	Fortaleza	Jardins e parques	744	Área do Passeio Público, Antiga Praça dos Mártires	Abr-65		
RJ	Rio de Janeiro	Jardins e parques	748	Aterro do Flamengo	Jul-65		
SC	Joinville	Jardins e parques	754	Parque à Rua Marechal Deodoro, 365	Abr-65		
RJ	Rio de Janeiro	Jardins e parques	1131	Sítio Roberto Burle Marx e sua coleção museológica e bibliográfica	Ago-03		Ago-03
PA	Belém	Jardins e parques	1297	Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi	Jan-94	Jan-94	
RJ	Rio de Janeiro	Edificação	92	Solar Grandjean de Montigny e jardim			Ago-38
BA	Cachoeira	Edificação	202	Hospital São João de Deus: jardim	Jul-40		
SP	São Paulo	Edificação	1121	Casa modernista de Warchavchik na Rua Santa Cruz, 325, constituído pela casa, o jardim e o bosque que o circundam	Ago-86		Out-86
PE	Recife	Edificação	1140	Palacete do Benfica, compreendendo o terreno, o palacete, o jardim e demais construções nele existentes.			Jul-87
RJ	Rio de Janeiro	Conjunto Urbano	99	Jardim e Morro do Valongo: conjunto arquitetônico e paisagístico		Jun-38	Jun-38

Fonte: DEPAM adaptado.

A tabela mostra que, com exceção do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e dos parques, os demais jardins aparecem sempre associados a uma edificação ou a um conjunto urbano. Nota-se ainda que, em alguns casos, os jardins estão inscritos no Livro Histórico ou no de Belas Artes ou em mais de um livro do tomo.

As várias classificações deste bem podem ser atribuídas a dois motivos principais. Destaca-se em primeiro lugar a falta de autonomia do jardim frente ao bem arquitetônico ou urbanístico, mostrando que no IPHAN há uma política de se valorizar o trabalho da arquitetura como uma obra maior, subjugando os jardins a uma complementação do bem arquitetônico (tal qual pregava a Carta de Atenas em 1931). O outro motivo atribui-se ao “caráter” duplo do mesmo: ser um sistema vivo, vinculado às relações da natureza, e ao mesmo tempo, uma expressão cultural e artística humana, inserida em um contexto histórico, o que permite inscrevê-lo no Livro Histórico.

Todavia, pode-se pensar o jardim para além dessas classificações, discutindo-o frente aos valores de Aloïs Riegl. Os bens patrimoniais, para Riegl, possuem valores de rememoração e de contemporaneidade, sendo que o primeiro divide-se em valor de antiguidade, histórico e rememoração intencional, o segundo, por sua vez, se subdivide em valor de uso e valor de arte.

De forma resumida, o valor de antiguidade manifesta-se pelo aspecto não moderno do bem, sugerindo que as marcas temporais despertam “um sentimento de piedade em relação aos velhos edifícios e objetos” (PEIXOTO & VICENTINI, 2006, p.38) e indicando a passagem do tempo. O valor histórico apreende o bem como documento “remete à ancestralidade ou cânone de que é testemunha” (PEIXOTO & VICENTINI, 2006, p.38), interessando a integridade do monumento. O valor de rememoração intencional impede que o monumento sucumba ao passado, segundo Riegl:

[...] enquanto o valor de antiguidade é fundado exclusivamente na degradação, e o valor histórico quer interromper essa a partir de uma intervenção, que perde sua razão de ser sem as degradações anteriores, o valor de rememoração intencional não reivindica menos para o monumento que a imortalidade [...] a restauração é pois o

postulado base dos monumentos intencionais (RIEGL, 2006, p.84 e 85).

Quanto ao valor de contemporaneidade “tenderá imediatamente a tomá-lo de forma igual a uma criação moderna recente” (RIEGL, 2006, p.84-5), requerendo sua integridade. Esse valor divide-se em dois outros, o valor de uso, que abrange edifícios e obras que desempenham uma função de uso atual, e o valor de arte, quando o monumento satisfaz a vontade artística do presente.

Assim, as diferentes compreensões desses valores frente a uma determinada obra originam classificações distintas sendo que mais de uma atribuição de valor incide sobre o objeto. Por exemplo, o Jardim e Morro do Valongo⁷, além do caráter paisagístico, tem inegável valor histórico por se tratar de um testemunho do passado, por seguir os cânones de uma expressão romântica de concepção da paisagem do século XVIII, ele apresenta valor artístico à medida que satisfaz a vontade artística representante do período em que foi elaborado. Ao se analisar o tombamento do Jardim Botânico, apesar de seu inegável o valor histórico, ele também possui valor de uso à medida que ainda conserva as atividades de pesquisas botânicas e sendo utilizado como ambiente de lazer.

Os impasses em definir e classificar os jardins históricos, que variam entre seu tratamento como monumento até como paisagem cultural, perpassando pela dialética do objeto artístico x objeto vivo, pelo valor que são atribuídos aos mesmos, evidenciam a importância de discutir o tema e estabelecer melhores critérios para a preservação deste tipo de patrimônio.

⁷ Segundo a descrição do Arquivo Noronha Santos “o conjunto de edificações da Ladeira do Valongo ainda guarda características das áreas urbanas do Rio de Janeiro em fins do século XVIII. Pelo seu valor paisagístico foi tombado, especialmente a casa de nº 21. O jardim elevado foi construído pelo Prefeito Pereira Passos (1903-1906) quando do alargamento da rua, dentro do conjunto de projetos de embelezamento urbano da sua administração. Tratado ao gosto romântico da época recebeu também quatro estátuas que ficavam originalmente no cais projetado por Grandjean de Montigny para o desembarque da Imperatriz Tereza Cristina.” (ARQUIVO NORONHA SANTOS, disponível em <http://www.iphan.gov.br/ans/inicial.htm>, acesso 21/05/2011).

3.2 Métodos e discussões do processo de restauração em jardins históricos

3.2.1 *Metodologias para o restauro de jardins*

O restauro é definido atualmente pela Carta de Cracóvia como “uma intervenção dirigida sobre um bem patrimonial, cujo objetivo é a conservação da sua autenticidade e a sua apropriação pela comunidade” (CONFERÊNCIA INTERNACIONAL SOBRE CONSERVAÇÃO, 2000). Apesar desta Carta discorrer sobre os vários tipos de bens, as teorias e práticas de restauro sempre estiveram mais interessadas nas edificações de valor histórico.

A partir em 1989 o ICOMOS-IFLA divulgou uma metodologia de restauro de jardins históricos desenvolvida pela pesquisadora e paisagista Carmen Añón, membro do Comitê, intitulada “O Jardim Histórico: Notas para uma Metodologia Prévia ao Projeto de Recuperação”, alterando o cenário até então vigente.

Em sua proposta metodológica, Añón (1989) amplia a definição de jardim histórico da Carta de Florença reconhecendo, sobretudo, o valor documental das obras paisagísticas. Assim, o jardim histórico é definido como “uma criação espacial em que os elementos arquitetônicos e os elementos vegetais formam uma unidade inseparável, constituindo-se como um importante documento histórico, uma forma de grande valor estético, uma expressão de características indubitavelmente espirituais” (AÑÓN, 1989, p.312).

Añón (1989) também ressalta a importância de se desenvolver uma metodologia específica para os bens paisagísticos uma vez que “a restauração dos jardins históricos, ainda que possa e deva aproveitar os estudos de outros tipos de monumento, principalmente arquitetônicos, sofrem a falta de padrões paradigmáticos que contemplem seus principais aspectos” (AÑÓN, 1989, p.312). O modelo proposto por Añón influencia até hoje as metodologias de restauro em jardins em todo o mundo, incluindo a proposta brasileira, publicada pelo IPHAN sob título de “Manual de Intervenções de Jardins Históricos” de

autoria de Carlos Moura Delfim⁸ em 2005. Este Manual é a primeira obra publicada no país que trata exclusivamente a restauração de jardins.

Recuperando muitos aspectos propostos por Añón e propondo outros, Delphim (2005) tem outra concepção de jardim histórico, não o vendo como um documento, mas como um bem cultural em constante mutação. Para Delfim (2005) o jardim é “um bem cultural que apresenta valores culturais, sócio-econômicos e ambientais que, ao longo de diferentes fases de evolução foram sofrendo transformações e adquirindo novos e dinâmicos significados” (DELPHIM, 2005, p.17).

A partir das diferentes conceituações do jardim histórico desses autores, a de Añón (1989) exaltando o valor documental do jardim e a de Delfim (2011) evidenciando-o como um bem cultural, propõe-se um comparativo de seus trabalhos. A escolha dessas referências deve-se à importância que lhes são atribuídas pelos órgãos de preservação internacional (ICOMOS) e nacional (IPHAN). A estruturação de ambos os métodos é ilustrada pela tabela 7.

⁸ Integrante da Comissão nacional de sítios Geológicos e paleobiológicos desde 2000. Representante-Titular do IPHAN na Comissão Nacional de Recursos Hídricos. Membro da Representação do Brasil na Comissão de patrimônio mundial da UNESCO. Coordenador-Geral de patrimônio natural do departamento de patrimônio material e Fiscalização do IPHAN.

Tabela 7 - Comparativo de metodologias de intervenção em jardins históricos

AÑON (1989) - ICOMOS-IFLA	DELPHIM (2005) - IPHAN
<p>1. Análise Histórica</p> <p>1.1 Descrição do jardim</p> <p>1.2 Antecedentes históricos</p> <p>1.3 Material gráfico histórico</p> <p>1.4 Arquivos</p> <p>1.5 Planos de restauração das épocas mais significativas do jardim</p> <p>2. Estado Atual</p> <p>2.1 Planta de situação</p> <p>2.2 Planta de Zoneamento</p> <p>2.3 Plantas topográficas do estado atual</p> <p>2.3.1 Plano Topográfico Geral</p> <p>2.3.2 Plano Topográfico de Zonas Específicas</p> <p>2.4 Plantas de arquitetura maior e menor</p> <p>2.5 Estudo Botânico</p> <p>2.6 Estudo fitopatológico</p> <p>2.7 Estudo edafológico</p> <p>2.8 Estudo da fauna</p> <p>2.9 Estudo das comunicações</p> <p>2.10 Infraestrutura</p> <p>2.10.1 Rede de distribuição de água</p> <p>2.10.2 Drenagem</p> <p>2.10.3 Iluminação</p> <p>2.10.4 Equipamentos</p> <p>2.11 Documentação Gráfica</p> <p>2.12 Estudo das instalações, dependências e obrigações</p> <p>2.13 Estudo Ambiental e Sociológico</p> <p>3. Estudo Paisagístico</p> <p>3.1 Zoneamento</p> <p>3.2 Circulação</p> <p>3.3 Perspectivas e pontos de interesse</p> <p>3.4 Estudo da vegetação</p> <p>3.5 Estudo analítico histórico-artístico</p> <p>3.6 Estudo botânico-histórico</p> <p>3.7 Aspectos e situação legal do jardim</p> <p>3.8 Estudo do uso e da função do jardim</p> <p>4. Critérios de restauração</p> <p>4.1 Critérios Gerais</p> <p>4.2 Critérios Específicos</p> <p>4.3 Critérios Pontuais</p> <p>4.4 Função do Jardim</p> <p>4.5 Considerações Gerais</p>	<p>Operações de Preservação</p> <p>Identificação</p> <p>Localização</p> <p>Dados cartoriais e Jurídicos</p> <p>Informações sobre o meio físico</p> <p>Levantamento edáfico</p> <p>Informações sobre o meio biológico</p> <p>Informações sobre o meio antrópico</p> <p>Pesquisa histórica</p> <p>Pesquisa bibliográfica</p> <p>Informações de arquivo</p> <p>Pesquisa iconográfica</p> <p>Investigação arqueológica</p> <p>Entrevistas</p> <p>Registro fotográfico</p> <p>Representação gráfica: meios físico, biológico e antrópico</p> <p>Planejamento</p> <p>Proteção</p> <p>Conservação</p> <p>Restituição</p> <p>Restauração</p> <p>Revitalização</p> <p>Manutenção</p> <p>Administração</p> <p>Uso</p> <p>Intervenções em jardins históricos</p> <p>Circulação</p> <p>Iluminação</p> <p>Sinalização</p> <p>O Jardim como ecossistema</p> <p>Vegetação</p> <p>Fauna</p> <p>Roteiro para elaboração de projetos</p> <p>Levantamento</p> <p>Projeto definitivo</p>

Como pode ser observado na tabela 7, o método de Añón (1989) propõe quatro fases para o desenvolvimento de uma intervenção futura: a análise histórica, que além da descrição do jardim abrange toda sua documentação histórica; o estado atual, cuja função é descrever a condição física do jardim; o estudo paisagístico, que se refere ao projeto paisagístico em si,

incluindo a parte construída e a parte viva (espécies de plantas); e ,por fim, os critérios de restauração, em que se estabelecem quais os princípios que devem ser considerados, indicando os mais e menos relevantes.

Añón (1989) afirma que, na análise e documentação, objetiva-se conhecer profundamente o jardim por meio do estudo de seu passado e de seu presente, estabelecendo desta forma um duplo contato físico e espiritual com o jardim, buscando alcançar sua profunda razão de ser, unida a um pleno conhecimento de seu estado atual e de suas possibilidades. A partir da segurança fornecida pelas investigações realizadas, pode-se estabelecer os critérios que determinarão o projeto de restauro e as linhas gerais de atuação, analisando os pontos conflituosos e buscando as soluções mais adequadas.

Determinados e aceitados os critérios definidos, Añón (1989) inclui o desenvolvimento completo do projeto, esclarecendo suas fases de realização e seus pressupostos parciais e totais. Posteriormente, Añón (1989) propõe a elaboração de uma política de manutenção determinada a obter a imagem final do jardim e ações complementares, adequadas para os diferentes casos, buscando potencializar o jardim e assim desenvolver a missão cultural que lhe é inerente e assegurar sua conservação.

Somente estudando cada uma das partes propostas “podemos passar a considerar o jardim como um “todo” em uma unidade temporal e estilística”. (AÑÓN, 1989, p.323). Dessa forma, para abranger todos os tópicos propostos das quatro fases do restauro, montou-se o quadro 1 no anexo 5, expondo resumidamente a metodologia de Añón.

Observa-se que da autora em questão estabelece esta metodologia como ponto de partida, podendo sofrer inclusões de outros tópicos sempre que necessários. Afirma a importância do trabalho em equipe, pois o restauro de jardins é “sempre um projeto interdisciplinar onde é necessário coordenar diversas técnicas e especialidades para um bom desenvolvimento” (AÑÓN, 1989, p.312).

Outro fato importante ressaltado na proposta de Añón (1989) é a proposição de quatro ideias fundamentais em toda a restauração de jardim: ser fiel a origem do jardim, respeitar a

passagem do tempo, valorizar as contribuições e evitar as dissonâncias. Esta última afirma que todo elemento dissonante estético ou historicamente deve ser evitado, mas diante de uma dúvida estética-histórica, prioriza-se sempre o estético sobre o histórico, pois no jardim deve-se encontrar a harmonia. Ao colocar o valor estético em primeiro lugar nota-se que apesar de Añón exaltar o valor documental do jardim, pesa em sua posição a concepção do jardim como obra de arte.

Quanto à proposta brasileira de uma metodologia de restauro, recorre-se ao “Manual de Intervenções em Jardins Históricos”. Nele, Delfim (2005) traça um breve histórico dos jardins brasileiros e apresenta trechos da Carta de Florença sob o título de “a preservação dos jardins históricos”. Posteriormente apresenta de maneira panorâmica alguns conceitos das teorias de restauração e conservação. Sem aprofundar e sem citar quais são os autores e obras a que se refere, Delfim (2005) define o significado dos valores de integridade e de autenticidade dos bens a serem preservados. Após essa introdução, o autor descreve as operações de preservação que devem ser consideradas nas intervenções: identificação, planejamento, proteção, conservação, restituição, restauração, revitalização, manutenção, administração e uso. Devido a extensão das definições propostas elaborou-se o quadro 2 (anexo 5), que expõe resumidamente os tópicos propostos.

Em “Intervenções em jardins históricos”, Delfim (2005) estabelece parâmetros para a circulação, a iluminação e a sinalização inseridas em um jardim histórico. Em “O Jardim como ecossistema” discorre sobre a integração da vegetação com a fauna, os cuidados específicos com ambas em um jardim histórico. Por fim, propõe um Roteiro para a elaboração de projetos (anexo 5), que não apresenta muitas novidades para os arquitetos e os projetistas.

Como se nota no título do Manual, a palavra usada é intervenção e não restauro. Este fato justifica-se pelo fato de Delfim (2005) trabalhar com várias noções de intervenção, como a conservação e a preservação. Outro aspecto importante dessa obra é que o autor não a define como um “método”, mas como “recomendações”, o que tem repercussão direta na forma como é estruturado seu discurso. Logo, não há, um estabelecimento de etapas,

rigidamente pontuadas como se vê no método do ICOMOS-IFLA, mas pontos a serem considerados em uma intervenção.

Ainda para Delfim (2005) “o Manual de intervenção em jardins históricos faz parte de um conjunto de manuais editados pelo IPHAN [...]. Seu objetivo é atender às exigências de orientação técnica voltada para a conservação e preservação dos jardins históricos sob tutela federal” (DELPHIM, 2005, p.7). Ao contrário do método de Añón (1989), cuja abordagem é mais “científica”, problematizando e fazendo reflexões para cada aspecto a ser considerado, em Delfim (2005) a abordagem é mais prática. Com isso, os autores destinam suas propostas a um público diferente, Añón a um leitor especializado, conhecedor das temáticas que envolvem o jardim, e Delfim inclui o leigo, descrevendo noções básicas do tema em linguagem fácil. O próprio Delfim afirma que sua obra “se destina a técnicos do IPHAN, dos órgãos estaduais e administrativos municipais ou profissionais liberais envolvidos na preservação, empresas de restauração, proprietários e usuários de espaço de valor cultural que estejam submetidos a qualquer forma de proteção” (DELPHIM, 2005, p.7). Nos textos dos dois autores encontram-se passagens que valorizam a interdisciplinaridade dos trabalhos em jardins, reconhecendo, assim, que o objeto incorpora várias dimensões. Também reconhecem que todas as questões propostas exigem uma complementação permanente.

Conclui-se que o método de Añón (1989) possui uma melhor organização dos pontos a serem estudados, com uma divisão mais bem estruturada em relação ao texto de Delphim (2005), que apesar de tomar o primeiro como base, muitas vezes torna-se confuso e repetitivo. Em contrapartida, o método de Delphim (2005) preocupa-se com as questões de manutenção, administração e acessibilidade. No entanto, mesmo o de Añón se revelando mais elaborado, como são voltados a públicos diferentes e objetivos distintos, cada autor cumpre o que é proposto e suas leituras são indispensáveis.

3.2.2 Exemplos de restauração: o Passeio Público, o Jardim da Luz e o Jardim das Cactáceas

Para a presente análise escolheu-se as obras de restauro realizadas no Brasil, com a intenção de compreender e valorizar as experiências brasileiras. Carneiro (2009) afirma que no país “o jardim histórico está em fase de reconhecimento e ainda não é devidamente assimilado” (CARNEIRO, 2009, p.236). Sendo assim, são poucos os exemplos nacionais representativos de restauração em obras paisagísticas, ocorrendo na maioria das vezes ações pontuais de reforma, sem um estudo prévio. As obras, sem um suporte teórico e sem o amparo de profissionais especializados em restauração de jardins, têm como consequência direta a descaracterização das áreas ajardinadas, ocasionadas principalmente pela substituição da flora histórica por espécies de menor custo, plantações em locais indevidos, eventuais reformulações nos traçados, inserção de mobiliário e outros equipamentos contrastantes com a estética do jardim histórico.

As obras de restauração do Passeio Público do Rio de Janeiro, do Jardim da Luz em São Paulo e da Praça Euclides da Cunha ou Jardim das Cactáceas, no Recife, representam as principais intervenções em jardins brasileiros. Os dois primeiros exemplos datam do século XVII e XVIII respectivamente, são categorizados como os mais importantes jardins do período colonial e posteriormente do Império. O terceiro, de autoria de Burle Marx, foi elaborado nos anos 1930, sendo sua importância relacionada à sua representatividade do paisagismo moderno.

Em todos os casos citados, contou-se com a mobilização de um significativo apoio técnico-científico, reunindo estudiosos das mais diversas especialidades, governos de diferentes esferas e universidades. As experiências de restauro serviram não somente para melhorar as áreas verdes degradadas e preservar a história do paisagismo, mas também para aumentar o interesse pela pesquisa na área de restauro de jardins no Brasil e possibilitar que outros jardins históricos tenham intervenções mais adequadas no futuro.

A pesquisa das obras de restauro em questão baseou-se em fontes secundárias publicadas em livros, principalmente artigos sobre pesquisas específicas e nas palestras proferidas pelos pesquisadores Vera Dias, sobre o Passeio Público, Carlos Dias, com o tema do restauro do

Jardim da Luz e Ana Rita Sá Carneiro, apresentando o Jardim das Cactáceas, no “2º Simpósio Arqueologia na Paisagem: um olhar sobre os jardins históricos” em novembro de 2011 no Rio de Janeiro. Sendo o principal objetivo do estudo mostrar os critérios adotados na restaurações e analisar o processo e o resultado das obras, a história particular de cada jardim é abordada de modo panorâmico, evidenciando as principais alterações formais sofridas com o passar dos anos e os fatos importantes na consolidação destes espaços no ambiente urbano.

O Passeio Público do Rio de Janeiro, fruto do aterramento da Lagoa do Boqueirão, é considerado o primeiro espaço verde público do Brasil. A obra, realizada por determinação do vice-rei D. Luís de Vasconcelos, foi encomendada a Valentim da Fonseca e Silva, famoso escultor e entalhador, conhecido como Mestre Valentim. O jardim oitocentista (figura 66), em formato trapezoidal, desenhava-se sob os moldes clássicos, primando por uma rígida geometria caracterizada pela axialidade e simetria. Inaugurado em 1783, o espaço cercado por muros com algumas partes gradeadas em três de seus lados, tinha na entrada principal um imponente portão de ferro que se abria para o público. Enquanto andavam, os visitantes contemplavam os canteiros geométricos repletos de flores e árvores frutíferas, até se depararem no final de eixo central com dois obeliscos em formato de pirâmide, cada um com uma inscrição diferente: “Ao amor do Público” e “A Saudade do Rio”. Em frente aos obeliscos situava-se uma espécie de gruta que tinha em sua parte inferior duas esculturas de bronze de dois jacarés entrelaçados que derramavam água pelas bocas e, na porção posterior da gruta, um grupo escultórico onde se destacava um menino com asas. Nas laterais esquerda e direita dessa gruta, havia um desnível de cerca de três metros que compunha um grande terraço retangular que se projetava sobre o mar. Nas duas extremidades do terraço foram edificadas dois pequenos pavilhões para adornar o jardim.

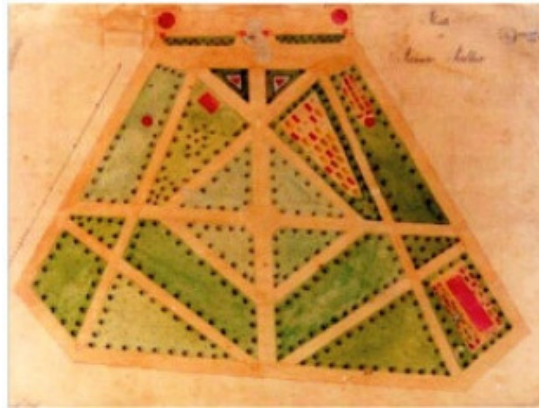


Figura 66 - Planta do Passeio Público, (anterior a 1862), desenhada por J. A. Andrade.

O jardim logo se transformou em uma das principais atrações da cidade, encantando os visitantes e estabelecendo uma nova dinâmica no espaço urbano (figuras 67 e 68). De acordo com Segawa (1996)

[...] nada mais singular, do ponto de vista urbanístico do Brasil do século XVIII, que a realização do Passeio Público do Rio de Janeiro. O que surpreende nesse recinto ajardinado? A vegetação e o panorama do seu terraço deslumbraram os visitantes estrangeiros mais sensíveis. Mas surpreendente mesmo foi, em plena vigência do colonialismo português, o vice-rei do Brasil ter-se proposto a construir um jardim público, à maneira dos recintos existentes na Europa. (SEGAWA, 1996, p.77)



Figura 67 - Terraço antes da reforma, 1850



Figura 68 - Litografia de A. Martinet, 1847

Mais do que um local de lazer, o Passeio Público simbolizava uma mudança no modo de conceber os espaços urbanos, uma vez que a transformação do sítio original por meio das intervenções humanas mostrava a confiança dos homens em suas realizações e o seu domínio sobre a natureza, pensamento proveniente das ideias iluministas.

Após sucessivas reformas e um relativo abandono por parte da população, em 1860, foi aprovada uma grande intervenção no jardim seguindo o projeto de Auguste François-Marie Glaziou. Glaziou, nascido na Bretanha (França), tinha formação em engenharia civil pela École Polytechnique D'Angers, aos trinta anos veio ao Brasil tentar a sorte como muitos jovens franceses na época. “Seria apenas mais um hábil técnico estrangeiro [...] se não trouxesse em sua bagagem profissional um diferencial: a experiência de ter trabalhado no Jardim Botânico de Bordeaux e os conhecimentos em topografia e botânica [...]” (HETZEL, 2011, p.19). O paisagista francês ocupou o cargo de Diretor Geral de Matas e Jardins no Rio de Janeiro e empreendeu uma série de projetos na cidade seguindo um novo estilo paisagístico, o jardim romântico. “Substitui-se a leitura total do jardim por uma leitura gradual, conseguida pela sucessão de planos. A criação de recantos pitorescos, que se constituem em quadros isolados e que podem ser apreciados isoladamente, fará parte da nova composição” (TERRA, 2006, p.40).

No Passeio recriaram-se os espaços, apagando o traçado geométrico de Valentim, elaborando caminhos sinuosos, como era típico do estilo, buscava-se a sensação de se estar em uma área de natureza intocada. Plantaram-se grupos de árvores nas extremidades do jardim para transmitir a sensação de bosque e esconder a vista dos edifícios da cidade, modelou-se o terreno, criando-se aclives e declives, inseriram-se lagos sinuosos, rochas artificiais e pontes. Embora tenha modificado a proposta anterior, o terraço sobre o mar e as esculturas e obeliscos de Mestre Valetim foram mantidas.

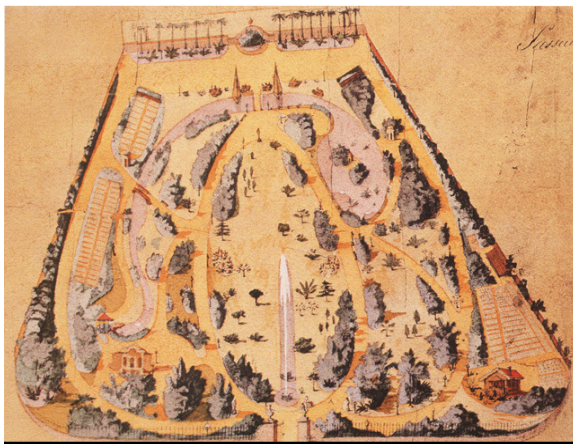


Figura 69 - Projeto de Glaziou, 1861



Figura 70 - Passeio Público, cerca de 1862

O novo Passeio foi inaugurado por D. Pedro II que, segundo Trindade (2009), satisfeito com a reforma criou o cargo de Diretor de Parques e Jardins da Casa Imperial em 1869 e convidou Glaziou para ocupá-lo, e lá permaneceu até sua aposentadoria em 1897.

No século XX a área sofreu várias mudanças. As transformações conduzidas pelo prefeito Pereira Passos (1903-06) buscando a modernização da cidade, incluíram a construção da Avenida Beira-Mar que passaria junto ao terraço do Passeio, aterrando a orla marítima e afastando o jardim do mar. No princípio dos anos de 1920 novas atividades foram introduzidas no local, oferecendo novos usos⁹. Em 1938, o conjunto, juntamente com as esculturas e o portão de Mestre Valentim foram tombados pelo recém-criado Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN – atual IPHAN).

Em 1964, buscando resolver as questões de trânsito causadas pelo aumento populacional, construiu-se sob o mar um aterro com terra proveniente do desmonte do Morro de Santo Antônio, onde se inseriu o Parque do Flamengo. A construção do aterro afastou ainda mais o Passeio do mar (cerca de quinhentos metros). O parque, por oferecer inúmeros equipamentos de lazer, provocou o abandono do Jardim Público. No fim do século XX, o espaço encontrava-se totalmente degradado, objeto de roubos e vandalismos.

No ano de 2001 foi divulgada uma licitação pela prefeitura para a realização de obras de restauração. A empresa vencedora do contrato foi a Ópera Prima Arquitetura e Restauo, que durante um ano elaborou o projeto, acompanhado por técnicos da Prefeitura do Rio de Janeiro (RIO-PARQUES) e por técnicos do IPHAN. Uma das questões principais da intervenção era qual dos traçados a preservar: o do Mestre Valetim do século XVII ou o de Glaziou do século XVIII? O jardim encontrava-se bastante descaracterizado, mas mantinha muitas características do projeto feito por Glaziou. Por isso optou-se por privilegiar o traçado do paisagista francês, mas preservar as contribuições remanescentes de Valetim, centradas principalmente nas obras de arte. Também, seguindo as recomendações da Carta de Florença, procurou-se manter algumas alterações feitas no século XX.

⁹ “a concessão de uma cervejaria com um pequeno palco, inicialmente utilizado para apresentações teatrais e depois projeções de filmes, um aquário marinho contendo inúmeros peixe e plantas aquáticas, e posteriormente, em uma área de aterro executada na década de 20, [...] o Theatro-Cassino que durante seu curto período de existência recebeu importantes espetáculos teatrais [...].”

O restauro abordou duas áreas distintas: a restauração das obras de arte e dos elementos arquitetônicos e a recuperação da vegetação original. Sobre as obras de arte e de arquitetura destaca-se o trabalho teórico da arquiteta Vera Dias¹⁰, que publicou um artigo detalhado sobre todas as técnicas de restauração utilizadas em cada uma das obras do Passeio, descrevendo o que foi feito nas intervenções sobre os monumentos tombados.

A maior dificuldade centrou-se nas discussões que envolviam os elementos vegetais, uma vez que o restauro de obras de arte e de arquitetura são comuns no país, mas experiências de intervenções em jardins históricos eram praticamente nulas. Uma das dificuldades encontradas para a recuperação da vegetação original da proposta de Glaziou era a ausência de documentação. Como não havia uma lista das espécies implantadas no projeto do século XIX, os técnicos recorreram a fontes iconográficas e literárias e visitaram outros projetos¹¹ elaborados pelo paisagista, a fim de verificar quais eram as espécies neles predominantes e compreender os parâmetros formais próprios de Glaziou.

Executou-se posteriormente um mapeamento florístico da vegetação existente e uma pesquisa arqueológica em toda extensão do jardim que, segundo Trindade (2009), possibilitou conhecer o Passeio em diferentes épocas e muito contribuiu para a compreensão das fases do jardim ao longo do tempo. O inventário florístico revelou que havia poucas plantas originárias da proposta de Mestre Valentim, uma quantidade considerável das especificadas por Glaziou e muitas plantadas a revelia no decorrer do século XX. Após os trabalhos de pesquisa e levantamento, Trindade (2009) destaca quatro questões principais referentes à vegetação:

- A presença de uma grande touceira de bambu e de duas pequenas espécies de pau-brasil localizadas no eixo principal do jardim, ligação do Portão com a Fonte dos Amores;
- Na aleia localizada dos dois lados da Fonte dos Amores, que no traçado original de Glaziou era de palmeiras, encontravam-se plantadas uma variedade de plantas de diferentes espécies;
- A grande quantidade de arbustos especificados por Glaziou estava quase ausente;

¹⁰ Chefe da Divisão de Monumentos e Chafarizes FPJ/SMAC/RJ.

¹¹ Trindade (2009) cita que foram visitados os Parques São Clemente, Friburgo, (1871-RJ) Quinta da Boa Vista (1866/78-RJ), o Campo de Santana (1880-RJ), a Casa de Petrópolis Instituto de Cultura (1879-RJ), o Parque Mariano Procópio (1860-MG) e os jardins do Palácio do Catete e da Casa de Rio Barbosa (1879-RJ)

- A cobertura do solo predominantemente por sigônio, uma espécie não usada na época pelo paisagista.

Trindade (2009) observa que: “a orientação do trabalho foi a de manter o maior número de espécimes existentes, sendo proposta a remoção de apenas aqueles vegetais que prejudicassem a leitura da unidade do ambiente” (TRINDADE, 2009, p.63). A plantação de bambu não foi encontrada em nenhum documento ou iconografia, revelando assim que esta era um plantação indevida (figura 71). Para resolver o problema da touceira, que impedia a visualização do eixo principal do jardim, optou-se por sua remoção. Mas como se verificou em visitas a outros jardins de Glaziou a presença desta espécie, para não eliminar o belo conjunto vegetal, optou-se por transplantá-lo para outras partes do jardim, assim como as espécies de pau-brasil, liberando a visualização da fonte ao fundo do eixo principal.

Na aleia localizada nas laterais da Fonte dos Amores, por meio dos desenhos originais, conclui-se que foram plantadas por Glaziou dois tipos de palmeiras de forma intercalada. Mas no levantamento, identificou-se que do lado direito havia seis paus-rei (*Pterygota brasiliensis*), uma munguba (*Pachira aquatica*) e uma palmeira imperial (*Roystonea oleracea*) e do esquerdo, uma palmeira imperial, um pau-rei e dois paus-ferros (*Caesalpineia ferrea*) (TRINDADE 2009). Para conservar as temporalidades do jardim, a sugestão foi preservar a aleia direita e remover os pau-rei e os paus-ferro da esquerda, plantando nesta somente palmeiras (figura 72).



Figura 71 - Conjunto de bambu



Figura 72 - Plantação das palmeiras

Os arbustos foram replantados em áreas estratégicas para ao mesmo tempo recompor a ideia de maciços vegetais propostos por Glaziou e não interferir nas condições de higiene e segurança do parque. Assim, os maciços foram posicionados próximos às grades impedindo que os visitantes enxergassem os edifícios e as vias circundantes. Optou-se pela retirada de toda a cobertura do sigônio, espécie não utilizada por Glaziou e que se propaga muito facilmente, subindo até mesmo no tronco as árvores. Essa espécie comprometia a harmonia visual do conjunto. Após sua retirada e sua substituição por grama, foi possível admirar as diferentes texturas dos troncos das árvores e dos outros grupos vegetais.

A área do Passeio restaurado correspondente cerca de trinta e três mil metros quadrados e é considerada por muitos, como a obra de restauro paisagístico mais emblemática no país, tanto pelo valor histórico do jardim, quanto pelo primor com que foram restaurados as obras artísticas e a composição vegetal (figuras 73 e 74). Seu exemplo também é fundamental para analisar as consequências das discussões acerca das decisões projetuais, ao escolher qual traçado privilegiar e ao priorizar uma abordagem que ressaltasse o valor compositivo dos elementos vegetais, as plantas estiveram no centro das discussões de restauro.



Figura 73 - Passeio Público, 2011



Figura 74 - Passeio Público, 2011

Outra obra importante foi a intervenção no Jardim da Luz em São Paulo. Embora possua características diferentes da proposta feita no Passeio, o restauro conseguiu atingir os objetivos propostos. Dias afirmou na palestra proferida no 2º Simpósio de Arqueologia da Paisagem, que o Jardim da Luz passou por quatro momentos importantes que lhe deram a

configuração atual: os primeiros anos como horto botânico do período colonial, a transformação em “porta de entrada da cidade” por causa da construção da estação ferroviária que propiciava aos visitantes desembarcassem dentro do jardim, as reformas na virada do século XX e por fim a vertiginosa decadência a partir dos anos 30, fruto da perda de importância da economia cafeeira e do surgimento de outras áreas de lazer como o Parque do Ibirapuera em 1954.

No início do século XIX, o capitão-general de São Paulo, Melo Castro, ordenou a criação de um horto botânico, cuja intenção era receber mudas de espécies nativas e exóticas para a reprodução e distribuição entre os agricultores locais. Instalado em um terreno no Campo da Luz, apresentava uma configuração semelhante a um tabuleiro de xadrez com um pequeno lago em forma de cruz posicionado próximo ao centro da área (figura 75).

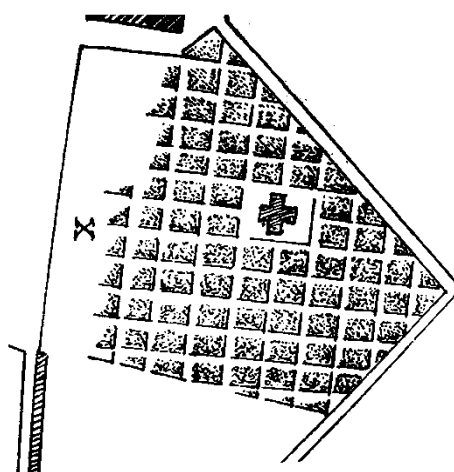


Figura 75 - Horto botânico por volta de 1810

Em 1825, o horto foi transformado em passeio público por determinação do presidente da província Monteiro de Barros, evidenciando a incorporação dos valores europeus de criação de áreas verdes na cidade. A configuração do horto deu lugar aos desenhos geométricos clássicos (figura 76), permanecendo somente o lago, que ampliado, preserva-se até hoje com o nome de Lago da Cruz de Malta. Foi encontrado um desenho de 1841, mostrando o traçado ajustado para se tornar mais simétrico, mas acredita-se que esses ajustes não foram feitos (figura 77).

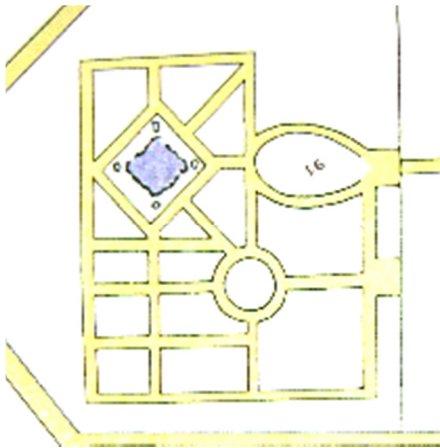


Figura 76 - Detalhe do mapa de São Paulo

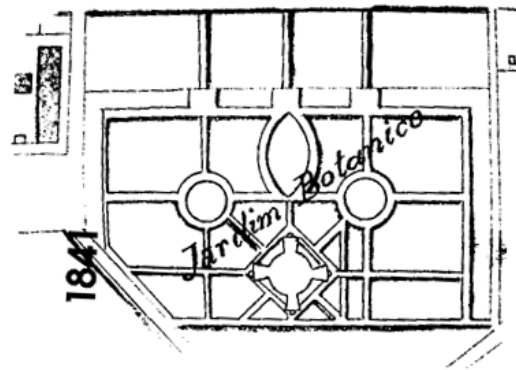


Figura 77 - Proposta, 1841

A construção da ferrovia em 1865 implantou a estação na área imediata ao jardim, transformando a dinâmica do espaço e fazendo com que esse deixasse “de ser um local de recreio na periferia para se transformar no principal espaço de lazer do centro da cidade” (DIAS & OHTAKE, 2011, p.55). O jardim ficou conhecido como porta de entrada de São Paulo e sofreu diversas intervenções em seu traçado (figura 78 e 79), caminhos sinuosos e várias construções destinadas ao entretenimento foram adicionados, entre elas destacam-se a Torre do Observatório Metereológico, o pavilhão que abrigava o Botequim de Friederich, uma gruta com cascata, guaritas, a Fonte dos Patos, o Lago da Diana, o Aquário e um pequeno zoológico.

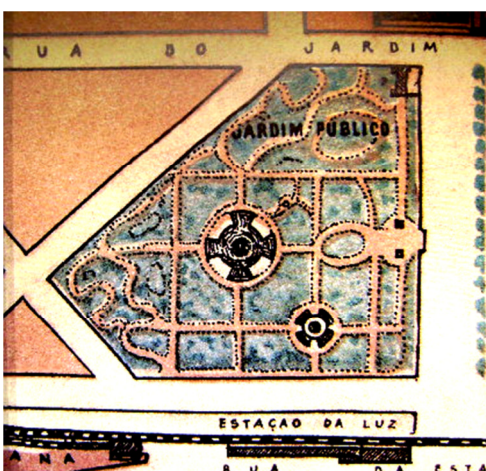


Figura 78 - Jardim da Luz, 1890

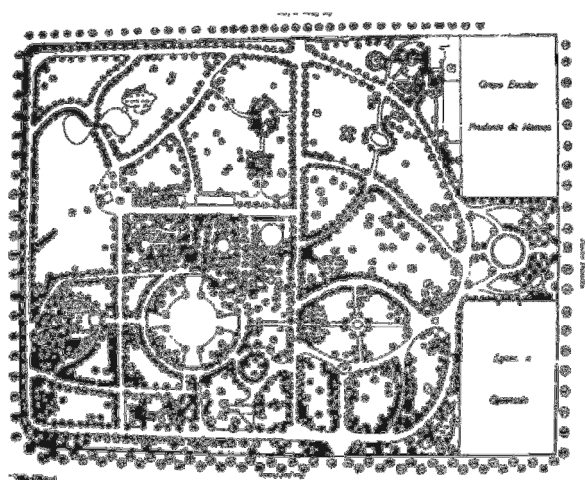


Figura 79 - Guia Botânico do jardim, 1919

No início do século XX, foi inaugurada a nova Estação da Luz, maior e mais imponente que a anterior, valorizando ainda mais a região. Novas construções foram realizadas no jardim, como o Lago dos Oito, a casa do administrador, o atual coreto e o velho botequim, transformado em uma bela casa de chá. O local foi palco de frequentes festejos e acontecimentos importantes, como a primeira transmissão cinematográfica da cidade. Devido às sucessivas alterações ao longo dos anos e o aumento da sua extensão, passou a ser conhecido também como Parque da Luz.

A partir da década de 30, o jardim foi paulatinamente abandonado em consequência do surgimento de novas áreas de lazer e outros parques e da decadência da região da Luz, em função da abertura de novos bairros mais modernos. A estação de trem tornou-se menos frequentada em decorrência da crise do café e, portanto, a frequência de visitantes decaiu. Nos anos 1990 a região próxima ao Jardim da Luz sofria com a presença constante de traficantes, usuários de droga e prostitutas, ficou conhecida como Cracolândia. O jardim foi muito afetado e a prostituição intensificou-se. O estado de descalabro da área impulsionou no fim da década um projeto de revitalização da mesma, que incluía o restauro dos edifícios da Estação da Luz e uma melhor adequação do edifício da Pinacoteca. Essa intervenção propiciou a viabilização de um projeto de restauro para o jardim (DIAS & OHTAKE, 2011) (figuras 80 e 81). Mesmo com poucos recursos, as intervenções no jardim contaram com o apoio do então prefeito Celso Pitta, do estado, da iniciativa privada, possibilitando angariar as verbas necessárias.



Figura 80 - Jardim da Luz, 1999



Figura 81 - Estruturas comprometidas, 1999

Duas questões principais foram levantadas durante as discussões sobre a intervenção nesse jardim: qual traçado paisagístico restaurar, pois foram encontrados mais de dez mapas e plantas diferentes que retratavam o jardim em suas várias fases, além disso há a complexidade do Jardim da Luz, que conta com mais de quinze edificações distribuídas por seus 113 mil metros quadrados (figura 82).

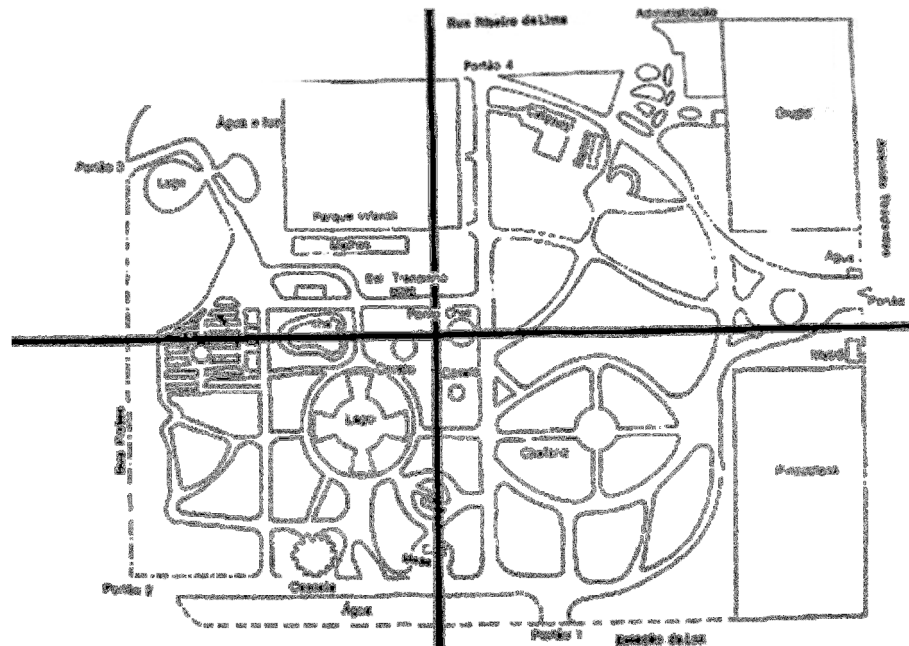


Figura 82 - Planta atual

A respeito do primeiro questionamento, decidiu-se preservar o traçado presente, atendendo à recomendação da Carta de Florença de respeitar o aspecto evolutivo do jardim. Dessa forma, foi feita uma recuperação dos passeios de saibro e pedriscos, retirando mais da metade do asfalto neles presentes. Quanto à abordagem da vegetação como elemento compositivo, centrou-se no replantio das forrações faltantes, poda das árvores, e transplante das espécies que prejudicavam a estrutura das edificações. Cabe ressaltar que o jardim é originário de um horto botânico e, portanto, a mescla de espécies diferentes em muitos casos não fere a composição geral, salvo em algumas aleias que privilegiam uma espécie específica, como a de palmeiras, de figueiras, entre outras.

Para solucionar o problema da grande escala, optou-se por dividir o restauro em duas etapas principais. A primeira, iniciada em julho de 1999, caracterizou-se pelo manejo da vegetação

buscando a recuperação do roseiral e pela reforma dos canteiros e reorganização da vegetação arbórea por meio de transplante de árvores. Segundo Dias & Ohtake (2011) “mais de 10 mil metros quadrados de gramado foram reformados, 55 mil mudas de plantas floríferas e forrações foram plantadas” (Dias & Ohtake, 2011, p.158). Nesta etapa, também foram realizadas as reformas dos banheiros e dos sistemas elétricos e hidráulicos, a impermeabilização dos lagos e espelhos d’água, as calçadas externa em mosaico português, a remoção das grades ao lado da Pinacoteca (figura 83), entre outros. Essa primeira fase se estendeu por cerca de dois meses, após esse período, o parque foi reaberto ao público.



Figura 83 - Integração do jardim com o edifício da Pinacoteca

A segunda etapa refere-se ao restauro das edificações, muitas estavam ameaçadas de ruir. Esta fase foi mais longa e concluída as obras para aniversário de duzentos anos do jardim (figuras 84, 85 e 86).



Figura 84 - Lago da Diana



Figura 85 - Coreto



Figura 86 - Casa de Chá

A população voltou a frequentar o espaço. O Jardim da Luz voltou a ser palco de festejos, encontros e exposições. Um projeto educativo foi proposto e consiste em um percurso

botânico, expondo as espécies vegetais e as particularidades de cada uma. Considerada a maior área verde do centro antigo de São Paulo, o jardim recuperou novamente sua importância na cidade.

Enquanto nas duas obras anteriores o traçado do jardim foi tema de algumas discussões, no Jardim das Cactáceas, o aspecto formal do desenho de Marx nunca foi questionado. A discussão centrou-se, contudo na recuperação da vegetação originária como elemento de composição do paisagista que, devido à degradação do jardim a partir da década de 1980, foi na maior parte perdida.

O jardim das Cactáceas foi concebido em 1935, para o bairro da Madalena, por isso também ficou conhecido como o Cactário da Madalena. Na época de sua construção, gerou uma grande polêmica na sociedade devido ao uso de cactos. A utilização de diferentes espécies de cactos tem origem, segundo Burle Marx, na literatura de Euclides da Cunha, que emocionou o paisagista ao retratar o cenário do interior nordestino em sua obra “Os Sertões”. Muito tocado com a leitura deste livro, buscou no projeto do jardim transmitir por meio das formas agressivas dos cactos a dura vida do homem sertanejo. A inspiração em Euclides da Cunha fez com que o jardim ficasse conhecido como Praça Euclides da Cunha.

O jardim, cuja proposta era exaltar a flora do Sertão e o nacionalismo tão apreciado pelo Movimento Moderno, foi repudiado por grande parte da população, que acostumada com a delicadeza da flora estrangeira usada em jardins, via nos cactos, o horror da pobreza, da fome e da seca típica da região da Caatinga. O próprio Burle Marx depois de anos afirmou que foi um ato de coragem próprio à juventude utilizar as cactáceas. No entanto, este jardim simboliza até hoje o desejo de afirmação da identidade nacional e de valorização da cultura e flora local.

A estrutura formal é simples e praticamente simétrica, constituída por formas concêntricas quase elípticas, onde se desenhavam os passeios e os canteiros circundantes (figuras 87 e 88).



Figura 87 - Projeto de Burle Marx executado



Figura 88 - Desenho de Burle Marx

Do canteiro central das cactáceas: “partiam dois canteiros de gramas anelados e passeios executados em terra batida até o limite da calçada da praça [...] nesses passeios, as pessoas circulariam admirando o canteiro como um mostruário das cactáceas” (CARNEIRO, 2009, p. 221). Dessa forma: “o jardim alcança, com seu espaço composto por anéis que apresentam vegetação de alturas diferentes, um contraste de sombra nas bordas e luz no centro que cria um cenário requerido para dar destaque às espécies” (CARNEIRO et al, 2007, p.7). Um pequeno bosque foi implantado em uma das extremidades da praça para proporcionar um agradável espaço de estar.

Próximo aos cactos, o paisagista propôs uma escultura de um homem vestindo uma tanga, para representar o homem do norte em harmonia com o conjunto das cactáceas. Mas essa proposta não foi considerada e por fim, com a aprovação de Marx, nos anos de 1950 uma escultura de cangaceiro de autoria de Abelardo da Hora foi posta no lugar (figura 89).



Figura 89 - Escultura de Abelardo da Hora

Esta proposta paisagística é considerada o primeiro jardim público com plantas brasileiras do Sertão nordestino. Segundo Carneiro (2009), o jardim manteve-se conservado até o fim dos anos oitenta, mas devido à falta de manutenção adequada, o espaço entrou em decadência e abandono. Atraiu mendigos e passou a ser usado como estacionamento de veículos e comércio informal, a pouca iluminação noturna transformou o jardim em um local temido.

As discussões sobre o restauro do jardim foram iniciadas em 2001 em uma parceria da prefeitura com o Laboratório da Paisagem da Universidade do Recife. Devido à ausência da lista de espécies utilizadas no projeto, houve a necessidade de um exaustivo trabalho de pesquisa em iconografias, jornais, textos escritos por Burle Marx e entrevistas. Um levantamento florístico da vegetação existente foi elaborado assim como um estudo do mobiliário, do entorno e dos usos em diferentes horários no jardim.

A restauração iniciou-se em 2003 e reconstruiu o traçado original de Burle Marx com base nos desenhos em perspectiva do paisagista e fotografias. Outra ação importante foi a decisão de cortar as árvores invasoras do canteiro central (figura 90), a maioria espécies frutíferas, para replantar as cactáceas. Foi realizada paralelamente uma grande obra de infraestrutura buscando resolver os problemas de drenagem do terreno, elevando o canteiro central de modo a garantir a fixação das espécies. Foram plantadas 48 espécies diferentes de cactos que somadas com as remanescentes totalizavam oitenta e quatro. Seguindo as orientações da Carta de Florença, algumas árvores frutíferas que não comprometiam a harmonia do jardim foram preservadas.



Figura 90 - Árvores invasoras no lugar das cactáceas

A reação de parte da população foi semelhante ao descontentamento enfrentado por Burle Marx na década de 30, pois:

a decisão de resgatar o projeto original de Burle Marx implicou na retirada de vinte e cinco árvores do local onde existiam as cactáceas [...]. Tal fato gerou insegurança e reação de alguns segmentos da população até então espectadora, que se manifestou em notas e artigos nos jornais e que desconheciam o projeto de Burle Marx [...].

A nova polêmica motivou ainda mais a restauração do jardim, pois não tratava somente de recuperar a obra de um importante paisagista, mas, sobretudo, educar a população sobre o legado de Burle Marx e sobre a valorização da cultura sertaneja. O restauro (figura 91), segundo Carneiro (2009), acabou transformando-se em uma experiência de educação patrimonial pioneira no Recife e recuperou a intenção do paisagista que “ao concebê-lo, [...] propôs uma diretriz inovadora para o jardim brasileiro moderno cuja essência é a evocação do ambiente e dos condicionantes da vegetação da região que, nesse caso, era a caatinga em sua diversidade” (CARNEIRO, 2009, p.219)



Figura 91 - Jardim das Cactáceas restaurado

Após a síntese dessas experiências, foi possível perceber que todas as obras atenderam as recomendações da Carta de Florença para guiar as obras de restauro, presentes principalmente nos artigos 15 e 16 (anexo 3). Em todas as intervenções há uma cuidadosa pesquisa e levantamento de documentação histórica e trabalhos arqueológicos in loco. Percebe-se também que todas procuraram manter aspectos atuais, respeitando as marcas temporais presentes. Mesmo com dificuldades, que incluem falta de verba e ausência de educação patrimonial, pela excelência dos trabalhos, pode-se afirmar que as três obras tornaram-se exemplos paradigmáticos de restauro de jardins brasileiros.

A stylized map of Brasília, Brazil, showing its unique urban layout. The map is composed of various irregular shapes representing blocks and streets, outlined in a dark grey color. Several areas are highlighted with different colors: a large light grey area in the upper left, a smaller light grey area in the middle right, a small olive green area in the middle left, a larger olive green area in the lower right, and a dark grey area in the bottom left corner. The text is positioned in the upper right quadrant of the map.

Capítulo 4

PRESERVANDO OS JARDINS DE
BURLE MARX EM BRASÍLIA: UM
INVENTÁRIO POSSÍVEL

4 OS JARDINS DE BURLE MARX EM BRASÍLIA: UM INVENTÁRIO POSSÍVEL

“Em Brasília, fiz os jardins do Banco do Brasil, do Ministério das Relações Exteriores, Ministério do Exército, Ministério da Justiça, Teatro Nacional, do Palácio do Jaburu e diversos outros. Em todos estes trabalhos, procurei utilizar, dentro da medida do possível, plantas saxíolas de quartizito-arenito, que são as que ocorrem naquela região. Sempre defendi a utilização da flora autóctone, como uma forma de preservação de certas espécies. Em Brasília, esta também foi uma maneira de se levar para a cidade uma série de plantas que existiam naquela paisagem, além de garantir uma feição mais brasileira ao jardim” (MARX, 1989-90, s.p.)

4.1 A trajetória e a obra de Burle Marx em Brasília

O presente texto resulta de um trabalho semelhante a de um detetive. Ao se buscar informações sobre a trajetória profissional de Burle Marx em Brasília, constatou-se que os estudos realizados apresentavam lacunas, não relacionando obras realizadas ou projetos elaborados. As listas das obras do artista em Brasília não conferem entre si, o que demandou a conferência de cada uma e a confrontação das mesmas com as informações contidas nos arquivos do Escritório Burle Marx e Cia Ltda.

Nesta perambulação entre livros, reportagens em jornais, consultas ao arquivo mencionado e à recorrência a entrevistas, foi possível traçar um percurso do paisagista na Capital Federal. O envolvimento de Roberto Burle Marx com Brasília começou antes mesmo que futura capital saísse do papel. A participação do paisagista nos primeiros trâmites do concurso do projeto de Brasília juntamente com Affonso Eduardo Reidy é descrito por Kamp (2005)

[...] Então, depois de escolher e mapear cinco sítios, num dos quais Brasília seria construída, a missão seguinte do marechal José Pessoa, presidente da Comissão de Localização da Capital, foi convidar Affonso Eduardo Reidy para o planejamento da cidade junto com Roberto Burle Marx. Foram realizadas várias reuniões no ateliê do Leme, com a participação de Oscar Niemeyer, Rino Levi, Jorge Moreira e outros arquitetos de renome. Decidiram fazer um concurso com um júri internacional, presidido por William Holland, concurso ganho por Lucio Costa, autor do plano-diretor da cidade [...] (KAMP, 2005, p.132).

Segundo Bruand (1991), Reidy, apoiado por Burle Marx, sugeriu que o projeto fosse desenvolvido por um arquiteto estrangeiro, cogitando um possível convite a Le Corbusier.

No entanto “as circunstâncias tinham mudado desde então; nesse meio tempo, a arquitetura brasileira tinha-se imposto em escala mundial e os meios profissionais tinham plena consciência disso, [...] a reação quase unânime dos colegas obrigou Reidy e Burle Marx a abandonarem a ideia” (BRUAND, 1991, p.355).

A parceria com nomes importantes do Movimento Moderno brasileiro, como Lucio Costa e Oscar Niemeyer, possibilitou a Burle Marx a participação em vários projetos paisagísticos de obras públicas na capital. Considera-se sua primeira proposta para Brasília o projeto do Parque Zoobotânico, de 1960-61. Nele, Marx buscava integrar a flora e a fauna de diferentes regiões, inovando com “o desejo de evidenciar o significado vital, ecológico, científico e artístico” do paisagismo (MOTTA, 1983, p.117). A área prevista localizava-se nas proximidades do Eixo Monumental, local onde atualmente encontra-se o Estádio Mané Garrincha. Segundo Motta (1981), Burle Marx, com croquis, apresentava as linhas gerais do projeto que compreendia aspectos peculiares a regiões secas, como o sertão, e úmidas, como a Amazônia. O desejo de expor a diversidade da flora e fauna brasileira em um só local pode ser encarado como um ato de afirmação e valorização da identidade nacional, ideal compartilhado pelos intelectuais modernistas de então.

Mesmo com um estudo preliminar e um detalhado programa de necessidades, o Parque Zoobotânico não foi implantado. Nos anos seguintes, porém, Marx dedicou-se a projetos de particulares em Brasília, realizando os jardins da Embaixada dos Estados Unidos (1960) e os da Embaixada do Canadá (1961). Em 1962, propôs para o Banco do Brasil no Setor Bancário Sul, na área pavimentada que o circunda vários canteiros de diferentes tamanhos que exibiam uma vegetação exuberante.

Somente em 1965, voltou a projetar jardins para o governo, com o projeto do Ministério das Relações Exteriores, também conhecido como Palácio do Itamaraty. O edifício de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer evidenciou-se ainda mais com os jardins aquáticos e internos propostos por Burle Marx, sendo esses considerados uma entre as obras mais importantes do paisagista em Brasília. Sobre este projeto específico, Haruyoshi Ono afirmou que “[...] o embaixador Wladimir Murtinho foi quem o levou para trabalhar lá porque, até então,

Roberto não tinha conseguido nenhum projeto por lá, por causa de desentendimentos no passado com o presidente Juscelino Kubitschek” (ZAPPA, 2009, s.p.). De acordo com Augusto Burle (2011) o motivo da briga com Kubitschek seria decorrente de pagamento não recebido pelo projeto do conjunto da Pampulha, quando o presidente era ainda prefeito de Belo Horizonte.

Outra polêmica dos anos 60 inclui o desejo que Burle Marx tinha de implantar um parque na área correspondente à esplanada dos ministérios (figura 92). Kamp (2005) descreve que o parque

[...] era dividido em cinco grandes segmentos, representando a flora das regiões do Brasil com suas plantas mais características. Um grande lago cortaria todo o conjunto e este em função da diferença de nível, seria dividido em pequenas barragens de onde a água desceria, para formar um verdadeiro véu e contribuir para melhorar sensivelmente o microclima do seu entorno. No último segmento toda água excedente seria filtrada e aproveitada nas instalações do Congresso Nacional. (KAMP, 2005, p. 155)

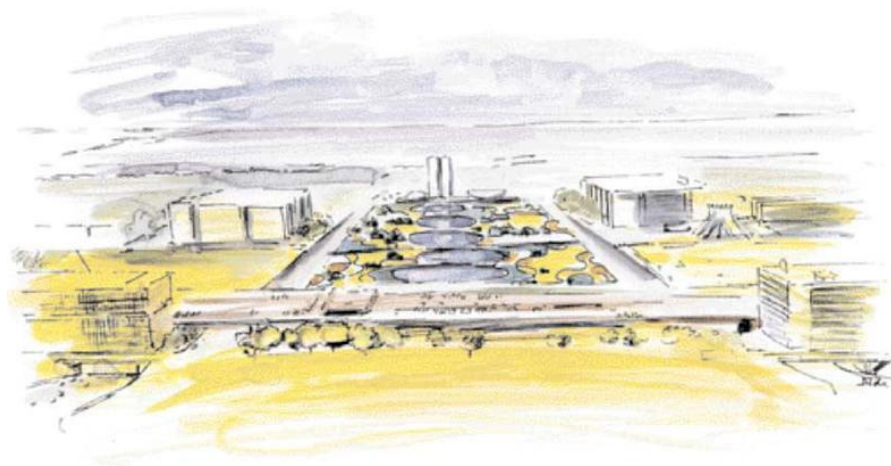


Figura 92 - Parque da Esplanada dos Ministérios de autor desconhecido

Sobre este projeto, Haruyoshi Ono recordou:

[...] Roberto sempre quis plantar naquela área, que era bem inóspita e merecia uma arborização. Ele via as pessoas caminhando ao sol. Só tinha o gramado. Muitos anos depois, quando José Aparecido foi governador e Roberto fazia parte do Conselho da Cidade, juntamente com Oscar Niemeyer e Lucio Costa, nosso escritório foi chamado pelo governador para fazer o paisagismo dessa área, que ia da Rodoviária até o Congresso. Fizemos um estudo e chamamos o Lucio Costa para ver o que ele achava. Pusemos pequenos renques de palmeiras entremeados por alguma arborização, grupinhos de árvores para as pessoas terem uma área de

sombra ao andar nas calçadas. Lucio Costa olhou e disse: “É, está muito bonito, mas não concordo com você, Roberto. Preferia que fosse uma área aberta para que daqui a gente possa ver os volumes arquitetônicos, e pelos lados também”. Na mesma hora Roberto aceitou e comunicou ao governador. Encerramos o assunto. Para Roberto, sempre que houvesse um conceito que o convencesse, ele aceitava. (ZAPPA, 2009, s.p.)

Kamp (2005) relata que ainda em 1965, Burle Marx promoveu dois grandes trabalhos de decoração no Palácio do Planalto, um para receber o presidente da Itália, Giovanni Gronchi, e outro para o Grão-Duque de Luxemburgo. Nesta última obra, havia “a construção de torres de cinco metros de altura, ornamentadas com flores e frutas. Para a decoração foram feitos nove suportes de bambu, com plantas vivas, orquídeas e bromélias, entre folhas vermelhas e douradas, boa parte extraída da flora do cerrado, muito rica e totalmente desconhecida” (KAMP, 2005, p. 179 e 181).

Sobre os trabalhos de decoração de eventos Kamp (2005) lembra um momento cômico durante a preparação de uma das recepções:

[...] episódio inusitado ocorreu quando o caminhão da Burle Marx, que ia descarregar cachos de banana, subia a rampa do Palácio do Planalto justamente na hora em que o Presidente Castelo Branco se preparava para descê-la. Momento de grande tensão. Ninguém impediu a subida do caminhão. Castelo Branco fez que não viu e desceu garbosamente a rampa (KAMP, 2005, p.183 e 185).

Apesar das atuações na cidade nos anos 60, foi na década de 70 que Burle Marx desenvolveu o maior número de projetos de grande importância, como os jardins do Ministério das Forças Armadas (Praça dos Cristais) (1970), do Ministério da Justiça (1970), do Tribunal de Contas da União (1972), da Superquadra 308 Sul (1972), da Residência da Vice-presidência da República (1975), do Teatro Nacional Rodrigo Santoro (1976) e o Parque Pithon Farias (1976).

Especula-se ter havido um desentendimento entre Burle Marx e Oscar Niemeyer nesse período. Todavia, Haruyoshi Ono afirmou durante uma entrevista para o presente trabalho em 2011, que tudo não passou de divergência de opiniões, sem que houvesse, de fato, rompimento entre Niemeyer e Marx. Em contrapartida Santos (1999) afirma que Niemeyer não aprovava o envolvimento de Marx com os militares “não lhe agradava nada a

neutralidade política de Burle Marx frente a ditadura militar e a forma como se movia entre os círculos militares de Brasília” (SANTOS, 1999, p. 197).

Fora as especulações, os anos de 1970 não foram somente a época de ouro da concepção dos jardins de Burle Marx em Brasília, mas também de seu intenso envolvimento com eventos na cidade. Apesar de receber medalhas e títulos de diversas instituições nacionais e internacionais desde 1941 (Medalha de Ouro da Escola Nacional de Belas Artes), foi somente em 1971 agraciado pelo Itamaraty com a Comenda de Ordem do Rio Branco em Brasília.

O reconhecimento do artista na capital federal prosseguiu com a exposição de pinturas, desenhos e tapeçarias na Sala de Exposições do Setor de Difusão Cultural e na Sala de Exposições da Avenida W3 Sul, em 1975, promovida pelo Governo do Distrito Federal por meio da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Distrito Federal. Neste mesmo ano, Burle Marx participou da mostra de aquisição para o Acervo do Museu do Artista Brasileiro, promovida pelo Conselho de Artes da Fundação Bienal de São Paulo e Fundação Cultural de Brasília. E em 13 de setembro deste ano, foi convidado pela Fundação Cultural do Distrito Federal para proferir uma palestra com o tema “A influência das mudanças sociais nos jardins”.

Os anos 80, ao contrário da década anterior, foram para Marx de realização de poucos projetos em Brasília, resumindo-se a propostas particulares e reformas de projetos anteriormente implantados. Porém, neste período o paisagista foi convidado como conselheiro de cultura da capital. Segundo depoimento de Haruyoshi Ono: “ele ia diversas vezes a Brasília participar das reuniões de conselho”. Essas muitas vezes entediantes eram acompanhadas pelo exercício de preciosos desenhos em que Marx realizava em rascunho. Sua presença como conselheiro pode ser confirmada em uma publicação da Revista Módulo de 1989:

Muito me alegrou o fato do Governador de Brasília, José Aparecido ter-me chamado para fazer parte do Conselho que trata dos atuais problemas da cidade. Fiquei contente, sobretudo, pela possibilidade de refazer uma série de projetos que, seja pela ausência de orientação por parte dos administradores ou pela falta de uma continuidade no tratamento, tornaram-se irreconhecíveis com o passar do tempo.

[...] Hoje, a possibilidade de restaurar esses projetos com o apoio integral do Governador deixa-me muito satisfeito porque todas essas obras representam momentos importantes da minha vida como paisagista. Não acredito que possa mexer em tudo mas creio que muita coisa poderá ser feita. (MARX, 1989-90, s.p.)

Nesta época foram realizadas duas exposições de suas pinturas na cidade, em 1985 na Galeria de Arte e 1989, na Praxis Galeria de Arte, que contou com sua presença e de várias personalidades, como o famoso escritor português José Saramago (figura 93).



Figura 93 - Exposição na Praxis Galeria de Arte

A década de 90 foi marcada pelo processo de degradação de seus jardins realizados em Brasília. Em 15 de maio de 1990, o Jornal BSB Brasil publicou uma entrevista com Roberto Burle Marx durante sua visita a Brasília para inauguração do Burle Marx Habitat, bloco de apartamentos construídos pela Paulo Otávio Empreendimentos na quadra 107 Norte. Nesta ocasião revelou que não estava muito satisfeito com o tratamento dado aos jardins da capital.

Tenho visto muitos jardins mal cuidados como o do Ministério da Justiça, ou da Praça dos Três Poderes onde observa-se que os requisitos básicos para a conservação não estão sendo cumpridos. [...] Ontem mesmo, passando em frente ao Itamaraty, observei que o jardim está otimamente tratado, mas as coberturas dos esgotos foram pintadas de branco, chamando a atenção para um detalhe que não deveria ser notado. Isto demonstra falta de orientação segura no que se refere a jardins (BURLE MARX, Jornal BSB Brasil, 15/05/1990).

Com seu falecimento em 4 de junho de 1994, vários jornais na cidade noticiaram seus feitos memoráveis e suas obras em meio a depoimentos de personalidades ilustres e amigos

próximos. Um dia após a sua morte o Jornal de Brasília, publicava o desabafo de Darcy Ribeiro “raramente surgem pessoas que merecem ser tratadas como gênio”, de Oscar Niemeyer “a morte de Burle Marx é uma perda muito grande devido a importância de suas obras” e de Lucio Costa “o Brasil e o mundo perdem um grande homem. Eu perco um grande amigo”.

Todavia, passadas as comoções da perda do mestre paisagista, seus jardins foram perdendo destaque e degradando-se cada vez mais. Em 1995, o Correio Brasiliense publicou uma reportagem intitulada “Brasília esqueceu Burle Marx” de autoria de Heloisa Daddario. Com certa indignação a reportagem começa da seguinte forma:

[...] As pedras dos jardins do Teatro Nacional são usadas como pés para fogareiros para mendigos. O espelho d’água do Banco do Brasil serve como tanques para lavadeiras nos fins de semana. Nos dias de calor, vira piscina. [...] O Parque da Cidade, de sua autoria foi tão transformado que o paisagista quando esteve aqui, um ano antes de morrer, chegou a dizer que o parque não tinha mais nada a ver com seu projeto. (DADDARIO,1995, p.6).

Manutenções pontuais em alguns jardins, sem qualquer planejamento geral, foram feitas ao longo dos anos, mas os resultados não são significativos. Em 2007, no entanto, por iniciativa da Prefeitura Militar de Brasília com outras parcerias, iniciaram-se as obras de restauração da Praça dos Cristais. Reinaugurada em 2009, no ano do centenário de Burle Marx, a praça restaurada trouxe vários questionamentos quanto à preservação das outras obras na cidade e a necessidade de tombar os modernos jardins da capital federal.

Em 2011 foi realizado o tombamento de nove jardins de autoria de Burle Marx em Brasília. O processo de tombamento, descrito mais a frente, além de simbolizar o reconhecimento da importância dos jardins do artista, fundamental para a valorização de sua obra, permite que a capital federal seja conhecida tanto por sua arquitetura imponente e pelo desenho urbano inovador, quanto pelo seu primoroso paisagismo.

É importante ressaltar que o levantamento completo das obras brasileiras de Marx nunca foi feito. Há apenas listagens de diversos autores evidenciando as principais propostas. Tem-se, então, um levantamento preliminar (tabela 8) baseado nos levantamentos dos autores

Motta (1981), Elovson (1991) e Leenhardt (1992). Contudo, já em primeira análise, percebe-se a ausência do projeto paisagístico para Superquadra 308 Sul e algumas dúvidas sobre o que foi efetivamente construído.

Tabela 8 - Obras de Roberto Burle Marx em Brasília segundo levantamento de autores

Ano	Obras
1961	Eixo Monumental (projeto) Parque Zoobotânico (projeto)
1965	Jardins, terraços e tapeçarias para o Palácio Embaixada dos Estados Unidos
1967	Edifício do Supremo Tribunal Federal Jardins e pátios internos da Embaixada da Alemanha
1969	Jardim do Santuário Don Bosco
1970	Jardim e esculturas do Ministério das Forças Armadas Jardim e esculturas do Ministério da Justiça
1971	Jardins da Embaixada do Irã Jardins da Embaixada da Bélgica Jardim da Embaixada dos Estados Unidos
1972	Jardim do Tribunal de Contas Jardim para o Palácio do Desenvolvimento
1973	Banco Nacional do Desenvolvimento
1974	Jardim da residência dos Diretores da Caixa Econômica Parque Rogério Pithon Farias
1975	Plano para o Eixo Monumental Jardim da residência da Vice-presidência da República
1976	Jardim do Teatro Nacional Paisagismo do restaurante do Parque Pithon Farias
1982	Jardim da área do Park Shopping
1985	Jardim da Residência Joseph Safra
1986	Jardim do anexo do Ministério das Relações Exteriores
1989	Quatro painéis de cerâmica para Burle Marx Empreendimentos Ambientais

Fonte: Motta (1981), Elovson (1991) e Leenhardt (1992)

A primeira composição da lista foi conferida mediante pesquisas nos arquivos do Escritório Burle Marx & CIA LTDA localizado no Rio de Janeiro-RJ. Atualmente, o escritório conta com o maior acervo dos projetos de Burle Marx e disponibiliza aos pesquisadores as plantas digitalizadas de vários. Sendo assim, realizou-se uma pesquisa prévia no cadastro do escritório das propostas para Brasília, o que permitiu listá-los conforme a tabela 9.

Tabela 9 - Obras de Roberto Burle Marx em Brasília

Ano	Obras
1958	Palácio da Alvorada Embaixada dos Estados Unidos
1960	Banco do Brasil Programa Parque Zoobotânico Embaixada da Iugoslávia
1961	Banco do Brasil Embaixada do Canadá Zoobotânico Banco do Brasil
1962	Esplanada dos Ministérios e Catedral Hospital Distrital de Brasília Palácio do Itamaraty Residência Sebastião Paes de Almeida Perspectiva do Zoobotânico
1963	Superquadra 308 – Banco do Brasil
1964	Ministério das Relações Exteriores
1965	Ministério das Relações Exteriores Ministério das Relações Exteriores – 8º Pavimento Quadras 407 e 408 Sul
1966	Anexo da Câmara dos Deputados – Estacionamento Palácio da Alvorada Ministério das Relações Exteriores – Esculturas M. Relações Exteriores – Estacionamento Tribunal Federal de Recursos
1967	Anexo da Câmara dos Deputados – Estacionamento Residência Embaixada dos Estados Unidos Ministério das Relações Exteriores Estacionamento Tribunal Federal de Recursos
1968	Embaixada da República Federal da Alemanha
1969	Instituto Central de Artes da UnB Santuário D. Bosco
1970	Ministério do Exército Ministério da Justiça Embaixada da Bélgica
1971	Embaixada Imperial do Irã Residência Vasco Mariz Residência do DNER Embaixada dos Estados Unidos Superquadra 308 Sul
1972	Ministério da Agricultura Palácio do Desenvolvimento Tribunal de Contas da União Escola Fazendária
1973	Eron Palace Hotel BNDE Banco Central

	Congresso Nacional
	Câmara dos Deputados – Painel
	Residência dos Diretores da Caixa Econômica
1974	Embaixada da Áustria
	6° COMAR (Comando da Aeronáutica)- Prédio do Comando
	Residência Arnaldo Carrilho
	Parque Recreativo Rogério Pithon Farias
	Residência da Vice-Presidência (Palácio do Jaburu)
	Embaixada de Israel
1975	Eixo Monumental
	Setor de Recreação Pública – Estrada Hotéis de Turismo
	Praça dos Três Poderes e Anexos
1976	Teatro Nacional Claudio Santoro
	Restaurante e ripado do Parque
1977	Parque de Recreações Pithon Farias – esculturas
	Bloch Editores SA – Manchete
1978	Residência Afrânio Nabuco
1980	Confederação Nacional dos Trabalhadores do Comércio
1981	Tribunal Superior do Trabalho
1982	Residência Edgard H Hasselmann
	Parkshopping de Brasília
	Residência Joseph Safra
	Residência Moema Leão de Souza
1985	Parque Pithon Farias - Praça das Fontes
	Ministério do Exército – reforma
	Teatro Nacional – reforma
	Ministério das Relações Exteriores – anexo
	Residência Francisco Couto Álvares
	Casa do Contador
	Pontão Sul – Restaurante
1986	Mercado das Flores
	Quadras Econômicas da F.P.T.G.
	Grand Circo Lar
	Praça dos Três Poderes
	Burle Marx Habitat - painéis cerâmica pintada
1989	INEP Edifício Sede
	LBV Templo Mundial
1990	Palácio do Itamaraty - anexo II
	Brasília Shopping
1991	Residência Unibanco
1993	FUNCEF – Fundação dos Economistas Federais
1994	BID
s. ano	Trevo em Brasília – SHI Península

Fonte: Escritório Burle Marx & CIA LTDA, 2011.

Nota-se um aumento substancial de propostas em relação ao levantamento dos autores Motta (1981), Eliovson (1991) e Leenhardt (1992). Entretanto, percebe-se que vários

projetos aparecem repetidas vezes em diferentes anos. Entende-se que a repetição ocorreu porque provavelmente Burle Marx tenha elaborado mais de uma proposta, revisto propostas anteriores ou até mesmo realizado reformas em alguns projetos.

Durante esse levantamento, percebeu-se que faltam alguns projetos no arquivo (provavelmente se perderam ou não passaram de propostas preliminares). Haruyoshi Ono afirmou que não havia um trabalho efetivo para o arquivamento de propostas na década de 60, sendo esse trabalho iniciado tardiamente, e por isso, muitas propostas perderam-se.

A consulta para o presente trabalho baseou-se nas propostas de projetos voltados para o público, uma vez que os projetos particulares e os de embaixadas necessitavam de autorização de divulgação por parte dos proprietários. Em virtude da grande quantidade de obras, optou-se pelo recorte mencionado, ambicionando para o futuro, completar esse levantamento e estudo.

Dessa forma, foram analisadas todas as propostas de projetos públicos, executadas ou não, presentes no arquivo. Muitas são inéditas e até o momento nunca foram divulgadas. Para uma melhor compreensão desse acervo, a análise desses projetos e das obras foi dividida em duas partes: os jardins tombados, que abrangem os projetos executados, e as propostas não executadas, reunindo uma considerável variedade de estudos que não saíram do papel.

4.2 O processo de tombamento dos jardins

Em novembro de 2011 foi realizada uma visita à Secretaria de Estado de Habitação Regularização e Desenvolvimento Urbano (SEDHAB) a fim de entrevistar Aurora Gomes Ferreira Aragão Santos, arquiteta servidora da SEDHAB e prima de Roberto Burle Marx. Segundo Santos, que viveu com o primo no Rio de Janeiro para realizar estudos em paisagismo, o processo de tombamento levou anos para sair do papel: “Com o passar dos anos percebi que os jardins estavam se deteriorando cada vez mais, e que se o governo não fizesse algo, o trabalho de Burle Marx corria o risco de desaparecer em Brasília”. Ainda

lamentou pelos projetos não executados, entre os quais partes do Parque da Cidade e a proposta para o Eixo Monumental.

De acordo com Aurora Santos, os estudos para o tombamento das obras de Marx em Brasília, iniciaram-se com o Parque da Cidade e estenderam-se aos outros jardins. Após meses de trabalho para reunir toda documentação referente aos jardins e mobilizar servidores de vários órgãos do governo, finalmente o documento final do processo de tombamento ficou pronto. Em julho de 2011, o governador do Distrito Federal, Agnelo Queiroz, aprovou o decreto nº 33.040 (anexo 6), que protege nove jardins de Burle Marx na capital, sendo esses descritos no

[...] Art. 1º: Considera-se sob proteção do Governo do Distrito Federal, mediante tombamento, o projeto original do paisagismo da Superquadra Sul 308 e a área implantada de aproximadamente 65.016,00 m²; o projeto original dos jardins do Palácio do Itamaraty e área implantada de aproximadamente 44.812,46 m²; o projeto original dos jardins da Praça dos Cristais (Setor Militar Urbano) e a área implantada de aproximadamente 108.024,00 m²; o projeto original dos jardins do Palácio da Justiça e a área implantada de aproximadamente 8.214,00 m²; o projeto original dos jardins do Tribunal de Contas da União e área implantada de aproximadamente 42.438,52 m²; o projeto original dos jardins do Palácio do Jaburu e área implantada de aproximadamente 231.074,00 m²; o projeto original dos jardins do Teatro Nacional Claudio Santoro e área implantada de aproximadamente 58.287,00 m²; o projeto original do paisagismo do Parque da Cidade (Parque Recreativo Dona Sara Kubitschek) e área implantada de aproximadamente 3.745.826,00 m²; o projeto original dos jardins do Banco do Brasil (Setor Bancário Sul) e área implantada de aproximadamente 21.035,00 m², todos de autoria do paisagista Roberto Burle Marx. (DIÁRIO OFICIAL DO DISTRITO FEDERAL, 14/07/2011, p. 70, seção 1).

Todos os jardins tombados são destinados ao público e estão localizados dentro do perímetro de tombamento do Plano Piloto, como mostra a figura 94.



Figura 94 - Localização dos jardins tombados: 1) 308 Sul; 2) Banco do Brasil; 3) Palácio do Itamaraty; 4) Palácio do Jaburu; 5) Ministério da Justiça; 6)Praça dos Cristais; 7) Tribunal de Contas da União; 8) Teatro Nacional; 9) Parque da Cidade.

O processo de tombamento encontra-se atualmente arquivado na Secretaria de Cultura do DF e possui uma extensa parte teórica estruturada em dois capítulos principais: “O artista” e “O Paisagismo para Brasília”. A primeira parte do trabalho centra-se na biografia e na produção dos jardins de Marx até a década de 90, incluindo a descrição das plantas descobertas por ele e os prêmios e honras que lhe foram concedidos.

Compreende-se que os processos de tombamento, como este, muitas vezes passam pelo aval de pessoas que ignoram o tema abordado, exigindo que o texto tenha um caráter informativo. No entanto, em uma leitura mais cuidadosa percebe-se que a maior parte do referido capítulo é uma transcrição, com as devidas referências, de trechos dos livros de Motta (1985) e Kamp (2005) e de três palestras¹² proferidas por Burle Marx, essas são interrompidas bruscamente pela inserção de tópico sobre a Carta de Florença e os jardins históricos, sem que haja conexão com o texto.

¹² Palestras intituladas “Conceitos de composição em paisagismo”, “O jardim como forma de arte” e “O paisagismo na estrutura urbana”.

A estrutura proposta baseada em uma colagem de fragmentos mostra ausência de estudo aprofundado da obra de Burle Marx e de sua atuação em Brasília. O segundo capítulo, “O Paisagismo para Brasília”, é melhor elaborado, apresentando o conceito de cidade-parque na concepção da capital e relacionando a proposta de Lucio Costa com os jardins de Burle Marx ao afirmar que “os jardins de Burle Marx são igualmente fundamentais na percepção urbana e paisagística da cidade-parque de Brasília” (PROCESSO DE TOMBAMENTO, 2011, s. p.).

Encontra-se ainda no segundo capítulo a justificativa do tombamento dos jardins, onde se afirma:

[...] a importância do conjunto dessa obra como representação nacional, o seu valor artístico, paisagístico e histórico, assim como o renome de Burle Marx como seu paisagista justificam o tombamento desses jardins históricos como patrimônio histórico e cultural. Esse instituto irá assegurar a constituição de medidas de preservação, conservação e gestão, essenciais para manutenção desse acervo de relevado valor cultural, paisagístico e turístico digno da capital do País e da cidade de Brasília (PROCESSO DE TOMBAMENTO, 2011, s. p.).

Todavia apesar da melhor estruturação desse capítulo em relação ao primeiro, há algumas ressalvas quanto ao trecho que analisa o sítio de Brasília, referentes ao solo, ao clima e a vegetação, pois as informações não estão devidamente referenciadas. Lamenta-se também não haver a descrição da trajetória do paisagista na cidade. O ponto forte do documento está na descrição da relação dos projetos paisagísticos de Burle Marx para Brasília e no estudo referente aos jardins tombados, esses muito bem detalhados, são acompanhados da lista de espécies utilizadas em cada projeto e de fotos atuais. Anexo ao processo tem-se as cópias dos projetos originais de cada jardim.

O tombamento, mesmo recente, apresenta resultados. Alguns jardins contam hoje com placas de identificação e informações gerais para auxiliar os visitantes (figuras 95 e 96). As placas mais completas, como a do Teatro Nacional, possuem a planta do projeto com a lista de espécies utilizadas.



Figura 95 - Placa informativa da 308 Sul



Figura 96 - Placa dos jardins do Teatro

Para Aurora Aragão, o segundo passo para valorizar a obra de Burle Marx em Brasília seria investir na educação patrimonial dos moradores e na restauração dos jardins tombados, pois devido a falta de manutenção adequada, muitos encontram-se degradados.

4.3 Proposta de (pré)inventário

O método de Añon (1989), discutido no capítulo 3 e adotado pelo ICOMOS-IFLA, propõe quatro fases para o desenvolvimento de uma intervenção futura em jardins objetos de preservação, são elas: a análise histórica, a descrição do estado atual, o estudo paisagístico e os critérios de restauração. No entanto, percebe-se que de antes de se realizar o levantamento definitivo do estado atual do jardim e propor a restauração do mesmo, seria preciso um estudo prévio menor, devido à complexidade do objeto jardim e ao grande número de especialistas envolvidos nas práticas de restauro.

Este estudo anterior à proposta de restauro pode ser definido como um “pré-inventário” e sua função seria a de avaliar o grau de conservação do jardim em questão e propor diretrizes que orientariam o estudo definitivo de restauro. O pré-inventário proposto, portanto, mobilizaria um menor número de pessoas implicando custos menores. Ao mesmo tempo, ofereceria as informações necessárias para a definição dos parâmetros utilizados em uma possível intervenção, implicando em ações de conservação de pequeno porte até a recomposição total do jardim. Outra vantagem seria que o estudo prévio posteriormente seria aproveitado no estudo definitivo.

Para a proposta de pré-inventário estabeleceu-se duas etapas principais, “A biografia do artista e o momento histórico” e “O inventário das obras e a documentação preliminar”, definidas na tabela 10.

Tabela 10 - Etapas do estudo de pré-inventário para jardins históricos

1. Biografia artista (paisagista) e momento histórico
<p>Para justificar a importância do jardim e categorizá-lo dentro do tema dos jardins históricos, é necessário apresentar a trajetória, as referências e as influências artísticas do autor da composição paisagística e evidenciar o momento histórico no qual o jardim se insere.</p>
2. Inventário das obras e documentação preliminar
<p>Esta fase divide-se em três etapas:</p> <ol style="list-style-type: none">2.1 Levantamento e descrição das obras paisagísticas e das propostas não executadas em uma localidade determinada. Esse levantamento estrutura-se a partir da reunião de iconografias atuais e antigas, projetos (plantas e detalhamentos), documentos escritos, com o objetivo de avaliar as marcas temporais, o que foi e o que não foi executado;2.2 Análise compositiva do(s) jardim(s). Partindo-se da premissa que o jardim é uma obra de arte, este estudo é necessário compreender a forma de compor do artista como um exercício de entendimento de sua obra;2.3 Levantamento florístico para análise da situação atual. A verificação das espécies vegetais in loco é de suma importância uma vez que em um jardim a vegetação é um elemento compositivo fundamental.

Após a reunião de toda a documentação em um dossiê de pré-inventário, insere-se um parecer das recomendações para o jardim ou jardins em questão. É importante ressaltar que a função do pré-inventário também é de suscitar questionamentos e levantar possibilidades. O estudo mais amplo, como visto no capítulo 3, envolve um grande número de profissionais das mais diversas especialidades.

Para aplicar o método proposto, estudou-se as obras de Burle Marx em Brasília, percebendo-se que ainda não havia um levantamento do conjunto desse importante paisagista na capital federal e que muitos de seus jardins encontravam-se em péssimo estado de conservação. A primeira etapa relativa à biografia do artista e descrição de suas principais obras, conceitos e influências, sempre relacionadas ao contexto histórico, encontra-se exemplificada no capítulo 1 desta dissertação. Assim, o presente capítulo destina-se à segunda parte do pré-inventário relativa às propostas de Burle Marx para a Brasília, e como anunciado, restringindo-se aos projetos e estudos elaborados para o público. Posteriormente apresentam-se as análises formais dos jardins tombados e finaliza-se com o levantamento florístico da Praça dos Cristais e da Praça das Fontes.

2. Inventário das obras e documentação preliminar

2.1 Levantamento e descrição das obras e das propostas não executadas paisagísticos

Propostas tombadas

Jardim do Banco do Brasil – 1962 (pranchas 1 e 2)

Paisagismo da Superquadra Sul 308 – 1963 (pranchas 3 e 4)

Jardim do Palácio do Itamaraty – 1965 (pranchas 5 a 12)

Jardim da Praça dos Cristais – 1970 (pranchas 13 e 14)

Jardim do Ministério da Justiça – 1970 (pranchas 15 a 18)

Jardim do Tribunal de Contas da União – 1972 (pranchas 19 a 21)

Jardim do Palácio do Jaburu – 1975 (pranchas 22 a 24)

Jardim do Teatro Nacional Claudio Santoro – 1976 (pranchas 25 a 28)

Paisagismo do Parque da Cidade – 1976 (pranchas 29 a 34)

Proposta executada não tombada

Santuário Dom Bosco – 1969 (pranchas 35 e 36)

Propostas não executadas

Parque Zoobotânico – 1960 (prancha 37)

Tribunal Federal de Recursos – 1967 (prancha 38)

Ministério do Exército – 1971 (prancha 39)

Palácio do Desenvolvimento – 1972 (prancha 40)

Ministério da Agricultura – 1972 (prancha 40)

Eixo Monumental – 1975 (prancha 39)

Edifício Sede do BNDE – 1973 (prancha 41 e 42)

Banco Central – 1973 (prancha 38)

Congresso Nacional – 1973 (prancha 41)

2.2 Análise compositiva dos jardins

Os jardins escolhidos para a análise formal são tombados. Estas obras foram realizadas entre o período correspondente às décadas de 60 e 70. Segundo a classificação de Santos (1999), expostas no capítulo 2, são produções que possuem em sua maioria características da fase construtiva e da fase abstrata-lírica dos jardins de Marx.

As análises centraram-se principalmente nos projetos originais dos jardins, baseando-se nos desenhos em planta, em alguns cortes e elevações. Fotografias e croquis assim como as experiências sensoriais experienciadas nas visitas às obras também auxiliaram na compreensão das mesmas. Embora não executadas completamente ou degradadas com o tempo, a análise formal dessas obras priorizou as especificações dos projetos, mas não se furtou em ressaltar o que está efetivamente construído.

Dentre a infinidade de parâmetros possíveis para uma análise compositiva de jardins, selecionou-se o que se acredita o mais adequado para a obra paisagística em questão, são eles: os elementos de geometria representados pelas linhas, superfícies e volumes, constituidores de pisos, canteiros e massas de vegetação, a presença de obras de arte e do mobiliário.

2.3 Levantamento Florístico

Para análise da situação atual da vegetação e a título de exemplo, escolheu-se a Praça dos Cristais e a Praça das Fontes. A escolha das praças justifica-se pelo seu estado de conservação, uma restaurada e outra degradada, e por suas áreas extensas, possibilitando um exercício mais completo, podendo depois ser ajustado para os jardins menores.

O método de levantamento florístico consiste na coleta e na identificação das espécies presentes nos jardins. Este trabalho foi acompanhado pela botânica Aryanne Gonçalves e contou com o apoio do Departamento de Botânica da Universidade de Brasília. Após coletar as espécies não identificadas in loco, montou-se uma coleção, seguindo as técnicas de herbário, para cada praça, obtendo como produto final cadernetas com as exsicatas das plantas, armazenadas no herbário da UnB.

A elaboração das amostras para identificação segue um método próprio da botânica, que consiste na montagem das exsicatas (figura 97), na prensagem do grupo coletado (figura 98), na secagem em um balcão de luz (figura 99), na esterilização a frio em um freezer (figura 100) e por fim na armazenagem em uma sala com temperatura controlada (figura 101). Todo este processo segue rígidos padrões com duração específica em cada etapa, condição necessária para que não haja a contaminação e disseminação de insetos e fungos que podem destruir as amostras.



Figura 97 - Montagem



Figura 98 - Prensagem



Figura 99 - Secagem



Figura 100 - Esterilização no freezer

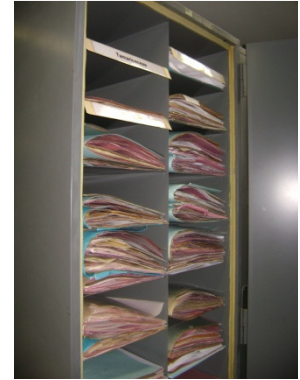


Figura 101 - Armazenamento

Com as exsicatas prontas, foi possível realizar a identificação (figura 102) e a catalogação das amostras, inserindo o carimbo da instituição, as informações sobre a coleta e sobre o estágio em que a planta se encontrava quando do momento da coleta (figuras 103 e 104).



Figura 102 - Exsicata

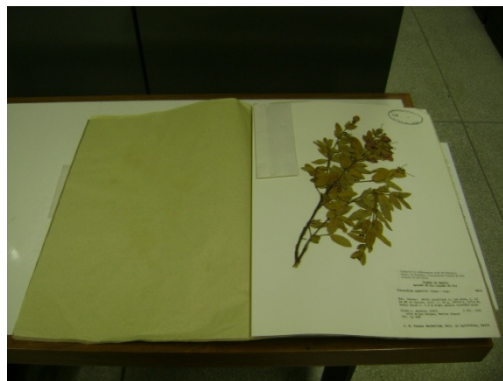


Figura 103 - Caderno com as exsicatas



Figura 104 - Identificação

Após a listagem definitiva das espécies de cada praça, realizou-se um trabalho comparativo com as espécies especificadas por Burle Marx originalmente. A análise comparativa serve para verificar a quantidade de espécies originais ainda presentes e, se necessário, levantar questionamentos sobre a reposição das mesmas, por espécies com semelhante volumetria e coloração.

Praça dos Cristais

A Praça dos Cristais, também conhecida com Praça do Ministério das Forças Armadas, Praça Cívica ou Praça Duque de Caxias, situa-se no Setor Militar Urbano, próximo ao Eixo Monumental em Brasília. Inaugurada em 1970, além de sua importância para cidade, foi a única obra brasileira representada na exposição internacional do conjunto das principais obras de Burle Marx no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1992, evento considerado como a consagração de sua carreira como um dos maiores paisagistas do mundo.

A praça foi restaurada em 2007 e reinaugurada em 15 de agosto de 2009 após dezenove meses de obras. Antes do restauro, o local encontrava-se em um grave estado de degradação, fato que não passou despercebido por William Howard Adams, curador da exposição do MoMa que afirmou

[...] a visão única de Burle Marx do jardim-paisagem como um ideal muito complexo para ser integralmente realizado e mantido torna-se evidente com o avanço da degradação do espaço público em toda e extensão das calçadas destruídas, evocando um sentimento de melancolia e vazio. (ADAMS, 1991, p. 35)

A recomposição da vegetação foi acompanhada pelo Escritório Burle Marx & Cia LTDA, e cerca de vinte e seis espécies especificadas no projeto original foram utilizadas na proposta de restauração, como mostra a tabela 11, sendo as espécies presentes nas duas propostas destacadas em vermelho.

Tabela 11 - Comparativo das listas de espécies do projeto original e do projeto de restauro

PROJETO ORIGINAL – 1970 <i>Fonte: Escritório Burle Marx & CIA LTDA</i>	PROJETO IMPLANTADO E RESTAURAÇÃO PROPOSTA <i>Fonte: Prefeitura Militar de Brasília (PMB)</i>
1. <i>Mauritia flexuosa, Lindau.</i>	1. <i>Mauritia flexuosa, Lindau (Buriti)</i>
2. <i>Acrocomia sclerocarpa, Martius.</i>	2. <i>Acrocomia Sclerocarpa, Martius (Macaúba)</i>
3. <i>Syacrus picrophylla, Barb.Rodr.</i>	3. <i>Syagrus oleracea, Mart. (Becc) (Guariroba)</i>
4. <i>Caesalpinia echinata, Lindau.</i>	4. <i>Caesalpinia echinata, Lindau (Pau-brasil)</i>
5. <i>Tecoma chrysostricha, Martius.</i>	5. <i>Eugenia jambolana, Lam (Jamelão)</i>
6. <i>Ceiba burchellii, K.Schum.</i>	6. <i>Artocarpus Herofolia, Lam (Jaqueira)</i>
7. <i>Tecoma odontodiscus, K.Schum.</i>	7. <i>Ceiba erianthos, K. Schum (Paineira-das-pedras)</i>





8. <i>Caesalpinia peltophoroides</i> , Benth.	8. <i>Tabebuia Odontodiscus</i> , K. Schum (Ipê-branco)
9. <i>Basiloxylon brasiliensis</i> , K.Schum.	9. <i>Caesalpinia peltophoroides</i> , Benth (Sibipiruna)
10. <i>Nymphaea capensis</i> , Thunberg.	10. <i>Lecythis pisonis</i> , Camb (Sapucaia)
11. <i>Terminalia brasiliensis</i> , Cambess.	11. <i>Nymphaea capensis</i> , Thunberg (Ninféia flor azul)
12. <i>Tibouchina granulosa</i> , DC.	12. <i>Tibouchina granulosa</i> , DC (Quaresmeira)
13. <i>Cássia multijuga</i> , Richc.	13. <i>Mangífera indica</i> . L (Mangueira)
14. <i>Piptadenia sp</i> , Martius.	14. <i>Anadenanthera macrocarpa</i> , (Benth) Brenan (Angico preto)
15. <i>Erythrina speciosa</i> , And.	15. <i>Erythrina speciosa</i> , And. (Mulungu)
16. <i>Tecoma ochracea</i> , K. Schum.	16. <i>Tabebuia serratifolia</i> , Nichols (Ipê-amarelo)
17. <i>Chorisia speciosa</i> , St. Hill.	17. <i>Chorisia speciosa</i> , St. Hill (Paineira rosa)
18. <i>Jacaranda mimosaefolia</i> , D. Don.	18. <i>Jacaranda mimosaefolia</i> , D. Don (Jacarandá-mimoso)
19. <i>Cassia bicapsularis</i> , Lindau.	19. <i>Tabebuia avellanadae</i> , Vell Toledo (Ipê-roxo)
20. <i>Ruellia coerulea</i> , Morong.	20. <i>Plumeria rubra</i> , L (Jasmim manga)
21. <i>Lantana camara</i> , Lindau.	21. <i>Ruellia coerulea</i> , Morong (Ruélia-azul)
22. <i>Salvia splendens</i> . Sellow.	22. <i>Lantana Camara</i> , Lindau (Camará)
23. <i>Peltophorum dubium</i> , SPRENG.	23. <i>Pentas Lanceolata</i> , Schum (Estrela-do-Egito)
24. <i>Rhynchanthera rostrata</i> , DC.	24. <i>Gloxinia Sylvatica</i> , Wiehl (Semania)
25. <i>Jussiaea larouotteana</i> , Cambess.	25. <i>Peltophorum dubium</i> , Spreng (Cambuí)
26. <i>Canna glauca</i> , Lindau.	26. <i>Rhynchanthera rostrata</i> , DC (Quaresmeira-de-jardim)
27. <i>Caladium</i> , AILTON.	27. <i>Nymphaea odorata</i> , Ait (Ninféia-rosa)
28. <i>Thalia dealbata</i> , Lindau.	28. <i>Canna glauca</i> , Lindau (Cana-índica)
29. <i>Pontederia lanceolata</i> , Wall.	29. <i>Caladium</i> , Aiton (Caládio ou Tinhorão)
30. <i>Trismeria trifoliata</i> , Lindau.	30. <i>Thalia dealbata</i> , Lindau (Mimosa)
31. <i>Montrichardia linifera</i> , Schott.	31. <i>Pontederia lanceolata</i> , Wall (Aguapé comprida)
32. <i>Cyperus giganteus</i> , Vahl.	32. <i>Trismeria trifoliata</i> , Lindau (Samambaia-do-mato)
33. <i>Echinodorus macrophyllus</i> , Micheli.	33. <i>Agapanthus africanus blue</i> (Agapanthus azul)
34. <i>Hydrocleys sp</i> , A. Pott.	34. <i>Cyperus giganteus</i> , Vahl (Papiro-brasileiro ou Papiro)
35. <i>Limnocharis flava</i> , Tucher.	35. <i>Calisteno</i> (----)
36. <i>Philodendron cymbispathum</i> , Engl.	36. <i>Dietes iridioides</i> , Sweet (Moreira)
37. <i>Arecastrum romazoffiamum</i> , Glassm.	37. <i>Hydrocleys sp</i> , A. Pott (Papoila-de-água)
38. <i>Syagrus campestris</i> , Uhl.	38. <i>Neomarica sp</i> , Variegata (Lírio-leque)
39. <i>Euterpe oleracea</i> , Mart.	39. <i>Philodendron martianum</i> , Engl (Babosa-de-pau ou Babosa-de-árvore)
40. <i>Renealmia sp</i> , G. Mey.	40. <i>Syagrus campestris</i> , Uhl (Acumã ou Palmito)
41. <i>Victoria regia</i> , Lindau.	41. <i>Renealmia sp</i> , G. Mey (Pacová ou Gengibre)

42. <i>Nymphaea ampla</i> , DC.	42. <i>Victoria regia</i> , Lindau (Vitória régia)
43. <i>Nymphaea capensis</i> , Thunb var <i>zanzibarensis</i> , Casp.	43. <i>Nymphaea ampla</i> , DC (Ninféa selvagem)
44. <i>Wedelia paludosa</i> , DC.	44. <i>Nymphaea caerulea</i> , Sav igny (Ninféa-azul)
45. <i>Zebrina pendula</i> , Schnizl.	45. <i>Wedelia paludosa</i> , DC (Vedélia)
46. <i>Stenotaphrum secundatum</i> , Kuntze.	46. <i>Stenotaphrum secundatum</i> , Kuntze (Gramade-santo-agostinho)
47. <i>Eichhornia crassipes</i> , Mart. Solms.	47. <i>Eichhornia crassipes</i> , Mart Solms (Aguapé-roxo)
48. <i>Sagittaria montevidensis</i> , Cham. e Schnizl.	
49. <i>Typha angustifolia</i> , Bory e Chaub.	
50. <i>Hemerocallis flava</i> , Lindau.	
51. <i>Plumbago capensis</i> , Lindau.	
52. <i>Nymphaea rudgeana</i> , G. Mey.	
53. <i>Canna indica</i> , Lindau.	






O levantamento florístico foi realizado no dia 28/07/2011 e foram identificadas quarenta e duas espécies (tabela 12), das quais apenas cinco são encontradas tanto no levantamento, quanto no projeto original e na proposta de restauração. Outras cinco espécies levantadas estão especificadas somente na proposta de restauração e quatro se encontram no levantamento e na proposta original. Dessa forma nota-se que há apenas nove das cinquenta e três espécies especificadas por Burle Marx.







Tabela 12 - Levantamento Praça Dos Cristais
28/07/2011


Coletoras: Aryanne G.Amaral e Marianna G. P. Cardoso




Família botânica	Nome científico	Nome Popular	Imagem (Fonte: Autora, 2011)	Mapa N°	Número do coletor
Leguminosae	<i>Anadenanthera macrocarpa</i> (Benth.) Brenae	Angico	 Figura 105	26	Avistada
Caryocaraceae	<i>Caryocar brasiliense</i> A. St. - Hil.	Pequí	 Figura 106	21	Avistada
Arecaceae	<i>Attalea sp.</i>		 Figura 107	11	Avistada
Heliconiaceae	<i>Pentas lanceolata</i> (Forssk.) Deflers.	Estrela-do-egito	 Figura 108	23	2220

Asteraceae	<i>Emilia fosbergii</i> Nicolson	Emília	 Figura 109	15	Avistada
Cannaceae	<i>Canna x generalis</i> L.H. Bailey	Cana-índica	 Figura 110	19	2224
Heliconiaceae	<i>Heliconia psittacorum</i> Linn. f.	Caetezinho	 Figura 111	24	2225
Plumbagina-ceae	<i>Plumbago auriculata</i> Lam.	Jasmim-azul	 Figura 112	38	2223
Nyctaginaceae	<i>Bougainvillea glabra</i> Choisy var. <i>graciliflora</i> Heimerl	Buganvile	 Figura 113	36	Avistada

Proteaceae	<i>Grevillea banksii</i> R.Br.	Grevilea	 Figura 114	39	Avistada
Typhaceae	<i>Typha angustifolia</i> L.	Taboa	 Figura 115	40	Avistada
Alismataceae	<i>Sagittaria montevidensis</i> Cham. & Schltdl.	Erva-do-brejo	 Figura 116	3	Avistada
Amaryllidaceae	<i>Amarilis Hippeastrum puniceum</i> (Lam.) Voss	Amarilis	 Figura 117	4	Avistada
Amaryllidaceae	<i>Crinum sp.</i>		 Figura 118	5	Avistada



Asteraceae	<i>Tridax procumbens</i> L.			16	Avistada
			Figura 119		
Iridaceae	<i>Diets bicolor</i> Sweet ex G. Don	Moréia		25	Avistada
			Figura 120		
Cyperaceae	<i>Cyperus papyrus</i> Linn	Papiro		22	Avistada
			Figura 121		
Araceae	<i>Anthurium sp.</i>	Antúrio		9	Avistada
			Figura 122		
Nymphaeaceae	<i>Nymphaea sp.</i>			37	Avistada
			Figura 123		
Leguminosae	<i>Erythrina speciosa</i> Andr.	Mulungu		27	Avistada
			Figura 124		

Leguminosae	<i>Caesalpinia peltophoroides</i> Benth	Sibipiruna	 Figura 125	28	Avistada
Malvaceae	<i>Chorisia speciosa</i> A. St.-Hil.	Barriguda	 Figura 126	32	Avistada
Arecaceae	<i>Mauritia flexuosa</i> L.f	Buriti	 Figura 127	12	Avistada
Caricaceae	<i>Carica papaya</i> L.	Mamoeiro	 Figura 128	20	Avistada
Malvaceae	<i>Hibiscus rosa-sinensis</i> Linn	Hibisco	 Figura 129	33	Avistada

Araceae	<i>Philodendron sp.</i>		 Figura 130	10	Avistada
Bignoniaceae	<i>Tabebuia serratifolia</i> (Vahl) Nich.	Ipê amarelo	 Figura 131	17	Avistada
Xanthorrhoeaceae	<i>Hemerocallis flava</i> L.	Lírio amarelo	 Figura 132	42	Avistada
Melastomataceae	<i>Tibouchina granulosa</i> Cogn.	Quaresmeira	 Figura 133	34	Avistada
Melastomataceae	<i>Tibouchina candolleana</i> Cong.		 Figura 134	35	Avistada

Bignoniaceae	<i>Tecoma stans</i> (L.) H.B. & K.	Ipê-de-jardim	 Figura 135	18	Avistada
Apocynaceae	<i>Plumeria rubra</i> Linn	Jasmim-manga	 Figura 136	8	Avistada
Leguminosae	<i>Anadenanthera colubrina</i> (Vell.) Brenan		 Figura 137	29	Avistada
Leguminosae	<i>Caesalpinia echinata</i> Lam.	Pau-brasil	 Figura 138	28	Avistada
Leguminosae	<i>Delonix regia</i> (Bojer ex Hook.) Raf.	Flamboyant	 Figura 139	31	Avistada

Verbenaceae	<i>Lantana sellowiana</i> <i>Link & Otto</i>			41	Avistada
			Figura 140		
Areaceae	<i>Syagrus sp.</i>			13	Avistada
			Figura 141		
Acanthaceae	<i>Asystasia gangetica</i> <i>(L.) T. Anderson</i>	Coramandel		1	2222
			Figura 142		
Acanthaceae	<i>Ruellia brittoniana</i> Leonard	Ruélia-azul		2	2221
			Figura 143		
Areaceae	<i>Syagrus flexuosa</i> <i>(Mart.) Becc.</i>			14	Avistada
			Figura 144		

Anacardiaceae	<i>Mangifera indica</i> L.	Mangueira	 Figura 145	6	Avistada
Anacardiaceae	<i>Jacaranda</i> sp.	Jacarandá	 Figura 146	7	Avistada

Em uma análise mais detalhada, pode-se considerar também o gênero da planta, ou seja, o grupo que reúne o conjunto de espécies com semelhantes características morfológicas e funcionais. Foram encontrados no levantamento, no projeto original e na proposta de restauração quatro gêneros comum a todos, os quais representam sete espécies do projeto original e oito espécies do projeto de restauração. Também verificou-se a presença de seis gêneros presentes em oito diferentes espécies do projeto original e em cinco diferentes espécies do projeto de restauração. A análise dos gêneros aumenta a compatibilidade volumétrica de uma espécie que não está mais presente, possibilitando que uma com características semelhantes possa desempenhar o mesmo efeito visual.

O local das espécies coletas, assim como a identificação de quais são comuns a relação encontrada no levantamento, no projeto original e na proposta de restauração e a localização dos gêneros é mostrada na prancha 52.

Esta identificação inicial notou que há certa correspondência da vegetação atual com as especificadas por Burle Marx e as definidas no projeto de restauro, mostrando que quanto ao aspecto florístico, o jardim encontra-se em um bom estado de conservação. Mas ao

analisar a planta da proposta original viu-se que a alteração mais marcante foi no lago central. Propunha-se uma grande variedade de plantas, formando massas vegetais e variações cromáticas (figura 147). O que se vê hoje é apenas água com alguns tímidos canteiros, que não foram propostos, perdidos no meio aquático (figura 148). Essa situação contraria até mesmo o projeto de restauro, que manteve todas as composições volumétricas propostas por Burle Marx, substituindo algumas espécies que não se adaptavam ao clima local.

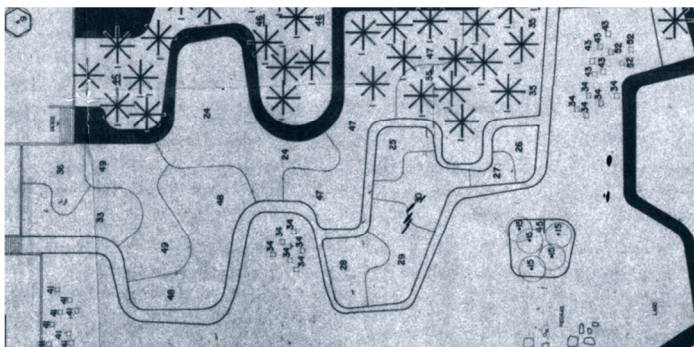


Figura 147 - Detalhe do lago central na planta original



Figura 148 - Ausência da vegetação

Portanto, mesmo com o recente restauro, é preciso aprofundar os estudos sobre a vegetação atual, verificando se o que está implantado em substituição ao especificado originalmente atende à volumetria e ao aspecto cromático proposto, o que demanda uma equipe maior e multi-disciplinar de estudo.

Praça das Fontes

A Praça das Fontes, inaugurada em 11 de outubro de 1978, é a segunda grande praça proposta por Burle Marx para Brasília. Localiza-se na parte sul do Parque da Cidade e faz parte do projeto da equipe Burle Marx. Encontra-se na chamada zona cultural definida no memorial do projeto como [...] uma área de grande complexidade, encerrando além das construções destinadas a espetáculos culturais, uma grande praça, com restaurante, ripado, etc, e um colar de áreas de estar e de piquenique em volta da praça (MARX ET AL, 1978, p.36). No memorial ainda é descrito com detalhes o projeto para a Praça das Fontes, afirmando que essa





[...] constitui o centro do parque, seu coração. É o local de encontro de excelência. Foi concebido como uma praça de características urbanas e destinada a grandes contingentes humanos e intenso convívio. Sua forma é aproximadamente circular e sua periferia é parcialmente ocupada por conjuntos de canteiros, em nível acima da praça escalonados, constituindo sua moldura, junto com escadas d'água, repuxos, lagos. A moldura se completa através do ripado e do restaurante, concebidos em um único conjunto. Seu caráter fechado, acentuado ainda pela cortina de vegetação de porte do seu entorno imediato, faz com que sua verdadeira dimensão só se descortine do seu interior, criando surpresas aos que chegam e, evitando que se dilua no vasto entorno. (MARX ET AL, 1978, p.36)






Apesar do primor do projeto, muito não foi implantado, como o restaurante e o ripado. Atualmente, a praça encontra-se degradada e em completo estado de abandono, como mostrado na prancha 53. O levantamento florístico constatou que o estado da vegetação não é diferente da situação da praça. Os canteiros estão tomados pelo mato alto, o que dificultou muito o acesso a eles, e as fontes e lagos estão secos, comprometendo a vegetação aquática, que algumas vezes insiste em crescer nas poças criadas pelas chuvas.






O levantamento foi realizado em 13/05/2011 (tabela 13) e identificou o total de trinta e cinco espécies. A lista do projeto original, especificava cinquenta e cinco espécies, das quais apenas seis foram encontradas no levantamento. Quanto ao gênero, somente um gênero é comum no levantamento e no projeto original e há dois gêneros nas duas listagens, mas com as espécies diferentes. A localização das amostras é indicada na prancha 53.






**Tabela 13 - Levantamento Praça das Fontes
13/05/2011**






Coletoras: Aryanne G.Amaral e Marianna G. P. Cardoso






Família botânica	Nome científico	Nome Popular	Imagem	Mapa N°	Número do coletor
Melastomataceae	<i>Tibouchina granulosa</i> Cogn.	Quaresmeira	 <p>Figura 149</p>	23	2215
Arecaceae	<i>Mauritia flexuosa</i> L.f	Buriti	 <p>Figura 150</p>	3	Avistada
Araceae	<i>Philodendron bipinnatifidum</i> Schott ex Endlicher		 <p>Figura 151</p>	2	Avistada
Arecaceae	<i>Mauritiella aculeata</i> (Kunth) Burret	Buritiрана	 <p>Figura 152</p>	4	Avistada






Heliconiaceae	<i>Heliconia sp.</i>		 Figura 153	21	Avistada
Poaceae	<i>Melinis minutiflora</i> Beauv.	Capim-gordura	 Figura 154	29	Avistada
Poaceae	<i>Brachiaria decumbens</i> Stapf	Braquiária	 Figura 155	30	Avistada
Asteraceae	<i>Emilia fosbergii</i> Nicolson	Emília	 Figura 156	5	Avistada
Bignoniaceae	<i>Tabebuia aurea</i> (Manso) Benth. & Hook.f. ex S. Moore	Ipê amarelo	 Figura 157	8	Avistada





Fabaceae	<i>Bauhinia sp.</i>	Pata-de-vaca	 Figura 158	16	2218
Bignoniaceae	<i>Memora peregrina</i> (Miers) Sandw.		 Figura 159	9	Avistada
Verbenaceae	<i>Duranta repens</i> L.	Pingo de ouro	 Figura 160	33	2216
Verbenaceae	<i>Lantana camara</i> L.	Camarazinho	 Figura 161	34	2217
Apocynaceae	<i>Allamanda cathartica</i> L.	Alamanda	 Figura 162	1	2214

Bignoniaceae	<i>Tabebuia sp.</i>	Ipê	 Figura 163	10	Avistada
Loranthaceae	<i>Phthirusa ovata</i> (Pohl) Eichler	Erva-de-passarinho	 Figura 164	22	Avistada
Indeterminada	Indeterminada		 Figura 165		
Asteraceae	<i>Vernonia polysphaera</i> Baker	Assa-Peixe	 Figura 166	6	Avistada
Indeterminada	Indeterminada		 Figura 167		

Fabaceae	<i>Dalbergia miscolobium</i> Benth.		 Figura 168	17	Avistada
Myrtaceae	<i>Psidium guajava</i> L.	Goiabeira	 Figura 169	24	Avistada
Nyctaginaceae	<i>Bougainvillea glabra</i> Choisy var. <i>graciliflora</i> Heimerl	Buganville	 Figura 170	26	2207
Euphorbiaceae	<i>Acalypha wilkesiana</i> M. Arg.	Acalifa	 Figura 171	15	2212
Fabaceae	<i>Leucaena leucocephala</i> (Lam.) de Wit	Leucena	 Figura 172	18	Avistada

Fabaceae	<i>Caesalpinia peltophoroides</i> Benth	Sibipiruna	 Figura 173	19	Avistada
Caricaceae	<i>Carica papaya</i> L.	Mamoeiro	 Figura 174	11	Avistada
Oleaceae	<i>Jasminum nitidum</i> Skan	Jasmim	 Figura 175	27	2208
Typhaceae	<i>Typha angustifolia</i> L.	Taboa	 Figura 176	32	Avistada
Fabaceae	<i>Caesalpinia ferrea</i> Mart. exTul. var. férrea	Pau-ferro	 Figura 177	20	Avistada

Crassulaceae	<i>Kalanchoe gastonis-bonniei</i> Ha. et Pe.	Planta-da-vida	 Figura 178	12	2211
Cyperaceae	<i>Cyperus ferax</i> Rich		 Figura 179	13	Avistada
Asteraceae	<i>Tridax procumbens</i> L.		 Figura 180	7	2205
Indeterminada	Indeterminada		 Figura 181		
Myrtaceae	<i>Eucaliptus sp</i>	Eucalipto	 Figura 182	25	Avistada

Onagraceae	<i>Ludwigia sp</i>			28	Avistada
			Figura 183		
Ericaceae	<i>Rhododendron x simsii</i> Planch.	Azaléia		14	Avistada
			Figura 184		
Poaceae	<i>Andropogon sp.</i>			31	Avistada
			Figura 185		
Zingiberaceae	<i>Hedychium coronarium</i> Koen.	Lírio do brejo		35	Avistada
			Figura 186		

O levantamento demonstrou que o jardim precisa de um projeto de recomposição urgente, pois há poucas espécies originais, e as existentes estão cobertas por plantas invasoras (figuras 187 e 188). Lima (1998) ressalta que desde o início da implantação da praça surgiram dificuldades para a obtenção de plantas que não constavam no horto do Departamento de Parques e Jardins da NOVACAP. “Muitas delas, entretanto puderam ser localizadas na região, em excursões de coleta. Outras foram substituídas por espécies de maior adaptação ao clima e solo presente na área” (LIMA, 1998, p.14). Este fato foi confirmado em visita a NOVACAP em 2011, por Raimundo Cordeiro, da Diretoria de Parques e Jardins da NOVACAP. Segundo ele, muitas espécies especificadas não eram encontradas na região e muitas não se adaptaram ao clima do cerrado.



Figura 187 - Canteiros desaparecendo

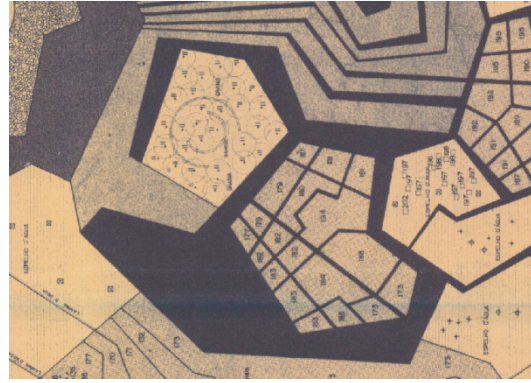


Figura 188 - Diversos canteiros originalmente

Contudo, o argumento de não se encontrar as espécies especificadas por Marx ou o argumento da difícil adaptação das mesmas não justifica a atual situação de degradação da praça. O estudo criterioso poderia indicar as espécies semelhantes às indicadas pelo paisagista que poderiam substituí-las. Dessa forma, as ações de conservação desse jardim não bastariam, pois está descaracterizado. Somente um projeto de restauração, envolvendo uma equipe interdisciplinar, recuperaria sua beleza que um dia deu vida à praça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante este estudo foi realizada uma entrevista com o filósofo Dr. Jacques Leenhardt, Diretor da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais Paris-França (EHESS) e autor da obra “Nos Jardins de Burle Marx”. Ao questioná-lo a respeito da sua compreensão sobre o tratamento do jardim no âmbito do patrimônio, ele afirmou: “É uma questão interessante e difícil também porque o jardim é um ente vivo”. Completou ainda que o jardim pode ser estudado sob o viés da composição, do seu traçado, da sua dinâmica própria ao que é vivo e, portanto, em transformação constante, podendo a estética adapta-se a novas concepções. Após uma pequena pausa, concluiu a questão honesta e desperetenciosamente dizendo : “Acho que não tenho um posicionamento definido. É algo muito recente”.

As dificuldades reveladas por Leenhardt traduzem com propriedade as discussões sobre a dimensão patrimonial do jardim. Dessa forma, o filósofo francês representa grande número de pesquisadores que não elaboraram uma posição definitiva frente ao tema, o que é compreensível perante a complexidade de objeto artístico composto por elementos vivos e pelo fato das discussões sobre sua condição de patrimônio serem recentes.

No Brasil, por exemplo, os debates intensificaram-se somente no século XXI, a partir da publicação do Manual de Intervenções em Jardins Históricos pelo IPHAN e das repercussões positivas das obras de restauro dos jardins Passeio Público, Jardim da Luz e o Jardim das Cactáceas descritos neste trabalho. As escassas experiências de restauração das obras paisagísticas brasileiras e a pouca valorização do jardim como objeto patrimonial no país têm é diretamente proporcional ao estado de abandono em que se encontram exemplos significativos da história do paisagismo brasileiro. São comuns, mesmo que movidas por uma boa intenção, as intervenções sem estudo prévio que terminam por descaracterizar as obras paisagísticas, fato que se agrava pela falta de clareza quanto à dimensão patrimonial dos jardins, documentos históricos, artísticos, reveladores de formas de vida que se entrelaçam em múltiplas temporalidades. Os jardins ainda não foram percebidos em sua profundidade histórica.

Porém, mesmo que incipiente, no que tange ao Brasil, as discussões em curso quando o jardim histórico é considerado no âmbito do patrimônio, duas linhas de ação distintas, porém complementares, podem ser identificadas, sendo elas: a preservação e o restauro.

Sobre a questão da preservação, percebe-se que o caminho para se despertar o sentimento de valorização dos jardins históricos na população só é possível por meio da informação e da educação patrimonial. Para tanto, propôs-se como um dos produtos desta dissertação de mestrado um modelo de guia para os jardins de Burle Marx em Brasília, pois durante a pesquisa, observou-se que muitos desconhecem quem é o paisagista e quais são de fato suas obras na capital federal. A proposta do guia baseou-se na produção pioneira do Laboratório da Paisagem da Universidade do Federal de Pernambuco (UFPE), sob coordenação da prof. Dra. Ana Rita Sá Carneiro, que desenvolveu um guia dos Jardins de Burle Marx no Recife, com o apoio da prefeitura, para ser distribuído para a população e os turistas. O guia de Brasília em anexo tem a função de informar quem foi Burle Marx e sobre a localização e breve descrição de suas obras na cidade. Propõe-se também uma agenda de atividades e visitas guiadas durante um semestre nos jardins, a fim de incluí-los nos roteiros turísticos e no cotidiano dos moradores. Somente a partir do interesse e da apropriação por parte da população seria possível a preservação desse importante patrimônio da cidade.

A respeito do tema do restauro observou-se, por meio da metodologia da proposta por Añón (1989) do Comité Internacional dos Jardins Históricos (ICOMOS-IFLA), o quão complexo ele é, demandando uma equipe de composta por diferentes profissionais, biólogos, geólogos, paisagistas, arquitetos, artistas, técnicos das mais diversas formações entre outros e uma intensa pesquisa que envolve tanto a parte construída, como a parte viva representada pelas plantas. A experiência do pré-inventário proposto neste trabalho possibilitou a experimentação da complexidade do objeto, sendo necessário o acompanhamento de um profissional especialista em botânica. A partir do auxílio deste, foi possível e levantar diversos questionamentos, entre os quais destacam-se: Como o restauro de jardins históricos são tratados em outros países? Em que medida as metodologias podem oferecer caminhos seguros para ação sobre esses bens históricos tão frágeis? Como lidar com a especificidade de uma obra artística e histórica que, sendo viva, altera-se no tempo e

pode ser mais facilmente sujeita à descaracterizações? Como aproximar a teoria do restauro, na sua maioria dedicada aos bens imóveis, à especificidade dos jardins?

Notou-se em uma primeira análise que cada caso é especial e singular, não sendo possível aplicar princípios de ações em adotados em um jardim em outro. Mesmo Añón, no seu esforço para oferecer parâmetros gerais de atuação, afirma que seu método pode ser constantemente adaptado conforme as situações, uma vez que os jardins históricos abrangem escalas que variam a dimensão entre uma pequena pracinha a um gigantesco parque. São tantas as incertezas quanto à ação sobre os jardins históricos que é preciso pensá-los com cautela, sendo esse objeto ainda um enorme desafio, demandando o concurso de estudiosos, historiadores, paisagistas, botânicos para tratá-los com os cuidados devidos.

REFERÊNCIAS



CRÉDITOS DAS IMAGENS

- Figura 1 - Disponível em: <https://courses.cit.cornell.edu/lanar5240/renaissance.html>
Figura 2 - Disponível em: <https://courses.cit.cornell.edu/lanar5240/renaissance.html>
Figura 3 - Disponível em: <https://courses.cit.cornell.edu/lanar5240/renaissance.html>
Figura 4 - Jellicoe, 2004
Figura 5 - Jellicoe, 2004
Figura 6 - Disponível em: <http://art-now-and-then.blogspot.com.br/2012/06/versailles.html>
Figura 7 - Gardenvisit,2011. Disponível em: <http://www.gardenvisit.com/>
Figura 8 - Disponível em:http://www.french-at-a-touch.com/Chateaux/chateau_vaux-le-icomte.h
Figura 9 - Disponível em <http://frogblog-lavache.blogspot.com.br/2006/03/>
Figura 10 - Disponível em: <http://www.unav.es/ha/005-PALA/palazzo-farnese.htm>
Figura 11 - Disponível em: <http://www.unav.es/ha/005-PALA/palazzo-farnese.htm>
Figura 12 - Disponível em: <http://www.sofiaoriginals.com/oct729clasico2.htm>
Figura 13 - Jellicoe, 2004
Figura 14 - Gardenvisit,2011. Disponível em: <http://www.gardenvisit.com/>
Figura 15 - Gardenvisit,2011. Disponível em: <http://www.gardenvisit.com/>
Figura 16 - Gardenvisit,2011. Disponível em: <http://www.gardenvisit.com/>
Figura 17 - Gardenvisit,2011. Disponível em: <http://www.gardenvisit.com/>
Figura 18 - Gardenvisit,2011. Disponível em: <http://www.gardenvisit.com/>
Figura 19 - Álvarez, 2007
Figura 20 - Álvarez, 2007
Figura 21 - Álvarez, 2007.
Figura 22 - Álvarez, 2007
Figura 23 - Álvarez, 2007
Figura 24 - Álvarez, 2007
Figura 25 - Álvarez, 2007
Figura 26 - Álvarez, 2007
Figura 27 - Álvarez, 2007
Figura 28 - Álvarez, 2007
Figura 29 - Álvarez, 2007
Figura 30 - Álvarez, 2007
Figura 31 - Álvarez, 2007
Figura 32 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 33 - Álvarez, 2007
Figura 34 - Álvarez, 2007
Figura 35 - Álvarez, 2007
Figura 36 - Disponível em: <https://picasaweb.google.com/lh/photo/>
Figura 37 - Álvarez, 2007
Figura 38 - Álvarez, 2007
Figura 39 - Álvarez, 2007
Figura 40 - Álvarez, 2007
Figura 41 - Disponível em: <http://www.artnet.com/Magazine/features/stern/stern1-27-7.asp>
Figura 42 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 43 - Disponível em: <http://www.cursodehistoriadaarte.com.br>
Figura 44 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 45 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 46 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 47 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 48 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 49 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 50 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>

Figura 51 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 52 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 53 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 54 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 55 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 56 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 57 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 58 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 59 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 60 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 61 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 62 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 63 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 64 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 65 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Figura 66 - Portal do Passeio, 2002. Disponível em: <http://www.passeiopublico.com/>
Figura 67 - Segawa, 1996
Figura 68 - Acervo Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.br>
Figura 69 - Portal do Passeio, 2002. Disponível em: <http://www.passeiopublico.com/>
Figura 70 - Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/glaziou/projetos1.htm>
Figura 71 - Trindade, 2006
Figura 72 - Trindade, 2006
Figura 73 - Hetzel & Negreiros, 2011
Figura 74 - Hetzel & Negreiros, 2011
Figura 75 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 76 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 77 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 78 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 79 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 80 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 81 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 82 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 83 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 84 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 85 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 86 - Dias & Ohtake, 2006
Figura 87 - Carneiro et al (2009)
Figura 88 - Carneiro et al (2009)
Figura 89 - Carneiro et al (2009)
Figura 90 - Carneiro et al (2009)
Figura 91 - Carneiro et al (2009)
Figura 92 - Kamp, 2005
Figura 93 - Luis Lemos, 1988 Arquivo Público do DF
Figura 94 - Processo de Tombamento, 2011
Figura 147 - Detalhe do lago central na planta original (adaptado), 1970
Figura 188 - Escritório Burle Marx & Cia.LTDA. (adaptado), 1978

CRÉDITOS DAS IMAGENS DAS PRANCHAS 42 a 53

Imagem 1 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA.
Imagem 2 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA.
Imagem 3 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA.
Imagem 4 - Arquivo Público DF
Imagem 7 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA.
Imagem 8 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA.
Imagem 9 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Imagem 10 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA.
Imagem 11 - SUPHAC DF
Imagem 12 - SUPHAC DF
Imagem 13 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA.
Imagem 15 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Imagem 16 - Prefeitura Militar de Brasília
Imagem 17 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA.
Imagem 19 - Montero (1997)
Imagem 20 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA.
Imagem 21 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA.
Imagem 23 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 26 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 31 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 32 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 34 - SUPHAC DF
Imagem 35 - SUPHAC DF
Imagem 38 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 39 - Núcleo Ap Porto, 2009. Disponível em: <http://nucleoap.blogspot.com.br/>
Imagem 41 - Prefeitura Militar de Brasília
Imagem 46 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 48 - Arquivo Público DF
Imagem 49 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 50 - Sima (1992)
Imagem 60 - SUPHAC DF
Imagem 61 - SUPHAC DF
Imagem 62 - SUPHAC DF
Imagem 77 - Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/para/secoes-regionais/distrito-federal>
Imagem 78 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 79 - Barcellos (1999)
Imagem 80 - Lima (1998)
Imagem 81 - Arquivo Público DF
Imagem 91 - Arquivo Público DF
Imagem 92 - Prefeitura Militar de Brasília
Imagem 93 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 94 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 95 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 98 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 100 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 105 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Imagem 106 - SUPHAC DF
Imagem 107 - Escritório Burle Marx e Cia LTDA
Pranchas 52 e 53 - Google Earth, 2011, modificado

REFERÊNCIAS

ADAMS, William Howard. **Roberto Burle Marx the Unnatural Art of the Garden**. Museum of Modern Art New York, 1991.

ÁLVAREZ, Darío. **El Jardín en La Arquitectura del Siglo XX: Naturaleza Artificial en La Cultura Moderna**. Barcelona: Reverté, cop. 2007.

AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo, Ed.34, 1998

AÑÓN, Carmen. **El jardín histórico. Notas para una metodología previa al proyecto de recuperación**. Jardins et Sites historiques, Journal Scientifique, Pag.312-325, ICOMOS, 1993.

ARAÚJO, Guilherme Maciel. **Paisagem Cultural: um conceito inovador**. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci. Paisagem cultural e sustentabilidade. Belo Horizonte: Editora UFMG: IEDS, 2009. 1 DVD (Arquitetura & Cidade) .

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992

_____. **As fontes da arte moderna**. Novos estudos, CEBRAP, no 18, São Paulo, 1987.

_____. **Clássico Anticlássico: O. Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

_____. **História da arte como história da cidade**. 5.ed. SÃO PAULO: Martins Fontes, 2005

_____. **História da Arte Italiana**. Volume I: Da Antigüidade a Duccio. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BARCELLOS, Vicente. Os Parques como espaço público de lazer. São Paulo: Universidade de São Paulo, tese de doutorado, 1999.

BERJMAN, Sonia. **Quieren preservar los jardines históricos como patrimonio cultural**. Em: Clarín.com. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2001/10/19/s-05201.htm> (Acesso em 20/10/2010).

_____. **De los jardines históricos a los paisajes culturales: la labor de ICOMOS a través del tiempo**. In: Simpósio Arqueologia na Paisagem, Arqueologia na Paisagem: um olhar sobre os jardins históricos/Organizadores: Jeanne Trindade, Carlos G. Terra - Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2011.

BERTRUY, Ramona Pérez. **Estudio Introductorio a los Temas Mexicanos**. In: CARNEIRO, Rita Sá ; BERTRUY, Ramona Pérez (org), Jardins históricos brasileiros e mexicanos, Recife, Ed. Universitária UFPE, 2009.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 1991.

BURLE, Augusto. **Brasília, Roberto, Oscar, Juscelino e Guignard Sobre o projeto para o eixo monumental que não aconteceu**. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minha_cidade/11.131/3920. (Acesso em 11/05/2011).

CARNEIRO, Ana Rita Sá. **A restauração do jardim das cactáceas de Burle Marx no Recife, Brasil**. In: CARNEIRO, Ana Rita Sá; BERTRUY, Ramona Pérez (Org.). Jardins Históricos Brasileiros e Mexicanos/ Jardines Históricos Brasileños y Mexicanos. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

CARNEIRO, Ana Rita Sá; FIGUEIRÔA, Aline Silva; MAFRA, Fátima (2007) **Conserving the spirit of Burle Marx gardens in Recife, Brazil**. In: 16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: 'Finding the spirit of place – between the tangible and the intangible', 29 sept – 4 oct 2008, Quebec, Canada. Disponível em: http://www.international.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/80_pdf/80-4DVa-153.pdf (Acesso em 29/09/2011).

_____. **Os jardins de Burle Marx no Recife**. Recife: MXM Gráfica, 2009.

CARTA DA SERRA DA BODOQUENA, 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1112> (Acesso em 10/07/2012).

CARTA DE ATENAS, (1931) in Cartas Patrimoniais, Cury Isabelle (org.). IPHAN, Rio de Janeiro. Edições do patrimônio, 2000.

CARTA DE CRACÓVIA. **Princípios para a conservação e o restauro do património construído**. Cracóvia (Polónia), 2010. Disponível em: <http://www.igespar.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf> (Acesso em 10/07/2012).

CARTA DE FLORENÇA, (1981) in Cartas Patrimoniais, Cury Isabelle (org.). IPHAN, Rio de Janeiro. Edições do patrimônio, 2000.

CARTA DE VENEZA, (1964) in Cartas Patrimoniais, Cury Isabelle (org.). IPHAN, Rio de Janeiro. Edições do patrimônio, 2000.

CARTA DOS JARDINS HISTÓRICOS DITA CARTA DE JUIZ DE FORA. 2010. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=3D52CDFD271ACC123EEBD3C8E284FDB1?id=2510> (Acesso em 20/02/2010).

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Paisagem cultural e sustentabilidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG: IEDS, 2009. 1 DVD (Arquitetura & Cidade).

_____. **Patrimônio cultural. conceitos, políticas, instrumentos**. São Paulo : Annablume, 2010

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

CAVALCANTI, Lauro Augusto de Paiva. **Roberto Burle Marx: pintura, arquitetura e paisagismo na criação de uma nova linguagem para os jardins**. In: Roberto Burle Marx: Uma Experiência Estética - Paisagismo e Pintura. Editora Queen Books, Rio de Janeiro, 2009.

_____. **Roberto Burle Marx 100 anos: A permanência do instável**. In: Lauro Cavalcanti, Farès el-Dahdah. (Org.). Roberto Burle Marx 100 anos: A permanência do instável. Roberto Burle Marx 100 anos: A permanência do instável. 1ed.Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo, Editora UNESP, 2001.

_____. **As Questões do Patrimônio**. Edições 70, Lisboa, 2011.

CLÉMENT, Gilles. **Burle Marx e a concepção contemporânea do jardim**. In: LEENHARDT, Jacques. (org.). Nos Jardins de Burle Marx. Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.

DADDARIO, Heloisa. **Brasília esqueceu Burle Marx**. Correio Brasiliense, p.6, Brasília, 25 de maio de 1995.

DELPIM, Carlos Fernando de Moura. **Manual de Intervenções em Jardins Históricos**. Brasília: IPHAN, 2005.

DIAS, Vera. **Restauração e conservação: o caso particular das obras de arte do Passeio Público**. In: Leituras paisagísticas 1. Teoria e práxis. Carlos G. Terra (org.), Rio de Janeiro; 1ª edição, 2006.

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, nº83, **Portaria 217**, nº83, 2009, Chancela da Paisagem Cultural Brasileira.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Belle Époque dos Jardins**. Senac São Paulo, São Paulo SP, 2011
_____. **Modernidade verde: jardins de Burle Marx**. São Paulo: SENAC; Edusp, 2009.
_____. **Um paisagista no século dos jardins**. In: HETZEL, Bia e NEGREIROS, Silvia. Glaziou e as raízes do paisagismo no Brasil. Rio de Janeiro, Manati, 2011.

ELIOVSON, Sima. **Jardins de Burle Marx**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1991. Ed. Salamandra.

FAGIOLO, Maurizio. **Introdução**. In: ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio, Guia de História da Arte, Lisboa, Estampa, 1992.

FARIELLO, Francesco. **La Arquitectura de los Jardines**. De la Antigüedad al Siglo XX. Editor: REVERTE. Barcelona, 2008.

HAMERMAN, Conrad. **Entrevista concedida por Burle Marx**. Publicada em The Journal of Decorative and Propaganda Arts, n. 21, de 1995, edição temática dedicada ao Brasil. Disponível em: <http://www.vivercidades.org.br/publique_222/web/cgi/htm?from%5Finfo%5Findex=21&infoid=80&sid=19> (Acesso em 20/02/2010).

HETZEL, Bia. **Raízes na França, plenitude no Brasil**. In: HETZEL, Bia e NEGREIROS, Silvia. Glaziou e as raízes do paisagismo no Brasil. Rio de Janeiro, Manati, 2011.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ICOMOS, Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. **Carta de Bagé ou Carta da Paisagem Cultural**, 1997. Disponível em: http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Bage_PaisagemCultural.pdf (Acesso em 20/02/2010).

_____. **Jardins et Sites historiques**, Journal Scientifique, 1993. Disponível em: (Acesso em 26/03/2011).

JELLCOE, Geoffrey and Susan. **The Landscape of Man**. New York, Thames and Hudson, 2004.

JORNAL BSB BRASIL. **Burle Marx, Planta Exótica**, s. p., Brasília, 15/05/1990.

JORNAL DE BRASÍLIA. **Morre aos 84 anos o paisagista Burle Marx**, s. p., Brasília-DF, 05/06/1994.

KAMP, Renato. **Burle Marx**. Rio de Janeiro, R K F Produções Culturais, 2005.

LEENHARDT, Jacques. **Roberto Burle Marx ou la conquête du jardin**. In: Leituras paisagísticas 3. Teoria e práxis. Carlos G. Terra (org.), Rio de Janeiro; 1ª edição, 2009.

_____. (org.). **Nos Jardins de Burle Marx**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1992.

LEITE, Maria Angela Faggin Perreira. **A paisagem, a natureza e a natureza das atitudes do homem**. Em: Paisagem e Ambiente, Ensaios IV. São Paulo, FAUUSP, 1982.

LIMA, Danilo Cruz de. **Projeto de Recuperação da Praça das Fontes**. Trabalho Final de Graduação, Faculdade de Agronomia e Veterinária da Universidade de Brasília, 1998.

MACEDO, Sílvio Soares. **Quadro Do Paisagismo No Brasil**. São Paulo: Edusp, 1999.

MAMMÌ, Lorenzo. **Prefácio à edição brasileira**. In: ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte Italiana. Volume I: Da Antigüidade a Duccio. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

MARCKE, Annie van. **Presente en la Creación**. Sem ano. Disponível em: <http://www.icomos.org/landscapes/Presente%20en%20la%20Creaci%F3n.pdf> (Acesso em 12/03/2012).

MARCONDES, Maria José de A. **Modernismo e Preservação: Jardins Históricos e Valor Documental**. In: CARNEIRO, Ana Rita Sá; BERTRUY, Ramona Pérez (Org.). Jardins Históricos Brasileiros e Mexicanos/Jardines Históricos Brasileños y Mexicanos. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

MARTINS, Luiz Renato. **A arte entre o trabalho e o valor**. Revista Crítica Marxista, n. 20, p. 123-125, abr. 2005. Disponível em: www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista (Acesso 10/07/11)

MARX, Roberto Burle Marx. Brasília 26 anos. Módulo, Revista de Arquitetura, Arte e Cultura, 1989-90. _____ . **Jardim e iluminação artificial**. In: TABACOW, José (Org.). Roberto Burle Marx – Arte & Paisagem: conferências escolhidas. 2. Ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

_____. **Jardins residenciais**. In: TABACOW, José (Org.). Roberto Burle Marx – Arte & Paisagem: conferências escolhidas. 2. Ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

_____. **O jardim como forma de arte**. In: TABACOW, José (Org.). Roberto Burle Marx – Arte & Paisagem: conferências escolhidas. 2. Ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

_____. **Projetos paisagísticos para grandes áreas**. In: TABACOW, José (Org.). Roberto Burle Marx – Arte & Paisagem: conferências escolhidas. 2. Ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

_____. **Recreativo de Brasília**. Cadernos Brasileiros de Arquitetura. São Paulo. Projeto Editores Associados, volume 5, p. 30-38, 1978.

_____. **Recursos Paisagísticos do Brasil**. In: TABACOW, José (Org.). Roberto Burle Marx – Arte & Paisagem: conferências escolhidas. 2. Ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

MONTERO, Marta Iris. **Burle Marx, Paisajes Líricos**. Iris Editor, 1997.

MOTTA, Flávio L. **Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem**. São Paulo: Nobel, 1983.

NAVES, Rodrigo. **Prefácio**. In: ARGAN, G. C. Arte moderna. São Paulo: Cia. das Letras, 1992

OHTAKE, Ricardo; DIAS, Carlos. **Jardim da Luz - um Museu a Céu Aberto**. Edições SESC SP, Editora Senac, São Paulo 2011

OLIVEIRA, Ana Rosa de. **Gabriel Guevrékian: E os estereótipos do jardim moderno**. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/08.020/1734>. (Acesso: 12/07/2012)

OLIVEIRA, Ana Rosa. **Entrevista concedida por Roberto Burle Marx em fevereiro de 1992**. Publicada em Vitruvius em junho de 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346>. (Acesso: 12/07/2012)

PEDROSA, Mário. **Semana de arte moderna**. In: Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

PEIXOTO, Elaine Ribeiro; VICENTINI, Albertina. **Notas sobre a tradução brasileira**. In: RIEGL, Alois. O Culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese. Tradução Elaine Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine. Goiânia: Ed. UGG. 2006.

PESSOA, Ana Cláudia; CARNEIRO, Ana Rita Sá. **Burle Marx nas praças do Recife**. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/638>. (Acesso: 03/07/2012)

PROCESSO DE TOMBAMENTO. **Jardins de Burle Marx**. Secretaria de Cultura do Distrito Federal, Brasília, 2011.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Brasília: Iphan, 2007.

RIEGL, Alois. **O Culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Tradução Elaine Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine. Goiânia: Ed. UGG. 2006.

SANTOS, César Floriano dos. **Campo de Producción Paisajística De Roberto Burle Marx "El Jardín Como Arte Público"**. Tese de doutorado. Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid, 1999.

SEGAWA, Hugo. **Ao amor do público: Jardins no Brasil**. São Paulo; Studio Nobel, FAPESP, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. **A Corrida para o Século XXI: no Loop da Montanha Russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SGARD, Jacques. **Burle Marx e a Estética da Paisagem**. In: LEENHARDT, Jacques. (org.). Nos Jardins de Burle Marx. Editora Perspectiva, São Paulo, 1992.

SILVA, Aline de Figueirôa. **Jardins históricos brasileiros e mexicanos: Interloquções sobre historiografia e preservação**. Resenha. 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/10.111/3868>. (Acesso 24/05/2012)

_____. **Princípios Artísticos do Traçado dos Jardins de Burle Marx em Recife**. In: História e paisagem: ensaios urbanísticos do Recife e de São Luís. Recife: Bagaço, 2005

STEENBERGEN, Clemens; REH, Wouter. **Arquitectura y paisaje**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001

TABACOW, José (Org.). **Roberto Burle Marx – Arte & Paisagem: conferências escolhidas**. 2. Ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

TANGARI, Vera. **Apresentação - Tradição e renovação: a contribuição de Glaziou para a memória do paisagismo brasileiro**. Revista Leituras Paisagísticas: Teoria e Práxis, v. 2, p. 8-25, 2007.

TANURE, Joana Dias. **O projeto de paisagismo de Burle Marx e equipe para o "Parque da Cidade" em Brasília**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TERRA, Carlos. **O Passeio Público de Glaziou: a redefinição de objetivos em função de um novo projeto paisagístico**. In: Leituras paisagísticas 1. Teoria e práxis. Carlos G. Terra (org.), Rio de Janeiro; 1ª edição, 2006.

TRINDADE, Jeanne A. **A forma e o caráter da vegetação na reconstrução paisagística do Passeio Público.** In: Leituras paisagísticas 1. Teoria e práxis. Carlos G. Terra (org.), Rio de Janeiro; 1ª edição, 2006.

TRINDADE, Jeanne A. **A restauração do passeio público do Rio de Janeiro.** In: CARNEIRO, Ana Rita Sá; BERTRUY, Ramona Pérez (Org.). Jardins Históricos Brasileiros e Mexicanos/ Jardines Históricos Brasileños y Mexicanos. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

BERTRUY, Ramona Pérez (Org.). Jardins Históricos Brasileiros e Mexicanos/ Jardines Históricos Brasileños y Mexicanos. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

VIEIRA, Daniel de Souza Leão. **Paisagem e Imaginário: Contribuições Teóricas para uma História Cultural do Olhar.** Revista de História e Estudos Culturais, vol. 3 ano 3. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF8/DOSSIE-ARTIGO7-Daniel.Souza.Leao.Vieira.pdf>. (Acesso em 20/02/2011).

ZANIRATO, Sílvia Helena; RIBEIRO, Wagner Costa. **Patrimônio cultural: a percepção da natureza como um bem não renovável.** Revista Brasileira de História.e.v. vol.26 no.51, São Paulo.Jan./Jun 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882006000100012&script=sci_arttext (Acesso em 20/02/2011).

ZAPPA, Regina. **Regina Zappa Entrevista Haruyoshi Ono – 19 Maio 2009.** In: Roberto Burle Marx: Uma Experiência Estética - Paisagismo e Pintura. Editora Queen Books, Rio de Janeiro, 2009.

ANEXOS



ANEXO 1

Roberto Burle Marx

1909	Nasce em São Paulo
1914	Mudança para o Rio de Janeiro
1928	Mudança para Alemanha
1929	Volta ao Rio e ingresso na Escola de Belas Artes (1930)
1932	Primeiro jardim a convite de Lucio Costa
1934	Mudança para o Recife (Diretor de Parques e Jardins)
1938	Jardins do Ministério da Educação e Saúde
1949	Adquiri o Sítio Santo Antônio de Bica, início de sua coleção de plantas
1953	Prêmio na Bienal de Il São Paulo
1961	Primeiros projetos para Brasília
Anos	
70	Atuação Ecológica e Preservacionista
1985	Doação do sítio ao Governo: Sítio Roberto Burle Marx
1992	Exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA
1994	Falece no dia 4 de junho

ANEXO 2

Tabela 2 - Patrimônio Cultural e Patrimônio Natural

PATRIMÔNIO CULTURAL
<ul style="list-style-type: none">• Os monumentos – Obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de caráter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;• Os conjuntos – Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;• Os locais de interesse – Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.
PATRIMÔNIO NATURAL
<ul style="list-style-type: none">• Os monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por grupos de tais formações, que tenham valor universal excepcional do ponto de vista estético ou científico;• As formações geológicas e fisiográficas e as zonas nitidamente delimitadas que constituam o habitat de espécies animais e vegetais ameaçadas e que tenham valor universal excepcional do ponto de vista da ciência ou da conservação;• Os sítios naturais ou as zonas naturais estritamente delimitadas, que tenham valor universal excepcional do ponto de vista da ciência, da conservação ou da beleza natural.

Fonte: UNESCO, 1972 (adaptado)

Tabela 3 - Critérios Culturais para Inscrição do Bem como Patrimônio Mundial pela UNESCO até 2005

1	Representar uma obra-prima do gênio criativo humano;
2	Ser a manifestação de um intercâmbio considerável de valores humanos durante um determinado período ou em uma área cultural específica, no desenvolvimento da arquitetura, das artes monumentais, de planejamento urbano ou de paisagismo;
3	Aportar um testemunho único ou excepcional de uma tradição cultural ou de uma civilização ainda viva, que tenha desaparecido;
4	Ser um exemplo excepcional de um tipo de edifício ou de conjunto arquitetônico ou tecnológico, ou de paisagem que ilustre uma ou várias etapas significativas da história da humanidade;
5	Constituir um exemplo excepcional de habitat ou estabelecimento humano tradicional ou do uso da terra, que seja representativo de uma cultura ou de culturas, especialmente as que se tenham tornado vulneráveis por efeitos de mudanças irreversíveis;
6	Estar associado diretamente ou tangivelmente a acontecimentos ou tradições vivas, com idéias ou crenças, ou com obras artísticas ou literárias de significado universal excepcional. (O Comitê considera que este critério não deve justificar a inscrição na Lista, salvo em circunstâncias excepcionais e na aplicação conjunta com outros critérios culturais ou naturais).

Fonte: RIBEIRO, 2007, p. 36 (adaptado)

Tabela 4 - Critérios Naturais para Inscrição do Bem como Patrimônio Mundial pela UNESCO até 2005

1	Ser exemplo excepcional representativo dos diferentes períodos da história da Terra, incluindo o registro da evolução, dos processos geológicos significativos em curso, do desenvolvimento das formas terrestres ou de elementos geomórficos e fisiográficos significativos;
2	Ser exemplo excepcional que represente processos ecológicos e biológicos significativos para a evolução e o desenvolvimento de ecossistemas terrestres, costeiros, marítimos e de água doce e de comunidades de plantas e animais;
3	Conter fenômenos naturais extraordinários ou áreas de uma beleza natural e uma importância estética excepcionais;
4	Conter os <i>habitats</i> naturais mais importantes e mais representativos para a conservação <i>in situ</i> da diversidade biológica, incluindo aqueles que abrigam espécies ameaçadas que possuam um valor universal excepcional do ponto de vista da ciência ou da conservação.

Fonte: RIBEIRO, 2007, p. 37 (adaptado)

ANEXO 3

CARTA DE FLORENÇA (1981)

Conselho Internacional de Monumentos e Sítios – Icomos Comitê Internacional de Jardins e Sítios Históricos - Icomos/IFLA Florença, Maio de 1981

Reunidos em Florença, em 21 de maio de 1981, o Comitê Internacional de Jardins Históricos e ICOMOS/IFLA decidiram elaborar carta relativa à proteção dos jardins históricos, que levará o nome dessa cidade. Essa carta foi redigida pelo comitê e registrada em 15 de dezembro de 1982 pelo ICOMOS, visando a complementar a Carta de Veneza neste domínio particular.

Definição e objetivos

Art. 1º Um jardim histórico é uma composição arquitetônica e vegetal que, do ponto de vista da história ou da arte, apresenta um interesse público. Como tal é considerado “monumento”.

Art.2º O jardim histórico é uma composição de arquitetura cujo material é principalmente vegetal, portanto, vivo e, como tal, perecível e renovável.

Seu aspecto resulta, assim, de um perpétuo equilíbrio entre o movimento cíclico das estações, do desenvolvimento e do definhamento da natureza, e da vontade de arte e artifício que tende a perenizar o seu estado.

Art.3º Por ser monumento, o jardim histórico deve ser salvaguardado, conforme o espírito da Carta de Veneza. Todavia, como “monumento vivo”, sua salvaguarda requer regras específicas, que são objeto da presente carta.

Art.4º Destacam-se na composição arquitetural do jardim histórico: seu plano e os diferentes perfis do seu terreno; suas massas vegetais: suas essências, seus volumes, seu jogo de cor, seus espaçamentos, suas alturas respectivas; seus elementos construídos ou decorativos; as águas moventes ou dormentes, reflexo do céu.

Art. 5º Expressão de relações estreitas entre a civilização e a natureza, lugar de deleite, apropriado à meditação e ao devaneio, o jardim toma assim o sentido cósmico de uma imagem idealizada do mundo, um paraíso no sentido etimológico do termo, mas que dá testemunho de uma cultura, de um estilo, de uma época, eventualmente da originalidade de um criador.

Art. 6º A denominação jardim histórico aplica-se tanto aos jardins modestos quanto aos parques ordenados ou paisagísticos.

Art. 7º Ligado a um edifício, do qual será parte inseparável ou não, o jardim histórico não pode ser separado de seu próprio meio ou ambiente urbano ou rural, artificial ou rural.

Art. 8º Um sítio histórico é uma paisagem definida, evocadora de um fato memorável: lugar de um acontecimento histórico maior, origem de um mito ilustre ou de um combate épico, assunto de um quadro célebre etc.

Art. 9º A proteção dos jardins históricos exige que eles sejam identificados e inventariados. Impõe intervenções diferenciadas, que são a manutenção, a conservação, a restauração. Pode-se, eventualmente, recomendar a reconstituição. A “autenticidade” diz respeito tanto ao desenho e ao volume de partes quanto ao seu decór ou à escolha de vegetais ou de minerais que os constituem.

Manutenção, conservação, restauração, reconstituição

Art.10º Qualquer operação de manutenção, de conservação, restauração ou reconstituição de um jardim histórico ou de uma de suas partes deve considerar simultaneamente todos os seus elementos. Separar-lhes os tratamentos alteraria os laços que os unem.

Manutenção e conservação

Art.11º A manutenção do jardim, histórico é uma operação primordial e necessariamente contínua. Sendo vegetal o material principal, é por substituições pontuais e, a longo termo, por renovações cíclicas (corte raso e replantação de elementos já formados) que a obra será mantida no estado.

Art.12º A escolha de espécies de arvores, arbustos, de plantas ou de flores a serem substituídas periodicamente deve-se efetuar com observância dos usos estabelecidos e reconhecidos para as diferentes zonas botânicas e culturais, em uma vontade de permanecer conservação e pesquisa de espécies de origem.

Art. 13º Os elementos de arquitetura, de escultura ou de decoração, fixos ou móveis, que fazem parte integrante do jardim histórico, não devem ser retirados ou deslocados, senão na medida em que sua conservação ou sua restauração o exijam. A substituição ou restauração de elementos em perigo devem ser feitas conforme os princípios da Carta de Veneza e a data de qualquer substituição será indicada.

Art. 14º O jardim histórico deve ser conservado em um meio ambiente apropriado. Qualquer modificação do meio físico, que coloque em perigo o equilíbrio ecológico, deve ser proibida. Essas medidas referem-se ao conjunto das infra-estruturas, sejam elas internas ou externas: canalizações, sistemas de irrigação, caminhos, estacionamentos, cercas, dispositivos de vigilância, de exploração etc.

Restauração e reconstituição

Art. 15º Qualquer restauração e, com mais forte razão, qualquer reconstituição de um jardim histórico só serão empreendidas após um estudo aprofundado, que vá desde as escavações até a coleta de todos os documentos referentes ao respectivo jardim e aos jardins análogos, suscetível de assegurar o caráter científico da intervenção. Antes de qualquer execução, esse estudo deverá resultar em um projeto que será submetido a um exame e a uma aprovação colegiados.

Art. 16º A intervenção de restauração deve respeitar a evolução do respectivo jardim. Em princípio, ela não deveria privilegiar uma época à custa de outra, salvos se a degradação ou o definhamento de certas partes puderem, excepcionalmente, dar ensejo a uma reconstituição fundada sobre vestígios ou sobre uma documentação irrecusável. Poderão ser, mais particularmente, objeto de uma reconstituição eventual as partes do jardim mais próximas do edifício, a fim de fazer ressaltar sua coerência.

Art. 17º Quando um jardim houver desaparecido totalmente ou quando só se possuírem elementos conjecturais de seus estados sucessivos, não se poderia empreender uma reconstituição relevante da noção de jardim histórico.

Os trabalhos que, nesse caso, se inspirariam em formas tradicionais sobre o terreno de um jardim antigo, ou em lugar onde nenhum jardim tenha previamente existido, constituiriam então noções de evocação de criação, excluída qualquer qualificação de jardim histórico.

Utilização

Art. 18º Se todo jardim histórico é destinado a ser visto e percorrido, conclui-se que o acesso a ele deve ser moderado, em função de sua extensão e de sua fragilidade, de maneira a preservar sua substância e sua mensagem cultural.

Art. 19º Por natureza e por vocação, o jardim histórico é um lugar tranquilo, que favorece o contato, o silêncio e a escuta da natureza. Essa aproximação cotidiana deve contrastar com o uso excepcional de um jardim histórico como local de acontecimentos festivos.

Convém definir, então, as condições de visita aos jardins históricos, de tal sorte que tais acontecimentos, acolhidos excepcionalmente, possam por si mesmos exaltar o espetáculo do jardim e não desnaturá-lo ou degradá-lo.

Art. 20º Se, na vida cotidiana, os jardins podem acomodar-se à prática de jogos tranquilos, convém criar, paralelamente aos jardins históricos, terrenos apropriados aos jogos vivos e violentos e aos esportes, e tal maneira que se atenda a essa demanda social sem que ela prejudique a conservação de jardins e dos sítios históricos.

Art. 21º A prática da manutenção ou da conservação dos jardins, cuja duração é imposta pela estação, ou as curtas operações que concorrem para lhes restituir a autenticidade, devem sempre ter

prioridade sobre as servidões de utilização. A organização de qualquer visita a um jardim histórico deve ser submetida a regras de conveniência adequadas a preservar-lhe o espírito.

Art. 22º A retirada dos muros de um jardim cercado não poderia ser empreendida sem levar em conta todas as consequências prejudiciais à modificação de sua ambiência e de sua proteção.

Proteção legal e administrativa

Art. 23º Cabe às autoridades responsáveis adotar, sob a orientação de peritos competentes, as disposições legais e administrativas apropriadas a identificar, inventariar e proteger os jardins históricos. Essa proteção deve ser integrada aos planos de ocupação os espaços urbanos e aos documentos do planejamento físico-territorial. Cabe igualmente às autoridades responsáveis assumir, conforme orientação de peritos competentes, as disposições financeiras adequadas a favorecer a manutenção, a conservação, a restauração e, eventualmente, a reconstituição dos jardins históricos.

Art. 24º Os jardins históricos constituem um dos elementos do patrimônio cuja sobrevivência, em razão de sua natureza, exige o máximo de cuidados contínuos por parte de pessoas qualificadas. Convém, pois, que uma pedagogia apropriada assegure a formação dessas pessoas, quer se trate de historiadores, de arquitetos, de paisagistas, de jardineiros ou de botânicos.

Deve-se também assegurar a produção regular de vegetais que entram na composição dos jardins históricos.

Art. 25º O interesse pelos jardins históricos deverá ser estimulado por todas as ações apropriadas a valorizar esse patrimônio e a torná-lo melhor conhecido e apreciado: promoção de pesquisa científica, intercâmbio internacional e difusão de informação, publicação e divulgação, estímulo à abertura controlada dos jardins ao público, sensibilização para o respeito à natureza e ao patrimônio histórico pela mídia.

Os mais eminentes jardins históricos serão propostos para figurar na lista do patrimônio mundial.

ANEXO 4

CARTA DOS JARDINS HISTÓRICOS BRASILEIROS JUIZ DE FORA

ANEXO 5

Quadro 1 - Metodologia prévia para um projeto de recuperação segundo Añón (1989)

1 Análise histórica e documentação

1.1 Descrição do jardim: busca-se descrever o jardim, sua localização e a problemática geral, destacando os motivos da restauração.

1.2 Antecedentes históricos: investigação histórica nos arquivos, recorrendo sempre que possível a fontes originais. Guias antigos, descrições de viajantes, literatura da época, biografias das pessoas que o habitaram ou que estiveram com ele, revistas, periódicos, entre outros.

1.3 Material gráfico-histórico: efetua-se uma busca e reprodução de todo o material gráfico que possa ser interessante para a restauração e interpretação do jardim, como planos, mapas, fotografias, quadros, notas.

1.4 Arquivos: a obtenção do material irá formar diferentes arquivos: Arquivo de documentação, Arquivo fotográfico, Arquivo gráfico, Arquivo bibliográfico e Arquivo atualizado.

1.5 Planos de restauração das épocas mais representativas do jardim: observa-se graficamente a sucessiva evolução através do tempo, podendo selecionar os planos que marcam de forma mais evidente as mudanças no jardim.

2 Estado atual

2.1 Planta de situação: retirado de um plano oficial, serve unicamente como ponto de referência da situação exata do jardim e para estabelecer seus limites legais.

2.2 Planta de Zoneamento: com exceção dos de tamanho reduzido é muito útil dividir o jardim em diversas zonas atendendo a suas condições geográficas, paisagísticas, botânicas, etc. é no zoneamento que se identificam todas as atuações posteriores.

2.3 Plantas topográficas do estado atual: o levantamento em campo da topografia é fundamental para o projeto de restauração. Deve-se antes dos trabalhos estabelecer-se uma rede topográfica do jardim pelo método do caminhamento fechado, definindo assim os vértices limitantes da área. Posteriormente obtêm-se para cada ponto as coordenadas X, Y e Z por meio do método de levantamento por irradiação. Deve conter o Plano Topográfico Geral, em escala 1:2000 ou 1:1000, com curvas de nível a cada 0,5m ou 0,25m, e o Plano Topográfico de Zonas Específicas, em escala 1:100 ou 1:50, somente em alguns casos quando o jardim apresentar pequenas dimensões, é permitido usar escalas 1:20 ou 1:10.

2.4 Plantas de arquitetura maior e menor: elaborar uma planta onde apareçam somente os elementos arquitetônicos, incluindo muros, escadas, fontes, entre outros.

2.5 Estudo Botânico: a partir dos planos topográficos se refletem os elementos botânicos do jardim: as árvores e os tocos (ambos com a posição, o diâmetro do tronco e a espécie) e as sebes

(expressando a espécie, altura e número de pés por metro). Todos os elementos devem ser representados por coordenadas e procura-se uma simbologia para a vegetação bem elementar, evitando confusões de símbolos gráficos, acompanhada de um código indicando a espécie e o número da árvore. Algumas vezes é necessário fazer uma divisão entre a vegetação florestal e a vegetação ornamental. É neste momento que se cataloga ou inventariam-se os elementos vegetais do jardim, árvores e arbustos, efetuando-se os seguintes trabalhos: elaboração de catálogos florais das zonas de estudo, determinação das comunidades vegetais que compõe o mosaico das unidades ecológicas da área e avaliação do estado vegetativo das diferentes comunidades, vitalidade e condições de regeneração natural.

2.6 Estudo fitopatológico: informa o estado da vegetação, prováveis detectando pragas e doenças.

2.7 Estudo edafológico: verifica o estado do solo do jardim, analisando as condições climáticas, formações geológicas, umidade relativa, precipitação, ventos dominantes, radiação.

2.8 Estudo da fauna: informa a fauna dos vertebrados a fim de manter o equilíbrio ecológico existente.

2.9 Estudo das comunicações: sobre uma planta que apareça o levantamento da arquitetura maior e menor e os acidentes orográficos mais importantes deve-se sinalizar as avenidas, passeios, caminhos existentes.

2.10 Infraestrutura: exige plantas que mostrem separadamente e detalhadamente a rede de distribuição de água, a drenagem, a iluminação e os equipamentos.

2.11 Documentação Gráfica: muitas imagens fotográficas atuais, representando ao máximo o estado atual do jardim, que podem ser acompanhadas de esboços e croquis feitos in situ.

2.12 Estudo das instalações, dependências e obrigações: um estudo detalhado de todas as instalações que se encontram dentro do jardim, tais como casas de guarda, administração e dependências, contratos estabelecidos, arrendamento de pastos ou granjas, indicando sua situação legal e localização exata.

2.13 Estudo Ambiental e Sociológico: averiguação do meio social em que o jardim está inserido, como e por que público é usado.

3 Estudo Paisagístico

3.1 Zoneamento: divisão do jardim em áreas de interesse paisagístico ou histórico de acordo com suas principais características, podendo ser semelhante ao zoneamento desenvolvido na etapa anterior.

3.2 Circulação: estudo dos caminhos atuais e proposta de novos ou modificação dos existentes por motivo de recuperação de novas zonas ou de uma nova função e uso do jardim.

3.3 Perspectivas e pontos de interesse: sinalização dos pontos de máximo interesse paisagístico,

mostrando até mesmo o entorno imediato, perspectivas a potencialidades ou entorno degradado que se queira ocultar.

3.4 Estudo da vegetação: características da vegetação em cada zona ou em elementos isolados. Efeitos que se perderam e que convém a recuperar. Estados das sebes e alturas que deveriam alcançar e da cobertura vegetal

3.5 Estudo analítico histórico-artístico: após os estudo da primeira etapa é possível definir a unidade estilística predominante no jardim, por meio do plano original ou no caso da ausência do mesmo, pela investigação das obras do autor do jardim ou do período e estilo.

3.6 Estudo botânico-histórico: investigação sobre as espécies empregadas, para perceber se alguma não se adaptou ao ambiente. Para tanto pode-se recorrer a investigação bibliográfica ou aos jardins próximos.

3.7 Aspectos e situação legal do jardim: este item somente é citado por Anõn e não explicado, mas sugere pelo título que seja a definição quanto a propriedade do jardim e como é tratado pelo governo local.

3.8 Estudo do uso e da função do jardim: o projeto deve estar de acordo com o uso e função que o jardim irá desempenhar e deve ser determinado antes do projeto definitivo, pois supõe uma série de condicionantes (acessos, estacionamento, comércio, serviços, etc.).

4 Critérios de restauração

4.1 Critérios Gerais: se expressam os últimos critérios e considerações internacionais sobre a restauração e as normas vigentes em cada país.

4.2 Critérios Específicos: a partir da interpretação normativa aplicável a cada caso particular surgiram os critérios fundamentais que vão articular as pautas de restauração do jardim.

4.3 Critérios Pontuais: aqueles que se encontram em zonas ou elementos particulares, como parterres, arquitetura de jardim, entre outros, com uma problemática específica.

4.4 Função do jardim: expor desde o ponto de vista do restaurador qual deveria ser a função e o uso do jardim e como deveria desenvolver.

4.5 Considerações Gerais: estabelecer uma avaliação do tempo de execução do projeto, honorários, ações mais importantes a se empreender.

Fonte: AÑON, 1989, p. 316 a 324 (traduzido e adaptado).

Quadro 2 – Sobre as **operações de preservação**: *identificação, planejamento, proteção, conservação, restituição, restauração, revitalização, manutenção, administração e uso*

Delfim (2005)

A *Identificação* define-se como o conjunto de ações de reconhecimento e registro de um bem cultural ou de um conjunto de bens culturais de determinado contexto. Dados considerados: *localização, dados cartoriais e jurídicos, informações sobre o meio físico, levantamento edáfico, informações sobre o meio biológico, informações sobre o meio antrópico, pesquisa histórica, pesquisa bibliográfica, informações de arquivo, pesquisa iconográfica, investigação arqueológica, entrevistas, registro fotográfico, representação gráfica dos meios físico, biológico e antrópico.*

A *Localização* indica o estado, município, enquadramento cartográfico.

Os *Dados cartoriais e jurídicos* identificam a legislação incidente sobre a área em questão.

As *Informações sobre o meio físico* respondem às questões referentes à geologia e geomorfologia do local. Características estruturais, estratigráficas, litológicas, topografia; relevo, declividade, processos erosivos e outros.

O *Levantamento edáfico* busca as principais características da presença de água no subsolo e na superfície, identificação dos cursos d'água, drenagem do terreno, sistema de irrigação e a classificação do clima e suas envolventes.

As *Informações sobre o meio biológico* consistem em um levantamento florístico e fitossanitário de toda a vegetação existente, determinando a idade de alguns espécimes e caracterização da fauna existente.

As *Informações sobre o meio antrópico* descrevem os vetores culturais e socioeconômicos, atividades antrópicas passadas e atuais de importância para a proteção do sítio, tais como processo histórico de ocupação e uso do solo, valor da terra, aspectos fundiários, sistema viário, atividades de lazer e culturais, intervenções subterrâneas e aéreas de infraestrutura urbana. Também deve informar em plantas, as edificações e os equipamentos e mobiliários presentes no jardim. Neste tópico também sugere-se o registro de pontos de vista que permitam a contemplação de elementos de valor do jardim devem ser preservados, mostrando a necessidade de serem registrados dentro e fora do sítio, de dentro do sítio para o exterior e do exterior para o sítio. Propõe-se um estudo das influências do jardim sobre o sítio natural histórico e sobre as edificações circundantes.

A *Pesquisa histórica* tem a função de identificar o significado histórico do jardim.

A *Pesquisa bibliográfica* busca levantar todos os registros escritos disponíveis (livros de literatura e poesia, diários, correspondências, relatos, jornais, revistas, periódicos, catálogos, etc.).

As *Informações de arquivo* podem ser obtidas em bibliotecas, coleções de sociedades históricas ou

genealógicas e outras, coleções de galerias de arte e museus, coleções privadas, cartórios e arquivos oficiais municipais, estaduais e federais. Busca-se ainda informações em fontes como livros de contabilidade, inventários, registros de terra, exsicatas de herbário.

A *Pesquisa iconográfica* inclui desde pinturas do local ou de paisagens análogas até processos fotográficos como daguerreótipos, fotografias, filmes e são as melhores fontes de informação por deixarem menos margem para interpretação.

A *Investigação arqueológica* se torna ainda mais importantes quando as fontes escritas ou iconográficas são escassas, fornecem dados sobre aspectos e elementos desaparecidos.

As *Entrevistas* com pessoas que conheceram o local em outros tempos podem prestar valiosas informações e orientar as decisões do projeto.

O *Registro fotográfico* é indispensável que qualquer trabalho desenvolvido em um jardim histórico e qualquer intervenção deve ser precedido de fotografias, cujo ângulo e ponto de vista devem ser indicados em planta. Essas anotações devem ser codificadas com os números que constem nas fotografias, que devem ser cuidadosamente numeradas e etiquetadas, de modo a conterem o maior número possível de informações. As técnicas fotográficas que permitem maior durabilidade como fotos em preto e branco reveladas com cuidado e ampliadas em papel de fibra, devem ser empregadas para a documentação de arquivo. Sua boa conservação depende ainda do correto acondicionamento, devendo ser seguidas as Normas de Preservação de Fotografias da FUNARTE. Entretanto, fotografias ou slides coloridos podem ser bastante úteis durante a execução dos projetos de intervenção, em palestras para o público, assim como para manter informados membros de grupos ou sociedades associadas ao sítio.

A *Representação gráfica* define que as informações coletadas sobre o sítio devem ser registradas em textos e de forma gráfica. Estabelece assim mapas específicos para os meios físico, biológico e antrópico. Para o *meio físico* busca-se as cartas topográficas atuais e antigas com informações sobre detalhes físicos, forma, modelado do terreno, limites e outros aspectos naturais do local; mapas planoaltimétricos atuais e antigos com informações sobre formas de montanhas e vales, ângulos e direção de declividade, linhas d'água, drenagem natural do terreno; mapa hidrográfico, plotando córregos, rios, lagos, reservatórios e outros; mapa do lençol freático; mapas geológicos, com informações geológicas básicas; mapas climatológicos, com informações sobre zonas climáticas, temperatura, média pluviométrica, direção dos ventos e suas velocidades. Para o *meio biológico* impõe-se o mapeamento da vegetação por grupos ecológicos com distribuição dos estratos arbóreos, arbustivos e herbáceos e mapeamento de território da fauna. O *meio antrópico* refere-se aos mapas com indicações de acessos e comunicações como estradas e vias de acesso dentro e fora do local, para pedestres e veículos; mapas de encanamentos de água e esgoto, irrigação, linhas

elétricas e de telefone, torres de celular, antenas, televisão a cabo, cabos de fibra ótica e outros; mapas localizando bens integrados ao sítio como obras de arte, pontes, caramanchões, pérgola; mapas com vestígios arqueológicos; mapas de uso da terra indicando os principais usos da terra e funções principais da localidade indicando localização das áreas protegidas e a proteger e as áreas com vetores de crescimento, horizontal e vertical e dos núcleos urbanos; mapas com a identificação dos usos equilibrados ou predatórios dos recursos naturais, dos empreendimentos capazes de causar impactos negativos e de outros planos de desenvolvimento, visando analisar a influência do projeto no meio ambiente, como mineração, rodovias, ferrovias, linhas de transmissão de eletricidade, hidroelétricas etc.

Para o Planejamento, deve-se se ter disponíveis todos os dados coletados na etapa da “Informação”. Dessa forma propõe-se um plano de manejo, podendo ou não estabelecer um zoneamento da área, determinando a capacidade de suportar a visitação e o uso público sem causar grandes impactos. O planejamento também deve elaborar programas de manejo do meio ambiente, de recursos e monitoramento ambiental, de uso público, de proteção e de administração de recursos humanos e materiais. Exige-se ainda a elaboração de diversos projetos complementares, como projeto paisagístico, de iluminação, de drenagem, de programação visual, de circulação, e um programa de desenvolvimento integrado responsável pelo plano geral de ordenamento, de cronogramas físicos e financeiros.

A Proteção é conceituada como a fase que se deve incluir atos legais (referente à legislação vigente) e administrativos, abrangendo desde a definição da situação fundiária até ações de proteção física, como cercas, medidas de segurança e serviço de vigilância. Ressalta também a importância da atuação do Corpo de Bombeiros local na elaboração de um plano em caso de incêndio, da orientação dos visitantes informando as normas locais e de manter o local conservado e limpo para prevenir ações de vandalismo.

A Conservação designa-se as ações destinadas a prolongar o tempo de vida ou a integridade física do sítio objetivando preservar a autenticidade e integridade do bem cultural.

A Restituição é o conjunto de operações que visam recuperar as condições originais do bem cultural, em respeito ao espírito da época, o que se pode obter seja mediante remoção de partes espúrias, seja mediante reconstruções de partes supostamente originais degradadas ou que estejam faltando.

A Restauração é a ação que designa recuperar e reintegrar partes ou todos os elementos de um bem cultural móvel ou imóvel, envolvendo todas as outras formas de intervenção física em bens culturais que tenham como objetivo a preservação. E especificamente nos jardins históricos têm a finalidade de garantir a unidade e permanência no tempo dos valores que caracterizam esses conjuntos, por meios e procedimentos ordinários e extraordinários. Inclui uma longa lista de recomendações para as intervenções de restauro, referindo-se principalmente a combinação e substituição dos espécimes vegetais.

A Revitalização refere-se à reutilização de um bem cultural imóvel, buscando garantir funções apropriadas ao espaço objeto de restauração, ou de conservação, ou de preservação.

A Manutenção é definida como a ação ou o conjunto de ações sistemáticas que visam manter um bem cultural em condições de uso visando a proteção contínua da substância, do conteúdo e do entorno de um bem. O Manual trata apenas da manutenção e conservação de sítios, ou áreas dentro de sítios, formados por composições vegetais organizados pela ação humana. Observa-se, portanto que em áreas de vegetação natural intocada, a conservação será feita de acordo com as normas do órgão ambiental local. Ressalta-se aqui que o autor oferece uma descrição de todas as operações que devem ser realizadas no jardim, destacando: varredura e capina, irrigação, trato dos gramados, limpeza dos bueiros, produção de mudas, redução do lixo, poda, retirada de árvores e grandes galhos, tratamento fitossanitário, adubação, manutenção de tanques e pequenos lagos, coroamento, retirada de ervas daninhas, ferramentas e uso de mapas para manutenção.

A Administração de um jardim deve ter uma administração programada conforme suas peculiaridades, que irão condicionar ou determinar as formas de uso e atividades passíveis de serem ali desenvolvidas. Destaca ainda as especificidades do profissional a ser contratado para o desenvolvimento dos trabalhos realizados neste ambiente.

O Uso discorre sobre as utilizações tradicionais e novos usos revelando a importância de planejar quais são os usos mais adequados para não interferir na integridade histórica do jardim. Para tanto recomenda que sejam feitos estudos de avaliação de impacto de uso e programação de uso público. Ressalta também a necessidade de considerar os projetos para a acessibilidade por pessoas com mobilidade reduzida.

Fonte: DELFIM, 2005, p. 36 a 83 (adaptado)

Quadro 3 - Roteiro para elaboração de projetos de acordo com Delfim (2005)

Levantamento

Levantamento Planoaltimétrico

Levantamento Cadastral de Infra- Estrutura

Levantamento Florístico

Levantamento Iconográfico

Levantamento Fotográfico

Projeto definitivo

Memorial descritivo: Descrição resumida, clara e objetiva do que pretende o projeto, justificando o partido adotado e os materiais utilizados, indicando os ganhos estéticos, ambientais, faunísticos, florísticos advindos da intervenção.

Situação Existente: Em escala 1/100 ou 1/200, contendo os elementos construídos, os elementos naturais e a infraestrutura existente como redes de esgoto, pluviais, e outros.

Levantamento Florístico: Em escala 1/100 ou 1/200, contendo a posição das espécies botânicas existentes nos canteiros, jardineiras, platôs, taludes, com simbologia gráfica ou numeração que permita plena e imediata localização no terreno, bem como a identificação botânica contendo nome científico, nome vulgar e condições de porte e diâmetro da copa.

Remoção ou Introdução de espécies: É um desdobramento do levantamento florístico ou botânico, indicando através de simbologia adequada as espécies que serão removidas, as que serão mantidas e as que serão introduzidas no projeto. Esta planta deverá conter a justificativa para remoção de qualquer espécie.

Sobreposição: Em escala 1/100 ou 1/200, esta planta será necessária no caso de haver mudanças nos elementos construídos, como a posição de caminhos, retificação de traçados, de curvas desnível, retificação de rios, córregos, lagos, mudanças de posicionamento de elementos, construídos como esculturas, fontes, passarelas.

Implantação: Em escala 1/100 ou 1/200, deverá conter o projeto geométrico com os raios das curvas, os níveis, as cotas, novas curvas de nível, indicação de detalhes, indicação de materiais, condições de acesso e equipamentos específicos para deficientes.

Detalhes construtivos: Deverá conter, em escala compatível, todos os detalhes necessários à perfeita construção de novos elementos propostos.

Paisagismo: Em escala 1/100 ou 1/200, deverá conter a localização das espécies no terreno, com simbologia apropriada ou devidamente numerada. Deverá conter um quadro onde se leia o número equivalente a uma determinada espécie, seu nome científico, seu nome vulgar, a quantidade necessária estipulada em projeto e seu porte.

Irrigação: Em escala 1/100 ou 1/200, o projeto deverá indicar todos os ramais, posicionamento dos equipamentos como bombas, sensores, quadros, bem como a especificação dos bicos aspersores e sua localização no terreno, considerando sempre o sistema radicular da vegetação arbórea existente, que não deverá sofrer dano.

Iluminação: Em escala 1/100 ou 1/200, deverá indicar todos os circuitos, posicionamento dos equipamentos bem como a especificação das luminárias, da lâmpada, nº de watts de potência, carga geral, etc., assim como a posição dos tubos condutores e caixas no terreno.

Sinalização/Programação visual: Em escala adequada, deverá ser a posição dos elementos de sinalização no local, layout destes elementos e material utilizado.

Projetos complementares: Sistemas de segurança com alarmes, câmeras, sensores, sistema de proteção contra incêndio e outros.

Fonte: DELFIM, 2005, p. 106 a 109 (adaptado).

ANEXO 6

DECRETO Nº 33.040, DE 14 DE JULHO DE 2011.

Dispõe sobre o Tombamento dos Jardins de Burle Marx em Brasília.

O GOVERNADOR DO DISTRITO FEDERAL, no uso das atribuições que lhe confere o artigo 100, inciso VII, da Lei Orgânica do Distrito Federal, e com fulcro na Lei nº 47, de 2 de outubro de 1989, regulamentada pelo Decreto nº 25.849, de 17 de maio de 2005, o qual dispõe sobre o tombamento, pelo Distrito Federal, de bens de valor cultural, e, considerando as características urbanísticas, arquitetônicas, paisagísticas e bucólicas de Brasília; considerando a necessidade de preservação dos atributos peculiares da cidade de Brasília, que fundamentam sua condição de Patrimônio Cultural da Humanidade;

considerando a necessidade de assegurar a permanência de testemunhos da proposta original do Plano Piloto de Brasília; considerando a integração dos jardins de Roberto Burle Marx à concepção do projeto urbanístico de Lúcio Costa para o Plano Piloto de Brasília; considerando que os jardins de Roberto Burle Marx inserem-se na poligonal de tombamento de Brasília, nos termos do Decreto nº 10.829/1987 e considerando os preceitos das Cartas de Veneza e de Florença, mundialmente adotados, para proteção de jardins históricos, DECRETA:

Art. 1º Considera-se sob proteção do Governo do Distrito Federal, mediante tombamento, o projeto original do paisagismo da Superquadra Sul 308 e a área implantada de aproximadamente 65.016,00 m²; o projeto original dos jardins do Palácio do Itamaraty e área implantada de aproximadamente 44.812,46 m²; o projeto original dos jardins da Praça dos Cristais (Setor Militar Urbano) e a área implantada de aproximadamente 108.024,00 m²; o projeto original dos jardins do Palácio da Justiça e a área implantada de aproximadamente 8.214,00 m²; o projeto original dos jardins do Tribunal de Contas da União e área implantada de aproximadamente 42.438,52 m²; o projeto original dos jardins do Palácio do Jaburu e área implantada de aproximadamente 231.074,00 m²; o projeto original dos jardins do Teatro Nacional Claudio Santoro e área implantada de aproximadamente 58.287,00 m²; o projeto original do paisagismo do Parque da Cidade (Parque Recreativo Dona Sara Kubitschek) e área implantada de aproximadamente 3.745.826,00 m²; o projeto original dos jardins do Banco do Brasil (Setor Bancário Sul) e área implantada de aproximadamente 21.035,00 m², todos de autoria do paisagista Roberto Burle Marx.

Art. 2º Ficam definidas como áreas de tutela dos bens tombados, a que se refere o Art. 1º, os lotes e vias limítrofes, correspondentes a esses bens.

Art. 3º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 4º Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 14 de julho de 2011.

123º da República e 52º de Brasília

AGNELO QUEIROZ

ERRATA