

O Imaginário na paisagem sertaneja da Praça Euclides da Cunha

Giseli Amorim



Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Programa em Desenvolvimento Urbano

GISELI MACHADO DE AMORIM

O IMAGINÁRIO DA PAISAGEM SERTANEJA NA PRAÇA EUCLIDES DA CUNHA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano de Arquitetura e Urbanismo, Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal De Pernambuco, como requisito parcial à obtenção de título de mestre em Desenvolvimento Urbano.

Área De Concentração: Conservação Integrada

Orientadora: Ana Rita Sá Carneiro

RECIFE, 2014.

A524i Amorim, Giseli Machado de
O imaginário da paisagem sertaneja na Praça Euclides da Cunha /
Giseli Machado de Amorim. – Recife: O Autor, 2014.
116 f.: il., fig.

Orientador: Ana Rita Sá Carneiro.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Desenvolvimento Urbano, 2015.

Inclui referências, apêndice e anexos.

1. Planejamento urbano. 2. Praças. 3. Sertanejos. 4. Paisagens
culturais. 5. Artes. I. Carneiro, Ana Rita Sá (Orientador). II. Título.

711.4 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2015-139)



Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano
Universidade Federal de Pernambuco

Ata de Defesa de Dissertação em Desenvolvimento Urbano da mestrandia GISELE MACHADO DE AMORIM.

Às 9h do dia 29 de agosto de 2014 reuniu-se no Mini Auditório 2 do Centro de Artes e Comunicação, a Comissão Examinadora de dissertação, composta pelos seguintes professores Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro (orientadora), Maria de Jesus Britto Leite (examinadora interna), Daniel Souza Leão Vieira e Fabiana de Fátima Bruce da Silva (examinadores externos) para julgar, em exame final, o trabalho intitulado: “O IMAGINÁRIO DA PAISAGEM SERTANEJA NA PRAÇA EUCLIDES DA CUNHA”, requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Desenvolvimento Urbano. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro, após dar conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar eu Renata de Albuquerque Silva, lavrei a presente ata, que será assinada por mim, pelos membros participantes da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 29 de agosto de 2014.

- Indicação da Banca para publicação ()

Profa. Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro
Orientador

Profa. Maria de Jesus Britto Leite
Examinadora Interna/ MDU/UFPE

Prof. Daniel Souza Leão Vieira
Examinador Externo/UPE/História

Profa. Fabiana de Fátima Bruce da Silva
Examinadora Externa/UFRPE/PPG em História
Social da Cultura Regional

Renata de Albuquerque Silva
Secretária do MDU

Gisele Machado de Amorim
Candidata

À memória do meu irmão Gilmar
e minha tia Elza, todo meu amor.

RESUMO

A paisagem do Sertão brasileiro possui grande diversidade de artefatos construídos historicamente, que se apresentam morfológica e culturalmente em meio a sua vasta riqueza natural dentro do território nacional. Essa riqueza está sendo bem ameaçada em muitos lugares. A narrativa do jornalista e militar Euclides da Cunha em seu livro “Os Sertões”, publicado nos primeiros anos do séc. XX caracteriza-se, como marco inicial para o imaginário dessa paisagem. Os elementos naturais e construídos são descritos entre as relações daquele povo e seu meio, oferecendo uma noção do que seria essa paisagem sertaneja entre beleza e sofrimento. Em 1935, a representação dessa paisagem toma forma de jardim como obra de arte quando o artista Roberto Burle Marx concebe para a cidade do Recife a Praça Euclides da Cunha. Alguns fatos artísticos e literários ressaltam a beleza, mas o contraponto exalta a seca e a miséria. Ao utilizar essa Praça como objeto empírico propõe-se entender em que medida o imaginário social da paisagem sertaneja interpretado de expressões artísticas, literárias e do pensamento da população, tanto divulgado em jornais como por entrevistas, repercutem na apropriação e, conseqüentemente, na sua conservação. A discussão da noção de paisagem está ancorada em Augustin Berque e Anne Cauquelin. O imaginário social da paisagem sertaneja é modelado entre paradoxos ao longo do tempo com uma forma limitada de compreensão.

Palavra Chave: Imaginário, paisagem, sertão, Burle Marx.

ABSTRACT

The landscape of the Brazilian countryside has a great diversity of artifacts historically constructed, that appear morphologically and culturally in the middle of its extensive natural wealth within the country. This wealth is being threatened in many places. The narrative journalist and military Euclides da Cunha in his book “Os Sertões”, published in the early years of the 20th century is characterized as a first milestone for this imaginary landscape. The natural and built elements are described by relations between people and their environment, providing a sense of what this would be a landscape of beauty and suffering. In 1935, the representation of this landscape takes the form of garden and art when the artist Roberto Burle Marx conceives of the city of Recife to Euclides da Cunha Square. Some literary and artistic facts underscore the beauty, but the counterpoint exalts drought and poverty. By using this square as empirical object is proposed to understand the extent to which the social imaginary of backlands landscape interpreted in artistic, literary expressions and thought the population, both published in newspapers such as interviews, impacting on ownership and, consequently, in its conservation. The discussion of the concept of landscape is anchored in Berque Augustin and Anne Cauquelin. The social imaginary of backlands landscape is modeled between paradoxes over time with a limited comprehension way.

Key-words: imaginary, landscape, sertão, Burle Marx.

AGRADECIMENTOS

Acredito que nada acontece por acaso e assim todas as pessoas que fazem parte da minha vida, de uma maneira direta ou indireta, aqueles de longa data ou os recém chegados, a todos, meu muito obrigado. Com toda certeza, cada um contribuiu para construção desse trabalho.

A Deus, que me leva a todo o momento por caminhos de intensa oportunidade de amadurecimento, cada obstáculo e cada pessoa que orientam o sentido de perceber a vida além do que os olhos podem ver.

A Gilberto e Lourdes que me concederam a oportunidade de fazer parte dessa linda família que eles construíram, exímios mentores, que ensinam a cada dia o valor do amor verdadeiro e incondicional. A eles, todo afeto e gratidão pelo apoio, por cada desafio vencido no caminho, pela companhia incansável de cada viagem aos sertões pernambucanos, por existirem, muito obrigada!

A meus irmãos, Júnior, Gilmar e Giliane, pelo apoio que sempre me deram e pela eterna sensação de ter com quem contar. Pelo amor, companheirismo e cumplicidade que sempre representaram nossa união independente da distância física.

A Ana Rita Sá Carneiro, minha orientadora, por quem tenho enorme apreço e admiração. Quem me apresentou as veredas da construção do conhecimento e enfrentou comigo essa peleja. Que essa parceria tenha a força do sertanejo e frutifique cada vez mais.

Agradeço aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, em especial a Elida e Renata, pela amizade, colaboração e esclarecimentos. Ao CNPq pelo suporte financeiro para a realização desta tarefa.

Aos professores, agradeço os conhecimentos compartilhados e por me guiarem neste percurso. Agradeço especialmente a professora Lucia Veras e ao professor Gilson pelas valiosas contribuições no meu primeiro contato com arte da docência, tão bem desenvolvida por eles. Ressalto ainda enorme agradecimento a Lúcia, que ao apagar das luzes, ofereceu valiosa contribuição.

Agradeço à Fundação Joaquim Cardozo, no auxílio para levantar dados. Agradeço ainda a equipe do Sítio Burle Marx, especialmente, a Jessica e Yanara, que me receberam de forma tão gentil e atenciosa.

A Mariana Pontes que me levou ao Sertão pela primeira vez e esteve comigo desde as minhas primeiras inquietações geradas por aquele lugar.

Minha tia Tânia Kolker e minha querida prima Diana Kolker que mesmo estiveram sempre presentes, incentivando e apoiando desde o início e a cada nova dificuldade. Agradeço ainda a Luiz Henrique, meu cunhado que entrou para família vivendo intensamente todos os momentos e colaborando para vencermos.

Ao Laboratório da Paisagem, proporcionando melhor compreensão da paisagem e da arte paisagística. Composto por uma equipe muito especial, sempre com uma palavra incentivadora, Fátima Mafra, Julieta Leite, Onilda Bezerra, além da presença constante de Joelmir, junto comigo desde os primeiros momentos de seleção do programa, obrigada.

A Daniel Vieira, pela bibliografia indicada, atenção e disponibilidade para algumas conversas norteadoras.

Aos colegas de turma do MDU, agradeço pelo imenso prazer que tive em compartilhar as minhas inquietações e o convívio durante a jornada. Em especial agradeço a Neguinha (Lúcia Siqueira) e Pedro Valadares amigos que estiveram sempre presentes.

A Mirela Duarte e Ana Renata agradeço pelas tardes de café, pelas longas conversas sobre paisagem, pelo companheirismo nas viagens e nos perrengues desse percurso. Aos amigos sempre presentes como fonte constante de motivação: Ana terra, Alba Almeida, Jacilene Santos, Luciene Santos, Geovana Pererira, Fernanda Falcão, Isac Filho, Lais Pimentel, Monique Coelho. As “ArqDetes” em especial a Emília Almeida que me ajudou com algumas traduções e Leila Andrade que, junto com Lara, leu pacientemente meu trabalho.

Àquelas sessenta e quatro pessoas que me concederam entrevistas, agradeço imensamente a atenção, pela disponibilidade e por valiosas informações que permitiram a realização desta tarefa.

Não posso deixar de mencionar minha avó materna, Maria Tavares, que embora não esteja presente em matéria, plantou em mim, desde criança, o gosto pela jardinagem, sabendo admirar todas as plantas sem distinção entre as espécies.

Sertão é um mundo poderoso, que cresce, se desenvolve, se apropria das nossas percepções. Expande-se para dentro do país, da paisagem, da terra, de nós mesmos.

Marina Camargo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPITULO 1 - Percurso metodológico	15
1.1 Base teórico-metodológica	16
1.2 Procedimentos operacionais	17
CAPITULO 2 - O Imaginário na construção de uma paisagem	23
2.1 Entre nordestes	24
2.2 Imaginário e sertão: uma invenção	28
2.2.1 O imaginário do sertão	31
2.3 O (SER)tão	38
2.4 A paisagem: entre o vivido e o imaginado	43
CAPITULO 3 - A Praça Euclides da Cunha: a paisagem sertaneja no jardim de Recife	49
3.1 Antecedentes históricos do entorno da Praça	50
3.1.1 Um breve panorama do início do modernismo no Brasil	56
3.2 Burle Marx e a construção de um Jardim moderno	62
3.2.1 A Praça Euclides da Cunha: um “novo olhar paisagístico”	67
3.2.2 Uma nova ideia de praça	76
3.3. A peleja de um jardim	79
CAPITULO 4 - Imaginário de paisagem sertaneja : entre a seca e a arte	87
4.1 O imaginário e a paisagem sertaneja	89
4.1.1 O imaginário sertanejo	89
4.1.2 A paisagem sertaneja	95
4.2 A Praça representando a paisagem sertaneja	98
4.3 A Praça: um patrimônio	100
CAPITULO 5 - “No meio do redemunho...”	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	112
APÊNDICE E ANEXO	117

INTRODUÇÃO

No ano de 2007, durante seis meses, estive em contato com a realidade de sete municípios sertanejos entre os estados de Bahia e Pernambuco, e pela primeira vez no semiárido nordestino. Surpreendia-me a cada dia com as belezas da terra e da população daquele lugar, com cada por do sol que deixava tudo em tons de dourado e a vegetação verde que eu não imaginava encontrar por lá. A surpresa estava presente como uma inquietação, pois quando cheguei por aquelas terras, em minha mente, existia apenas toda dramaticidade da seca veiculada nos noticiários, ilustrada com cenas de retirantes, tal como ocorre no filme “Morte e Vida Severina”, baseado na obra de João Cabral de Melo Neto.

Olhei, aceitei, mas não compreendi aquele Sertão, pois era diferente de tudo que imaginei. Sem dúvida, Trindade foi o município mais provocativo dos que visitei e posso afirmar que lá, o Sertão se fez paisagem para mim (parafraseando SANTOS, 2013). Digo isso, pois foi lá que percebi que minha relação com aquele meio me provocava de forma estética, e assim, a maior inquietação consistia na eminente quebra dos paradigmas que eu havia absorvido até então. Mas, eu ainda não tinha consciência do que acontecia.

O Sertão que estava diante de mim, buscava ‘ser moderno’, parecia querer romper com os estereótipo de atraso e pobreza que permeiam, sobretudo, nos discursos de noticiários da televisão e nos jornais. Meu incomodo envolvia uma interpretação condicionada por um “olhar civilizado” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p. 219) que havia definido em mim uma ‘paisagem imaginária’.

Retornei a Recife e passei a ficar cada vez mais envolvida com o tema. Os conflitos gerados a partir do que vivenciei sobre a realidade sertaneja, levaram-me a enveredar pelos caminhos acadêmicos. A partir desse momento, percebi que minha inquietação com o aspecto daquele lugar precisava ter uma maior investigação.

Por essa época, li pela primeira vez “Os Sertões”, a obra clássica da literatura brasileira escrita por Euclides da Cunha no ano de 1902. Surpreendeu-me intensamente, principalmente no capítulo referente ‘A Terra’. Acima de tudo, me identifiquei com aquela narrativa de paisagem carregada de antagonismo, sentimento natural daqueles que não são sertanejos. As palavras do autor retratam a

difícil compreensão das relações estabelecidas entre o meio e o sujeito daquele lugar; só então descobri o sentido da minha inquietação: a paisagem.

Esse sentido passou a ter forma quando consegui perceber, em meio à cidade de Recife, no bairro da Madalena, a Praça Euclides da Cunha. A beleza que enxerguei em terras sertanejas estava representada naquela praça em frente ao Clube Internacional, por onde tantas vezes passei sem perceber-la, um pedacinho de Sertão em meio ao litoral. Para tentar definir esse momento, faço uso das palavras de Paul Klee, (1990) “a arte não reproduz o visível. Ela torna visível”. Foi quando a composição artística que deu à paisagem sertaneja forma de ‘Jardim’, por meio da percepção do artista Roberto Burle Marx, transformou-se em meu objeto de pesquisa.

Sempre envolvido no universo artístico, desde a infância, Burle Marx transitou com muita desenvoltura entre a música erudita, a pintura e o cultivo de plantas. Influências que certamente distinguem sua sensibilidade e marcaram sua trajetória profissional. Sua formação nas artes plásticas teve especial destaque no que tange à concepção de sua obra, pois sobrepõe um rigor técnico-científico, a harmonia das cores, texturas e ritmos aplicados ao paisagismo como alguns dos atributos do incansável observador da natureza, Burle Marx sabia que no detalhe encontraria a essência do que deveria se “tornar visível” (PAUL KLEE,1990) e não meramente reproduzido.

Falo em primeira pessoa, pois estou falando de paisagem e esse trabalho é fruto de minhas inquietações, experiências paisagísticas, então, como apartar isso? Desse modo, entendo que em certa medida, será enriquecedor compartilhar, associar outros testemunhos, outras visões desse mesmo meio.

Mas a paisagem vai mais além do que uma definição individual, a paisagem se faz coletiva e, conseqüentemente social; presume assim, ser instituída por eventos históricos. Deste modo, os eventos que construíram minha ‘paisagem imaginária’, de fato, são reais. A seca, a pobreza, o gado morto e o povo sofrido não são fantasias, mas o que percebi é que a paisagem sertaneja não se limita a esses aspectos.

Quando Berque (2013) chama a atenção para a questão: “quem é o sujeito que está pensando através da paisagem?”¹, ele provoca a reflexão onde o “eu”, sujeito que está motivado a olhar um determinado meio ambiente, carregará consigo os valores culturais que lhe foram instituídos. Dessa forma, seu olhar paisagístico não está exclusivamente em sua subjetividade individual, pois sua paisagem presume também uma subjetividade coletiva. Assim, a paisagem tem o sentido cultural associado a cada olhar paisagístico, pois a paisagem “é um certo aspecto de um certo meio” (BERQUE, 1994, p.27).

Esse meio estabelece uma relação imbricada com a sociedade da qual pertence, uma “entidade relacional, constituída por mediações diversas, que se estabelecem entre os constituintes subjetivos e objetivos”². Sendo a paisagem uma dessas mediações, estabelecida a partir desse caráter relacional, aqui desenvolvido a partir do meio sertanejo e da sociedade brasileira.

Os autores Augustin Berque e Anne Cauquelin, teóricos da paisagem, compreendem que o conceito de paisagem não está encerrado em uma definição. Ainda cabe intenso processo reflexivo sobre o assunto, uma vez que sua compreensão possui variações conforme as culturas. A noção de paisagem então se apresenta como um entendimento instituído por uma determinada sociedade sobre determinado meio.

O Recife possui uma Praça idealizada e executada pelo paisagista brasileiro Roberto Burle Marx em 1935, paisagem sertaneja em forma de jardim, que teve sua concepção marcada pelo “gesto inovador” do paisagista (SÁ CARNEIRO, 2009, p. 212). A condição de ‘Jardim’ com o tema sertanejo foi estrategicamente pensada para o local e imprime caráter monumental, ressaltado na vegetação aplicada.

Situada próxima à área central da capital pernambucana, em frente ao Clube Internacional, um dos mais frequentados pela elite local desde 1938, tem resistido em meio às adversidades naturais como enchentes e alagamentos; resiste ainda à frequentes depoimentos de desagrado por parte de alguns expoentes da sociedade local, assim como aos usos inadequados; mas, acima de tudo, resiste à indiferença dos que passam sem percebê-la.

Singular no Brasil, este jardim é um dos poucos compostos por plantas de um bioma exclusivamente brasileiro, a Caatinga. E da mesma forma que eu passei anos sem

¹ “ Who is the subject Who is thinking through landscape? BERQUE, 2013, p.15

² “une entité relationnelle, construite par lês *médiation*s. BERQUE, 1994, p.27

perceber aquela Praça, parece que boa parte dos recifenses também compartilha da mesma 'indiferença'. Daí a inquietação: quais os motivos que envolvem a difícil conservação de um espaço público que marca a história do projeto paisagístico nacional. Enfim, refletir sobre outra forma de perceber o sertão para além do fenômeno da seca.

Para tanto a presente pesquisa toma como objeto de estudo a Praça Euclides da Cunha. Motivadora da investigação sobre a noção da paisagem sertaneja presente no imaginário social, intenciona-se analisar questões que envolvem a percepção da população para com a Praça por meio de entrevistas semiestruturadas, tomando como pressuposto o sentido de representatividade da paisagem sertaneja identificado no lugar. Também foi levado em conta, práticas que influenciam na apropriação e conservação da mesma.

No entanto, qual o imaginário existente sobre o sertão? Existe noção de paisagem nesse imaginário? Seria possível a população litorânea do nordeste, tão culturalmente próxima do semiárido, compartilhar da mesma ideia de sertão existente entre a população de outras regiões do país?

Então, comecei a questionar pessoas de outros estados do país, a fim de saber sobre o que imaginavam sobre o lugar: o que vem a sua mente quando você escuta a palavra Sertão? Descobri uma imagem criada sobre o Sertão muito parecida com a que eu tive, como uma imagem construída por uma mesma história contada, um senso comum que possui importantes narrativas desde o séc. XVIII, quando descrições eram feitas por viajantes naturalistas para diferentes pontos da Europa.

Mas, existe relação entre a compreensão do Sertão e a conservação do jardim da Praça? A chave da questão poderia estar no imaginário social da população, o que impulsionou inclui-la na investigação com o objetivo de conhecer a paisagem sertaneja presente nesse imaginário.

Dessa forma, as teorias de paisagem e imaginário iluminam as reflexões ora trabalhadas, por meio de autores como: Anne Cauquelin (2007, 2005), Augustin Berque (1994, 2013) e Cornelius Castoriadis (1982, 1987) que direcionam os fundamentos dessas duas categorias apoiando outro importante referencial: Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2011), autor que trabalha o discurso que institui o território nordestino como produto "filho do Sertão".

Foi adotada a compreensão relacional da paisagem, conceituada na obra de Berque, na qual encontrei equivalência na paisagem do Sertão apresentada por parte de ilustres visitantes: Euclides da Cunha e Burle Marx, que apresentam sua paisagem sertaneja sob forma literária e de jardim. Ambos visitaram este meio, o primeiro influencia o segundo e posteriormente, cada um apresenta a sua maneira, a paisagem sertaneja.

Inspirada na obra de Euclides da Cunha, o objeto dessa pesquisa, congrega a essência poética existente na paisagem desses dois grandes personagens da história brasileira. Para desenvolver tal interpretação, fez-se necessário mergulhar nas veredas desse território e rebatê-lo nos conceitos de paisagem apreendidos segundo Berque e Cauquelin, o que possibilitou compreendê-la sob a forma de discurso ou mais que isso, sob a forma de jardim. Em um exemplo de arte, onde o artista enaltece a comunhão entre terra e homem.

A adjetivação sertaneja atribui sentido de representação territorial, onde tal compreensão foi guiada segundo a noção de paisagem sertaneja instituída através da palavra. Considerou-se a qualidade emblemática da obra “Os Sertões”, narrativa feita em 1902, pelo então engenheiro militar e correspondente de guerra Euclides da Cunha, que se tornou uma referência nacional do que veio a ser construído como imaginário sertanejo.

O Sertão nordestino, aqui estudado, aponta uma abordagem que envolve a tradição do pensamento sertanejo, historicamente construído através do discurso, instituído socialmente segundo um “conjunto de referências, coleção de características, arquivo de imagens e textos” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.92). Produto que por mais que se estabeleça uma relação com as produções contemporâneas, a imagem produzida para esse lugar estará fortemente presa em seu passado.

As características históricas, artísticas, botânicas e sociais atribuem à Praça Euclides da Cunha o sentido de jardim histórico conforme a Carta de Florença (1981) e, por esse motivo, a Praça está hoje em processo de tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e compõe o conjunto de jardins do paisagista Roberto Burle Marx realizados em Recife (SÁ CARNEIRO, 2009).

A presente dissertação busca entender em que medida o imaginário social da paisagem sertaneja, interpretado de expressões artísticas, literárias e do

pensamento da população, tanto divulgado em jornais como por entrevistas, repercutem na apropriação e, conseqüentemente, na sua conservação.

Para tanto, o documento foi organizado em cinco capítulos: O Capítulo 1 trata do percurso metodológico adotado, e dessa forma, todas as bases que orientaram a construção desse caminho. De maneira que se elucidem os recursos que foram utilizados para alcançar o objetivo proposto.

O Capítulo 2 trata do embasamento teórico-conceitual, no qual, as categorias de análise, imaginário e paisagem, foram trabalhadas sob a ótica sertaneja. Busca refletir sobre a construção social do imaginário sertanejo e o sentido de paisagem como fruto da mediação entre o homem e o meio.

No Capítulo 3 têm-se a caracterização do objeto de estudo, quando são apresentados os aspectos referentes ao seu contexto histórico, discursos veiculados durante os primeiros anos da inauguração da Praça, a mensagem por trás de um ideal de modernidade sob a forma de Jardim, através da concepção de Roberto Burle Marx.

O Capítulo 4 reúne os dados obtidos por meio das entrevistas e tem por objetivo demonstrar análises com base nas categorias de imaginário e paisagem, compreendendo sua noção a partir das teorias estabelecendo relações para com o objeto de estudo. Por fim, o Capítulo 5 apresenta algumas reflexões finais, bem como as principais considerações sobre o estudo ora desenvolvido.

Percurso metodológico



1.1 BASE TEÓRICO-METODOLÓGICA

A noção de paisagem, na concepção de Augustin Berque (1994, 2010) e Anne Cauquelin (2007), é estabelecida por meio das experiências, empíricas ou discursivas, das relações entre o sujeito e o meio. Ou seja, como algo culturalmente constituído, cuja experiência sensível e subjetiva do sujeito é uma condição indispensável na constituição da noção de paisagem, sendo compartilhada pelos sujeitos organizados em sociedade.

Para tentar compreender uma dimensão social desta noção de paisagem compartilhada, busca-se apoio na teoria do imaginário social, adotando o fundamento elaborado por Cornelius Castoriadis, apreendido por meio da linguagem e símbolos que são instituídos socialmente. Em seguida, foi abordada a questão do nordeste sertanejo à luz dos estudos de Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Tais leituras foram adotadas, no momento em que as categorias de análise, imaginário e paisagem, foram reconhecidas como os principais fundamentos teóricos a serem compreendidos e internalizados.

A literatura de “Os Sertões” foi uma importante fonte literária para essa pesquisa e perpassa todo o trabalho numa compreensão que abrange outro viés além do histórico. Os aspectos naturais, quase etnográficos, são percebidos em meio a uma experiência estética que mostra uma visão do Sertão de maneira mais ampla do que o entendimento morfológico, sob a forma de paisagem, uma vez que é descrita uma mediação entre o sujeito e o meio no qual está inserido.

Entendida como elemento representativo da paisagem sertaneja e ciente do seu sentido monumental, o jardim da Praça Euclides da Cunha foi definido como objeto empírico da presente pesquisa.

Com intuito de interpretar o imaginário social e consequentemente verificar a noção de paisagem sertaneja, fez-se necessário a investigação sobre a percepção da população quanto ao Sertão. Tendo em conta a importância de refletir acerca da construção de um imaginário vinculado ao “nordeste filho do sertão” e da seca, ancorado teoricamente na tese desenvolvida por Albuquerque Jr., publicada sob o

título de: “A Invenção do Nordeste e Outras Artes”, discorre-se sobre a construção imagética discursiva, historicamente construída sobre o território nordestino.

Com o objetivo de entender em que medida o imaginário social da paisagem sertaneja, interpretado de expressões artísticas, literárias e do pensamento da população, tanto divulgado em jornais como por entrevistas, repercute na apropriação e, conseqüentemente, na conservação da Praça Euclides da Cunha.

Motiva-se o desenvolvimento da presente pesquisa a partir da triangulação analítica entre: teoria da paisagem, tal como define os autores Anne Cauquelin e Augustin Berque, teoria do imaginário social adotada como conceito através de Castoriadis (1982) e interpretada à luz do discurso sobre o nordeste sertanejo encontrado na publicação de Albuquerque Jr. (2011); finalizando com os elementos historiográficos sobre o Sertão, recolhidos de fontes literárias e documentais, além de entrevistas coletadas.

Assim, não seria possível deixar de considerar as instâncias sociais e políticas que envolvem o período analisado, estabelecido entre os anos de 1934 e 1937. Tal período correspondente ao governo de Carlos de Lima Cavalcanti, responsável pela contratação de Roberto Burle Marx para a diretoria de Parques e Jardins em Recife, profissional que idealiza e executa o projeto da Praça Euclides da Cunha, entre os outros jardins públicos que a cidade recebe durante sua atuação profissional.

Além do período acima citado, utilizado como recorte temporal investigativo, buscou-se compreender sobre o percurso histórico da Praça ao longo dos seus 79 anos, o que permitiu o uso de fatos isolados, interferências físicas relacionadas ao objeto, ocorrências no âmbito social que nele interferem diretamente e contribuíram para o atual aspecto da Praça. Neste percurso, pontua-se essencialmente o restauro do jardim da Praça no ano de 2004, importante momento no que tange a recuperação do seu aspecto físico e a mobilização social que despertou, e que não poderia deixar de ser mencionado.

1.2. PROCEDIMENTOS OPERACIONAIS

Para cumprir o objetivo de entender em que medida o imaginário social da paisagem sertaneja, presente no pensamento da população, repercute na apropriação e,

consequentemente, na conservação da Praça Euclides da Cunha, foi traçado um plano de ações que sistematizou a elaboração da presente pesquisa em dois momentos: **i)** Coleta de dados em arquivos de instituições públicas e **ii)** Levantamento de Campo, com aplicação de entrevistas.

i) Coleta de dados em arquivos de instituições públicas

A escolha dos documentos que constituem o *corpus* deste trabalho tem como base o livro “Os Sertões” (1902) de Euclides da Cunha; bem como artigos sobre a Praça, publicados em alguns dos jornais mais expressivos da época em que foi construída, tais como: Diário de Pernambuco, Jornal da Tarde e Jornal da Manhã. Foi considerado o recorte temporal de 1935 a 1937, período no qual o paisagista Roberto Burle Marx residiu em Recife tempo dentro o qual idealiza e constrói a Praça Euclides da Cunha.

Associam-se ao material recolhido, relatos e os depoimentos de pessoas como Joaquim Cardozo, Mario Melo e Tarsila do Amaral, além de jornalistas anônimos. Foram ainda consultados como fontes primárias, alguns relatórios oficiais do governador Carlos de Lima Cavalcanti (1934 a 1937); além de jornais e periódicos de diversos acervos da cidade como o Arquivo Público, o Museu do Estado de Pernambuco e o acervo da Fundação Joaquim Nabuco contextualizando o período investigado social e politicamente.

Também foi realizado o levantamento de dados em acervos da cidade do Rio de Janeiro, como as incursões à Biblioteca Nacional — onde foram consultados manuscritos, iconografias e o exemplar da primeira edição de “Os Sertões” de 1902 — além do acervo disponível no Sítio Roberto Burle Marx em Barra de Guaratiba - RJ. Estas consultas complementaram a compreensão da obra do paisagista para além da Praça através de arquivos com depoimentos do próprio Burle Marx em vídeos e textos de antigas conferências que ele participou.

Por fim, a coleta de dados considerou registros sobre a Praça Euclides da Cunha, encontrados em dois dos principais jornais da cidade de Recife: Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio, publicadas entre os anos de 2002-2006, momento que envolve a restauração ocorrida na Praça.

ii) Levantamento de Campo - aplicação de entrevistas.

Ao longo do período de desenvolvimento da presente pesquisa, foram realizadas entrevistas em três momentos, aplicadas com modelo semi-estruturado, ou seja, com perguntas abertas aos diferentes grupos de pessoas envolvidas. Participaram das entrevistas, um total de sessenta e quatro pessoas, entre moradores de Recife e outras nove cidades brasileiras. Divididos em três grupos distintos: Grupo 1 - habitantes de dez cidades brasileiras incluindo Recife; Grupo 2 - pessoas que mantêm alguma relação diária com a Praça e Grupo 3 - especialistas cujas experiências profissionais como a agronomia, a história, ou a arte, de alguma forma, os mantiveram próximos à Praça Euclides da Cunha.

Para esta escolha, não foram consideradas questões como: classe social, limite de idade ou sexo como ponto de restritivo para a realização da entrevista. A partir daí, verificou-se que tal fato definiu um perfil com grande amplitude na faixa etária, composta por pessoas entre 17 e 90 anos de idade. O que demonstrou ser um fator positivo, visto que abriu novas perspectivas de análises. Desta forma, cada grupo foi dividido em outros dois subgrupos de enquadramento das idades. Definidos como: **I)** 17-39 anos e **II)** 40-90 anos, conforme o Quadro 1, abaixo, ficou demonstrado a predominância de pessoas do grupo **(I)**, compondo 67,18% do total.

	CIDADE/ESTADO	GRUPO DE IDADE	QUANTIDADE DE PESSOAS POR GRUPO DE IDADE	QUANTIDADE DE PESSOAS POR GRUPO DE IDADE (%)	TOTAL DE PESSOAS ENTRE 17 -39 ANOS (%)	TOTAL DE PESSOAS ENTRE 40 -90 ANOS (%)
GRUPO 1	Belém/PA; Campo Grande/MS; Brasília/DF; Curitiba/PR; Porto Alegre/RS; São Paulo /SP; Rio de Janeiro/RJ; Manaus/AM; Fortaleza/CE; Recife/PE	17 a 39	36	72,00	67,19	32,81
		40 a 90	14	28,00		
GRUPO 2	Recife/PE	17 a 39	7	70		
		40 a 90	3	30		
GRUPO 3	Recife/PE; Rio de Janeiro/RJ	17 a 39	0	0		
		40 a 90	4	100		

Quadro 1 - composição dos grupos - cidade, idade e quantidade de pessoas.

Para a melhor compreensão da dinâmica estabelecida com as entrevistas, é importante ter em mente que foram adotados diferentes tipos de ação para abordar as pessoas envolvidas nos três Grupos definidos. Sendo assim:

1ª AÇÃO – GRUPO 1: Procurou estabelecer contatos com o maior número possível de pessoas que representassem outras cidades brasileiras além de Recife, com objetivo de conhecer o que essas pessoas sabiam ou imaginavam sobre o Sertão. Para tanto, buscou-se aplicar apenas uma questão, a fim de facilitar a consulta uma vez que nem sempre seria possível realizá-la pessoalmente. A definição da pergunta procurou não restringir as respostas e se fez completamente subjetiva. Assim, cinquenta pessoas responderam: **O que vem a sua mente quando você escuta a palavra Sertão?**

As descrições foram feitas em pequenos textos ou por palavras soltas, sendo esse ultimo tipo foi o mais utilizado, aplicados com habitantes de cidades como: Recife - PE, Fortaleza - CE, Porto Alegre - RS, Curitiba - PR, Campo Grande - MS, Brasília - DF, Rio de Janeiro - RJ, São Paulo - SP, Belém - PA e Manaus - AM.

Cabe ressaltar que, em função da distância física, o questionamento foi viabilizado essencialmente por meio das ferramentas encontradas na internet. Fato este que limitou o número de amostragem em algumas das regiões, conseguindo manter uma media de duas cidades por região e com cerca de cinco depoimentos em cada cidade.

Na seleção das pessoas entrevistadas para esse grupo, foi necessário buscar referências de pessoas que fossem naturais de outras cidades além de Recife. Para tanto, contou-se com a ajuda de pessoas conhecidas que pudessem indicar contatos de terceiros. Foram contactadas pessoas em treze cidades brasileiras, e ao final, o retorno de cinquenta representantes de dez dessas cidades possibilitou o andamento do trabalho.

2ª AÇÃO – GRUPO 2: Tendo como objetivo apreender a visão das pessoas acerca de questões que envolvem o uso e a conservação da Praça Euclides da Cunha, além do tema Sertão, foi elaborada uma entrevista semiestruturada a fim de ser aplicada *in loco* com pessoas que possuíam relação diária com o objeto de estudo, e passantes que circulavam no local.

Entre os dias cinco e seis de setembro de 2013, foram realizadas um total de dez entrevistas, ver modelo no apêndice 01. Destaca-se que o número total de entrevistados foi inferior ao esperado pela autora, no entanto, verificou-se que tal

número representava a dinâmica do lugar: em meio ao acelerado trânsito da Rua Benfica, área central da cidade de Recife, pessoas atravessam a Praça sem tempo para parar.

3ª AÇÃO – GRUPO 3: Buscou-se reunir depoimentos que trouxessem novos elementos, outras abordagens como o conhecimento de especialistas sobre a região, o povo sertanejo e o paisagista Roberto Burle Marx. Relatos que apontam sobre as interpretações artísticas do Sertão; a experiência profissional voltada para a manutenção das praças e o relacionamento com o paisagista ou mesmo a historiografia que envolve o Sertão.

Contribuições apresentadas através dos seguintes profissionais: Pedro Paulo de Araújo Andrade, engenheiro agrônomo que pertenceu ao corpo técnico da prefeitura entre os anos de 1950 aos anos 2000; Frederico Pernambucano de Mello, expoente historiador e especialista em temas sertanejos; o artista plástico Abelardo da Hora, responsável pela idealização e concepção da escultura do vaqueiro, inserida na Praça Euclides da Cunha; e por fim, a historiadora da arte Vera Beatriz Siqueira que tem vários estudos publicados sobre a produção artística de Roberto Burle Marx. As entrevistas tiveram uma duração média de quatro horas, realizadas conforme conveniência dos mesmos.

1.2.1 ANÁLISE DOS DADOS

Segundo Minayo, através da pesquisa qualitativa é possível “incorporar a questão do significado e da intencionalidade como inerentes aos atos, às relações, e as estruturas sociais” (1994, p.10). Nesse sentido, considera-se a necessidade interpretativa de certas características nas narrativas analisadas, fato que incide em uma perspectiva mais qualitativa de abordagem analítica.

Ao adotar variados processos para coleta de dados, a fim de obter uma relevante fonte para análises, foi então definido que três abordagens interpretativas norteariam o tratamento dos dados. De forma que se constituem como itens na construção do Capítulo 4.

4.1) O imaginário e a paisagem sertaneja;

4.2) A Praça representando a paisagem sertaneja;

4.3) A Praça patrimônio.

Em seguida, o Quadro 2 demonstra em síntese, os grupos de entrevistados envolvidos com cada item de interpretação referente.



Quadro 2 - Síntese de itens para análise com os seus correspondentes grupos envolvidos

Assim, para o primeiro item de análise, o 4.1 - *O imaginário e a paisagem sertaneja*, foram envolvidas todas as sessenta e quatro entrevistas, devido à complexidade do tema abordado e a quantidade de dados a serem analisados. Para este item, tem-se a elaboração de um processo analítico mais extenso. Por esse motivo, foi construído um quadro síntese, composto por 'visões', aspectos identificados por meio das repetições das palavras encontradas nas narrativas. Dessa forma, foram classificadas como: Visão Qualitativa, Visão Físico-territorial, Visão Ideológica e Visão Imaterial do lugar.

Após verificar que as narrativas apresentadas percebiam o Sertão por esses diferentes enfoques, elaborou-se um quadro no qual pudesse ser representado e apreendido, de maneira geral, a pluralidade desses 'sertões'. Dessa maneira, cada visão estabelece um sentido de compreensão do lugar, seja ele voltado para o território e sua morfologia, questões de abordagem político-social ou mesmo aspectos que ressaltem qualidades ou questões ligadas à cultura e tradição do lugar.

A partir desta síntese, novas perspectivas de análise foram possíveis, principalmente no que tange à condição de diversidade do imaginário sobre o Sertão. Tal conteúdo foi sistematizado conforme o Quadro 3.

VISÃO QUALITATIVA	VISÃO TERRITORIAL	VISÃO IDEOLÓGICA	VISÃO IMATERIAL
Alegria de conseguir coisas simples	Açudes	Analfabetismo	Cachaça
Altivez	Bahia	Animais com fome ou mortos	Cachorra baleia
Apego dos habitantes	Caatinga	Árido	Café
Beleza	Cacto	Casa de barro	caipira
Céu sempre azul	Chão rachado	Criança barriguda	Canções de Elomar Figueira de Melo
Coragem	Diversos tipos de sertão	Criança desnutrida	Cangaço
Criativo	Espaço vazio	Desigualdade	Cheiro de barro
Curiosidade	Floresta ressequida	Dificuldade	Comunhão de sentimentos
Diversidade	Longas estradas de chão	Vida dura	Culinária (tapioca)
Divertida	Nenhuma grama	Exploração	Cultura bonita
Esperança	Nordeste do Brasil	Falta de água	Dança típica
População feliz	Pau a pique	Família desesperada	Deus e o Diabo na terra do sol
Força	Pernambuco	Fome	Dominguinhos
Humildade	Povoado de canudos	Incapacidade do governo	Elba Ramalho

Quadro 3 - Exemplo de quadro (parcial) que foi elaborado para sistematização dos dados.

O segundo item de análise é o 4.2 - *A Praça Euclides da Cunha representando a paisagem sertaneja*, no qual se verifica, por meio das narrativas dos GRUPOS 2 e 3, se as pessoas consultadas percebem o sentido de representatividade da paisagem sertaneja na Praça, a fim de poder correlacionar o imaginário sertanejo a algumas práticas de apropriação do lugar.

Por fim, o item 4.3 - *A Praça patrimônio*, quando a análise se volta para reflexões acerca da condição de monumento da Praça. Envolvendo novamente os GRUPOS 2 e 3, apresentou diferenciados pontos de vistas sobre o tema apontados pelos consultados.

O procedimento de observação da autora foi considerado como um dos instrumentos de tratamento de dados, realizado através de visitas de campo que ocorreram em diversos momentos ao longo do período de desenvolvimento da pesquisa 2013-2014. Observações sistemáticas foram realizadas tanto no horário comercial, quanto no período noturno, especialmente em períodos de festas promovidas pelo Clube Internacional, com o objetivo de compreender a dinâmica da área e as relações estabelecidas entre a população e o objeto.

O imaginário na construção de uma paisagem



2.1 ENTRE NORDESTES

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Jr., o nordeste foi concebido “pela repetição regular de determinados enunciados” (2011, p.35) e porque não falar em nordestes? Instituídos por uma linguagem, tramas que acompanham uma produção socialmente instruída entre dois pólos: Litoral e Sertão ou costa e interior. Conforme aponta o sociólogo francês Roger Bastide, o antagonismo dessas duas regiões transcende a geografia e se apresenta quase como duas civilizações, “tocam-se, mas não interpenetram-se” (BASTIDE, 1959, p.80).

O nordeste brasileiro tornou-se um espaço amplamente abordado em diversos aspectos e por diferentes disciplinas do conhecimento, especialmente ao longo do séc. XX, quando a produção historiográfica desse período o conduz para uma ‘invenção’. Esse sentido de invenção é atribuído por Albuquerque Jr. ao entender que não se trata apenas de um recorte político administrativo, uma unidade econômica ou geográfica, trata-se da “produção imagética e textual da espacialização das relações de poder” (2011, p.35). Essa espacialidade, instituída por percepções que envolvem o campo da linguagem e o campo material, trabalha com o discurso e com o objeto que se encontram determinados pelo tempo constituído por “tramas que são tecidas nas relações sociais” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p.34).

O uso popular do termo, atribui ao Sertão um senso comum que lhe associa territorialmente ao nordeste brasileiro, especificamente a sua porção mais seca. Ab’Sáber faz uso da expressão “Nordeste seco” (2003, p. 85) para designar a área que abrange o clima semiárido, domínio³ das caatingas, lugar com aproximadamente 720 mil quilômetros quadrados e ambiente predominantemente quente e seco. Seus principais atributos relacionam-se com o clima, a hidrologia e a ecologia, mas é na especificidade dos baixos índices pluviométricos que é centralizado o principal caráter desse lugar (AB’SÁBER, 2003).

³ Domínio – Segundo Paula et al.(2011) é um conjunto espacial de certa ordem de grandeza, no qual existe uma coerência no aspecto do relevo, nos tipos de solo, na vegetação, no clima e na hidrografia. Um domínio pode conter mais de um bioma e mais de um ecossistema. De modo geral, esse é um termo mais utilizado pela geografia”

O dicionário da língua portuguesa define Sertão como: “Lugar inculto, distante de povoações(...)zona do interior; mata; terreno inculto e afastado” (BUENO,1985). Tal definição chama atenção para o sentido de preexistência do caráter social antes da espacialidade geográfica, assim como aponta Albuquerque Jr.(2011).

Significa dizer que na presente pesquisa, a linguagem e as práticas sociais foram incorporadas na busca de se trabalhar Sertão como um objeto construído historicamente, produto instituído por toda essa pluralidade de percepções.

Pode-se assim dizer que, o senso comum compreende geograficamente a área do Sertão nordestino próxima àquela definida em 1936 como ‘polígono das secas’, visto que essa primeira definição abrange apenas o território nordestino que está sujeito a estiagens. Naquele momento o engenheiro Saturnino de Brito Filho publicou o mapa esquemático intitulado “Regiões Secas do Nordeste” (Figura 01), no *Bulletin of the Pan American Union* e divulgou estudo preliminar da área onde ações federais começariam a ser desenvolvidas na prevenção do fenômeno (FERREIRA, DANTAS E SIMONINI,2012).

Hoje, esse polígono quase que coincide com a província fitogeográfica das Caatingas, oficialmente instituída pelo Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (IBGE) desde 1951, e implica dizer que geograficamente o polígono abrange parte do estado de Minas Gerais. Isso determinava a região de ação de obras contra os efeitos das irregularidades pluviométricas e atribuía estatuto oficial, administrativamente voltado por sua condição mais particular, a de possuir uma forte sujeição a grandes períodos de estiagem, ver Figura 02 e 03 (FERREIRA, DANTAS E SIMONINI,2012).

Dentre os cinco biomas existentes no país, o domínio das Caatingas compõe a região do semiárido brasileiro (Figura 03). Um bioma exclusivamente brasileiro, caracterizado pelo aspecto seco e espinhoso da vegetação. Situado em uma região subequatorial e tropical possui um meio ambiente tão particular que tem sua aparência, completamente modificada conforme a época do ano. Vai das verdejantes folhagens e a floração exuberante da vegetação com a aparição dos rios no período chuvoso até voltar ao seu aspecto seco e pedregoso no período de estiagem.

Devido a essa característica de precipitação irregular, cerca de 50% da área recebe uma média pluviométrica anual de 750mm, enquanto que esse índice na Mata Atlântica é de 1800 a 2200mm, tal montante chega a equivaler um volume de chuvas até três vezes maior do que no semiárido (AB'SABER, 2003).

O nome caatinga, herança do tupi-guarani, designa 'mata-branca' devido ao seu aspecto acinzentado e sem folhas durante a época seca do ano, normalmente entre fevereiro e outubro. É proporcionalmente a região menos estudada entre as regiões naturais brasileiras (AB'SÁBER, 2008/2003; PRADO,2003).

Autores como Engler, Luetzelburg e Andrade-Lima, são utilizados pelo botânico Darién E. Prado(2003) para trazer à luz questões que apontam o Sertão como um interior não cultivado, que possui sua compreensão territorial intrinsecamente ligada ao meio ambiente da área que abrange parte do domínio das caatingas. É definida como "região mais seca e sem recursos das Caatingas" (LUETZELBURG apud PRADO,2003)

Na narrativa feita por Euclides da Cunha sobre o histórico conflito que dizimou a população de Canudos, o militar que foi ao Sertão baiano como correspondente de guerra pelo jornal 'O Estado de São Paulo', descreve com riqueza de detalhes uma terra, o homem que ali vivia e a sua luta (REVISTA LITERATURA, n°27, 2010). O livro intitulado de 'Os Sertões' atravessou o século com extrema força de discurso. Marco literário constantemente referenciado tem ênfase nas agruras dessas terras, porque imprime forte caráter de pobreza e aridez, mas também de essência e identidade brasileira.

É nesse sentido plural que confere a construção historiográfica de determinado tema, e assim sendo, busca-se aqui, refletir sobre o nordeste sertanejo. Essencialmente à luz de uma construção imaginária, entendida como "o produto de uma rede de

relações entre agentes que se reproduzem e agem com dimensões espaciais diferentes” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p.35).

2.2 IMAGINÁRIO E SERTÃO: UMA INVENÇÃO

O entendimento sobre imaginário segundo Castoriadis tem seu sentido instituído socialmente por meio dos episódios históricos. É entendido como “a capacidade elementar e irreduzível de evocar uma imagem” (1982, p.154), e constitui uma interpretação através dessa imagem e nesse sentido se afasta do real, ou seja, uma representação de algo, uma idealização da coisa, constituída por elementos carregados de sentido para uma determinada cultura. Ressalta-se sua associação a algo “inventado”, seja essa invenção algo “absoluto ou um deslocamento de sentido” (CASTORIADIS, 1982, p.154).

É importante ter em mente que “é a instituição da sociedade que vai determinar o que para eles é ‘real’, o que ‘tem sentido’ e o que é desprovido dele” (CASTORIADIS, 1987, p.232). Estabelece assim uma relação entre o imaginário e a historiografia de uma dada sociedade, instituída por ela, produzida pela e para a história. Dessa forma, o conceito de instituição social pode ser compreendido no sentido da “fabricação, modelagem da matéria-prima humana em indivíduo social” (CASTORIADIS, 1987, p.229) um processo que só pode ser consolidado mediante seu consenso, e essa visão coletiva é que vai definir a continuidade deste imaginário.

Os valores da sociedade apontam sempre para construção de estereótipos culturais, demonstrados a partir de uma linguagem imagética constituída por símbolos. A relação estabelecida entre o símbolo e o imaginário “exprime” e, dessa forma “existe” (CASTORIADIS, 1982, p.154) na intenção de ultrapassar o campo virtual, estabelecendo um vínculo entre os dois termos no qual em grande parte, o símbolo atribui ao imaginário sua identificação (CASTORIADIS, 1987).

Albuquerque Jr. ressalta que cada região representa um “conjunto de fragmentos imagéticos e enunciativos” (2011, p.117) construídos por fatos históricos, mitos, feitos heróicos entre outros episódios que constituem narrativas, ideias que passam a ser assumidas como identidade em torno de um espaço.

Nesse sentido o autor aponta a região nordeste como uma “especialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p.79), uma instituição sociológica construída em torno de discursos produzidos por seus intelectuais nortistas, mas também por aqueles do sul do país. O autor demonstra a construção de uma identidade modelada a partir do “olhar do outro” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p.117).

A região é então posta como uma invenção a partir da “repetição regular de determinados enunciados, tidos como definidores de seu caráter e do seu povo” (ALBUQUERQUE Jr, 2011, p.35). Enunciados como os que evidenciam a falta d’água nos frequentes ciclos das secas, que foram, e são ainda hoje, reafirmadas a cada novo fenômeno. Construções discursivas construída historicamente, produções imagéticas que imprimem tal característica como o primeiro traço definidor das diferenças entre o Norte e o Sul do país.

O nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de ‘verdades’ sobre o espaço (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p.62).

A partir do entendimento do nordeste como território originário da necessidade de distinguir as terras da região norte que estão sujeitas a grandes períodos de estiagem, atrela-se a uma “fala produtiva” de Sertão miserável, uma vez que o termo nordeste foi instituído para conseguir recursos para as “vitimas do flagelo” (ALBUQUERQUE Jr, 2011, p. 83). Dessa forma, este território “filho das secas” (ALBUQUERQUE Jr, 2011, p. 83), foi fruto de uma especulação política nas bancadas ‘nortistas’ do parlamento. Ficou assim designado pela Inspeção de Obras Contra a Seca (IOCS), no ano de 1909, como a área onde a instituição trabalharia para o combate às secas.

Vale aqui abrir um parêntese, e chamar a atenção para a ocorrência da indefinição cartográfica de um território muito próximo ao que compreendemos hoje como semiárido brasileiro, datada do séc. XIX. Este recorte, definido entre a área intitulada como Amazônia e as capitânicas do litoral, foi descrito como “*Interior of the country very imperfectly known*” no qual se percebe um sentido de isolamento, demonstrado na Figura 04, o mapa publicado por J. Luffman detalha cada uma das

Na construção historiográfica, desde a grande seca de 1877, o Sertão aparece constantemente com o sentido discursivo daquelas terras longínquas que sobrevive à amargura de tal fenômeno. Um lugar avesso da civilização, que vai remeter a interior e essência cultural a partir dos primeiros decênios do séc.XX. Como bem lembra Albuquerque Jr., quando Oswald de Andrade chega à cidade de Recife em 1925, percebe quão ignorante são as visões sulistas a respeito da capital pernambucana. O famoso escritor modernista ressalta naquele momento, que as notícias sobre o ‘flagelo dos irmãos do norte’ é a principal referência nordestina para a população que vive no sul do país (ALBUQUERQUE Jr, 2011)

O discurso que liga o Sertão ao fenômeno da seca torna-se institucionalizado no ano de 1939 pelo Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (IBGE), ao definir Sertão como ‘uma área árida e pobre’, dentre as subáreas nordestinas, vinculando a denominação ‘Nordeste’ à política de delimitação da região das secas. A partir de então, podemos considerar que foi sendo cristalizada essa maneira estereotipada de referir-se ao Sertão, que vem a ser uma das categorias mais recorrentes no pensamento social brasileiro (FERREIRA, DANTAS E SIMONINI, 2012; AMADO, 1995).

Segundo Albuquerque Jr.(2011), o estereótipo confere ao discurso uma estabilidade acrítica. Uma caracterização de maneira assertiva e repetitiva, que na presente pesquisa terá sentido empregado sob a perspectiva do território sertanejo. No qual, manchetes em torno de uma fala em que se vincula o fenômeno da seca às mazelas são constantes, principalmente a partir do séc. XX. Identifica-se uma imagem que vai sendo cristalizada indiferente às multiplicidades do território.

2.2.1 IMAGINÁRIO DO SERTÃO

Para além da sua morfologia, o Sertão é constantemente compreendido como figura literária, definida por vários autores especialmente pelos românticos do início do século passado. Estabelece assim uma imediata associação ao imaginário existente acerca do tema que atravessa o séc. XX com as mesmas características imagéticas.

Esse Sertão literário tem nas definições do autor Guimarães Rosa, um dos mais representativos arranjos discursivos sobre o sentido poético do tema. Clássico da

literatura brasileira, o livro “Grande Sertão: Veredas” demonstra um Sertão que transcende suas definições geográficas bem como as delimitações de fronteiras.

O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias.
É onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...
Sertão é o sozinho.
Sertão é o penal, criminal.
É onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada.
O sertão é uma espera enorme.
Sertão é dentro da gente.
O sertão é sem lugar.
O sertão não tem janelas, nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa.
Por fim, Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera.
Pois: O sertão está em toda a parte. E é do tamanho do mundo.
(ROSA, 1985, p. 8,18,24,68)

Assim, repleto de um misticismo bem pertinente às veredas sertanejas, Guimarães Rosa conta um Sertão que territorialmente se afasta do nordeste, pois está situado em Minas Gerais. No entanto, sua sensibilidade define uma espécie de cosmologia sertaneja e é nesse sentido que aqui se equivale como referência na construção do imaginário sobre o sertão.

Segundo a historiadora Janaína Amado (1995), o ‘sertão’ é uma das categorias espaciais mais significativas do país. Trabalhada sob diferentes perspectivas, apresenta-se também como uma categoria cultural na qual possui uma historiografia produzida recorrentemente por obras literárias. Autores como: Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Raquel de Queiroz, João Cabral de Melo Neto entre outros, são alguns dos responsáveis por construir personagens simbólicos que habitam quase que mitologicamente os múltiplos sertões que existe no vasto semiárido brasileiro.

No entanto, o que talvez seja mais provocativo dessa literatura é sua associação com a realidade, é o leitor imaginar que o personagem Chico Bento, composto por Raquel de Queiroz, pode ser qualquer um dos tantos retirantes nordestinos que buscaram o sul do país durante os primeiros decênios do séc.XX.

A relação muito próxima entre ficção e realidade estabelece uma (re)afirmação dos eventos históricos ocorridos no território sertanejo e estabelece essa construção imagética que constitui o imaginário sertanejo.

Movimentos como a Guerra de Canudos e do Cangaço são marcos emblemáticos na historiografia sertaneja. Foi por meio da figura de um beato, tido como louco, um fanático religioso, que o Sertão é notícia nacional durante a transição entre o Brasil império e república, nos últimos anos do séc. XIX. Conhecido como Antônio Conselheiro, o beato líder dos insurgentes sertanejos, estabelece um povoado que marca o período republicano e por consequência, a percepção nacional para com esse território brasileiro. Em 1896, o Sertão baiano é palco de um conflito que toma vulto de guerra, levando militares de diversas regiões do país, especialmente da capital Rio de Janeiro, ao combate armado por quatro vezes (MELLO, 2007), ver Figuras 05 e 06.



Figura 05: Ruínas da mais nova igreja de Belo Monte, a Igreja do Bom Jesus, 1897 (Flávio de Barros/Acervo Museu da República/Inst. Moreira Salles - RJ).

Fonte: MELLO, 2007



Figura 06: Monte - Santo (Base operacional) registro em foto anexado na 1ª Ed. do livro 'Os Sertões' 1902. Acervo da Biblioteca Nacional.

Fonte: CUNHA, 1902

Assim, a República e o movimento liderado por Antônio Conselheiro são duas instituições. De maneira que, o movimento levantado em Canudos representa o rompimento institucional dentro de uma mesma sociedade, e nesse sentido, por possuírem divergências no campo social histórico, cada lado possui significações

imaginárias particulares que os orientam e dão sentido de instituição. Buscam, portanto, através da luta armada, a soberania de uma das partes.

Tal como o município baiano de Canudos, o Sertão brasileiro fica imortalizado a partir do séc. XX nas palavras de Euclides da Cunha. Vencido o conflito por parte dos republicanos, o jornalista retorna ao litoral e dedica-se a editar seus testemunhos junto aos de alguns colegas de *front* e publica, em 1902, “Os Sertões”. Tal literatura desmistificava assim o argumento político que mobilizou o trágico embate que dizimou a população daquela cidade, elevando o homem sertanejo à condição de “rocha granítica da nação” (CUNHA, 1994. Vol. II. P.) que vem a ser exemplo do nacionalismo brasileiro:

Vivendo quatrocentos anos no litoral vastíssimo, em que palejam reflexos da vida civilizada, tivemos de improviso, como herança inesperada, a República. (...) Iludidos por uma civilização de empréstimos; respingando em faina cega de copistas, tudo o que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações, tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir com as exigências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa. Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos (...) (CUNHA, 1902 apud ABREU, 1998, p.7).

Euclides da Cunha chamará a atenção para um território praticamente desconhecido e antagônico. Seu discurso de caráter científico conferiu-lhe autoridade e legitimidade na exposição das variantes sociais desse território. Demonstra uma região com características ambientais exclusivas e vai corroborar na instituição de símbolos que surgem como dispositivos na construção da ideia de nação, superando os vínculos do regionalismo incorporados na cultura brasileira desde a segunda metade do séc. XIX (ABREU, 1998; ALBUQUERQUE, 2011). A Figura 07 é a única ilustração do ambiente sertanejo contida na primeira edição da publicação de ‘Os Sertões’ (1902), nota-se como a vegetação é característica principal para composição da imagem representativa do território.



Figura 07: Um trecho das caatingas - Ilustração contida na 1ª edição do livro 'Os Sertões', 1902. Acervo da Biblioteca Nacional.

Fonte: CUNHA, 1902

O sertão, palco de grandes movimentos caracterizados por intensos conflitos, possui no Cangaço o mais longo deles. Frederico de Mello Pernambucano, especialista em temas sertanejos, afirma que “o cangaço é um fenômeno litorâneo, transmigrado para o Sertão” ⁵. Comenta a existência de grupos de bandoleiros, salteadores de estrada no interior das capitanias, que desde o séc.XVI foram migrando para terras sertanejas conforme se dava a organização social e econômica do litoral. Teremos o semiárido por abrigar os polêmicos grupos de cangaceiros.

Ainda segundo Pernambucano, “O Sertão dará ao cangaço o próprio título (...) abraçados pela Caatinga como cúmplice dos seus feitos” diversos grupos se espalharam em meio ao semiárido, restando a esses homens “viver sem lei nem rei” no Sertão (ENTREVISTA CONCEDIDA em 09/10/2013).

Segundo reflexão feita por Albuquerque Jr. o isolamento territorial, vai gestar uma civilização ao mesmo tempo identitária e excluída, dessa forma “o sertão aparece como um lugar onde a nacionalidade se esconde livre das influencias estrangeiras”. (ALBUQUERQUE, p. 2011).

⁵ Em entrevista concedida em 09/10/2013

O movimento atingiu o momento de maior efervescência durante as primeiras décadas do séc. XX e abrange todo território sertanejo para além das fronteiras estaduais. Seu personagem mais simbólico foi Lampião, tido como o inimigo número um da ordem e da paz; tornou-se assim, figura representativa do imaginário sertanejo.

Cada integrante do bando tinha sua própria justificativa moral para aliciar-se ao cangaço. (...) todos fazendo do banditismo uma expressão de revolta sertaneja contra as injustiças do mundo (RIBEIRO, 1982, p.355)

Assim, Lampião e Maria bonita (Figura 08, 09) fizeram história e atribuíram caráter lendário ao movimento mais representativo do Sertão. São representantes da astúcia e coragem do povo sertanejo, considerados uma lenda, homem e mulher que figuram-se no imaginário sertanejo nacional (CAMPOS, 2012).

A figura feminina foi então inserida nesse contexto e junto a Maria Bonita, nome mais representativo dentre as cangaceiras, mulheres como Dadá e Sila somam-se ao grupo. Cerca de quarenta mulheres passaram a compor a estrutura do bando até então secularmente composto exclusivamente por homens (CAMPOS, 2012).



Figura 08: Lampião e Maria bonita.
Fonte: CAMPOS, 2012



Figura 09: Lampião e Maria bonita.
Fonte: Mello, 1985

Caçados exaustivamente por toda milícia republicana durante mais de uma década, Lampião e seu bando eram notícia frequente entre os jornais da capital (Figura 10). Encontra-se grande número de publicações nos mais diversos jornais da época noticiando os feitos ou supostas capturas do mais famoso cangaceiro de todos os

tempos. Em 28 de julho de 1938, Lampião e parte de seu bando foram mortos em emboscada quando acamados na Grota de Angico, Poço Redondo – SE (CAMPOS, 2012). Foram mortos 11 dos 34 membros do grupo incluindo Lampião e Maria Bonita. Para evidenciar o sucesso da ação, as cabeças decapitadas ficaram expostas ao público conforme Figura 11.



Figura 10: Exemplo das manchetes de jornal veiculadas na capital pernambucana durante os anos de 1930. Lampião como bandido exhaustivamente perseguido.

Fonte: Jornal Recife: O Arauto das Aspirações Collectivas, 26/04/1938.



Figura 11: Cabeças decapitadas do temido bando de cangaceiros de Lampião expostas ao público após o sucesso da emboscada dos militares. Foto de 1938.

Fonte: site História Ilustrada

Tanto a Guerra de Canudos quanto o movimento do cangaço, tem como principal ponto de convergência a relação do homem com a terra. Cara a todos os sertanejos que pelejam diariamente com as adversidades impostas pela natureza do lugar, em combate, demonstram profunda identidade ao ponto de vencer inúmeras batalhas.

Evidenciado historicamente por suas características naturais, especialmente pelo fenômeno das secas; a aridez do solo e a rudeza da vegetação, exige especial relação entre população e seu meio. Relação esta que é própria de todo sertanejo, razão de tantos fracassos militares durante as diversas tentativas de vencê-los.

Quando Guimarães Rosa diz: “Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...” (ROSA, 1994, p.19) o autor sintetiza toda violência, religiosidade e destemor como atributo do sertanejo, onde em meio a uma

estrutura coronelista que se faz acima da lei; análogo ao movimento do Cangaço, se for considerado o sentido de devoção desses ditos bandidos ou justiceiros.

Esse retrato do Sertão que sugere um lugar inóspito é então largamente estudado socialmente. No entanto, durante o séc. XX abre-se espaço para ser apresentado o Sertão dos festejos populares e do baião como cultura musical, cantada especialmente por Luiz Gonzaga. A visão de dor e sofrimento é amenizada pela imagem de uma região alegre e muito festeira, onde os bailes estão presentes seja no acampamento do cangaço, em quermesses, ou nas comemorações em devoções de santos e nas comemorações ditas festas pagãs. São embalados por muita música e iluminados pelo luar, representam manifestações que animam o cotidiano como se cessassem todas as dificuldades.

2.3 (SER)TÃO

Ariano Suassuna, em depoimento ao documentário “O povo Brasileiro” (2000) baseado na obra do antropólogo Darcy Ribeiro, declara que para compreender a beleza do Sertão é necessário afastar-se da visão mais litorânea que associa beleza a graciosidade, é preciso enxergar o ‘Brasil sertanejo’ sob as lentes de sua grandiosidade. Em suas palavras “(...) A beleza da zona da mata é ligada ao gracioso... a beleza do Sertão é ligada ao grandioso. Ele é grandioso e terrível em certos momentos, porque dá à beleza dele uma conotação muito diferente, muito estranha, mas muito forte”.⁶

Essa grandiosidade se deve em grande parte pela peculiaridade do seu meio ambiente, que dentre as particularidades, possui na Caatinga hiperxerófila uma exclusividade genuína (AB’SABER, 2008).

E é nos elementos vegetais que se caracteriza, em grande parte, sua força representativa. Ilustrações da flora do semiárido são realizadas desde o período imperial, quando viajantes estrangeiros excursionaram em busca de conhecer e explorar a diversidade natural do Brasil.

⁶ - Série dividida em 10 capítulos é baseada na obra-prima de Darcy: O Povo Brasileiro. Uma co-produção da Superfilmes, TV Cultura, GNT e Fundar, a série conta com a participação de Chico Buarque, Antônio Cândido, Ariano Suassuna, Gilberto Gil, entre outras personalidades. Ano 2000.
<https://www.youtube.com/watch?v=yMMoigS8rMc>

As ilustrações a seguir, Figuras 12 e 13, possuem em comum, a representação da diversidade da flora da caatinga. No entanto, curioso notar que foram elaboradas e publicadas com mais de um século de diferença temporal. A primeira (Figura 12) foi elaborada por Carl Friedrich Philipp von Martius (1840 a 1906) e publicada em uma das obras mais importantes sobre a flora brasileira - “Flora Brasiliensis”, que é referência para estudiosos e pesquisadores do campo da botânica até os dias de hoje, um verdadeiro tratado, tida como uma das mais completas obras sobre o assunto. Posteriormente, outro estrangeiro compôs importantes registros sobre a diversidade brasileira, Percy Lau. Radicado no Brasil desde muito jovem, ficou conhecido por suas ilustrações publicadas na série “Tipos e Aspectos do Brasil”, da Revista Brasileira de Geografia (RBG), como está demonstrado na Figura 13. Ambas possuem o caráter científico de registro das diversidades brasileiras e sendo assim, a caatinga não poderia escapar despercebida.



Figura 12: A caatinga do Sul da província da Bahia.
Fonte: MARTIUS, 1938.

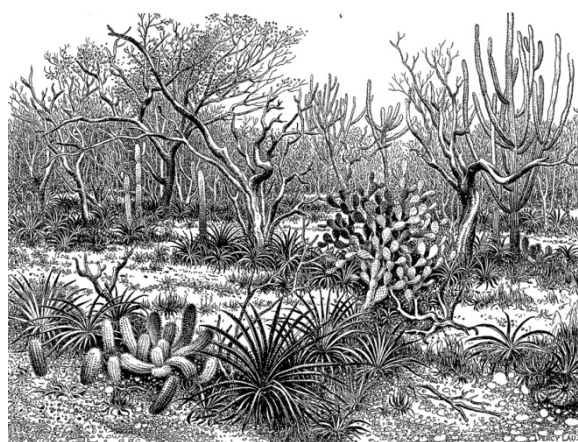


Figura 13: A caatinga na visão de Percy Lau, 1966
Reproduzido de Tipos e aspectos do Brasil –
coletânea da Revista Brasileira de Geografia
Fonte: IBGE – Conselho Nacional de Geografia. 8ª
edição. Rio de Janeiro, 1966.

Enfatiza-se a importância de cada domínio ecológico na disposição composta pela natureza. Nas palavras de Ab'sáber “cada ecossistema oposto tem sua posição exata na topografia, na trama de solos e no quadro climático e hidrológico diferenciado ali existente” (AB'SABER, 2008, p.30).

Tendo em vista representação de alguns trechos dos domínios naturais do Brasil e seus tipos populares, a famosa série da Revista Brasileira de Geografia (RBG) “Tipos e Aspectos do Brasil” (IBGE,1966), descreve a parte mais seca do domínio das caatingas da seguinte maneira:

Na época da seca sobressai-se a pomba de bando (*Zenaida auriculata*) de numerosas e conhecidas migrações e grandes posturas.

Vegetação espinhosa, agressiva mesmo, guarda, entretanto, em suas folhas, em seus caules e em suas raízes, água e o alimento com que irá socorrer nos dias de sofrimento os animais e, até mesmo o homem.

O homem, sim, porque é a caatinga o cenário desse bom gigante: o vaqueiro nordestino. Produto do caldeamento do colono com o indígena, realizado no crepitar ambiente daqueles sertões adustos(...) (CAMARA, 1966, p.116)

Nas palavras de Ab'Sáber (2003) “não existe melhor termômetro para delimitar o Nordeste seco do que os extremos da própria vegetação da caatinga”, (Ab'Sáber,2003, p.85) é a ‘mata-branca’ que se faz predominante durante o período de estiagem, quando as folhas caem e as árvores parecem sem vida. Revela-se ali o território que tem na vegetação sua maior característica. É a maior representação da adaptação imposta pelo meio ambiente sertanejo, quando a vegetação reflete a sábia rusticidade, necessária para aguentar o período mais seco do ano e estende-se também nas formas animal e humana.

O autor imortalizou o Sertão como uma terra onde os homens são, “antes de tudo, forte” (CUNHA, 2004, p.99), descreveu também a beleza daquele lugar, apartado das lentes da ‘beleza graciosa’. Euclides da Cunha demonstra-se encantado com a capacidade da adaptação biológica, natural ao meio.

E o sertão é um paraíso...

Ressurge ao mesmo tempo a fauna resistente das caatingas: disparam pelas baixadas úmidas os caititus esquivos; passam, em varas, pelas tigüeras, num estrídulo estrepitar de maxilas percutindo, os queixadas de canela ruiva; correm pelos tabuleiros altos, em bandos, esporeando-se com os ferrões de sob as asas, as emas velocíssimas; e as seriemas de vozes lamentosas, e as sericóias vibrantes, cantam nos balsedos, à fímbria dos banhados onde vem beber o tapir estacando um momento no seu trote brutal, inflexivelmente retilíneo, pela caatinga, derribando árvores; e as próprias suçuaranas, aterrando os mocós espertos que se aninham aos pares nas luras dos fraguados, pulam, alegres, nas macegas altas, antes de quedarem nas tocaias traiçoeiras aos veados ariscos ou novilhos desgarrados... (CUNHA, 2004, p.52)

Esse paraíso grandioso, quase se opõe àquele sentido bíblico que é representado por jardins onde a natureza proporciona serenidade e refúgio. No paraíso sertanejo, a flora e a fauna compõem um tipo agitado e resistente, igualmente representado por uma natureza em harmonia que impõe um ritmo diferente de convivência.

A maior força do discurso sertanejo reside na relação entre o homem e o meio, “caatinga e vaqueiro compreendem-se e formam, numa associação fantástica, um só corpo preñado de estoismo e brasilidade” (CAMARA, 1966, p.115) nas Figuras 14 e 15.



Figura 14: O Tangerino, na visão de Percy Lau, 1966
Reproduzido de Tipos e aspectos do Brasil – coletânea da
Revista Brasileira de Geografia

Fonte: IBGE – Conselho Nacional de Geografia. 8ª Ed.
RJ, 1966.



Figura 15: O Vaqueiro, na visão de Percy Lau, 1966
Reproduzido de Tipos e aspectos do Brasil – coletânea da
Revista Brasileira de Geografia

Fonte: IBGE – Conselho Nacional de Geografia. 8ª Ed.
RJ, 1966.

Segundo Ribeiro (1995) esse meio tão singular compõe igualmente “um tipo particular de população, com uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreiro” características no modo de vida que são conformadas especialmente a partir da estrutura pastoril predominante no lugar. Onde a atividade configura a própria figura do sertanejo, como vaqueiro, o homem do gado.

Adentrando em território baiano Euclides da Cunha define o Sertão e o vaqueiro, em sua fala: “É a paragem formosíssima dos campos gerais, expandida em chapadões

ondulantes — grandes tablados onde campeia a sociedade rude dos vaqueiros...” (CUNHA, 2004, p.22). Ao definir o vaqueiro como identidade de tal sociedade, o autor descreve em síntese o sertanejo. Configura uma proeza cultural que faz o sujeito relacionar-se com as dificuldades impostas pelo meio de forma que impressiona a todos que são estrangeiros ao lugar. Dentre as definições deste homem Euclides da Cunha descreve o vaqueiro.

Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa. É um condenado à vida. Compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas, exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias.

Fez-se forte, esperto, resignado e prático.

Aprestou-se, cedo, para a luta. (CUNHA, 2004, p.102)

Misticismo sertanejo vem acompanhado daquilo que Mello chama de “culto da coragem” (MELLO, 2007, p.80) envolve questões de honra e religiosidade na qual, o messianismo vai ancorar uma valentia destemida que busca a salvação cristã.

Euclides da Cunha define o sertanejo como místico e messiânico, produto de uma raça mestiça que sintetiza uma espécie de caldeirão cultural. Segundo o autor “sua religião é, como ele — mestiça (...) É um índice da vida de três povos” e enfatiza o sincretismo religioso que dá vazão a “todas as visualidades, todas as aparições fantásticas, todas as profecias esdrúxulas de messias insanos; e as romarias piedosas(...)todas as manifestações complexas de religiosidade indefinida, são explicáveis” (CUNHA, 2004, p.116).

A religiosidade fervorosa do povo sertanejo estabelece a cultura dessa sociedade sob bases de um “cristianismo de penitência e de apocalipse” (BASTIDE, 1959). Conforme o que o sociólogo francês Roger Bastide presume, a intensidade da fé no povo sertanejo está diretamente ligada às dificuldades impostas pelo ambiente. Em suas palavras ele define toda dimensão social do que ele chama de “cólera divina” (BASTIDE,1959, p.86).

No sertão, a religião é tão trágica, tão machucada de espinhos, tão torturada de sol quanto à paisagem; religião da cólera divida, num solo em que a seca encena imagens do Juízo Final e em que os rubicundos anjos barrocos, negros e brancos, sedem lugar aos anjos do extermínio. O penitente, vergastado pelas disciplinas, lava com sangue os pecados do mundo, e o profeta substitui aqui o padre (BASTIDE,1959, p.79-80).

Confere uma dimensão simbólica que vai figurar no divino, a utopia da redenção e salvação de todos os males. Vislumbra uma saída para a impotência humana de modificar as mazelas da vida (BASTIDE, 1959).

2.4 A PAISAGEM DO SERTÃO, ENTRE O VIVIDO E O IMAGINADO

A associação da natureza à imagem de verde exuberante, ar puro e animais protegidos possui sentido cognificado na noção da paisagem ocidental. Anne Cauquelin em seu livro, “A Invenção da Paisagem”, busca desconstruir o clássico entendimento da paisagem como um “dado” da natureza arraigada na compreensão social, como um senso comum (CAUQUELIN, 2007, p. 14).

A noção de paisagem para a civilização ocidental foi instituída através da associação entre paisagem e meio ambiente, no qual, ressalta Berque (1994), ainda que sempre exista um meio ambiente a ser visto, ainda assim, não teremos necessariamente paisagem. O teórico situa o surgimento da noção mais precisamente na sociedade européia quando do período do Renascimento, auxiliado pela técnica da perspectiva na qual usa a pintura como ferramenta que permite ao homem representar aquilo que contempla na natureza. Ao passo que experiencia esteticamente o meio ambiente, demonstra uma relação morfológica e cultural, ideia construída de maneira dinâmica onde as referências culturais acumuladas direcionam a percepção. Nas palavras de Berque:

A paisagem não se restringe aos dados visuais do mundo que nos cerca. Ela é especificada de qualquer maneira pela subjetividade do observador, subjetividade que é mais do que um ponto de vista ótico. O estudo paisagístico é então outra coisa que uma morfologia do meio ambiente.

Inversamente, a paisagem não é só o “espelho da alma”. Ela se refere a objetos concretos, que existem realmente ao nosso redor. Não é nem um sonho nem uma alucinação; pois se o que ela representa ou evoca pode ser imaginário, ela exige sempre um suporte objetivo (BERQUE 1994, p.5; Tradução livre).

Não se trata de entender a paisagem como um conceito fechado, de significado atribuído à natureza enquanto sentido originário. Destina-se ao entendimento de realidade na dimensão do Ser como parte do mundo, a partir de uma visão global e não fragmentada que envolve o sujeito em seu ambiente. Trata-se de entender a paisagem como uma das mediações estabelecidas entre o sujeito e o lugar, entre uma determinada cultura e seu meio (BERQUE, 1994).

Diante da polissemia existente acerca da categoria de estudo paisagem, foi adotado para esse trabalho o entendimento a partir do seu caráter relacional, conforme o pensamento de Berque (1994, 2010). Será utilizado, fundamentalmente, a percepção que envolve sujeito e meio sob forma de articulação trajectiva, nem objetiva nem subjetiva. Definida por Berque como a inter-relação entre o cultural e o natural, “em suma, a paisagem agrega o visível, mas também o invisível, o material, mas também o espiritual. É esta ambivalência que é essencial, e que constitui a realidade da paisagem”⁷ (BERQUE, 2008 p.72 apud MARIA, 2010, p. 68) uma produção de caráter fenomenológico do meio no seu curso histórico (BERQUE, 1994).

Para ilustrar de maneira metafórica, as sensações que se aproximam a de uma experiência paisagística, o autor Ítalo Calvino incita a refletir sobre, como as experiências individuais interferem nas percepções do universo que nos cerca. O personagem Marcovaldo construído na publicação “Marcovaldo ou as quatro estações” (1997) se difere dos demais habitantes da complexa cidade pós-industrial ao perceber a dinâmica daquele meio através das estações do ano, e mesmo que aparentemente alheio aos padrões de sua sociedade, seus sentidos revelam como sua noção de paisagem reflete questões simbólicas construídas culturalmente, cristalizadas na relação do indivíduo e seu meio.

Na fábula ‘Uma viagem com as vacas’ o referido personagem acredita ter muita sorte o filho que se perde ao seguir o rebanho de vacas que passa em sentido ao pasto nas montanhas. Afortunado por poder desfrutar de “horas à sombra de um abeto, assobiando com uma folha de capim na boca, observando as vacas que se moviam lerdas pelo prado (...)” (CALVINO, 1994, p. 58) demonstra como a ideia ocidental que envolve a área rural como sinônimo de um sítio mais próximo da natureza, mesmo sem conhecer, define um imaginário sobre a paisagem relacionada às longínquas montanhas, onde acredita que a vida é mais tranquila e saudável do que “no calor poeirento da cidade” (CALVINO, 1994, p. 58).

A crença no sítio rural como forma de vida tranquila e bucólica, leva o personagem a ignorar todas as agruras vivenciadas pelo filho em tal lugar. Marcovaldo é capaz de sentir tal lugar indo além do campo do visível, sua paisagem é construída por seu desejo de vivência em um meio construído por símbolos.

⁷ “ En somme, le paysage relève du visible, mais aussi de l’invisible. Du matériel, mais aussi du spirituel. C’est cette ambivalence qui est l’essentiel, et qui fait la réalité du paysage”. Tradução livre

No mesmo caminho, Cauquelin chama a atenção para “o aprendizado da realidade do mundo por meio daqueles que nos cercam e legitimam. Demonstra o quanto esse tecido de certezas é ao mesmo tempo frágil e resistente” (2007, p.15) visto que a influência exercida pelos indivíduos em nossas percepções atribui propriedades imateriais ao campo físico, paisagem como construção do material e imaterial.

Como mencionado anteriormente, o jornalista Euclides da Cunha chamou atenção para um território ao norte do país pouco conhecido ainda no início do séc. XX. Sua experiência foi descrita através de um discurso científico, o que lhe conferiu autoridade e legitimidade. No entanto, foi na demonstração dos sentidos despertados pela paisagem sertaneja que deram à publicação de “Os Sertões” um caráter especial, carregado de simbologia identitária, que expõe as variantes sociais de um lugar, a região sertaneja e seu povo congregados em sua narrativa é ainda referenciada mais de um século após sua publicação.

A paisagem sertaneja narrada por Euclides da Cunha é desafiadora, demonstra imbricação entre o homem e o meio, retrata a fruição de todos os seus sentidos em experiência estética com o Sertão. Como pode ser conferido a seguir em uma publicação póstuma do caderno de viagens de Euclides da Cunha.

Se vagares um dia nos sertões,
Como hei vagado — pálido, dolente
Em procura de Deus — da fé ardente
Em meio das solidões...
Se fores, como eu fui, lá onde a flor
Tem do perfume a alma inebriante,
Lá onde brilha mais que o diamante
A lágrima da dor...
Se sondares da selva a entranha fria
Aonde dos cipós na relva extensa
Noss'alma embala a crença.
Se nos sertões vagares algum dia...
Companheiro! Hás de vê-la.
Hás de sentir a dor que ela derrama
Tendo um mistério, aos pés, de um negro drama.
Tendo na fronte o raio de uma estrela!...
Que vezes a encontrei!...
Medrando calma
A Deus, entre os espaços
No desgraçado, ali tombado, a alma
Que tiritava, quem sabe? entre os seus braços.
Se a onça vê, lhe oculta a asp'ra ferrenha
Garra, estremece, pára, fita-a, roja-se,
Recua trêmula e fascinada arroja-se,
Entre as sombras da brenha...
E a noite, a treva, quando aos céus ascende

E acorda lá a luz, sobre os seus braços frios, nus,
Tecido de astros em brial estende...
Nos gélidos lugares
Em que ela se ergue, nunca o raio estala,
Nem pragueja o tufão... Hás de encontrá-la
Se acaso um dia nos sertões vagares (...) (CUNHA, 1966, p. 631).

Uma paisagem provocativa, possivelmente fruto de suas inquietações e deleite em tal lugar. Desafia o leitor a penetrar em toda sua complexidade “Se nos sertões vagares algum dia... Companheiro! Hás de vê-la”. A adjetivação sertaneja à paisagem será empregada como sentido definidor do meio, no qual se analisa a paisagem. Percebia aqui a partir da cultura e do ambiente existente no semiárido brasileiro, o Sertão.

Segundo Berque (1994), o fundamento da paisagem envolve a dimensão sensível e simbólica do meio, que para ele se traduz no termo *milieu*. Em suas palavras no texto citado, apresentado na língua portuguesa, com objetivo de uma melhor fluência da leitura, demonstra a importância da compreensão da especificidade desse meio, que não é o meio ambiente e sim, o sinônimo da relação estabelecida entre uma determinada espécie e seu ambiente específico.⁸

A questão dos meios está entendida como a especificidade da relação da vida em geral, que o humano em particular tem com o seu ambiente. O meio não é o ambiente, esta é a realidade do seu ambiente, para uma determinada espécie ou determinada cultura. (Tradução livre)⁹

É sabido que o meio ambiente existe sempre e em todo lugar, mas o que se pretende demonstrar é que isso não corresponde à paisagem segundo os pressupostos apresentados, uma vez que a paisagem é uma entidade relacional, estabelecida entre a sensibilidade do sujeito engajada numa realidade objetiva- o *topos*. (BERQUE, 1994)

Assim, é preciso ter consciência do sentido de meio para além do termo *topos* “que designa sempre o lugar onde o corpo se encontra” (BERQUE in: SERRÃO, 2012, p.30)

⁸ <http://crj.ehess.fr/index.php?455> – acesso em: 21/04/2014; website do Center de Recherches sur Le Japon/EHESS – página de apresentação de Augustin Berque.

⁹ op.cit. – “La question des milieux est entendue comme la spécificité du rapport que le vivant en général, ou l’humain en particulier, entretient avec son environnement. Le milieu, ce n’est pas l’environnement ; c’est la réalité de son environnement pour une certaine espèce ou une certaine culture”.

ampliando a percepção relacional para o envolvimento do mundo sensível neste universo inicialmente objetivo.

Anne Cauquelin chama a atenção para a percepção da paisagem apontando a importância do olhar e do gesto. Do gesto humano em meio às coisas materiais que configuram o mundo; pois “Se a árvore fosse uma árvore e simplesmente uma árvore, se o rochedo fosse apenas uma massa pedregosa de formas atormentadas, se o regato fosse água apenas, não contemplaríamos paisagem, mas uma sucessão de elementos justapostos” (CAUQUELIN, 2007, p.154).

Percebe-se que não existe paisagem pela simples soma dos elementos que se apresentam em um determinado espaço, numa visada ou em um panorama. Torna-se essencial a fruição dos sentidos na percepção paisagística, uma vez que vai além do olhar e do espaço físico. No momento em que a experiência estética se alia a imagem, proporciona uma “consciência paisagística no mundo” (BERQUE, 1994; tradução livre).

A emoção proporcionada pela experiência paisagística é emblemática nos diversos depoimentos relativos à história de Burle Marx, de forma que se identifica paisagem sertaneja no testemunho de Roberto Burle Marx ao descrever o fascínio pela natureza exemplificado através da natureza existente nos domínios da caatinga, em uma de suas viagens ao Sertão, em suas palavras descreve:

No sertão de Pernambuco, eu assisti uma coisa fabulosa... às seis horas da tarde todos os cereus, cereus são os mandacarus, as flores se abrindo. Isso seria como uma primavera (...) insetos atraídos por essa corola branca luminosa. Falar nisso, uma noite de luar... vocês não podem imaginar a emoção que é. É o tipo de coisa que você nunca se esquece... é como a natureza em período de seca, parece que a natureza está esperando o momento da água para desabrochar e a vida é isso. (TRECHO DO VÍDEO EU BULE MARX)

A região marca um meio natural que se define em dois ciclos, determinados pelos índices pluviométricos e assim desperta uma espécie de renascimento de tudo àquilo que ela abrange: a vegetação retorna a figurar vivas folhagens e flores, sua fauna e seus habitantes se refestelam com o início de um período de fartura.

Por possuir o predomínio do sol intenso e constante baixa nos índices pluviométricos, sua vegetação apresenta formas e condições de adaptações com seu meio, parece morta tamanha secura. Nesse momento, o meio do semiárido nordestino exige respeito do povo sertanejo, sabedoria ao manejar seus recursos naturais,

estabelecendo uma simbiose entre terra-homem-meio, interação tão bem percebida por Euclides da Cunha que descreve a natureza como um jogo de antíteses.

E o sertão é um vale fértil. É um pomar vastíssimo, sem dono. Depois tudo isso se acaba. Voltam os dias torturantes; a atmosfera asfixiadora o empedramento do solo; a nudez da flora; e nas ocasiões em que os estios se ligam sem a intermitência das chuvas – o espasmo assombrador da seca. A natureza compraz-se em um jogo de antíteses (CUNHA, 2004, p.54).

Foi através de descrições paisagísticas como as que foram supracitadas, que Burle Marx revela ter existido suas primeiras inquietações em conhecer os ambientes naturais em sua diversidade. Nesse caso, o Sertão narrado por Euclides da Cunha intriga o paisagista que vai conhecer os domínios da caatinga nos primeiros anos de 1930. O Sertão nordestino é possivelmente uma das primeiras expedições exploratórias realizadas por Burle Marx, que interpretou a natureza brasileira e estudou com profundidade seu meio. Conforme as palavras do paisagista, o Sertão de Pernambuco pode ser considerado seu primeiro laboratório de análise. Quando diz “As primeiras coletas de plantas foram feitas em Pernambuco, em área de caatinga” (MARX, 1987, p. 49) demonstra o momento no qual amplia seus conhecimentos relativos a flora nacional para, através de sua compreensão paisagística, aplicá-la sob a forma de jardim.

A percepção da paisagem sertaneja de Burle Marx parece considerar essencialmente a mediação que ele enquanto sujeito estabelece naquele meio, relação difícil de estabelecer sem considerar a produção imaginária sertaneja que foi instituída pela sociedade. Tornou-se uma espécie de paradigma, como se essa paisagem tivesse sido “tão bem contada (...) tão constantemente presente, como uma visão ordenada” (CAUQUELIN, 2007, p. 22) que perderia o significado sem essa imagem, sem o artifício dessa constituição ilusória. Era como se houvesse uma voz a narrar tal paisagem e fosse esse o gesto, a mediação que permitisse reconhecer uma paisagem mesmo sem nunca ter conhecido empiricamente.

Dessa forma, quando me deparei fisicamente nesse território, minha relação parecia ainda estar impregnada de narrativas sertanejas, como as dos retirantes de Raquel de Queiroz ou do gado morto no chão rachado noticiado no telejornal. Mas, o que ocorre é que as condições daquele meio são imperativas e apresenta outro sentido perceptivo. Utilizo as palavras de Cauquelin e, como se “o sonho desliza da noite

para a claridade ínfima do dia” (2007, p. 23) hoje posso dizer que esse foi o meu primeiro contato com a paisagem e minha inquietação provocou uma consciência.

Segundo o entendimento de paisagem baseado nos estudos de Berque (1994, 1997, 2013), é por meio de nossos valores e identidades que podemos entender a noção de uma paisagem como produto intrinsecamente ligado à cultura da sociedade, pois do contrário, entendemos como espaço físico ou natureza. O autor busca demonstrar a percepção da paisagem pela experiência individual na fruição dos sentidos tipificado na visão de mundo de cada pessoa. Daí, ao analisar o caráter coletivo, uma determinada sociedade, esta percepção será entendida no seu contexto cultural e sua historiografia, diretamente relacionada com seu meio.

**A Praça Euclides da Cunha : a paisagem sertaneja
no jardim de Recife**



3.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DO ENTORNO DA PRAÇA.

Para entender melhor o objeto de estudo aqui trabalhado, faz-se importante resgatar o histórico processo de ocupação dado nos arrabaldes da Praça Euclides da Cunha no período anterior a 1935, ano de execução e momento de sua inauguração. De forma que se faça perceber o contexto no qual está inserida, bem como, algumas relações políticas e sociais que envolvem seu uso e sua apropriação.

Afora dos limites viários que cercam seu entorno imediato, fez-se importante compreender o contexto urbano que definiu a ocupação do bairro do Derby. Uma zona vizinha que possui importante influência no processo de apropriação da praça com tema sertanejo, uma vez que se configura como uma área de nobres residências, e com histórica vocação para o lazer e entretenimento desta parcela da sociedade.

Especialmente durante a década de 1920, o local foi referência na cidade, refletiu o ideal urbano de civilizar e embelezar, representadas em inúmeras obras espalhadas pelo Recife. Em 1925, durante a gestão do governador Sergio Loreto (1922 – 1926) foi construído o Parque do Derby, um dos marcos da expansão urbana da cidade do Recife. O novo bairro, que vem a receber o mesmo nome, se estabeleceu sob uma proposta urbanístico-paisagística anunciada aos moldes europeus. Estabelecido por um loteamento disposto em ruas arborizadas em torno da grande área do Parque, dotada de infraestrutura que inclui projetos de drenagem e saneamento para a área, aspectos que definiriam o caráter aristocrático do então bairro do Derby (SÁ CARNEIRO e MESQUITA, 2003; SILVA, 2010).

Destaca-se que tal entorno, vinha sendo palco de encontros de lazer e entretenimento da sociedade pernambucana desde o séc. XIX, momento que a região então conhecida como Campina da Estância situou as instalações da Sociedade Esportiva Derby Club de Pernambuco. A denominação inglesa foi posteriormente adotada como nome do bairro, que a partir daquele momento figura um ambiente notadamente sofisticado para a sociedade da época. A sede do clube perdura de 1888 a 1898, quando o empreendedor Delmiro Golveia adquiriu a área e ali instalou o famoso Mercado Coelho Cintra, que quebra os paradigmas dos estabelecimentos que

existiam até então, pois funcionava quase que como um shopping aos moldes atuais (SÁ CARNEIRO e MESQUITA, 2003).

Como demonstra a Figura 16, o local tornou-se referência turística para a cidade, apresentada como cartão postal. Alcançou tamanho sucesso que expandiu com novas instalações. Um hotel e um velódromo foram construídos para melhor atender aos turistas, fato que afirmava o grande sucesso do empreendimento e o destaque desta área da cidade até que, em 1900, um incêndio criminoso deixou tudo em ruínas. Assim permaneceu até a segunda década do novo século, quando o Quartel da Força Pública Estadual estabeleceu sua sede naquele mesmo local e devolveu vitalidade e *status* à área (SÁ CARNEIRO e MESQUITA, 2003).



Figura 16: Cartão Postal Ramiro Costa & Filhos c., 1899.

Fonte: Acervo digital Pernambuco Arcaico

Nos anos de 1930, alinhado com as pretensões do governo que vinham sendo praticadas desde o primeiro decênio do séc. XX, de maneira geral, privilegiava-se a abertura de vias para automóveis. Desapropriações e demolições eram promovidas em larga escala a favor dos novos '*squares*'. Os parâmetros de intervenção urbana foram definidos sob o ideal de higiene e salubridade, e dessa forma, amplamente adotados nos principais centros urbanos brasileiros (SILVA, 2010; SÁ CARNEIRO 2005).

Aqui, abre-se um parêntese para apontar a importante contribuição do engenheiro sanitaria Saturnino de Brito, que trabalhou entre 1909 e 1917 à frente da elaboração do Plano de Saneamento para a cidade de Recife que ocorre ao mesmo tempo da remodelação do bairro do Recife e da reforma portuária, quando inúmeras

demolições foram executadas em detrimento da anunciada higienização e melhoria estética urbana da cidade (BURGER, 2008).



Figura 17: O saneamento de Recife, PE (1909 -1915). Note-se em verde a vegetação.

Fonte: BRITO, Obras completas. Vol.IX, 1944 (BURGER, 2008, p.136).

É chamada a atenção para sua “compreensão sistêmica da cidade” que apontava para necessidade da abertura de “espaços livres urbanos de grandes dimensões como era pensado nas cidades européias” (SÁ CARNEIRO, 2005, p.57) áreas que objetivavam a salubridade da cidade em meio ao espaço edificado. Seu legado, representado principalmente pelo “Plano de Saneamento do Recife”, foi referência para gestões futuras, onde incluía a proposta de construção do Parque 13 de Maio, bem como os canais do Derby e Joana Bezerra (BURGER, 2008).

O Plano proposto por Saturnino fundamentava o melhoramento da cidade com sentido voltado para a paisagem. No qual a cidade se desenvolvia entre um sistema de grandes espaços livres como parques e praças, ligados às margens arborizadas do sistema de canais. Tal ideia não foi concretizada, mas pode-se percebê-la por meio da análise elaborada pela pesquisadora Juliana Burger(2008), ilustrada na Figura 17 por manchas na cor verde em meio a malha urbana do início do séc. XX.

A partir das estruturações urbanas na Campina do Derby no governo de Sergio Loreto(1922-1926), foi proporcionada a expansão urbana no sentido da periferia. Em

continuidade aos planos urbanos, empreendidos a cada nova gestão do início do séc. XX, destacaremos o período de 1934-1937. Quando do governo de Carlos de Lima Cavalcanti, através do “Plano de Remodelação dos Diversos Bairros” em conjunto com as “Obras de Embelezamento”, prosseguem as aspirações de conquistar o *status* de cidade moderna para Recife (BURGER, 2008).

Inúmeras obras de expansão da malha urbana definem novos bairros, tais como o da Madalena. Este configura-se como eixo viário que integra a porção leste da cidade e passa a se comunicar com o centro por meio da Rua Benfica, passando pela Rua Paissandu (BURGER, 2008).

Ainda são recorrentes entre as publicações de jornais veiculados na época, notas ou matérias que reclamam por uma cidade mais moderna. São artigos publicados diariamente, abordando aspectos como limpeza, novas edificações ou arruamentos, como pode ser visto no texto citado a seguir, no qual, retrata o grande empenho público por largas demolições que abriam espaço para uma nova malha viária.

(...) Ao par de tudo isso, vale a pena testemunhar o empenho dos poderes públicos em tornar o Recife uma cidade modernizada, com amplas ruas e avenidas. São prédios antiquados que se derrubam e novas ruas que se abrem. São campinas abandonadas que se transformam em lindas e modernas praças ajardinadas. Enfim, uma verdadeira onda de reforma e modernização (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 07/09/1936).

Percebe-se a aspiração de dotar a cidade de uma aparência mais próxima aos grandes centros a exemplo do Rio de Janeiro, então capital do país, cujo aspecto urbano buscava seguir os padrões europeus.

Com atenção especial ao antigo Engenho da Madalena, a área que possuía uma relação muito próxima ao aprazível e imponente bairro do Derby, era então conhecida como Largo do Viveiro, devido às depressões alagadas que eram utilizados como criatórios ainda em meados do séc. XIX. Foi logo alvo das novas práticas urbanísticas, o traçado viário é definido como extensão das vias ajardinadas do Derby e possuíam assim, algumas áreas de ajardinamento previsto para os espaços remanescentes dessa nova estrutura; espaços livres entre largos e pontas de quadras.

Entre essas áreas livres, um largo que se forma devido à confluência de três vias, passou a abrigar a edificação de uma estação elevatória, fruto do já mencionado

“Plano de Saneamento do Recife”, tal espaço foi posteriormente um dos selecionados para ajardinamento pelo “Plano de Aformoseamento”. Que, durante o governo de Carlos de Lima Cavalcanti, consistia num projeto que visava dotar a cidade de diversos espaços públicos ajardinados.

A Figura 18 registra o edifício da Estação de Tratamento de esgoto no terreno mencionado, com inauguração datada de 1911, momento anterior ao tratamento paisagístico, conforme levantamento da pesquisadora Aline Silva (2010; SÁ CARNEIRO, 2005).



Fig. 18. Estação elevatória. Relatório - Saneamento de Recife de Saturnino de Brito, 1917, v.2.

Fonte: Biblioteca Almeida Cunha/IPHAN (SILVA, 2010, p.154).

No ano de 1934, o Largo da Rua Benfica, teve sua área destinada à elaboração de uma praça, local que se caracterizava por está em meio a uma zona de belos exemplares residências de algumas famílias abastadas, assim como importantes equipamentos tal como o Quartel do Derby (Figura 19) e a sede da Faculdade de Medicina (Figura 20), além da famosa Praça do Derby (Figura 21) que era um dos pontos mais frequentados pela sociedade da época que ali praticavam o *footing*.¹⁰ Possuía um rico enredo para condicionar as proposições paisagísticas do lugar.

¹⁰ *Footing* - Palavra inglesa utilizada para designar passeio informal, caminhada. Termo aplicado a uma prática cotidiana no início do séc. XX.



Figura 19: Quartel do Derby,
Fonte: Gazeta Rural, Ano I, nº2. 03/1935



Figura 20: Faculdade de Medicina do Recife ,
Fonte: O Nacional, 07/11/1934



Figura 21: Parque do Derby, s/d, trecho norte.
Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Recife (SILVA, 2010, p.103).

Pontos importantes que não passariam despercebidos pelo então Diretor do Setor de Parque e Jardins da Diretoria de Arquitetura e Construção do Governo do Estado de Pernambuco, Roberto Burle Marx. O profissional que viria a ser considerado um dos maiores paisagistas do séc.XX concebeu a Praça, conhecida inicialmente como

Cactário da Madalena, e posteriormente designada como Praça Euclides da Cunha, a qual possui importância singular no conjunto dos espaços públicos produzidos a partir dessa data.

3.1.1 UM BREVE PANORAMA DO INÍCIO DO MODERNISMO NO BRASIL.

Especialmente após os anos de 1920, entre um olhar nostálgico voltado para o passado e o afã por rupturas na construção de um novo futuro, o Brasil busca sua identidade. Por meio de movimentos artísticos e literários é que se exprime o pensamento dessa época com maior representatividade. São expressões artísticas, manifestos, composições musicais que começam a desenhar um novo espírito de época desde os primeiros anos do séc. XX. Obras de artes como as produzidas pela artista Anita Malfatti nas quais as tendências expressionistas são trabalhadas em uma linguagem própria, proporcionam um “divisor de águas” (GONÇALVES, 2007, p. 49) em que, as questões do indivíduo passam a conduzir a criação como tema e, dessa forma abre-se os caminhos para a arte moderna no Brasil (GONÇALVES, 2007).

Segundo Gonçalves (2007), encontra-se nessa conjuntura uma produção artística que procura equilíbrio entre tradição e inovação. A busca das raízes culturais e da inovação da linguagem artística imprime uma preocupação com a sociedade local, na necessidade de “voltar o olhar para o lugar” (2007, p. 24). O artista de então também adota o papel de intelectual e nesse sentido assume uma posição de “agente da sociedade” (GONÇALVES, 2007, p. 24) ao apresentar o caráter do “ser moderno”¹¹ nas produções artísticas e literárias brasileiras frente aos movimentos inovadores europeus, sem perder de vista as referências identitárias da cultura nacionalista que ora se formavam.

Ressalta-se segundo Couto (2004), a necessidade da valorização dos elementos nacionais, especialmente representados pela flora brasileira, que foram utilizados por artistas e intelectuais da época a exemplo de Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Tarsila do Amaral entre outros. Produziram uma renovação

¹¹ O estado de “ser moderno”; sentido oriundo do entendimento ocidental de modernidade; termo que tornou-se corrente para designar um momento atual, o presente, o que se opõe ao antigo, ao velho, ao acabado (GONÇALVES, 2007, p. 17)

artística suscitada pelo movimento modernista, a partir da intenção de “ser atual e autêntico” (COUTO, 2004, p. 21).

Os artistas da vanguarda brasileira voltavam seus olhares para o território brasileiro, na intenção de criar uma arte livre de interferências externas. Oswald de Andrade, um dos grandes expoentes desse período, diz que era “preciso resgatar o verdadeiro passado brasileiro libertar as forças escondidas da nação, reabilitar a sabedoria popular e buscar a caracterização da alma brasileira” (ANDRADE, 1924 apud COUTO, 2004, p. 21).

A Semana de Arte Moderna de 1922, conhecida como “Semana de 22”, carrega todo simbolismo desse movimento, entendida pela historiografia como marco inicial que leva ao contato popular, as produções e pensamentos ora restritos das rodas de uma elite artística e intelectual. Nas palavras da historiadora Maria de Fátima Couto voltava-se o olhar para o “Brasil profundo, fazendo uso das lendas indígenas, dos temas folclóricos, das festas e tradições populares como principais fontes de inspiração” (COUTO, 2004, p. 29) demonstrando através da experimentação de elementos como o índio, a natureza e o cotidiano popular, um estímulo a uma nova linguagem, autenticamente brasileira.

Um dos representantes de maior sucesso na produção artística deste momento foi Heitor Villa Lobos, que demonstrou a partir de composições inspiradas na cultura popular brasileira, no povo do interior, nas crenças e costumes. Apresenta naquele momento produções como *Bachianas Brasileiras Nº 2*, *Dança (Lembrança do Sertão)*, que representam reflexões na forma de música erudita, feitas através das raízes socioculturais brasileiras (COUTO, 2004).

Albuquerque Jr.(2011) chama atenção sobre a consciência desses modernistas para com a necessidade de instituir uma identidade brasileira, pois diferente do movimento europeu que rompia com suas tradições, os brasileiros superavam o movimento regionalista e buscavam por sua tradição nacional, a criação do “todo brasileiro”, conforme dizia Mario de Andrade (ALBUQUERQUE Jr., 2011,p.63).

Conforme aponta Couto (2004, p.36), durante os anos de 1920, dá-se um “programa de emancipação cultural”, um momento de transição ideológica, onde o desejo da equivalência européia dava lugar à afirmação dos nossos traços culturais por meio de uma “pesquisa consciente e sistemática da brasilidade” (COUTO, 2004, p. 36). Um dos

principais nomes do modernismo brasileiro, Mario de Andrade foi até o final de sua vida defendendo uma produção de arte nacional, autônoma e voltada para o social.

Nesse momento, o entendimento da diversidade cultural entre as regiões brasileiras passa a ser tema de intensa pesquisa em múltiplos segmentos e as produções literárias e artísticas eram também objeto de pesquisa institucional, a exemplo do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, que sob a direção de Mario de Andrade exerceu uma larga influência na consciência da diversidade cultural do país.

Mario de Andrade percorreu o Brasil em excursões com intuito de construir uma política de cultura em constante diálogo com o popular, retratou assim o que acreditava serem as raízes brasileiras, elementos capazes de instituir a tradição nacional como o sincretismo religioso e folgedos populares por exemplo. Em 1928, quando esteve no nordeste brasileiro, percorreu litoral e Sertão encontrando ali um rico reduto de manifestações artísticas e religiosas entre as tantas expressões populares e da diversidade cultural brasileira (DAHER,2012). Conforme Mario de Andrade:

O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Nada disto representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico de consciência coletiva (BAPTISTA, 2005:44, apud DAHER,2012)

Por certo foi esse, o espírito que pôde perceber uma rica referência presente na publicação de “Os Sertões”, tida por Regina Abreu como “bíblia da civilização brasileira” (ABREU, 1998, p. 372). A autora investigou sobre o enigma da obra que atravessou o século como monumento literário e se afirmou como símbolo nacional. Afirma que Euclides da Cunha “buscou incessantemente uma civilização original” (ABREU, 1998, p. 372) supondo que essa essência nacional estaria perdida em meio ao vasto território, preferencialmente no interior do país, evidenciando o Sertão do nordeste brasileiro.

A obra literária “Os Sertões” foi importante referência na produção modernista que utilizava, entre outras representações, símbolos que definiam o Sertão para

demonstrar brasilidade como a vegetação e o homem sertanejo, representantes da identidade nacional. O livro tomava cada vez mais importância entre as associações de origem identitária nacional e após vinte anos da publicação de sua primeira edição, possui importante relevância como fonte de inspiração durante o movimento moderno.

Na década de 1930, o mote sertanejo já vinha sendo referenciado como símbolo nacional em diversas manifestações da vanguarda brasileira. Naquele momento, os cactos, vegetação típica do semiárido brasileiro, assim como o luar do sertão já haviam sido retratados como elemento simbólico de uma expressão autenticamente nacional nas pinturas de Tarsila do Amaral, como demonstram as Figuras 22, 23 e 24.



Figura 22: A LUA, 1928, óleo sobre tela, 110x110 cm. Coleção Particular, SP.
Fonte: site oficial Tarsila do Amaral



Figura 23: DISTÂNCIA, 1928, óleo sobre tela, série Antropofágica.
Fonte: site oficial Tarsila do Amaral



Figura 24: ABAPORU, 1928, óleo sobre tela, 85x73 cm, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina
Fonte: site oficial Tarsila do Amaral

O movimento assume uma maior abrangência quando extrapola os círculos de artistas dos salões de arte. Temos em 1928, diferentes formas de representações artísticas que se utilizam de símbolos sertanejos na representação nacionalista. É o que demonstra a iniciativa de Mina Klabin Warchavchik ao usar no jardim plantas tropicais para a primeira residência dita modernista, conforme ilustra a Figura 25. Demonstra sintonia com o espírito da época ao atribuir destaque ao mandacaru e a palma entre as espécies tropicais aplicadas àquele paisagismo, uma vez que simbolizam a vegetação autóctone do país (IMPELLIZIERI, 2009).

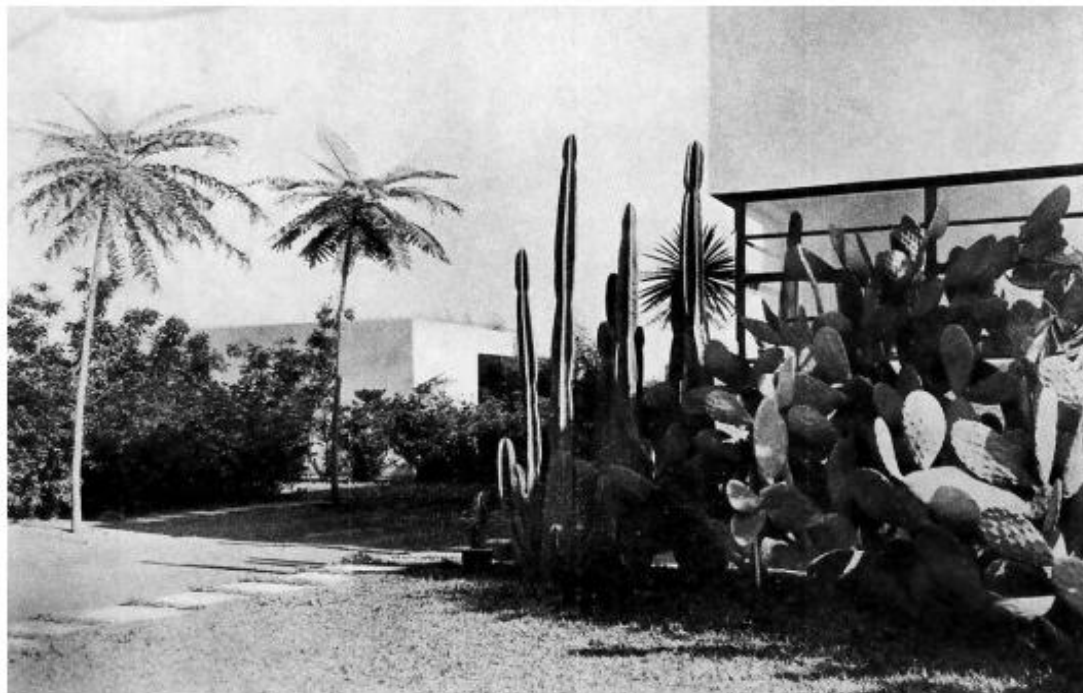


Figura 25 Jardim de Mina Klabin Warchavchik.

Fonte: REVISTA USP, São Paulo, n.53, p. 27, março/maio 2002

O arquiteto russo, Gregori Warchavchik teve grande papel na fermentação da arquitetura moderna brasileira. Sócio do arquiteto brasileiro Lúcio Costa, seu pensamento cumpre um papel decisivo no sentido associativo entre a arquitetura e o jardim. Junto com a sua esposa Mina Warchavchik, que colabora na concepção de jardins para seus projetos residenciais construídos em São Paulo, projetou o que veio a ser um marco arquitetônico na utilização dos princípios modernos no Brasil, a casa da Rua Santa Cruz (1927-28). Projeto que demonstra o comprometimento com a questão nacional tão vigente na época (GUERRA,2002). Em nota ao Correio Paulistano em 1928, o arquiteto afirma:

Não querendo copiar o que na Europa está se fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileiras, tentei criar um caráter de arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima e também às antigas tradições desta terra. Ao lado de linhas retas, nítidas, verticais e horizontais, que constituem, em forma de cubos e planos, o principal elemento da arquitetura moderna, fiz uso das tão decorativas e características telhas coloniais e creio que consegui idear uma casa muito brasileira, pela sua perfeita adaptação ao ambiente. O jardim, de caráter tropical, em redor da casa, contém toda a riqueza das plantas típicas brasileiras (WARCHAVCHIK, 1928 apud GUERRA,2002).

Como podemos perceber nas Figuras 26 e 27, o paisagismo concebido por Mina Warchavchik possui expressiva importância na composição das obras modernistas realizadas pelo arquiteto. Dessa forma, o casal apresentava uma obra em consonância com os ideais da 'casa brasileira' perseguida naquele momento. A aplicação de cactos ocorria principalmente devido à plástica, à estética, por entenderem que afinava-se com o novo caráter arquitetônico (GUERRA,2002)



Figura 26: Casa Warchavchik, Rua Itápolis, 1930
Fonte: Foto Zanella & Morcardi [Acervo Biblioteca FAU USP (Gioia, 2011)]



Figura 27: Casa Warchavchik, Rua Santa Cruz, 1927-28
Fonte: Foto Hugo Zanella [Acervo FAU USP (Gioia, 2011)]

A influência do casal Warchavchik alcança dois talentosos jovens brasileiros que despontam em parceria, Lúcio Costa e Roberto Burle Marx. Grandes exemplos na produção modernista do país, ensaiaria assim, os primeiros momentos do grande diferencial da arquitetura moderna brasileira – os jardins. Elemento este, que sob a compreensão ecológica de Burle Marx, amplia o sentido de uma arquitetura ora trabalhado pelo casal estrangeiro.

A Figura 28 a seguir ilustra o primeiro jardim concebido por Burle Marx a convite do arquiteto Lúcio Costa em 1932, na cidade do Rio de Janeiro para a residência de Alfredo Schwartz, projetada pelo mesmo em sociedade com Warchavchik.



Figura 28: Residência de Alfredo Schwartz, 1932
Fonte: SANTOS, 1999.

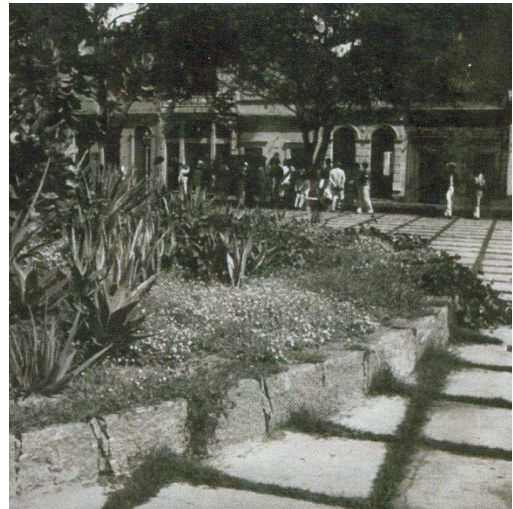


Figura 29: Praça Arthur Oscar, s/d, Recife-PE. Detalhe do piso em laje com junta verde
Fonte: Acervo Laboratório da paisagem (DOURADO, 2000).

No jardim concebido sob laje (Figura 28) percebe-se o tratamento arbustivo em toda borda, uma espécie de moldura verde para quem vai desfrutar daquele espaço, que em contraponto, tem o centro livre para a circulação facilitada. O piso em lajotas de concreto (que dialoga com os elementos utilizados na edificação) possui a rigidez e a aridez quebrada com aplicação da chamada ‘junta verde’¹². Tal elemento de composição foi utilizado outras vezes pelo paisagista, aplicado especialmente em áreas cujo uso necessitava de uma circulação mais livre como é o caso da Praça Arthur Oscar¹³ em Recife – PE, 1935, conforme Figura 29. Fato que demonstra princípios norteadores aplicados, tanto para os jardins privados como para os públicos.

3.2. BURLE MARX E A CONSTRUÇÃO DO JARDIM MODERNO

Roberto Burle Marx tinha apenas 24 anos quando foi convidado para trabalhar em Recife pelo então governador Carlos de Lima Cavalcanti. Apesar da pouca idade, possuía enorme bagagem erudita, especialmente após a vivência de um ano e seis meses em Berlim, momento decisivo para sua formação uma vez que a Alemanha ainda estava em seu apogeu cultural. Influenciado pela atmosfera dos últimos anos

¹² Técnica utilizada que permite o plantio de grama entre as pedras que compõem a paginação do piso.

¹³ Praça Arthur Oscar – Original do séc. XIX foi reformada em 1936 por Roberto Burle Marx, durante o período que ele reside em Recife como Diretor do Setor de Parques e Jardins da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo do Governo do Estado de Pernambuco (SILVA, 2010).

da escola Bauhaus em Weimar, talentoso para pintura e para música, estuda as disciplinas que serão decisivas no seu processo artístico ao longo de toda sua vida. Suas aptidões eram notadamente reconhecidas por olhos mais atentos às questões artísticas como é o caso de Tarsila do Amaral, que em artigo publicado em jornal da época, exalta atributos daquele que ela chama de Poeta dos Jardins.

Tem vocação para a musica para a pintura, esculptura , theatro, qualquer arte enfim: tem o dom de falar e conhecer diversos idiomas, tem a paciência de pesquisador, a memória para guardar o nome scientifico de cada uma das plantas suas amigas e darla pars e firmou-se na pintura e na arte de que quisesse, mas a vida é ilimitada; construir jardins – arte de ordenar os caprichos e os imprevistos da natureza e de adaptal-as a formas e desenhos bellos, suggeridos por esses mesmos imprevistos (AMARAL, DIARIO DE PERNAMBUCO, 06/09/1936)

Foi em Berlim, mais precisamente no Jardim Botânico de Dahlem, que Burle Marx foi tocado pela singularidade da vegetação brasileira. Atento ao método de organização por grupos ecológicos desenvolvido pelo botânico Adolf Heinrich Engler e adotou tal referência que conferiu sentido ecológico na composição de seus jardins (SANTOS, 1999).

Em 1928, realizei uma viagem de estudos à Alemanha, onde tornei-me frequentador assíduo do Jardim Botânico de Dahlem, cujas coleções de plantas agrupadas segundo critérios geográficos eram, para mim, vivas lições de botânica e ecologia. Foi aí que pude apreciar, de forma sistematizada, muitos exemplares da flora típica do Brasil. Eram espécies belíssimas e quase nunca aqui utilizadas nos jardins. O fato me marcou profundamente e, ao regressar, dispus-me a defender, por todos os meios que encontrasse, a nossa flora (MARX, 1987, p. 47).

É importante ressaltar o fato que contribui diretamente para a formação dos profissionais que foram agentes das grandes reformas deste período; o contato com expoentes estrangeiros, vindos em geral da Europa.

A chegada de arquitetos e engenheiros que em grande parte tiveram formação à luz da nova filosofia da escola Bauhaus, ícone do movimento moderno mundial na arquitetura, contribuiu na instrução de jovens brasileiros acerca do pensamento modernista. Profissionais como o arquiteto Alexander Buddeüs (ex-aluno Bauhaus) e o pintor Leo Putz foram incorporados como docentes de importantes instituições de ensino a exemplo da Escola Nacional de Belas Artes (Enba) e assim transmitem os ensinamentos ora difundidos na Europa (GÓES, 2009).

Esse contato estimulou uma maior percepção do espírito moderno presente naquele momento ao redor do mundo, formava-se profissionais mais abertos às novas questões políticas e aos idealismos sociais amplamente difundidos na Europa, rebatidos na nova produção de cidade. Os profissionais formados na Enba difundem os ensinamentos em diferentes estados do país como representantes da mais moderna mentalidade produtiva.

É assim que nomes como o arquiteto Luiz Nunes e o artista Roberto Burle Marx chegam a Recife em meados dos anos de 1930, assumem importantes cargos dentro do Setor de Obras Públicas do Estado de Pernambuco. Luís Nunes ficou responsável por montar uma equipe que viria a compor a Diretoria de Arquitetura e Urbanismo do Estado (DAU), que tinha entre os profissionais Burle Marx e o engenheiro Joaquim Cardozo, consolidam um grupo de profissionais que marca a história pernambucana na produção de obras públicas com cunho social, tendo como foco minimizar as carências de setores de infraestrutura (SÁ CARNEIRO, 2009).

O engenheiro e poeta pernambucano Joaquim Cardozo, tornou-se amigo de Burle Marx a partir desse momento. Consciente da relevância artística que existia nas obras paisagísticas elaboradas em Recife durante aquele momento Cardozo afirma ao jornal *Diário da Tarde*:

A paisagem pernambucana tem oferecido a Burle Marx elementos preciosos e que foram, até certo ponto, desprezados por seus antecessores. Agora, felizmente, verificou-se o aproveitamento total desses valores e o artista tem sabido emprega-los com vantagem. Fazer jardins somente com os elementos de que dispomos á mão (...) seria fecharmo-nos num isolamento censurável, porque a beleza, sendo proporção e conhecimento, não deve ficar este ultimo limitado a regiões. O nosso povo, as nossas crenças, principalmente, precisam conhecer as mais bellas plantas (...) (DIARIO DA TARDE, 14/06/1937).

As palavras de Cardozo demonstram a difícil compreensão de um habitante atento aos caminhos de uma nova realidade, imbuída de uma mentalidade mais livre aos antigos paradigmas sociais construídos até então. Na mesma nota de jornal anteriormente mencionada, ele chama atenção: “O sr. Burle Marx acabará dando ao jardins do Recife um caracter proprio e incomparavel, como certamente nunca tiveram anteriormente” (DIARIO DA TARDE, 14/06/1937).

Burle Marx preocupa-se com a qualidade do ajardinamento da cidade e projeta para Recife um Plano de Aformoseamento que oferece à cidade a implantação ou reforma de treze praças, percorrendo os principais eixos estruturadores da cidade, que abrange desde as novas áreas de expansão periférica como Casa Forte e Várzea até a área central da cidade - Ilha do Recife até o Derby (SÁ CARNEIRO, 2005; SILVA, 2011). Aplica ao jardim uma função social que leva higiene, arte e educação ao ambiente urbano. Princípios que associados ao caráter autóctone da vegetação aplicada, definiu predicados singulares na produção do movimento moderno brasileiro (SÁ CARNEIRO, 2009).

Em depoimento ao jornal *Diário da Tarde*, segundo o artigo 'A vida na cidade: a reforma dos jardins públicos do Recife', publicado em 22 de maio de 1935, Burle Marx exalta a diversidade da flora brasileira e a necessidade de "semear a alma brasileira em nossos parques e jardins por meio da variedade imensa de plantas existentes em nossas matas magníficas". Naquele ano são inaugurados os primeiros jardins públicos projetados por ele, a Praça de Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha, conhecida na época por Cactário da Madalena (SÁ CARNEIRO, 2003).

Concentra-se aqui, na observação sobre a concepção da Praça Euclides da Cunha; uma vez que os princípios paisagísticos ali empregados darão ao espaço o título do primeiro Jardim essencialmente brasileiro. Atribuição esta, que se deve à utilização de uma flora exclusivamente autóctone, aplicada sobre o compromisso da representação da paisagem da caatinga.

Ao definir a utilização das plantas da caatinga como princípio na concepção projeto, o paisagista tem por objetivo oferecer a Pernambuco um jardim para "(...) se apresentar á posteridade, dentro de uma expressão de arte, cultura e bom senso" (DIÁRIO DA TARDE, 14/03/1935, p.1). A valorização nacional na representação da paisagem sertaneja por meio da composição de um jardim, vai reforçar o sentido de monumentalidade desta obra. Além de aliar um conteúdo educativo e artístico na transmissão do conhecimento dessa região, também aplicou forte caráter político e social na produção deste espaço livre público da cidade.

A criação da Praça reverencia o Brasil e sua diversidade, um país que possui singularidade sobre vários aspectos, inclusive, o de abranger um bioma único no mundo. Adotar plantas da caatinga simboliza um movimento de ruptura com

referências europeias praticadas até então na região e dialogava com o espírito nacionalista que começa a ter grande difusão.

No texto extraído do jornal Diário da Tarde intitulado ‘Jardins e Parques do Recife: Roberto Burle Marx para o Diário da Tarde’ (14/03/1935, p.1) é descrita a intenção de compor um ambiente nordestino, através do arranjo vegetal aliada às influências de elementos rochosos, passeios de terra e alamedas de árvores do semiárido, vê Figura 30.



Figura 30: Vista parcial do cactário da Praça Euclides da Cunha, s/d.
Fonte: Acervo de Gilda Pina. (DOURADO, 2009).

Como diz Leenhardt, Burle Marx aplicou ao jardim “um novo olhar através da efervescência da cultura modernista”, ao compartilhar do espírito de brasilidade pertencente aos artistas daquela época. Dessa forma ele “irá fazer o jardim entrar na modernidade”, e marca em definitivo a abertura de novos paradigmas para concepção de jardins, internacionalmente ¹⁴.

¹⁴ Depoimento de Jacques Leenhardt para a produção da série: Expedições de Burle Marx. Quatro episódios dirigidos pelo cineasta João Vargas, parceria entre a TV Brasil e as produtoras Camisa Listrada e Atelier de Cinema. Exibido no 1º Seminário de Patrimônio Cultural: Guaratiba e suas paisagens 23-25/10/2013.

3.2.1. A PRAÇA EUCLIDES DA CUNHA: UM “NOVO OLHAR PAISAGÍSTICO”.

O pesquisador Jacques Leenhardt em entrevista ao documentário Expedições de Burle Marx, faz uma analogia entre a literatura de “Os Sertões” e a vegetação da caatinga transmigrada para o jardim. Em suas palavras, “Euclides da Cunha fala muito da agressividade das plantas; se você leva as plantas da caatinga, você leva a agressividade da planta também” e aponta que essa relação é especial na percepção do jardim e que Burle Marx aplica tais associações de forma muito consciente em sua obra.

Ainda segundo o autor (1996) o aprofundamento de Burle Marx em tal leitura “age como uma renovação das teorias sobre o parque ecológico desenvolvidas na Alemanha por Engler” (LEENHARDT, 1996, p.11) e referencia que esse fato foi marcante no momento em que residiu em Berlim e despertou seu interesse pela flora brasileira, definindo então “um novo olhar que se afirma através da efervescência cultural modernista em expansão (...) tentará apropriar-se dele para construir enfim uma cultura propriamente brasileira” (LEENHARDT, 1996, p.12) .

Quando concebeu o jardim das cactáceas, Burle Marx (1984) em suas palavras congregou a “paisagem natural e o elemento humano” (MARX, 1984 in MIRANDA, 1992, p.73) transformando a elaboração de um jardim em “consciência concreta” (MARX, 1984 in MIRANDA, 1992, p.73) ressalta assim a importante vivência em Pernambuco como determinante em sua maneira de construir um jardim.

Esses três anos vivendo numa cidade tão brasileira, indo às festas da igreja, mamulengos, pastoris, frevo, reisados, maracatus, as canções populares que vinham do Sertão fizeram com que eu entendesse a paisagem natural e o elemento humano em Pernambuco. A insegurança inicial de como resolver um jardim transformou-se em coincidência concreta. Hoje depois de 50 anos sinto que essa experiência foram válidas e determinaram minha maneira de construir jardim. Sobretudo, elas ensinaram-me o valor de observar, de ver(MARX 1984 in MIRANDA, 1992, p.73).

Todo esse convívio associado a sua bagagem erudita, cultivada desde cedo por sua mãe, permite que Burle Marx compreenda o nordeste e, mais que isso, compreenda o caráter ecológico que deveria estar associado ao jardim. Desenhos datados de 1932, em Recife, demonstram que desde cedo o estudo dos conjuntos arbóreos, hierarquia dos volumes e texturas a partir das disposições naturais, definiam o sentido pesquisador do paisagista. As Figuras 31 e 32 ilustram esse momento.



Figura 31:Desenhos de Burle Marx no Recife-PE. papel/ pastel 23,5x33 S/assin.; s/d.
Fonte: Acervo do Sítio Burle Marx, 2013



Figura 32: Desenhos de Burle Marx no Recife-PE. Papel/grafite. 22x32,1 S/assin., data: 2/1/32.
Fonte: Acervo do Sítio Burle Marx, 2013

O estudo dos biomas brasileiros foi atividade constante em toda sua vida, excursões foram realizadas a fim de conhecer mais profundamente na busca por espécies autóctones aplicadas ao paisagismo. O biólogo Joelmir Silva (2011), lembra que essas experiências de observação além de lhe proporcionar um conhecimento em taxonomia, também potencializam sua capacidade associativa de estudos da ecologia com a fisiologia vegetal. A Figura 33 ilustra as inúmeras áreas, em grande parte do território brasileiro, percorridas por Burle Marx e sua equipe multidisciplinar (Figura 34) ao longo dos anos.



Figura 33: Distribuição espacial das excursões realizadas por Burle Marx no Brasil.
Fonte: SILVA,2011



Figura 34: Equipe em excursão a Domingos Martins, Espírito Santo, 1979.
Fonte: CALS,1995

Assim por tudo que vimos até aqui, Pernambuco representa o ponto de partida não apenas na elaboração de suas primeiras obras públicas, mas também em intenções de compreender o meio ambiente. Ir ao Sertão foi propulsor e inspirador, a partir de tal experiência a paisagem sertaneja foi representada como jardim por Burle Marx.

Em entrevista ao jornal *Diário da Tarde* em 1935, Burle Marx descreve em detalhes a intenção de incluir nesse jardim o maior número possível de gêneros do domínio da caatinga, entendendo que a diversidade florística brasileira é motivo de exaltação, unindo-se ao sentido de identidade nacional:

(...) tencionamos criar um cactario e reunir nelle o maior numero possivel de gêneros brasileiros da familia das cactáceas, como sejam: *Cereus*, *Melocactus*, *Opuntia*, *Pilocereus*, etc. blocos de pedra e plantas das famílias das *Bromeliaceas* e *Euforbiaceas* completarão o ambiente nordestino. Duas alamedas de arvores autochtonas do sertão, tais como: Unbuzeiros, Joazeiros, Páos d'arco, etc., envolverão a praça pela parte mais externa encontrando-se numa das extremidades onde formarão um pequeno bosque. Ter-se-á acesso ao passeio interno, por meio de tres pequenas escadas que acompanharão uma rampa grammada. Ao lado dessas escadas vistos alguns exemplares de cactos de grande porte. (DIÁRIO DA TARDE, 14/03/1935, p.1)

Assim, a Praça Euclides da Cunha possui como ponto principal, um canteiro composto por cactáceas que brotam entre as grandes pedras, protegido por dois anéis de árvores das Caatingas. Estes dois círculos arbóreos de diferentes portes possuem a função preparar o observador para vivenciar na paisagem sertaneja ali representada. A disposição da vegetação arbórea e posteriormente, da vegetação arbustiva preparam uma atmosfera que possibilita a sobrevivência das espécies fora de sua região natural. Como bem analisa Silva (2011, p.76), Burle Marx, estabelece “uma correspondência entre as condições do nicho que ela ocupa e suas exigências ecofisiológicas”.

Silva (2011) chama atenção para a forma com que Burle Marx agrupa as espécies utilizadas na Praça. O respeito para com cada especificidade da vegetação apresenta-se de forma que, os anéis com plantio arbóreo, concêntrico ao cactário, estabelecem uma equivalência com o meio natural. Uma vez que quando se adentra à caatinga percebe-se uma transição em seu aspecto, quanto mais distante da zona da mata, de maneira geral, menor é o porte da vegetação; são as várias faces de um mesmo bioma (SILVA, 2011).

Ao chegar ao centro o usuário vai encontrar uma vasta quantidade de espécies hiperxerófilas. Entre mandacaru e xique-xique, em meio as pedras dispostas no solo, e a figura do vaqueiro que se põe imponente abaixo do ensolarado céu nordestino. É ali que se faz maior o sentido de fruição da obra, em que a paisagem sertaneja se faz presente em meio ao litoral.

Tal distribuição morfológica é também demonstração da capacidade perceptiva de Burle Marx, que elaborou seu projeto com uma compreensão ecológica do lugar ao qual se propôs a enaltecer. Encontram-se ali, elementos de equivalência com o Sertão nordestino tais como: o chão batido, as pedras, a intensidade luminosa durante os dias ensolarados e principalmente, a vegetação característica.

As Figuras 35, 36, 37 e 38 representam uma síntese analítica que mostra um rebatimento entre a composição paisagística da Praça e o ambiente natural sertanejo. São fotos e ilustrações que registram as várias perspectivas entre a idealização do jardim, o ambiente sertanejo e por fim, o estudo do jardim restaurado.

Depois de analisar o desenho feito por Burle Marx para a Praça Euclides da Cunha, na Figura 35, busca-se demonstrar quão inspirador é o meio natural. A figura 36 apresenta a versão seca da caatinga, em um registro da autora no Sertão pernambucano. Cena capturada durante o período de estiagem, momento em que a vegetação perde suas folhas e dramatiza aquilo que poderia ser um perfil inspirador para um artista, um jardineiro.

Em seguida, é importante referenciar o estudo elaborado pela arquiteta Liana Mesquita (Figura 37), no qual expõe uma pesquisa detalhada sobre a vegetação da caatinga rebatida na proposta paisagística de Burle Marx na caracterização da Praça. Tal estudo foi elaborado pela especialista, junto com o Laboratório da Paisagem – UFPE como parte das pesquisas que envolveram o projeto de restauração da Praça Euclides da Cunha, servindo também como argumento para execução do projeto junto à Prefeitura da Cidade do Recife.

Por fim, a Figura 38 define a aparência atual do jardim, após dez anos da conclusão da obra que recuperou o aspecto original do jardim. Hoje, sua manutenção esta sob a responsabilidade da Construtora Modesto LTDA, com parceria da Prefeitura da Cidade do Recife, além da constante consultoria da equipe do Laboratório da Paisagem-UFPE.



Figura 35: Desenho de Burle Marx – praça Euclides da Cunha

Fonte: Desenho adaptado pela arquiteta Lúcia Veras



Figura 36: Sertão Pernambucano, distrito do município de Salgueiro.

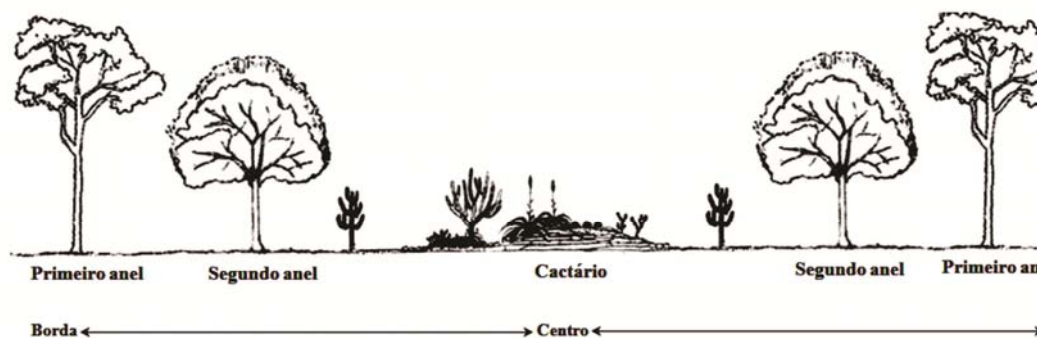


Figura 37: Perfil da vegetação e níveis da Praça Euclides da Cunha, segundo desenhos da arquiteta Liana Mesquita para estudo da vegetação da caatinga

Fonte: Sá Carneiro e Mesquita, 2003.



Figura 38: Vista da Praça Euclides da Cunha restaurada, 2004

Fonte: Laboratório da Paisagem UFPE

A referência feita por Burle Marx à paisagem do Sertão brasileiro é quase que uma citação a literatura de Euclides da Cunha na forma de jardim. A obra que inspira o artista a conhecer melhor a diversidade vegetal do país é fonte de inspiração e seu autor, é personalidade homenageada para dar nome a Praça.

Um importante ponto da composição artística no projeto da Praça ficaria a cargo da escultura de um homem de tanga, prevista para ser colocada em meio ao canteiro central. Segundo declaração feita ao Diário da Tarde, pelo próprio Burle Marx, a escultura representaria “A figura racial do brasileiro do Norte em harmonia perfeita com o conjunto de cactos tão constructivos e definidos em suas formas” (DIARIO DA TARDE, 14/03/1935) confiou a tarefa ao amigo escultor Celso Antonio, importante nome das artes plásticas do início do séc. XX (SÁ CARNEIRO, 2009).

Mesmo sem ter sido realizada, tal obra possui relevante importância enquanto elemento artístico de composição. O que pode ser percebido através dos diversos estudos realizados pelo paisagista, nos quais, sempre apresentam a escultura como ponto focal em meio a pedras e vegetação de cactaceas e bromeleaceas existentes no canteiro central. Podemos observar nos desenhos por ele elaborados apresentados na Figura 39.



Figura 39: Desenhos de Burle Marx para concepção da Praça Euclides da Cunha – escultura ao centro.
Fonte: DIARIO DA TARDE, 14/03/1935.

Como explicado anteriormente, a escultura tem sentido para além da estética e dessa forma possui também caráter educativo; um dos três princípios de suas composições paisagísticas: higiene, arte e educação (DIARIO DA TARDE, 14/03/1935, p.1)

No entanto, quando em meados dos anos de 1950 a escultura do vaqueiro, realizada pelo artista plástico Abelardo da Hora, é inserida na Praça. Realça assim, o espírito

do lugar que há mais de uma década se afirmava naquele sítio. Tal elemento foi autorizado e posicionado em local definido pelo próprio paisagista. Após consulta realizada pela Prefeitura do Recife, destinou (igualmente aos estudos iniciais) a área central do cactário como local para inserir o mais novo componente artístico da Praça.

Abelardo da Hora comenta¹⁵ a referência imediata que ele faz entre o Sertão e o vaqueiro. Fonte de inspiração, o personagem materializa-se em sua imaginação entre bois e aboios, narrados como um retrato da essência do sertanejo, ver Figura 40 e 41.



Figura 40: Detalhe escultura da Praça Euclides da Cunha, s/d

Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.



Figura 41: Detalhe escultura da Praça Euclides da Cunha, 2013

Em sua fala, justifica o porquê de ter idealizado um vaqueiro para colocar na Praça: “Esse vaqueiro, esse sertanejo, porque ali é a Praça Euclides da Cunha. Então Euclides da Cunha escreveu ‘Os Sertões’ e aquele jardim é chamado de jardim sertanejo. Então eu fiz um sertanejo p’ali” (ENTREVISTA CONCEDIDA EM 22/08/2013).

O artista plástico diz que sua arte está “engajada numa luta contra miséria e pobreza” afirma que miséria existe em todo canto e que sobre o Sertão ele prefere fazer “a coisa bela que tem no Sertão”. Sua forte posição política é inevitavelmente demonstrada ao longo de toda entrevista, uma vez que sua carreira foi marcada pela

¹⁵ Entrevista concedida em 22/08/2013

constante militância política, fato que o levou a ser preso durante o período da ditadura. Quando questionado sobre o fator político que envolve o tema sertanejo Abelardo da Hora ressalta:

Ela é uma praça que tem realmente uma força política muito grande porque ela é dedicada ao Sertão, ao povo de Pernambuco e ao Sertão de uma maneira geral. Eu fiz um sertanejo pra lá ... Esse vaqueiro com aquela carapaça e um chapéu de couro... Ele só falta cantar um aboio(ENTREVISTA CONCEDIDA EM 22/08/2013).

O Vaqueiro ou o sertanejo, como atribui o próprio Abelardo da Hora, são desses homens que inexplicavelmente enfrentam longos períodos de seca e vêm todo o rebanho morrer; que conhece os ciclos naturais de seu meio ambiente e sabem o momento certo para o plantio, que entende como melhor aproveitar as adversidades do meio.

Trabalhadores fortes, sábios, que são a própria paisagem, parecendo fábulas, contos, tal como aqueles elaborados por Italo Calvino. Demonstram a contradição entre a vida cheia de afazeres e o imaginário, a visão bucólica que citadinos como Marcovaldo¹⁶, possuem sobre trabalho no campo.

Citar o rico personagem possibilita demonstra o quão especial pode ser a relação do homem com a terra. Suas agruras e desventuras permitem fazer um paralelo com as dificuldades encontradas pelos habitantes dos sertões. Onde, independente das pelejas cotidianas haverá sempre uma visão romântica aplicada ao duro contraste dos afazeres, o que condiciona um dado imaginário do lugar.

Para muitos cidadãos que não são sertanejos, é incompreensível a resistência da população que habita em meio às adversidades do semiárido. Euclides da Cunha diz que o sertanejo é “um tabaréu ingênuo” prevendo que esses “seriam tipos relegados as tradições evanescentes, ou extintas (...)” (CUNHA, 2004, p.7). O autor de “Os Sertões” dedica-se em vários momentos da sua obra a definir o vaqueiro como um tipo essencialmente sertanejo, destemeroso em meio à mata branca e espinhenta, onde admira sua “astúcia” e o descreve em detalhes como sabia se relacionar com as especificidades do meio.

¹⁶Marcovaldo – Personagem da fábula: Marcovaldo ou As Estações na Cidade, escrita por Italo Calvino em 1994, é uma espécie de anti herói da civilização pós industrial.

O hábito dos vaqueiros era um ensinamento. O flanqueador devia meter-se pela caatinga, envolto na armadura de couro do sertanejo — garantido pelas alpercatas fortes, pelos guarda-pés e perneiras, em que roçariam inofensivos os estiletes dos xiquexiques, pelos gibões e guarda-peitos, protegendo-lhe o tórax, e pelos chapéus de couro, firmemente apresilhados ao queixo, habilitando-o a arremessar-se, imune, por ali adentro. (CUNHA, 2004, p.35)

Pode-se ressaltar assim, a relevância simbólica assumida pela escultura do vaqueiro em meio a Praça Euclides da Cunha pois, trata-se “da realidade dos laços que as sociedades humanas estabelecem com seus territórios”(BERQUE, 2010, p.15) e assim mais do que símbolo, o vaqueiro faz-se paisagem sertaneja.

A partir da metáfora utilizada por Berque (2010) para definir o que sentiu ao regressar no lugar onde a presença paterna se fazia presente em todos os lugares, o autor afirma que nas montanhas do Marrocos, seu pai se fez paisagem. Segundo a tradição chinesa um ermitão significa um imortal através do ideograma chinês *xian*. Berque compreende seu pai como um ermitão daquelas montanhas e “já que, imortal, ele se tornará, doravante, invisível. Ele fundiu-se na paisagem” (BERQUE, 2010, p.16). É tomando tal relação como base que é possível traçar um paralelo com o Vaqueiro elaborado por Abelardo da Hora, nos dois casos o indivíduo impregna a percepção do lugar e nesse sentido figura-se na própria paisagem.

O vaqueiro surge então como um ermitão, pois sua figura transcende a existência física de um indivíduo estabelecendo uma relação intrínseca com o ambiente sertanejo. Na Figura 42, o registro fotográfico induz quase que uma aparição do vaqueiro sobre seu cavalo. Capturado como evidencia da existência daquele que se funde em meio ao solo pedregoso e a vegetação espinhenta.



Figura 42: Vaqueiro em Petrolina, foto de 04/2012.
Fonte: Laís Pimentel

3.2.2. UMA NOVA IDEIA DE PRAÇA

Burle Marx introduziu projetos conceituais, estudados com o intuito de conduzir o usuário ao centro como um ponto focal, manipulando os diferentes extratos vegetais, atento para a disposição das espécies, sua proporção com efeito de hierarquia, sua forma e a textura da composição (DOURADO,2009). Proporciona à população brasileira, desde os anos de 1930 a apreciação de pequenos recortes da natureza brasileira através da elaboração de jardins, segundo ele uma “arte de organizar a natureza” (DOURADO,2009).

Trabalha as espécies da nossa imensa diversidade florística comprometido com princípios conceituais estabelecidos sob os pilares da arte, educação e higiene; fato demonstrado desde o primeiro momento com os jardins de Recife e que permeou toda sua obra.

No ano seguinte a sua chegada à capital pernambucana (1935), teve como obras inaugurais dois jardins emblemáticos, a Praça de Casa Forte e da Praça Euclides da Cunha(Figura 43).



Figura43: Praça Euclides da Cunha, detalhes do cactário

Fonte: Diário da Manhã, 16/02/1936.

O jardim da Praça de Casa Forte apesar de forte polêmica inicial, devido à remoção de monumento que homenageava os pracinhas da batalha de Casa Forte, chegou a ser exaltado por jornais locais da época como o jardim mais bonito da cidade. Em sua maioria, os artigos noticiavam cheios de orgulho a flora exuberante da praça, trazida da Amazônia, que possuía a Vitória régia (*Victoria amazônica*) como elemento de grande enaltecimento.

Em artigo publicado pelo Diário de Pernambuco em 08/03/1936 sobre os ‘Logradouros Públicos do Recife’, compara os jardins situados em frente à Matriz de Casa Forte aos jardins da Babilônia: “só falta ser suspenso para ficar como os da Babilônia” tamanho era o entusiasmo da população, afirma ainda que “A Praça de Casa Forte é uma nota especial na coleção de logradouros públicos do Recife”.

Neste mesmo artigo¹⁷, uma pequena nota descreve a imagem da Praça Euclides da Cunha e aponta para a peculiaridade vegetal da mesma, o canteiro de cactáceas. Segundo o texto, “na collecção de cactus há desde a corôa de frade até os verdes dedos esguios que mesmo cheios de espinho apontam para o céu”. Sem dúvida o

¹⁷ Nesta matéria, denominam a Praça Euclides da Cunha como sendo a Praça de Casa Forte devido a erro gráfico da publicação

ponto alto da composição é o cactário e nesse sentido divide opiniões, o que se percebe é que as opiniões com sentido negativo ocorrem com maior frequência entre as publicações pesquisadas no período de 1935-1938.

Percebe-se que as notas de repúdio estão em sua maioria relacionadas à representação da paisagem sertaneja evidenciada por meio das espécies utilizadas na composição do jardim. Visto que o Sertão, já em meados dos anos de 1930, simbolizava atraso e pobreza em meio a tempos de intensa busca por progresso e modernidade. Exponentes da sociedade pernambucana a exemplo de Mario Melo afirmava que a construção da praça com plantas da caatinga seria “uma tentativa de devolver a cidade para a selva” (SIQUEIRA, 2004, p. 18).

As recorrentes publicações do jornalista, independente de motivos de ordem pessoal contra o paisagista Burle Marx, registram um pensamento repetitivo acerca do Sertão e sua paisagem. O estigma de pobreza que foi sendo socialmente instituído, conforme vimos anteriormente, tem rebatimento imediato no jardim que representa tal região.

O artigo do caderno ‘Cousas da Cidade’, publicado no Diário de Pernambuco em 29/02/1936 ilustra o fato e exemplifica a rejeição. Intitulado ‘O jardimzinho do Benfica’, o artigo aponta: “Era preferível que em vez dos cactos se tivessem plantado palmeiras, e não só as imperiais, mas uma meia dúzia das diferentes qualidades, que temos ahi à mão de semear”.

Mario Melo publica em março de 1936, artigo que define como loucura transformar o largo (então sem ajardinamento) em um “sertãozinho” com severa crítica à vegetação característica dessa região. Como podemos perceber na citação abaixo o jornalista associa o Sertão à condição de mau gosto.

Escrevi dez ou vinte notas, aqui contra a loucura de transformar-se num sertãozinho o largo do Benfica, outrora viveiro da Madalena, pelo contraste da vegetação com o ambiente aquático. (...) o resultado é o que se pode ver: se aquilo é jardim, jardim sem flores, inteiramente de espinhos; se é parque, parque sem árvores.(...)nesse caso do jardim do Benfica não pode haver mau gosto que aplauda aquilo (JORNAL PEQUENO, 03/03/1936, p.1-4).

A partir das publicações é demonstrado como o discurso corrobora para construção de um imaginário que aliena a percepção das belas flores existentes, que

desabrocham em espécies desde o mandacaru até as imponentes craibeiras, árvores que junto ao umbuzeiro fornecem largos espaços de sombra ao redor do cactário.

Felizmente a Praça tem seu valor enaltecido por grandes personalidades nacionais e locais que, naquele momento, abrem os olhos da sociedade para a grandiosidade artística daquela obra e instigam a discussão sobre a maneira de enxergar o Sertão.

Um jardim “maravilhoso”, nas palavras de Tarsila do Amaral ao Diário de Pernambuco em 1936, descrevendo poeticamente o projeto de Burle Marx, a quem ela chama de “O Poeta dos Jardins”, parabeniza Pernambuco por tal produção urbana de cunho artístico, e em suas palavras enaltece a composição paisagística:

Alguns degrãos de pedra dão acesso a um pequeno planalto enxuto varrido de sol. E o quartel general dos cactos que ali se instalam confortavelmente bem nutridos, de folhagem fordas, escuptoriosa, quese finge de cobras candelabros mãos espinhosas cabeleira hirsutas. (...)Os cactos engordaram felizes: as plantas ornamentaes do nordeste fizeram ali o seu ponto de reunião : as arvores do local tratadas scienficamente extenderam suas copas num gesto prodigioso de prestidigitação (AMARAL, DIARIO DE PERNAMBUCO, 1936-VER ANEXO).

A partir do repertório de discursos apresentados acerca da Praça, é importante perceber o antagônico imaginário social sertanejo existente. Se por um lado representou o que existe de mais verdadeiro na produção cultural brasileira foi também repudiado por associação a uma mentalidade carregada de pré-conceitos que o define, como inferior, um lugar e seu povo por possuir um meio com características particulares.

3.3. A PELEJA DO JARDIM

Após o primeiro decênio de inauguração da praça, tornam-se escassas publicações que comentam sobre o seu percurso. Passam-se setenta e nove anos com eventos pontualmente registrados sobre a praça que possui a especificidade de ser um jardim ecológico, caráter conferido em função da vegetação aplicada.

Em busca de uma compreensão mais ampla do percurso histórico de gestão pública desse espaço, foi realizada uma entrevista com o engenheiro agrônomo Pedro Paulo Araujo (06/11/2013), responsável por gestão e obras de espaços públicos pela Prefeitura da Cidade de Recife durante a segunda metade do séc. XX. Nessa ocasião o

ex-funcionário, hoje aposentado, relatou sua vasta experiência na execução e conservação de alguns dos jardins do paisagista Roberto Burle Marx, a exemplo da Praça Salgado Filho, Jardim da Capela da Jaqueira, entre outros.

Foi relatado o empenho pessoal do engenheiro na manutenção da Praça Euclides da Cunha que segundo ele, era visitada por Burle Marx sempre quando estava em Recife. Narrou as dificuldades em manter a Praça conservada entre enchentes e carência de mão de obra; a necessidade de vigilância em período integral era primordial, em função da apropriação do espaço por alguns moradores de rua em momentos de 'relaxamento' na segurança da Praça.

Nota-se então a constante apropriação do espaço por moradores de rua, uma vez que tal uso possui recorrentes registros de incidência. Seja nos anos de 1950 - 60, como vimos acima; seja nos anos de 1980, como aponta Sá Carneiro (2009) ao levantar como hipóteses da descaracterização da Praça, face ao crescimento de árvores frutíferas devido aos resíduos de frutas consumidas por moradores de rua que utilizavam a praça como pouso.

Segundo funcionário contratado por uma empresa terceirizada pela Prefeitura da Cidade do Recife, que trabalhava no local no momento de uma das visitas de campo realizada pela autora, o fato ocorre ainda hoje. Mesmo com a presença diária desse funcionário, responsável pela limpeza da Praça, ainda encontram-se constantemente alguns moradores de rua fazendo uso do local como pouso quase que permanente.

Quando questionado se haviam pessoas depredando o espaço, ele afirma: "aparece de vez em quando uns subindo os pés de árvores... quebrando os galhos e tem esse pessoal ai que é mendigo, que faz fogueira, toca fogo logo ali... já reclamei(...)ai se conscientizou(...)" ¹⁸. No entanto, quase um ano após a data da entrevista, foi registrado reincidência do fato. Conforme retrata a Figura 44, um homem faz fogo para cozinhar e utiliza o banco para descanso.

¹⁸ Entrevista realizada com Jardineiro na Praça Euclides da Cunha, concedida em 05/07/2013.



Figura 44: Registro de homem em condição de rua na Praça Euclides da Cunha - 04/07/2014.

Segundo Sá Carneiro e Mesquita (2009), a partir dos anos de 1980 a Praça Euclides da Cunha passou a apresentar descaracterização do projeto original. A falta de manutenção do jardim associada ao inadequado uso, promovidos contínuas ocorrências de estacionamento para automóveis no local, além do fluxo de carroças do comércio ambulante nos dias de festa do Clube Internacional são fatores que contribuíram para grandes problemas de drenagem.

Outra importante questão está ligada ao crescimento de indivíduos arbóreos de espécies distintas daquelas existentes originalmente. Diversas árvores, especialmente frutíferas, cresceram e se desenvolveram ao ponto de desconfigurar o projeto paisagístico inicial. Uma vez que se dá o aumento excessivo dos espaços sombreados, alguns indivíduos das plantas trazidas do semiárido não resistiram e abriu-se grande espaços vazios tomados por diferentes tipos e portes de vegetação.

Em 2002, Recife recebeu a 6ª edição de um evento nacional sobre ensino de paisagismo, momento em que se aprofundaram as reflexões sobre a preservação do acervo de jardins produzidos por Burle Marx, com destaque para a Praça Euclides da Cunha. Naquele momento, alguns dos jardins de Burle Marx construídos em Recife estavam sendo estudados com base nos fundamentos da Carta de Jardins Históricos e na Carta de Florença (1981), o que levaria a serem considerados jardins históricos. No mesmo ano, firmou-se uma parceria pioneira entre os pesquisadores do Laboratório da Paisagem da Universidade de Pernambuco e a Prefeitura da Cidade do Recife em prol da restauração de um jardim histórico, a Praça Euclides da Cunha.

Apenas em agosto de 2003 teve início a obra da primeira praça a ser restaurada, a Praça Euclides da Cunha, concluída em maio de 2004, passou por nove meses de muita polêmica e debates. Apesar de terem sido apresentadas notas justificativas nos jornais de larga tiragem da época. A execução da obra foi alvo de informações desencontradas e ações que envolviam o Ministério Público, instâncias municipais e federais.

Com propósito de recuperar o caráter original, as obras de restauração envolveram equipes multidisciplinares dentre as quais, botânicos, que avaliaram as condições fitossanitárias das árvores existentes no local. Conforme o parecer dos especialistas, 25 indivíduos arbóreos apresentavam problemas fitossanitários e dessa forma indicou-se a retirada dos mesmos.

As notas esclarecedoras que foram publicadas nos jornais sinalizavam ainda o plantio de 48 novas árvores, em pontos definidos com base nas pesquisas realizadas para elaboração do projeto de restauração. No entanto, verificou-se a existência de frequentes publicações por parte da população, que contestavam a intervenção em sua maioria, percebe-se ali que estavam alheios ao sentido da restauração. Tal fato sugere a repetição dos conturbados momentos da repercussão inaugural do jardim, 69 anos depois.

Rosemary Albuquerque se diz revoltada e indignada com a “chacina ambiental realizada na Praça do Internacional, em frente ao clube” (JORNAL DO COMMERCIO 27/12/2003) referindo-se a retirada das árvores, ela diz ainda que “lamenta e chora a perda da história desses espaços”, referindo-se a espaços arborizados que supostamente a cidade estaria perdendo, como se aquela praça estivesse fadada a deixar de existir.

Sem dúvida, na versão séc. XXI sobre a polêmica Praça, dois títulos chamam mais atenção, ‘O Assassinato da Praça Euclides da Cunha’(27/12/2003) e ‘Desmantelo do Verde’(05/03/2004); escritos por: Rinaldo de Oliveira e Marcos Accioly, respectivamente. Como insinuem desde o título, as referidas publicações demonstram extrema contrariedade à proposta da intervenção. Para o primeiro autor, o que houve foi “um crime hediondo contra o meio ambiente” e o mesmo tom vai ser aplicado até finalizar a nota, quando se refere a estátua do vaqueiro como testemunha do crime, uma vez que foi o elemento poupado e “lá se acha, solitária, chorando lágrimas de pedra” (VER ANEXO 2). Ressalta-se que para todos os textos

foram apresentadas resposta, seja pelo então presidente da Empresa Municipal de Limpeza Urbana (EMLURB), ou pela Prefeitura da Cidade do Recife.

O leitor Gabriel Fernandes, lembra outro momento de grande polêmica no que se refere a obras em espaços públicos e remete ao episódio vivido durante as obras do Marco Zero, que segundo ele “hoje temos um espaço cultural e cartão postal dignos de uma grande Metrópole” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO 01/01/2004). Afirmar ainda que após o término das obras, essas questões tornam-se menores.

No entanto, mesmo dois anos após o final da obra (05/08/2006) percebe-se que a polêmica não foi encerrada. O tema ainda tem repercussão, e em nota publicada pelo Jornal do Commercio por Maria de Fátima Vieiras, afirma-se que as obras da prefeitura “arrasaram a Praça do Clube Internacional”.

Ao confrontar os artigos esclarecedores da intervenção, que possuíam quase meia página de jornal, com aquelas pequenas notas colocadas pela população; observa-se que, igualmente ao momento inaugural, a vegetação protagoniza todo embate. Dessa vez, a grande questão gira em torno das árvores cortadas. E não só, implícito, demonstra-se uma inquietação com as árvores cortadas que evidencia a real, e àquela altura quase inexistente, vegetação originária do jardim.

A foto publicada no Jornal do Comércio de 18/04/2004 tem como legenda: Aridez – Cactus foram plantados onde antes havia árvores frondosas, figura como que num ‘ato falho’, por se tratar de uma matéria que se propunha a esclarecer o restauro, o jornalista tropeça ao escrever a legenda intitulada: aridez, denotando que ainda não se compreende o sentido da obra, ver Figura 45.

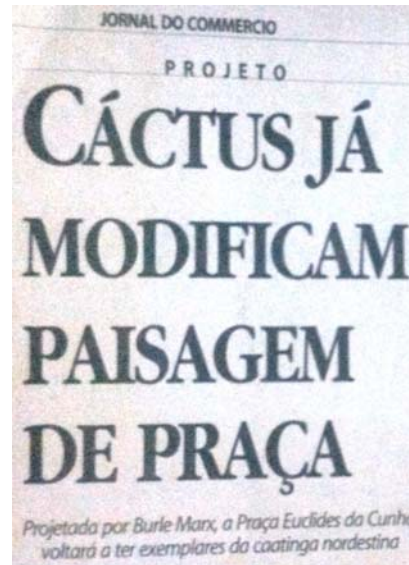


Figura 45: Imagem plantio de cactáceas durante o restauro da Praça Euclides da Cunha - 'Cactus já modificam paisagem de Praça'.

Fonte: Jornal do commercio 18/04/2014.

Mesmo após quase oito décadas de existência, a população pouco se sabe sobre o que de fato foi a história da Praça Euclides da Cunha. Em geral, informações desencontradas ou distorcidas misturam-se a novidade de uma ação pioneira na cidade: o restauro de um Jardim histórico.

O projeto de restauro do jardim da Praça Euclides da Cunha foi elaborado após dois anos de pesquisas sobre suas origens, dificultado devido à ausência de registros do projeto original. Isso implicou na interpretação detalhada dos desenhos que o paisagista realizou no momento da concepção, encontrados em arquivos e jornais, associada às observações realizadas *in loco* que possibilitaram constatar vestígios dos canteiros gramados com exemplares de espécies da caatinga, ao redor do canteiro central onde existe a escultura do vaqueiro e as pedras que compunham o projeto original rodeado de indivíduos de espécies pertencentes às famílias Cactaceae, Bromeliaceae e Euphorbiaceae (SÁ CARNEIRO, 2009).

O procedimento, ancorado em preceitos da Carta de Florença (1981), aponta para de à necessidade de um estudo aprofundado que envolve a “coleta de todos os documentos referentes ao jardim e aos jardins análogos, suscetível de assegurar o

caráter científico da intervenção” conforme o Art. 15; da mesma forma que se destaca como ponto principal da restauração de um jardim histórico, a reposição de espécies botânicas especificadas no projeto original, entendendo que a vegetação é o elemento principal do jardim, considerado como “Monumento Vivo” segundo o Art. 2 da referida Carta Patrimonial.

Nas Figuras 46 e 47 percebe-se o quanto estava sombreada a área do cactário, contradizendo uma referência fundamental sobre o Sertão, o céu amplo sobre a cabeça do sertanejo. Hoje o jardim retomou o sentido original do projeto, onde as cactáceas e a figura do vaqueiro recebem toda intensidade solar pertinente ao Sertão nordestino.

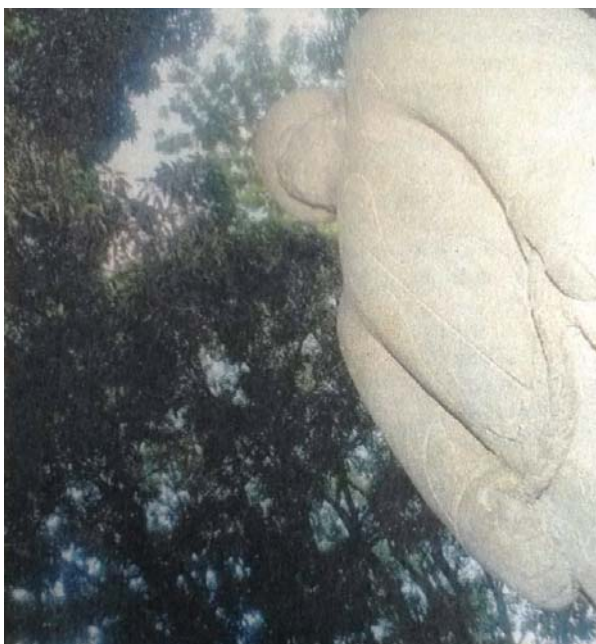


Figura 46: Vista do vaqueiro sob o céu.
Fonte: Jornal do Commercio, Caderno Cidades/p.7.
27/07/2003.



Figura 47: Vista do vaqueiro sob o céu.
Fonte: Giseli Amorim, 04/07/2014.

Os estudos referentes à restauração, resultaram na elaboração do “Inventário dos Jardins de Burle Marx” (2006 a 2009) e este documento, por sua vez gerou a cartilha “Os Jardins de Burle Marx no Recife” (2009). As publicações reforçam a continuidade da parceria entre a prefeitura da Cidade do Recife e o Laboratório da Paisagem da Universidade Federal de Pernambuco, restabelece o sentido educativo original adotado como princípio por Burle Marx, gesto que sinaliza tentativas de uma continuidade na educação patrimonial.

Outras duas importantes ações devem ser destacadas como conquistas na intenção de salvaguardar os jardins do paisagista na cidade de Recife, foram: o processo junto ao IPHAN para o tombamento de 06 jardins projetados pelo paisagista em Recife entre 1935 e 1958 para torná-los patrimônio cultural e a instituição da Lei Municipal nº 17.571/2009, que estabelece anualmente uma semana dedicada a atividades que divulgam os jardins de Burle Marx como patrimônio histórico-cultural existente na cidade, que entre jardins públicos e privados que somam um total de 38 projetos realizados pelo paisagista. (SÁ CARNEIRO, 2013)

Na ocasião da celebração da 5ª Semana Burle Marx, realizada em agosto do ano de 2013, foi convidada a realizar a palestra inaugural a historiadora da arte Sonia Berjman, especialista em jardins históricos, realizou em paralelo visita a alguns jardins da cidade incluindo a Praça Euclides da Cunha. Nesta ocasião a historiadora afirmou “ha sido una linda experiencia venir y ver esa propuesta de usar una vegetación totalmente inusual en las plazas públicas. Sólo Burle Marx se atrevia a esas cosas”.¹⁹

Diante do exposto neste capítulo, foi possível compreender melhor o objeto de estudo e sua dinâmica ao longo do tempo, eventos e discursos que o envolve. Verificou-se sua relevância e sentido de jardim histórico afirmado por especialistas, baseado em documentos norteadores do estudo do patrimônio.

¹⁹ Entrevista concedida a equipe do vídeo sobre os Jardins de Burle Marx em Recife, realizado durante o Semana Burle Marx – 08/2013

Ao conduzir o processo investigativo verificou-se a opinião da população a partir de entrevistas semiestruturadas, aplicadas com três grupos distintos: GRUPO 1- habitantes de dez capitais brasileiras (50); GRUPO 2 – Pessoas na Praça (10); GRUPO 3- Especialistas e artista (04), o que totaliza um número de sessenta e quatro entrevistas.

A realização das entrevistas teve como objetivo verificar questões que envolvem tanto o imaginário sertanejo, como a compreensão da população acerca do objeto de estudo, a Praça Euclides da Cunha. Deste modo pôde ser averiguada a condição de representatividade da paisagem sertaneja na Praça Euclides da Cunha pela população e assim, entender de que modo o imaginário sertanejo influencia tal compreensão.

Para tanto, às respostas dos grupos entrevistados foram analisados sobre diferentes perspectivas, desenvolvidas conforme três abordagens interpretativas, que norteiam a construção dos tópicos que compõem o presente capítulo, sendo eles:

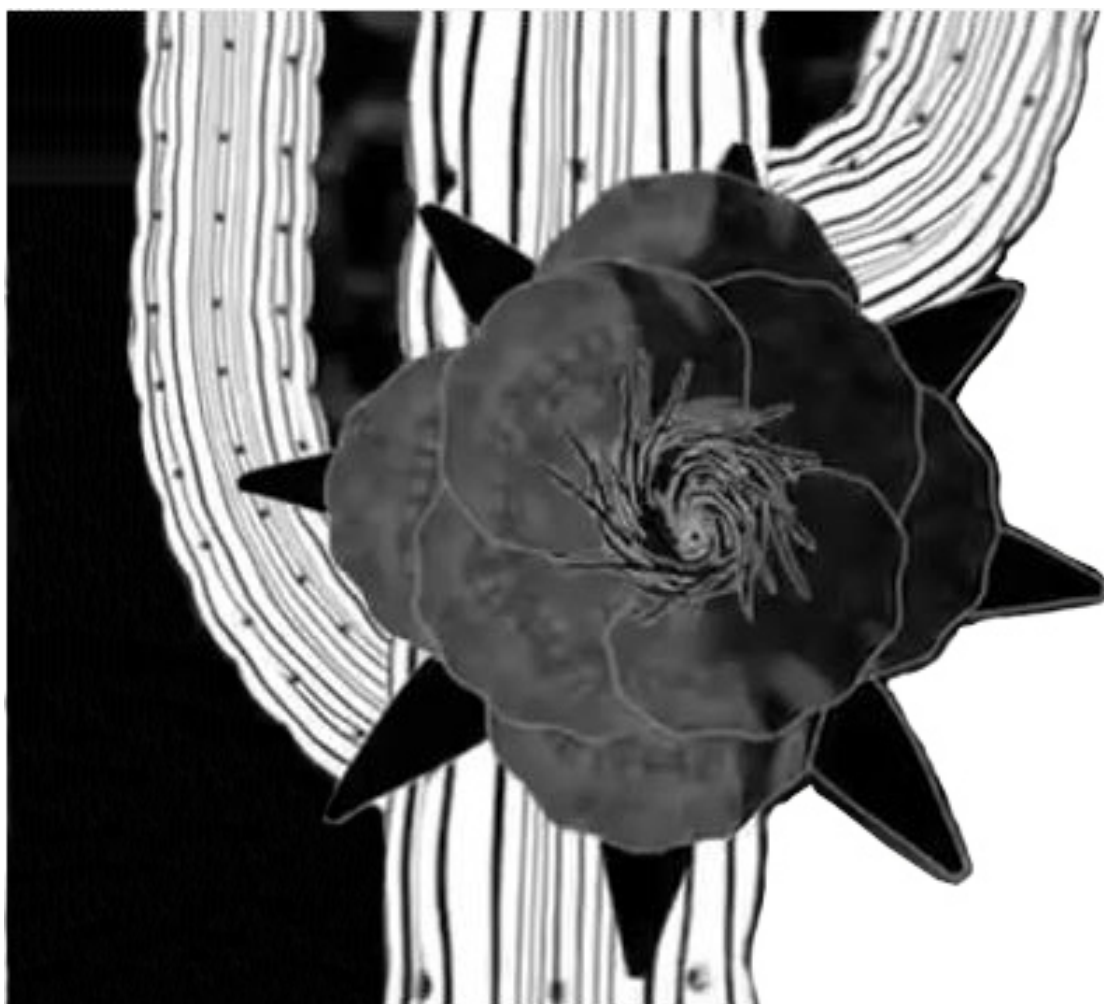
- 4.1 O imaginário e a paisagem sertaneja;
- 4.2 A Praça representando a paisagem sertaneja.
- 4.3 A Praça patrimônio.

Os itens de análise acima mencionados, foram definidos a fim de demonstrar o entendimento do imaginário social da paisagem sertaneja e sua repercussão na apropriação e, conseqüentemente, na conservação da Praça, objeto desse estudo. Sendo para isso considerado o sentido representativo da paisagem sertaneja na Praça Euclides da Cunha apreendido nas narrativas além da reflexão sobre o caráter patrimonial da mesma.

O primeiro aspecto analisado foi o imaginário do Sertão. Nessa análise, foram consideradas as respostas de todos os grupos entrevistados, isto é: GRUPO 1, GRUPO 2 e GRUPO 3; no entanto, o GRUPO 1 destaca-se por ter sido definido exclusivamente para responder a questão referente ao imaginário sertanejo. Composto por cinquenta pessoas, que representam diferentes regiões brasileiras e apresenta uma diversidade de depoimentos que permite uma avaliação mais ampla sobre como o Sertão está sendo visto.

Posteriormente, as análises envolveram mais especificamente o GRUPO 2 e o GRUPO 3, visto que se referem aos entrevistados que conhecem empiricamente a Praça Euclides da Cunha, o que também permite avaliar questões relativas a uso e conservação.

Imaginário de paisagem sertaneja:
entre a seca e a arte



4.1 O IMAGINÁRIO E A PAISAGEM SERTANEJA.

Tendo em vista refletir sobre o imaginário do Sertão e assim compreender a ideia de paisagem presente nas narrativas coletadas, propõe-se uma abordagem comum aos três grupos, consultados por meio do seguinte questionamento: **O que vem a sua mente quando você escuta a palavra sertão?** Verificou-se que as respostas apresentadas, em maioria, eram compostas por palavras soltas que se enquadravam em grupos de aspectos que definiam o lugar, seja ele territorial, social ou culturalmente. A partir daí, identifica-se a existência do que foi chamado de 'visões de Sertão', agrupando estas palavras dentro de quatro tipos de visões específicas:

- (i) Visão Qualitativa - palavras que ressaltam as qualidades e potencialidades do lugar pontos vistos como boas características;
- (ii) Visão Físico - Territorial - baseada em elementos físico-territoriais que compõem a região semiárida, essencialmente composta por aspectos naturais;
- (iii) Visão Ideológica - uma opinião relativa a aspectos político-sociais e os fenômenos naturais que interferem na vivência humana neste lugar.
- (iv) Visão Imaterial - referências relacionadas a símbolos históricos culturais, músicas e tradições populares.

O Quadro 4, a seguir no item 4.1.1, demonstra cada palavra utilizada, sua classificação e as repetições realizadas. Compõe um importante elemento de análise, utilizado para desenvolver interpretações que respondam ao objetivo de compreender o imaginário sertanejo.

4.1.1 O IMAGINÁRIO SERTANEJO

Fala-se em imaginário para demonstrar algo que foi criado, que pode ser elaborado por meio do simbólico instituído por uma sociedade e suas ressignificações (CASTORIADIS, 1982). Nesse sentido, constata-se uma capacidade imaginária, por exemplo: quando se percebe que discursos afirmam não existir vegetação no sertão, entende-se que se trata de um deslocamento de sentido, dentro do qual, uma vegetação que possui aparência seca em determinada época do ano, torna-se símbolo

passível de ser investida de outras significações, como a distorção entre vegetação de aspecto seco e vegetação sem vida.

Ao investigar os discursos sobre o Sertão, presentes nos jornais dos anos de 1930 e estabelecer uma analogia com trechos da narrativa de “Os Sertões”, apresenta-se um lugar que parece estagnado no tempo, pois, passados mais de trinta anos, os discursos pouco se modificam, e em comum, ressaltam o atraso cultural do distante povo sertanejo, conforme pode ser visto a seguir.

O jagunço destemeroso, o tabaréu ingênuo e o caipira simplório serão em breve tipos relegados as tradições evanescentes, ou extintas(...) A civilização avançará nos sertões impelida por essa implacável força motriz da história (...) no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes (CUNHA, 2004, p.7).

A clássica narrativa de Euclides da Cunha ressalta, além da distância física, um afastamento cultural. Separação também identificada entre a população recifense dos anos de 1930, tendo em vista, a regularidade na qual se encontram notas de jornais que publicavam aos leitores do litoral a distância cultural sertaneja. Em nota: “O sertão, meu amigo, continua o mesmo sertão, inculto, obscuro, sem o menor vislumbre de civilização. E assim, continuará por todos os tempos, enquanto os governos não se decidirem a desbravar-o, levando-lhe a instrução por todos os recantos” (JORNAL GAZETA DO RECIFE, 19/08/1935).

Constatou-se que mais de trinta anos depois da publicação de “Os Sertões”, datada de 1902, o sertanejo ainda era percebido como um tipo “sem o menor vislumbre de civilização”, sinônimo de atraso aos ideais de modernidade perseguidos pela capital civilizada. E é nesse contexto que surge a Praça Euclides da Cunha, em 1935, quando o Sertão é constantemente chamado nos textos de jornais como *hinterland*²⁰, termo inglês que designa terras longe da costa, momento no qual se comemora a possibilidade de chegar ao município de Petrolina depois de três dias de viagem.

A partir da problematização das respostas, uma das constatações que é possível apontar, é a de que existe uma grande recorrência do discurso da seca, sendo a palavra que mais se repete entre todos os entrevistados (ver Quadro 4). Cabe ressaltar que essa visão de sertão se estende a diferentes regiões brasileiras e assim,

²⁰ Hinterland – termo em inglês para designar terras afastadas da costa.

corroborar com a ideia de que o discurso da seca está cristalizado no imaginário social, conforme aponta Albuquerque Jr. (2011).

Foi constante a referência de expressões literárias e artísticas, em geral, os entrevistados ressaltam o fenômeno da seca associado à alegria das festas e de seu povo. O entrevistado (R. B.), define o que vem a sua mente por meio das seguintes palavras: “Guimarães Rosa, seca, calor, folclore/ tradição, festas típicas”. Dessa maneira, ele agrega em seu pensamento palavras que unem a tradição cultural do lugar e o fenômeno natural que caracteriza esse meio – a seca. Classificadas a seguir conforme aspectos que compõe Quadro 4 a seguir.

VISÃO QUALITATIVA	REPETIÇÃO DE PALAVRAS	VISÃO FÍSICO-TERRITORIAL	QUANTIDADE	VISÃO IDEOLÓGICA	QUANTIDADE	VISÃO IMATERIAL	QUANTIDADE
Alegria de conseguir coisas simples	1	Açudes	4	Analfabetismo	1	Cachaça	1
Altivez	1	Bahia	1	Animais com fome ou mortos	8	Cachorra baleia	1
Apego dos habitantes	1	Caatinga	2	Árido	20	Café	1
Beleza	1	Cacto	2	Casa de barro	5	caipira	1
Céu sempre azul	1	Chão rachado	4	Criança barriguda	1	Canções de Elomar Figueira de Melo	1
Coragem	1	Diversos tipos de sertão	1	Criança desnutrida	1	Cangaço	4
Criativo	1	Espaço vazio	1	Desigualdade	1	Cheiro de barro	1
Curiosidade	1	Floresta ressequida	1	Dificuldade	2	Comunhão de sentimentos	1
Diversidade	1	Longas estradas de chão	1	Vida dura	1	Culinária (tapioca)	2
Divertida	1	Nenhuma grama	1	Exploração	1	Cultura bonita	1
Esperança	2	Nordeste do Brasil	5	Falta de água	6	Dança típica	1
População feliz	5	Pau a pique	1	Família desesperada	1	Deus e o Diabo na terra do sol	1
Força	1	Pernambuco	1	Fome	5	Dominguinhos	1
Humildade	3	Povoado de canudos	1	Incapacidade do governo	1	Elba Ramalho	1
Importância da família	1	Sem chuva	2	Injustiça	1	Festa típica	4
Inteligência	1	Sem vegetação	1	Lugar inóspito	1	Folclore	1
Linha do horizonte em movimento	1	Sertão nordestino	1	Miséria	2	Forró	2
Lugar de sinceridade	1	Sol	4	Monocromia	1	Galinha caipira	1
Luta pela sobrevivência	4	Terreno arenoso	1	Paisagem cinza	2	Gonzaguinha	1
Muito amor a sua Terra	1	Vegatação retorcida	3	Pobreza	8	Grande sertão veredas	1
Pacificado	1	Vegetação verde	1	Pouca infraestrutura	2	Guimarães Rosa	1
Paisagem marcante do Brasil	1	Vento	1	Ranhuras na pele	1	História	1
Paisagem peculiar e marcante	1	Veredas	1	Retirantes	2	João Cabral de Melo Neto	1
Paisagem pelo horizonte	1	Riquíssimo bioma	1	Rudeza	1	Lampeão	3
Paisagens incríveis	1	Terra	3	Seca	26	Literatura	1
Pessoas boas	1	Flores	1	Vida seca	1	Literatura de cordel	1
Pessoas guerreiras	2			Sem assistência do governo	4	Luiz Gonzaga	1
Pessoas prestativas	1			Sem nada	1	Maria Bonita	2
Potencial turístico	1			Sofrida paisagem	1	Morte e Vida Severina	1
Povo com religiosidade	1			Sofrida vida	1	Música	2
Povo de resistência	1			Sofrido povo	2	Música (forró)	1
Povo humilde	1			Sofrido sertanejo	1	Música sertaneja	1
Povo valoroso	1			Sofrimento	5	Nordestino	1
Resiliente	1			Solidão	1	obras artísticas	1
Riqueza	2			Subdesenvolvimento cultural	1	Poesia	1
Riqueza cultural	1			Suor	2	Rabeca	1
Sabedoria	1			Terra improdutiva	1	Sanfona	1
Sem grandes ambições	1			Textura áspera	1	Sertanejo	1
Sensibilidade	6			Tristeza	4	Sotaque forte	1
Terra de grande potencial	1			Explorado	1	Terra de cabra macho	1
Trabalhadora	5			Pé no chão	1	Todo mundo junto	1
Povo unido	1					Tradição	1
						Vaqueiro	1
						Vidas Secas	1
						Viola	2
						Gosto forte	1
TOTAL	63		46		129		59

Quadro 4 – Quadro síntese com palavras retiradas das narrativas que foram agrupadas em Visões Qualitativa, Físico-territorial, Ideológica e Imaterial. Destaca as palavras com maior número de repetição e demonstra os quantitativos. Ver quadro ampliado no Apêndice B.

Na análise realizada, as narrativas possuem referências de um conjunto simbólico pré-existente, sem necessariamente possuir relação empírica com o lugar,

estabelecidos com base em uma historiografia do lugar geralmente transmitida por meios de comunicação, expressões artísticas e literárias. Como pode ser visto nas palavras de L.C., na citação a seguir.

A primeira coisa que me veio a mente foi Morte e Vida Severina - João Cabral de Melo Neto...apesar de se tratar de ter diversas passagens tristes e de ser um texto antigo, penso que ainda traduz a luta pela sobrevivência diante das dificuldades.
Por outro lado, penso também na fé que este povo tem, pela alegria de conseguir coisas simples e que nós que temos certa facilidade, não valorizamos....
Penso no simples viver e na importância da família...
Enfim... é isso... **eu não conheço o sertão**... então desculpe se minha visão é um pouco criada pela mídia ou ilusória... (L.C., 25 anos São Paulo - SP).

De acordo com o Quadro 4, constata-se que as pessoas consultadas possuem uma visão de sertão traduzido pelo seguinte arranjo de palavras: **seca, árido, animais com fome ou mortos, pobreza, falta de água, população feliz, trabalhadora, nordeste do Brasil, casa de barro, fome e sofrimento**; resultado das palavras citadas em maior número de vezes.

Ainda conforme o Quadro 4, das quatro visões apresentadas, é a Visão Ideológica que possui uma maior ocorrência, são 129 palavras que representam 43,3% do total de todas as visões, conforme se percebe no Gráfico 1. O que significa dizer que, segundo tal amostragem, o imaginário do sertão apresenta-se predominantemente relacionado com as questões político-sociais existente no lugar, de maneira geral representadas pela relação desenvolvida a partir do fenômeno da seca.

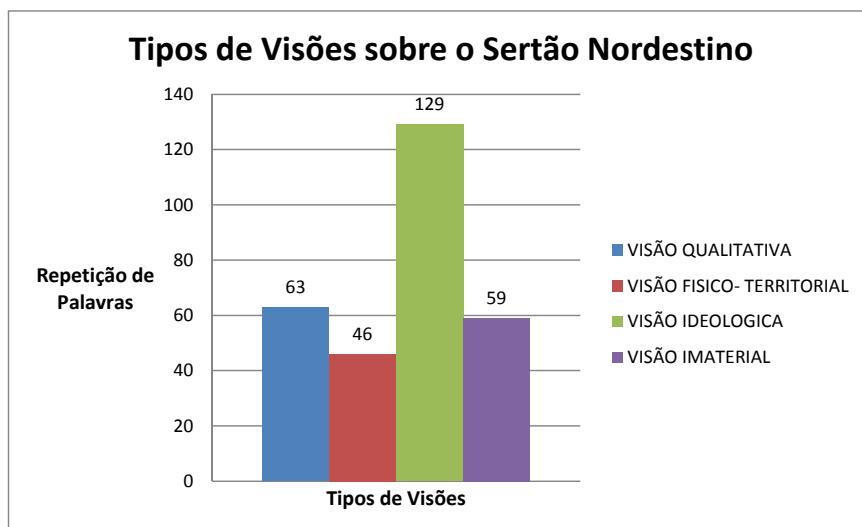


Gráfico 1 - Visões representadas por numero de palavras

Relativamente à faixa etária das pessoas consultadas, não houve nenhum tipo de restrição. Dessa forma, ao final do processo, foi constatado um grupo com uma grande abrangência de idades, entre 17 e 90 anos de idade. Tal fato sugeriu que as respostas estavam relacionadas com diferentes momentos históricos; o que levou a separá-los entre duas faixas etárias **a)** 17 e 39 e **b)** 40 e 90, como explicitado no Capítulo 1 e retomado neste momento para facilitar a apreensão dos resultados, conforme mostra o Quadro 5.

	CIDADE/ESTADO	GRUPO DE IDADE	QUANTIDADE DE PESSOAS POR GRUPO DE IDADE	QUANTIDADE DE PESSOAS POR GRUPO DE IDADE (%)	TOTAL DE PESSOAS ENTRE 17 - 39 ANOS (%)	TOTAL DE PESSOAS ENTRE 40 - 90 ANOS (%)
GRUPO 1	Belém/PA; Campo Grande/MS; Brasília/DF; Curitiba/PR; Porto Alegre/RS; São Paulo /SP; Rio de Janeiro/RJ; Manaus/AM; Fortaleza/CE; Recife/PE	17 a 39	36	72,00	67,19	32,81
		40 a 90	14	28,00		
GRUPO 2	Recife/PE	17 a 39	7	70		
		40 a 90	3	30		
GRUPO 3	Recife/PE; Rio de Janeiro/RJ	17 a 39	0	0		
		40 a 90	4	100		

Quadro 5 - síntese de idade por grupos

Com 67,19 % do total, é predominante o grupo com faixa etária entre 17 e 39 anos. O que indica uma geração de pessoas que estabelecem relação mais próxima de fatos contemporâneos; ou seja, no que se refere a momentos relativos à Praça, possuem memória do período que atravessou maior dificuldade para manter suas características originais.

Ao considerar que dentre esses, 45,60 % possuem de 17 a 27 anos de idade, é possível julgar que o imaginário desse grupo está diretamente ligado com referências culturais relativas ao séc. XXI do que com o séc. XX (origem da Praça).

Tal fato poderia justificar um imaginário influenciado por matérias e enredos contados pelos meios televisivos. No entanto, o que chama a atenção é que as definições narradas são semelhantes entre todas as gerações, um Sertão com os mesmos elementos entre o jovem de 17 anos e o senhor de 89.

Visto que, as primeiras décadas do séc. XX marcaram significativamente a historiografia do Sertão, ao longo da pesquisa, confirma-se que este momento define símbolos sertanejos que foram consolidados e reafirmados ao longo do tempo. O que corrobora com a afirmação de Albuquerque Jr. quando diz que a produção imagética acerca do Sertão consiste em “construir o novo, negando sua novidade” (ALBUQUERQUE, 2011, p.92) como se as novas produções estivessem envolvidas às suas antigas histórias.

Em nenhum momento foi mencionado o atual crescimento econômico sertanejo, as grandes obras como *Transposição do Rio São Francisco* ou a *Ferrovia Transnordestina*, o importante *Pólo Gesseiro do Araripe* ou a fartura na fruticultura do Vale do São Francisco. Nesse sentido, percebe-se o caráter simbólico que associa o Sertão à “seca e aridez” conforme foi apontado por grande parte dos entrevistados.

Reforça a ideia de que o imaginário do Sertão está vinculado a elementos construídos ainda no início do século passado que são perpetuados até os dias atuais. É o caso da pobreza, dos animais mortos, da aridez do lugar; mas não é só isso, como os próprios entrevistados afirmam, o Sertão é também “uma terra de grande potencial”, “rico bioma” ²¹ além de uma enorme diversidade cultural.

²¹ Trecho das entrevistas de: (M. B.) e (U.S.), ambos são natural de Recife-PE.

Dessa forma, retomamos a questão apresentada na introdução desta pesquisa: **existe paisagem sertaneja no imaginário social sertanejo da população?** Diante do exposto, é possível afirmar que, para os entrevistados, a paisagem sertaneja é uma construção que envolve a linguagem dada sob o senso comum. Acredita-se que é assim compreendida por boa parte da população, paradigma produzido por esta e para esta sociedade.

4.1.2 A PAISAGEM SERTANEJA

Após trabalhar as análises que envolvem o imaginário social sobre o Sertão, buscou-se identificar uma noção de paisagem presente dentro dessas narrativas. Verifica-se a utilização constante de palavras que assinalam para pontos de tensão social que são associados a elementos naturais como a vegetação.

Me vem a imagem de um lugar quente e muito seco...com uma **vegetação bastante retorcida... um lugar inóspito** (M.Y. 45 anos. Campo Grande – MS).

Lugar árido, que **não tem nada, não tem vegetação**, não tem água, tudo seco. (R.S., 40 anos. Porto Alegre- RS)

É isso mesmo. Essa paisagem árida, animais mortos, o chão quebrado, **a vegetação retorcida, as casas pobres**. A segunda coisa que eu lembro é do Grande Sertão Veredas e do Deus e o Diabo na Terra do Sol. (D. S., 37 anos, Rio de Janeiro).

Ao analisar estas e outras respostas pôde-se perceber que os entrevistados, algumas vezes, definiam o Sertão através do uso da palavra paisagem associada a adjetivos como: “cinzenta”, “acachapantes”, “árida”. Este fato denota a percepção da paisagem sertaneja baseada em uma imagem formada de uma realidade, mas que em dado momento torna-se independente dela. Identificou-se um discurso carregado desta percepção ‘imaginada’ (ALBUQUERQUE JR., 2011) que recebe então uma interpretação para além do conhecimento empírico do lugar.

A primeira imagem que vem é a **paisagem árida**, cactos, crânio de vacas, etc. D. S., 37 anos, Rio de Janeiro.

Para mim, Sertão me remete à seca e à **paisagem cinza** que sempre viamos quando viajavamos pelos interiores de Recife à Campina Grande(...) F.F., 29 anos, Recife – PE.

Terra, árido, vento, sol, **paisagem pelo horizonte**. Ranhura na pele e no solo. Suor, trabalho. Água = ouro; chuva= reza; sonho = cidade. B. N., 22 anos, Curitiba – PR.

Literatura, música, seca, retirante, riqueza cultural, cachorra baleia (filme vidas secas) sol, história, dança típica, festa junina, viola, sertanejo, terra, **paisagem marcante do Brasil**. Fonte de história e grandes obras artísticas e literárias. Sotaque forte. D. S., 24 anos, Curitiba – PR.

A mesma paisagem é imaginada pelo pequeno Pacu, personagem do filme “Abril Despedaçado” do cineasta Walter Salles (2001) quando descreve sobre o mar. Em meio às imagens que lhe chegam através de um livro, o menino conta e reconta sua paisagem marinha. Mesmo sem nunca ter se aproximado das águas salgadas, ele descreve o mar, os peixes e até a sereia, pois assim lhe haviam transmitido as ilustrações.

Essa paisagem que é transmitida como um paradigma remete também ao jardim sonhado pela mãe de Anne Cauquelin (2007), uma vez que, a narrativa do sonho materno lhe transmitisse uma paisagem. Como se fosse possível pintar um quadro, ou mesmo elaborar uma imagem por meio daquela narrativa que congrega uma tradição de pensamento, modelos instituídos por sua civilização. Como se por meio de um gesto o jardim fosse paisagem e esse jardim é “tão real quanto pode ser qualquer coisa desse mundo” pois de acordo com o seu arsenal de referências culturais ela consegue respirar “o perfume suave do alfeneiro” (CAUQUELIN, 2007, p.20)

Dessa forma, o sentido relacional de paisagem que estamos trabalhando, apresenta-se mesmo sem a experiência empírica do sujeito. Está vinculado a uma visão construída pelo senso comum, e por sua vez, como aqui também foi demonstrado, associa-se a uma visão ideológica, na qual o meio é condição de sofrimento do sujeito nele inserido. Nas citações abaixo, quando (G.N.) diz que Sertão lhe remete à “paisagem sofrida” exemplifica esse conteúdo e (F.A.) também faz uma descrição baseada em paradigmas sociais e politicamente construídos ao longo dos anos. São respostas lineares, que cruzam elementos simbólicos como a seca, o gado morrendo e pessoas resignadas, fatos essencialmente veiculados ao longo do século passado.

A palavra sertão, para mim, remete a idéia (inicialmente) de seca. **Um lugar com a paisagem e o povo sofrido** pela falta de água. Mas quando tento imaginar mais atributos a esta palavra, penso também que o Sertão revela paisagens incríveis... caatinga com sua riqueza e diversidade nos meses de chuva. G.N., 40 anos Campo Grande – MS.

Sertão me lembra: seca, calor, solidão, tudo cinza, longas estradas de chão, sertanejo sofrido, falta de água na plantação, animais morrendo de fome, coisas tristes assim. Mas também me lembra coisas alegres como festas juninas, solidão, tudo cinza etc... F.A., 47 anos, Brasília –DF.

Outro sentido relevante corresponde a não citação do termo paisagem, identificado principalmente nas narrativas dos habitantes nordestinos, com conotação nostálgica da infância ou da lembrança de parentes sertanejos. Eles reafirmam o emprego de símbolos como cactos e açudes secos que juntos ao fenômeno da seca, são utilizados dentro de uma retórica cultural sem fronteiras no território nacional. O relato de (F.F.) e (K.B.) descritos abaixo demonstra esse discurso cultural.

(...) **Ahhh e lembro muito da imagem dos cactos e dos açudes secos, no interior de vovó**, na Paraíba. Em relação às pessoas, quando penso no Sertão, penso em pessoas simples, boas e humildes. Sem grandes ambições além da sobrevivência diária. F.F., 29 anos, Recife – PE.

O que vem em mente sobre sertão é: terra batida e seca, mas além dos aspectos materiais também **me recordo de várias histórias que meu pai, minha mãe e principalmente minha avó que contavam na época que viviam lá**, lembro de cangaço, gente trabalhadora e muito divertida com vários causos pra contar(...). N.C. 35 anos, São Paulo- SP.

Sertão foi **primeiro o lugar de onde veio meu avô**, nascido em Serra Talhada, Pernambuco. Quando **contava histórias do sertão**, dizia do pai preto e da mãe índia, de como tiveram dificuldades com os muitos filhos, da comida feita com a mandioca que plantavam e do que conseguiam na mercearia da vila. Enquanto contava, talvez ele mesmo recorria a imagens bem conhecidas e acrescentava seu encanto: um lugar árido, mas com flores(...). D. D. 33 anos, Fortaleza – CE.

(...) Sertão, para mim, remete às **alegrias de minha infância**. A. M. 35 anos, Fortaleza – CE.

A noção de paisagem aparece no discurso tratando do meio e das relações estabelecidas naquele lugar. Ao analisar os chamados ‘romancistas de 30’ e sua influencia na produção historiográfica do sertão nordestino, Albuquerque Jr. (2011) chama atenção para a literatura produzida por autores como Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos que impregnaram seu texto de ‘suas paisagens’.

A paisagem outrora narrada por estes autores dos primeiros decênios do séc. XX é agora associada à imagem, representação paradigmática de um lugar, que pode ser encontrado na fala de (M.M.) abaixo, em que se rebate alguns dos principais

elementos ditos por Raquel de Queiroz quando descreve a saga dos sertanejos que fogem da seca de 1915, os chamados retirantes.

Infelizmente, o que me vem de imediato é a imagem de um lugar árido, plantas retorcidas e sem vida, **animais mortos** pela falta de água, **retirantes em busca de melhores dias**, pobreza(...) M.M., 52 anos, Brasília-DF

O discurso supracitado demonstra uma noção de paisagem sertaneja literária, próxima a que foi escrita em “O Quinze”, da mesma autora cearense, que entra para a historiografia desse lugar. Uma construção que aplica um caráter quase que uniforme baseado, por discursos veiculados desde a literatura clássica até as mídias mais atuais de televisão (ALBUQUERQUE Jr. 2011).

Sertão me remete a sofrimento. **Acredito que seja pelas milhares de reportagens mostrando o quanto é sofrida a vida de quem mora no sertão.** Não me lembro de ter visto alguma referência positiva em relação a isso. R.P., 38 anos, CUIABÁ – MT.

Guimarães Rosa, muita seca, chão rachado, nada de chuva, animais mortos, crianças desnutridas, famílias desesperadas, pobreza, miséria e tristeza. Difícil lembrar de algum quadro diferente disso, **talvez não esteja mais nessas proporções mas quando ouço a palavra Sertão é esse o quadro que me vem à mente.** C., 38 anos, Brasília-DF.

Independentemente das origens destes entrevistados, de serem de capitais no Nordeste do Brasil ou de outras regiões brasileiras, manteve-se o discurso e as referências ao Sertão, corroborando com a ideia de cristalização do discurso da seca no imaginário social.

4.2. A PRAÇA REPRESENTANDO A PAISAGEM SERTANEJA.

Verificar a representatividade da paisagem sertaneja na Praça Euclides da Cunha foi o segundo ponto a ser analisado a partir das entrevistas coletadas. Foi considerado as pessoas entrevistadas pertencentes ao GRUPO 2 e ao GRUPO 3. Nesse sentido, identificou-se no cactário o maior elemento de representatividade, no qual são encontrados os diversos exemplares de cactáceas e bromeliáceas, os blocos de pedra e a escultura do vaqueiro. É o que aponta o entrevistado H.P. (GRUPO 2) quando conclui “Ela é bem parecida com o Sertão. (...) só acho que precisa de mais árvores no meio. Mas, ali é a vegetação do Sertão mesmo né?!” (TRECHO DE ENTREVISTA CONCEDIDA EM 06/09/2013).

Por parte da população recifense entrevistados *in loco* (GRUPO 2), em geral, a representatividade da Praça relacionada com o Sertão, foi verificada sob um olhar influenciado pelo fenômeno da seca. Conforme demonstrado na entrevista com K.V., quando afirma: “a Praça resalta todas essas características, da seca, do sertão... Ela não fala em outro período a não ser a seca(...)” . Nesse depoimento identificamos a representatividade da região, mostrando o imaginário sertanejo vinculado ao seu principal fenômeno natural, a seca, reafirmando o que abordamos no tópico anterior.

Vale ressaltar que esse entrevistado respondeu ter visitado o Sertão algumas vezes, no entanto, quando questionado sobre sua experiência no semiárido, a resposta se restringe a lembrança do momento de estiagem: “Eu fui em um período exatamente de seca. Foi um alastre. Terrível. Uma tristeza imensa que me deu. Só me lembro de ‘O Quinze’ de Raquel de Queiroz”, (K.V.). Dessa forma, demonstra que sua percepção tem fundamentos na experiência do lugar, mas que está associada à construção simbólica do século passado.

O GRUPO 3, foi unânime ao definir a Praça como representante da paisagem sertaneja. Composto por três especialistas e um artista plástico, destaca-se o apontamento feito pela historiadora da arte Vera Beatriz Siqueira que, mesmo sendo a única entrevistada que não mora em Recife, conheceu a Praça influenciada por suas pesquisas sobre Roberto Burle Marx, em uma visita à cidade. Em sua fala, a representatividade existe pelo caráter ecológico adotado, e é enfática quando questionada sobre tal assunto. Afirma a historiadora:

Com certeza! Foi a primeira tentativa de uma incorporação de uma flora que não era incorporada nos projetos paisagísticos, sobretudo no nordeste. Porque Mina havia utilizado cactos em São Paulo, só que com interesse na estética formal dos cactos. É lá em Recife que tem esse impacto cultural (TRECHO DE ENTREVISTA CONCEDIDA EM 04/10/2013).

Assim como o engenheiro agrônomo Pedro Paulo Araujo reconhece a representatividade sertaneja da praça, essencialmente composta pela vegetação ali adotada, Frederico Pernambucano resalta a presença das pedras, hoje espalhadas pelo canteiro central, como importante elemento da composição para tal representação.

Já o artista plástico Abelardo da Hora tem destaque no trecho do seu depoimento, no qual afirma que fez um vaqueiro para aquele jardim que era chamado de “jardim

sertanejo”. Nesse momento, além de reconhecer a representatividade da Praça, ele reafirma o seu caráter artístico. Outro ponto relevante é a atribuição política que ele ressalta ao dizer: “Ela é uma Praça que tem realmente uma força política muito grande porque ela é dedicada ao Sertão. Ao povo pernambucano e ao Sertão de maneira geral”. Finaliza, enaltecendo Burle Marx o colocando ao lado de personalidades como Oscar Niemeyer e Graciliano Ramos, figuras, segundo ele, “indispensáveis a serem citadas como a nata da cultura brasileira”.

Mesmo precisando interromper a entrevista, o entrevistado permitiu a dedução que está de acordo com a intervenção para restaurar o jardim, uma vez que tal ação retomou o projeto original. Sobre o contato com a Praça, o artista rememora com nostalgia: “eu fui lá, vi o jardim e tudo. E achei uma coisa maravilhosa (...) e tomou nome de sertanejo porque ele (Burle Marx) colocou exatamente árvores do Sertão”, em tal momento, ele fazia um levantamento para definir as praças que receberiam as esculturas de tipos populares que seriam espalhadas pela cidade em espaços públicos.

4.3. A PRAÇA: UM PATRIMÔNIO.

Por fim, verifica-se a relação entre a questão patrimonial e a Praça. Esse aspecto demonstra quão importante é a consciência acerca de um patrimônio cultural, e mais especificamente a necessidade de compreender a condição de monumento que um jardim representa.

Considera-se nesse item, o que já foi discutido no terceiro capítulo sobre a recepção dessa Praça nas opiniões divulgadas em jornais pernambucanos dos anos de 1930, um ambiente no qual a sociedade patriarcal, tradicionalmente marcada pelos senhores de engenho, começava a ter contato com o espírito de uma nova época. Burle Marx trazia para Recife a modernidade de uma nova compreensão de mundo, ancorado nas artes. Como bem disse Tarsila do Amaral, em depoimento sobre Burle Marx, “ele reclama, para os jardins brasileiros, árvores brasileiras” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 06/09/1936. VER ANEXO 1)

Os jardins são as vestimentas da architectura, são salas de estar ao ar livre. (...)Roberto Burle Marx compreende inteligentemente o jardim como que se harmoniza e se casa com a architectura moderna. E contra o amesquinamento das arvores cortadas em

formas de bicho ou figuras geométricas. Pernambuco deu uma lição ao Brasil confiando ao poeta dos jardins o parque de casa forte num dos bairros da capital e o cactário da Praça Euclides da Cunha (AMARAL, DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 06/09/1936).

Ao chamar a Praça de “sertãozinho” Mario Melo, o expoente pernambucano que assinava a coluna *Ontem, Hoje e Amanhã* para o Jornal Pequeno, não expressa apenas seu desafeto pessoal, mas explicita distâncias excludentes entre um mesmo povo. Tal pensamento não é um fato isolado, é um discurso que imprime limites e hierarquias facilmente encontradas nos dias atuais quando se fala sobre o Sertão. Nesse sentido também são proferidos outros discursos de importante impacto elucidativo para a percepção popular, visto a carência de uma consciência artística da massa, personalidades como Tarsila do Amaral e Mario Melo contribuíam com escritos que demonstravam o gesto artístico da obra.

Enquanto vivo, e contando com o apoio pessoal de técnicos da prefeitura, tal como o do engenheiro agrônomo Pedro Paulo Araujo, Burle Marx manteve contato frequente com Recife e as obras produzidas por ele na cidade. Assim, as obras possuíam um mínimo de manutenção adequada. À medida que esses personagens afastam-se da ‘fiscalização’ das praças, tem-se início um processo de descaracterização projetual devido à precária manutenção, que vai dos anos 1980 até o início dos anos 2000.

A impressão passada é a de que naquele momento, um jovem ‘sulista’ de apenas 25 anos, compreendia melhor o sentido de um povo, a unidade existente em suas diferenças. Burle Marx demonstra compreender a paisagem do nordeste e dessa forma, representa o Sertão no litoral como forma de valorar um dos ricos elementos de um único Pernambuco.

Em depoimento ao jornal Diário da Tarde em 14/03/1935, no momento inaugural da Praça, Burle Marx aponta sua intenção de oferecer ao estado, um jardim que se perpetue como uma “expressão de arte” onde esse espaço cumpre sua condição de jardim pautado sob as bases de “higiene, arte e educação” e é esta condição de arte que permite representar a essência de uma paisagem para além das fronteiras do seu próprio território, em suas palavras:

Esperamos, deste modo, haver alcançado nosso objetivo, isto é: doar a Pernambuco um jardim em que se cobrem aliados a higiene e a arte, ao par da educação e da cultura, o que equivale dizer que Pernambuco actual possuirá, em matéria de jardim, alguma coisa de

sólido e de definitivo com que se apresentar à posteridade, dentro de uma expressão de arte, cultura e bom senso (MARX, DIÁRIO DA TARDE, 14/03/1935)

A Praça Euclides da Cunha começou a ser considerada como bem cultural no início dos anos 2000. Naquele momento, a população convivia com uma praça descaracterizada, que acerca de vinte anos sofria com a falta de manutenção adequada (SÁ CARNEIRO e MESQUITA, 2003).

Os anos 2000 marcaram uma nova fase para a Praça, iniciou-se uma permanente luta patrimonial para com os Jardins Históricos de Burle Marx no Recife. A restauração ali realizada é marco em seu percurso histórico e abre uma nova perspectiva para a gestão de políticas de conservação desses espaços.

Trata-se de um “monumento vivo”, com base na Carta de Florença (1981). No entanto, segundo reflexão de Leenhardt(2008), as palavras monumento e vivo estabelecem um certo paradoxo para uma sociedade tradicionalmente acostumada a associar o sentido de monumento à “imobilidade”(LEENHARDT, 2008, p.39).

O autor que também aponta o jardim como “conjunto vivo”, ressalta que sua existência está condicionada “as estações e a evolução, no tempo, da vegetação que o compõe” (LEENHARDT, 2008, p.39). Esta opinião permite refletir sobre a dinâmica do jardim a partir do seu elemento principal, a vegetação. Possui assim, importância diferenciada por exercer uma mudança natural, e exatamente por isso, requer atenção contínua em sua manutenção. Visa à perpetuação do ideal de “projeto do jardineiro” (LEENHARDT, 2008, p.43) que distingue através do gesto o valor de um jardim.

Dada a intensa mobilização da população no momento do restauro, com visíveis distorções na compreensão da ação de salvaguarda do jardim, associada aos 10 (dez) depoimentos recolhido no GRUPO 2, das pessoas entrevistadas na Praça eram estimuladas a falar sobre a maneira como percebiam aquele espaço, foi constatado que nenhum dos dez entrevistados reconhecia o espaço como obra de arte. Tal fato foi reafirmado na continuidade no processo investigativo, quando se buscou levar os entrevistados a opinar sobre a possibilidade de modificação de elementos ou mesmo da característica da Praça.

Quando questionados sobre 'o que achavam da Praça?', todas as dez entrevistas denunciam uma carência na manutenção. Além disso, sete dos dez entrevistados sugerem inserir ou substituir algum elemento, tais propostas defendem inserir desde play ground e pista de Cooper, até a retirada dos cactos. Segundo L.A., "se ela fosse de concreto seria muito mais visitada, apesar dela ser uma coisa diferente do que vemos por ai..."²². Três dos dez entrevistados desaprovavam a vegetação e dois desses sugerem substituir os cactos, o que evidencia uma ação que descaracterizaria o Jardim.

O fato que mais chama atenção é que, após a pesquisadora explicar brevemente a história e o sentido de monumento do Jardim, apenas três dos dez entrevistados levariam adiante as modificações mencionadas, os outros sete entrevistados ressaltam que a partir dessa nova perspectiva, faz-se necessário uma maior conservação do local, como podemos conferir nos depoimentos citados a seguir.

A ideia é boa e só agora to vendo(...)não mudaria (C.B., 06/09/13).

Não gosto dos cactos mas entendo sua razão de existir. Mudar não, cuidar! Ter um cuidado maior porque ela representa o sertão assim (E.S., 06/09/13).

Acho que a palavra é preservar(...)Eu não sabia de nada disso, a população precisa saber (L.A., 05/09/13)

Essa ultima narrativa vale ser mencionada uma vez mais, devido ao fato de que, após a explanação da pesquisadora sobre o caráter artístico e patrimonial da Praça, o entrevistado compreendeu a importância e ressaltou que por tal perspectiva, é importante preservá-lo.

No entanto, o valor artístico parece ainda não ter sido compreendido, melhor dizendo, quando L.A. afirma: "mesmo sendo do Sertão, precisa ser mais organizada" ele emprega no discurso o imaginário sertanejo estereotipado, a palavra "organizada" é aplicada no sentido de descaso, mal cuidado... como se justifica-se: não é porque ela representa o Sertão que precisa ser mal cuidada.

Nenhum entrevistado conhecia a história da Praça e apenas uma pessoa, das dez, disse saber que o projeto era de Burle Marx. É interessante ressaltar que esta pessoa,

²² Trecho de entrevista concedida em 05/09/2013.

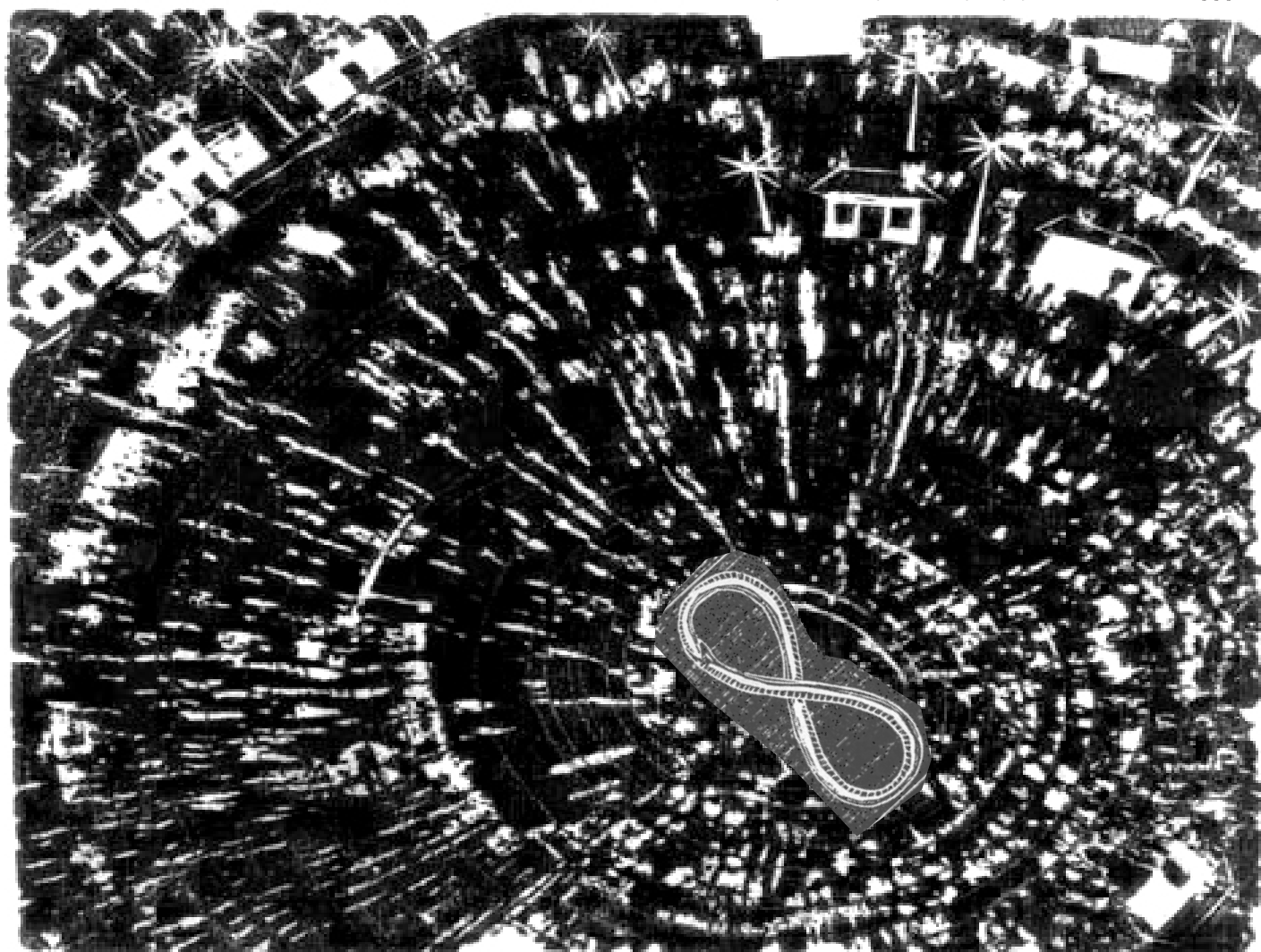
afirma ter conhecimento que o projeto foi de Burle Marx e que por isso sabe que a Praça possui importância diferenciada. Mas, acredita que “tudo se modifica” e que uma nova proposta para o local se justifica, uma vez que não consegue perceber sentido de preservação para com este espaço.

Aí vai se entrar na questão do peso do nome Burle Marx, certo? Da história da praça... só que eu acho que tudo se modifica. (...) Um momento que a gente sabe que tá com modificações do clima, essa coisa toda... eu acho que devia se repensar muito nessa parte da praça, sabe? Como uma área que fosse realmente uma área de lazer para as pessoas que moram por aqui, que moram na cidade, né? (...) Não é uma área agradável para você caminhar. Para você tomar um banho de sol, para você trazer uma criança para tomar banho de sol aqui, não é? Talvez até essa parte da... não sei, a própria vegetação eu acho que já afasta. Entendeu?(...) Aí vai dizer assim: ‘Mas o objetivo da praça não era esse’. Bom, o objetivo da praça naquela época onde você tinha muita área verde, a população era bem menor. A população não tinha tanta necessidade, talvez, de áreas verdes porque aí tinham os quintais das casas, tinham as vegetações das casas. (...) Então eu acho que é uma área verde, pra mim, desperdiçada. No sentido de lazer né?

O trecho supracitado da entrevista realizada com K.V. demonstra uma consciência sobre a história da Praça e sua proposta temática. No entanto, seu incômodo com o tema chega ao ponto de sugerir que se retire a vegetação do cactário, uma vez que compreende como um “desperdício” tal proposta.

Tais relatos são apontamentos que refletem minimamente uma atitude de distanciamento que se aplica para com a paisagem sertaneja na Praça Euclides da Cunha ao longo de quase oito décadas. Que descortina uma pequena parte do vasto campo a ser estudado e refletido entre aqui que envolve nossas interpretações e idealizações.

“ no meio do redemunho...”



5. “NO MEIO DO REDEMUNHO...”

A noção de paisagem, aqui compreendida como uma entidade extremamente complexa, requer uma multiplicidade de olhares e abordagens que são determinadas a partir das referências culturais, instituindo assim, uma capacidade de imaginá-la.

Uma vez adentrando nas veredas da paisagem, impregna-se o olhar, modifica-se a percepção das coisas de um modo que, associar paisagem e sertão, transcende as fronteiras determinadas pela geografia e nos instiga a reflexões morais e existenciais.

É como se nos envolvessemos numa espécie de microcosmo pois, “o sertão está em toda parte” principalmente “dentro da gente” (ROSA, 1984, p.08, 289) e se estou no litoral nordestino, esse Sertão pode ser uma praça.

Por tanto, parafrasear Guimarães Rosa “A Praça na rua, no meio do redemunho...” representa todo tumulto de sentidos e significados tão intensamente demonstrado por meio da fala na figura de Riobaldo. A epígrafe do livro “Grande Sertões: Veredas” repete-se diversas vezes ao longo do texto e congrega todo conflito vivenciado pelo personagem que, igualmente à Praça, carrega consigo passado, presente e futuro, futuro este que aqui se abre em uma infinita investigação.

A Praça no meio desse redemoinho carrega consigo o turbilhão de acontecimentos justapostos, igualmente ao meio semiárido e vivencia todas as suas “agruras e desagras” de representar a paisagem sertaneja.

Burle Marx torna o Sertão paisagem na Praça Euclides da Cunha, proporciona uma experiência sensível na relação estabelecida entre o visitante e o lugar do Sertão. Como bem define Rubio i Tudurí (1986), o artista Burle Marx é capaz de imprimir um espírito ao jardim por meio do gesto e, nesse Jardim, o espírito sertanejo se faz presente.

Entonces, el artista, al ordenar los elementos de la naturaleza a través de un diseño, le infundirá al recinto que crea un espíritu, un alma, un soplo de vida y de magia a través de la expresión de un sentimiento o una idea. En suma algo inmaterial, valores eternos, intemporales, relacionados con lo más íntimo de su ser. RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau: *El Jardí obra d'art*, ed. Fundació Caixa de Pensiones, Barcelona, 1985, p.19.apud SANTOS,1999 p. 263

A citação acima exalta a condição artística da composição paisagística de Burle Marx e, através da Praça Euclides da Cunha, o Sertão que está dentro de nós torna-se paisagem. Implícito na expressão de um sentimento, de uma ideia ora ordenada e narrada por um jardineiro, o artista dispõe as plantações encadeadas sob uma perspectiva narrativa que se associa ao tempo para definir sua forma de conceber, de criar, cada vez com mais força (CAUQUELIN, 2007).

A partir da ideia de fragmento apontada por Cauquelin (2005), o jardim representa um recorte do todo, como paisagem. E se for considerado que a paisagem é fragmentação da natureza se terá, paradoxalmente, “o universo dentro de sua pequena dimensão. O infinito comprimido no finito” (CAUQUELIN, 2005, p.115).

A filósofa francesa entende que o jardim estabelece uma dupla lógica, na qual o jardim não é apenas interior e, em sendo também exterior, ele é fragmento e totalidade ao mesmo tempo. O que possibilita reconhecer nesse espaço delimitado, a paisagem que transcende sua fragmentação.

Esse estudo voltou-se para compreender melhor questões que envolvem a Praça Euclides da Cunha, especialmente no que diz respeito ao seu sentido representativo, considera as relações materiais e imateriais entre o espaço e as pessoas.

Em um primeiro momento, preocupou-se em examinar como se apresenta o imaginário do Sertão para uma parcela da população, e só então, analisar se existe uma noção de paisagem compreendida junto à noção da paisagem sertaneja. Nessa perspectiva, foram aplicadas entrevistas às quais se constituíram como diferencial material utilizado nas conclusões ora expostas. Uma vez compreendido que a paisagem encontra-se relacionada com o processo imaginário na construção de identidade do lugar.

Quando verificado que a Praça Euclides da Cunha possui representatividade da paisagem sertaneja, apresenta-se como consequência, uma inevitável ligação entre os elementos simbólicos de Sertão e este espaço. A forma do cacto, mas do que sua plasticidade e estética, tão bem apropriada por Mina Warchavisk, vai representar a primeira vista, o sentido SECO e árido do seu meio para maioria dos entrevistados.

É de fato o primeiro fator que vem a mente, no entanto, não é o único. Foi visto que mesmo sem conhecer empiricamente o Sertão, as pessoas o associam a uma grande produção cultural ao seu sentido de tradição.

Foi revelado que o Sertão é percebido por basicamente quatro aspectos, (i) aquele que demonstra qualidades do lugar; (ii) condições físico-territoriais do lugar; (iii) aspectos voltado para questões político-sociais e (iv) aspectos relacionados a cultura e tradição do lugar. As exposições demonstram uma noção de paisagem, capturadas pela palavra dos 64 entrevistados. Identifica-se uma noção de paisagem sertaneja mais relacionada com as produções simbólicas do lugar, divulgadas essencialmente por expressões artísticas e literárias. Tendo a relação entre o homem e o meio como foco, estabelecida principalmente devido à condição climática que se revela periodicamente em ciclos de estiagem, que exige do homem intensa dedicação para com seu lugar.

Em geral, as noções de paisagens sertanejas que foram expostas, estão baseadas em um senso comum. Partem da compreensão que cada indivíduo tem daquelas expressões, vistas do que é e ou daquilo que lhes foi contado, uma paisagem sertaneja 'imaginária'. Contatou-se que:

- i) existe uma noção de paisagem sertaneja no imaginário social
- ii) a Praça Euclides da Cunha representa a paisagem sertaneja para aqueles consultados
- iii) a condição de que este é um jardim histórico, segundo especialistas;
- iv) a necessidade de uma educação patrimonial para a população compreender a condição de monumento do referido jardim

Atenta-se para a dificuldade de conservação comum aos espaços públicos na atualidade, seja por questões administrativas, técnicas ou uso inadequado. Também deve se considerar os fatores como: os novos usos dos imóveis no entorno, novas dinâmicas de fluxos e possíveis danos causados por vândalos.

Apresenta-se a Praça Euclides da Cunha como fragmento da história da cidade e, dessa forma, há uma contínua construção de significados que envolvem a noção de paisagem desta determinada sociedade. Reflexo da dinâmica social na construção histórica do lugar, o Recife de 30 vivenciava o conflito pertinente a uma sociedade que se deparava com a mudança de paradigmas. No contexto atual, imprime-se ao

local uma condição de transito e fluxos pertinente a sua situação em meio a um centro urbano. Dinâmicas que evidenciam a transição da história em meio à obra, e assim, sua resistência.

Considera-se um jardim de interesse histórico especialmente pela vegetação aplicada na sua composição paisagística, é um monumento vivo, uma vez que o principal elemento para caracterizar um jardim histórico é o vegetal, segundo a Carta de Florença (1981). Esta Praça é a essência do jardim moderno e brasileiro, e ao resistir ao longo de quase oito décadas com suas principais características, afirma o contundente peso cultural que possui.

A referida Carta Patrimonial, aborda o jardim como um bem, a ser salvaguardado e o define como “uma composição arquitetônica cujos constituintes são principalmente vegetais e, portanto, vivos, o que significa que eles são perecíveis e renováveis”(Art.2º CARTA DE FLORENÇA,1981).

A historiadora Sonia Berjman enfatiza a diferença entre o patrimônio verde e o construído como diferentes entidades constituídas de materiais distintos, onde “*las plazas y los parques están contruidos com materiales vivos(...)*” nesse sentido insere o caráter dinâmico da vegetação aplicado ao patrimônio, explicita uma condição especial à conservação desse tipo de monumento.

Percebe-se, assim, a importância de uma contínua conscientização patrimonial chamando a responsabilidade também da população, agentes que se apropriam do espaço e zelam para sua conservação. Berque (2013) reforça que o valor social da paisagem é crucial para uma conservação adequada, ressaltando que o maior desafio é a educação da sociedade para sensibilizá-la a pensar através da paisagem, permitindo que os sujeitos participem do seu desenvolvimento.

A peleja da Praça sertaneja traduz que existe algo latente nesse jardim, símbolo da paisagem que representa. Supõe uma significativa apropriação do lugar em meio aos momentos que caracterizam sua história. Ao longo destes anos a sua permanência comprova que existiu uma apropriação, sua resistência em meio a inúmeras dificuldades como enchentes e ausência de adequada manutenção é um registro vivo de que nesse jardim existe algo latente, símbolo da paisagem que representa, apesar de algumas demonstrações de rejeição.

O jardim como monumento vivo, institui uma dinâmica natural que exige uma consciência do seu caráter original, o que é elemento fundamental para sua conservação. Fazendo uma analogia com árvores, seria como as raízes, que crescem e fortalecem seus vínculos com a terra, mas que também permitem novas feições ao longo do tempo, sem perder suas características.

Intenciona-se com esse trabalho estimular ações de educação patrimonial com foco nos 'patrimônios verdes' recifenses e não apenas no jardim da Praça Euclides da Cunha, uma vez que, se forem melhor conhecidos em sua história e sua relevância, serão melhor apropriados e conservados.

Ao longo desse processo percebi que o Sertão é de fato 'sem fim' e sua paisagem é grandiosa demais para definir nesse momento. Aqui tenho o marco inicial da construção de um pensamento, um mergulho dentro desse lugar que significa voltar-se para 'dentro da gente'. E percebendo que, como tudo na vida, o Sertão é composto por dois lados, chego ao final dessa escrita concordando com o que me foi dito por Abelardo da Hora em entrevista, entre os dois lados, "eu prefiro ficar só com o que tem de belo no Sertão".

— Severino retirante,
se quer mesmo que lhe
diga;
é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida.

*Trecho do Morte e vida Severina.
João Cabral de Melo Neto.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Regina. *O enigma de Os Sertões*. Rio de Janeiro, Funarte: Rococó, 1998
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife/São Paulo: Massangana/Cortez, 1999.
- AB'SÁBER, Aziz; MARIGO, Luiz Claudio. *Ecossistemas do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2006
- Aziz Nacib Ab'Saber, DOSSIÊ NORDESTE SECO Estud. av. vol.13 no.36 São Paulo May/Aug. 1999
<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141999000200007>.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BASTIDE, Roger. Brasil, Terra de Contrastes. Tradução para o português Maria Isaura pereira de Queiroz, Difusão Européia do livro, São Paulo, 1959.
- BERJAM, Sonia. El Paisaje y El Jardín como elementos Patrimoniales: Uma visión Argentina. In: TERRA, Carlos G.; ANDRADE, Rubens de O. (Org.) Paisagens Culturais: Contrastes Sul-Americanos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Bela Artes, 2008.
- _____. El paisaje y el patrimonio. *Revista ICOMOS/UNESCO*, v. (s/v), n. (s/n), p. 1-11, 2001.
- BERQUE, Augustin. *El nacimiento Del paisaje en China*. Tradução para o espanhol María Luisa Venthey. In: MADERUELO, Javier. El paisaje, Arte y naturaleza: Actas Huesca. Huesca: Diputación, 1997. p. 23-27.
- _____. *Paysage, milieu, histoire*. In BERQUE, Augustin (org). Cinq propositions pour une théorie du paysage. Paris: Ed. Champ Vallon, 1994.
- _____. *Território e pessoa: a identidade humana*. In Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, 2010, nº 6.
- _____. *Construting the subject: Milieu, History, Evolutin*. Abstract of the Keynote Lecture. Conference, Landscape & Imagination, Paris, 2013.
- BOOTH, W.C, COLOMB, G. G. e WILLIAMS, J. M. A arte da pesquisa. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- BUENO, Francisco da Silveira. Dicionário Escolar da Língua Portuguesa. 11ª Ed./ 9ª tiragem. Rio de Janeiro: FAE, 1985.
- BURGER, Juliana Bandeira. *A Paisagem nos Planos de Saneamento de Saturnino de Brito: entre Santos e Recife (1905-1917)*. Dissertação (de mestrado): Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU). Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife, 2008.
- CALS, Soraia. *Burle Marx: Uma fotobiografia*, Rio de Janeiro, Cindan, 1995
- CALVINO, Italo. Marcovaldo ou as Quatro estações na cidade. Tradução Nilson Moulin, São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1994.

CAMARGO, Marina. *Como se faz um deserto*. Porto alegre, 2013.

CAMARA, 1966 p.116 in RBG - ano 2,nº1. Reproduzido de Tipos e aspectos do Brasil – coletânea da Revista Brasileira de Geografia. IBGE – Conselho Nacional de Geografia. 8ª edição. Rio de Janeiro, 1966.

CAMPOS, Wanessa. *A Dona de Lampião*. Recife, Editora: Sesc, 2012.

CARDOZO, Joaquim. A Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU): Olhada de um ponto de vista atual (1973). In: MACEDO, Danilo Matoso; SOBREIRA, Fabiano José Arcádio. *Forma e estética: ensaio de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia*. Brasília: Edições Câmara, 2009.

CARTA DE FOREÇA (1981). In: CURY, I. (Brasil). *Cartas Patrimoniais*. 2. Ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. p. 253 - 258. Edições do Patrimônio

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 142-175.

_____. *As Encruzilhadas do labirinto/2. Os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p.225-243.

CAUQUELIN, Anne. *Petit traité du jardin ordinaire*. Éditions Payot & Rivages. Paris, 2005.

_____. *A invenção da paisagem*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. [1902]. Rio de Janeiro - São Paulo - Fortaleza: ABC Editora, 2004.

CUNHA, Euclides da. "Em Viagem". In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, vol. I, 1966, p.631

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

DAHER, Andrea. *Objeto cultural e bem patrimonial. Representações e práticas*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 34 / 2012. Organização: Márcia Chuva

DOURADO, Guilherme Onofre Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. São Paulo: Edusp: SENAC, 2009.

FERREIRA, Angela Lúcia; DANTAS, George Alexandre Ferreira; SIMONINI, Yuri Cartografia do (de)sertão do Brasil: notas sobre uma imagem em formação – séculos XIX e XX. Grupo de Pesquisa História da Cidade, do Território e do Urbanismo – HCurb. XII Colóquio de Geocritica 2012, Bogotá 7-11 de maio.

GUERRA, Abílio. *Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical*. Arqutextos, São Paulo, n. 3, p.17-23, 06 out. 2002. Mensal.

GONÇALVES, Lisbeth. *A arte brasileira no século XX*. São Paulo:ABCA: MAC USP:Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

GÓES, Ronald de. *Hannes Meyer e Luiz Nunes: Elo Perdido*, 2009. In Revista Viver Cidades, Rio de Janeiro, nº 30. 2010.

KLEE, Paul. Diários. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990

LEENHARDT, Jacques. *A Exigência Social da Paisagem: reflexões a partir de Burle Marx*. In: TERRA, Carlos G.; ANDRADE, Rubens de O. (Org.) Paisagens Culturais: Constrastes Sul-Americanos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Bela Artes, 2008. p.37-46.

LEENHARDT, Jacques (org). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994

MARIA, Yanci Ladeira. *Paisagem: entre o sensível e o factual. Uma abordagem a partir da geografia cultural*. Dissertação (de mestrado): Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas- USP, São Paulo, 2010.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von; SPIX, Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

MARX, Roberto Burle (1954). *Conceitos de Composição em Paisagismo*. TABACOW, José(org)(1987). *Roberto burle Marx: Arte e paisagem* – conferências escolhidas. São Paulo. Nobel.

MELO NETO, João Cabral de,. *Morte e vida Severina outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1988.

MELLO, Frederico Pernambucano. *A Guerra Total de Canudos*. Recife, Editora: A girafa, 2007.

_____. *Guerreiros do Sol: o banditismo no nordeste do Brasil*.

MIRANDA, Maria do Carmo Tavares. *Seminário de tropicologia: Homem, terra e trópico*. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1992.

_____. *Minha experiência em Pernambuco, 1984 (Conferência)*. In: MIRANDA, Maria do Carmo Tavares. Anais. Seminário de Tropicologia: Homem, terra e trópico. Recife: FUNDAJ, Editora: Massangana, 1992.

OLIVEIRA, Fabiano L. *O lugar do jardim: Debate sobre a criação de uma paisagem moderna e brasileira*. In: SÁ CARNEIRO, Ana Rita; BERTRUY, Ramona Isabel Pérez. Jardins Históricos Brasileiros e Mexicanos. Recife: Universitária UFPE, 2009. p. 463-503.

OLIVEIRA, Ana Rosa. *Tantas vezes paisagem*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2007.

PAULA, et al. *Paisagem da Caatinga: um gesto de Burle Marx na Praça Euclides da Cunha*. In Paisagem e Ambiente : ensaios – Revista de Arquitetura Paisagística e Planejamento Ambiental da FAU- São Paulo, 2011, nº 29, p.11-24.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p.339-363.

ROSA, João Guimarães, 1908-1967. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TABACOW, José (org). *Roberto Burle Marx: arte e paisagem*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

PRADO, Darién E. *Ecologia e conservação da caatinga* / editores Inara R. Leal, Marcelo Tabarelli, José Maria Cardoso da Silva; prefácio de Marcos Luiz Barroso Barros. – Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2003.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita. *Atuação de Burle Marx na construção da paisagem através de projetos paisagísticos no nordeste do Brasil*. In: Leituras Paisagísticas: Teoria e Práxis/ Roberto Burle Marx – Revista de arquitetura paisagística da EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2009, nº3.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita. *A restauração do jardim das cactáceas de Burle Marx no Recife, Brasil*. In: SÁ CARNEIRO, Ana Rita; BERTRUY, Ramona Isabel Pérez. *Jardins Históricos Brasileiros e Mexicanos*. Recife: Universitária UFPE, 2009. p. 463-503.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita; MESQUITA, Liana de Barros. *Restaurando o Recife de Burle Marx: a Praça Faria Neves, a Praça do Derby e a Praça Euclides da Cunha*. Recife, 2003.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita. *A paisagem cultural e os jardins de Burle Marx*. In: PONTUAL, Virgínia; SÁ CARNEIRO, Ana Rita. *História e paisagem: ensaios urbanísticos do Recife e São Luiz*. Recife: Baga-ço, 2005.

SILVA, Aline de Figuerôa. *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872 – 1937)*. Recife: CEPE Editora, 2010.

SANTOS, Cesar Floriano dos. *Campo de producción paisajística de Roberto Burle Marx “El jardín como arte público”*. Tese (Doutorado) DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA. ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA. Madrid, 1999.
TÍTULO

SILVA, Joelmir Marques da. *Arqueologia Botânica dos Jardins De Burle Marx: A Praça de Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha*. Dissertação (de mestrado): Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU). Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife, 2012.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx*. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2004.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Contrastes naturais: imagens da flora brasileira (da exuberância tropical à paisagem agreste)*. In: Martins, Ana Cecília Impellizieri (org.). *Flora Brasileira: história, arte e ciência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, p. 152-156.

Periódicos (Pernambuco, de 1934 a 1938)

Diário de Pernambuco - 1934, 1935, 1936, 1937, 1938.

Jornal do Commercio – 1935 e 1936

Diário da Tarde – 1935 e 1936

Jornal Pequeno - 1936

(Pernambuco - julho de 2003 a julho de 2004: 20 notícias)

Jornal do Comercio - 27/07/2003: Prefeitura restaura o "Cactário da Madalena"

Diário de Pernambuco - 12/08/2003: Revitalização considera remoção das árvores

Jornal do Comercio - 27/12/2003: A morte de Euclides da Cunha Praça

Diário de Pernambuco - 01/01/2004: Euclides da Cunha Praça

Jornal do Comercio - 08/01/2004: Recuperação de plano quadrado original em andamento

Jornal do Comercio - 10/01/2004: O jardim de Burle Marx

Jornal do Comercio - 16/01/2004: Ministério Público investiga corte de árvores

Jornal do Comercio - 18/04/2004: Paisagem mudança Cactos de praça

Vídeos

Expedições de Burle Marx – exibido em 1º Seminário de Patrimônio Cultural Guaratiba e suas paisagens em 10/2013 e na TV Brasil em 04/2014. Série com quatro episódios, dirigidos pelo cineasta João Vargas, parceria entre a TV Brasil e as produtoras Camisa Listrada e Atelier de Cinema.

O Povo Brasileiro - Capítulo 6: Brasil Sertanejo (2000)
<https://www.youtube.com/watch?v=yMMoigS8rMc>

Sites

The Library of Congress – American Memory
<http://memory.loc.gov/ammem/index.html>

<http://www.historiailustrada.com.br/2014/06/fotos-da-guerra-de-canudos.html>

<http://www.historiailustrada.com.br/2014/06/historia-do-brasil-como-vc-nunca-viu.html#.U8HOf5RdWT4>

<http://tarsiladoamaral.com.br/obras/antropofagica-1928-1930/>

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/10.113/3929>

<http://crj.ehess.fr/index.php?455> – acesso em: 21/04/2014; website do Center de Recherches sur Le Japon/EHESS – página de apresentação de Augustin Berque.

<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/21052004biomashtml.shtm>

APÊNDICES E ANEXOS

APÊNDICE A – Entrevistas

Modelo semi-estruturado aplicado *in loco* – Grupo 2

Pesquisadora: Gisell Amorim - Mestrado em Desenvolvimento Urbano – UFPE

ENTREVISTA – Praça Euclides da Cunha

GRUPO 1

Data: ____/____/____

INFORMAÇÕES GERAIS:

Nome: _____

Sexo: Masculino () Feminino () Idade: _____ e-mail: _____

Formação: _____ Profissão: _____

Permite ser citada na lista de entrevistados: _____

SOBRE O SERTÃO:

O que te vem à cabeça quando eu falo na palavra sertão?

Já foi ao sertão? Descreva essa experiência. Caso não tenha ido, como conhece?

*Como você enxerga o sertão hoje? _____

SOBRE A PRAÇA:

1. Você conhece a Praça Euclides da Cunha? Sim () Não ()

2. Se não, como você conhece essa praça em frente ao Clube Internacional?

3. Você conhece a história dessa Praça?

4. Você sabe quem fez essa Praça?

5. Há quanto tempo mora () trabalha () perto da praça? _____

6. O que você acha dessa Praça?

7. Você considera esta praça bem conservada?

Sim () Não () Por que? _____

8. Você conheceu a Praça antes do restauro em 2004?

9. Se sim, prefere a praça antes ou após o restauro?

10. Qual elemento que mais gosta ou desagrada?

11. Sabendo brevemente da história dessa praça o que você acha? Mudaria algo?

APÊNDICE B - Análise entrevistas: Visões

Análise com base na repetição de palavras observadas nos discursos recolhidos pela pesquisadora em diferentes capitais brasileira, respondendo a seguinte questão: **O que vem a mente quando você escuta a palavra sertão?**

O quadro a seguir apresenta todas as palavras classificadas conforme Visões apontadas no Capítulo 4. Ilustrado pelos gráficos apontados abaixo.

VISÃO QUALITATIVA	REPETIÇÃO DE PALAVRAS	VISÃO FÍSICO-TERRITORIAL	QUANTIDADE	VISÃO IDEOLÓGICA	QUANTIDADE	VISÃO IMATERIAL	QUANTIDADE
Alegria de conseguir coisas simples	1	Açudes	4	Analfabetismo	1	Cachaça	1
Altivez	1	Bahia	1	Animais com fome ou mortos	8	Cachorra baleia	1
Apego dos habitantes	1	Caatinga	2	Árido	20	Café	1
Beleza	1	Cacto	2	Casa de barro	5	caipira	1
Céu sempre azul	1	Chão rachado	4	Criança barriguda	1	Canções de Elomar Figueira de Melo	1
Coragem	1	Diversos tipos de sertão	1	Criança desnutrida	1	Cangaço	4
Criativo	1	Espaço vazio	1	Desigualdade	1	Cheiro de barro	1
Curiosidade	1	Floresta ressequida	1	Dificuldade	2	Comunhão de sentimentos	1
Diversidade	1	Longas estradas de chão	1	Vida dura	1	Culinária (tapioca)	2
Divertida	1	Nenhuma grama	1	Exploração	1	Cultura bonita	1
Esperança	2	Nordeste do Brasil	5	Falta de água	6	Dança típica	1
População feliz	5	Pau a pique	1	Família desesperada	1	Deus e o Diabo na terra do sol	1
Força	1	Pernambuco	1	Fome	5	Dominguinhos	1
Humildade	3	Povoado de canudos	1	Incapacidade do governo	1	Elba Ramalho	1
Importância da família	1	Sem chuva	2	Injustiça	1	Festa típica	4
inteligência	1	Sem vegetação	1	Lugar inóspito	1	Flodore	1
Linha do horizonte em movimento	1	Sertão nordestino	1	Miséria	2	Forró	2
Lugar de sinceridade	1	Sol	4	Monocromia	1	Galinha caipira	1
Luta pela sobrevivência	4	Terreno arenoso	1	Paisagem cinza	2	Gonzaguinha	1
Muito amor a sua Terra	1	Vegetação retorcida	3	Pobreza	8	Grande sertão veredas	1
Pacificado	1	Vegetação verde	1	Pouca infraestrutura	2	Guimarães Rosa	1
Paisagem marcante do Brasil	1	Vento	1	Ranhuras na pele	1	História	1
Paisagem peculiar e marcante	1	Veredas	1	Retirantes	2	João Cabral de Melo Neto	1
Paisagem pelo horizonte	1	Riquíssimo bioma	1	Rudeza	1	Lampeão	3
Paisagens incríveis	1	Terra	3	Seca	26	Literatura	1
Pessoas boas	1	Flores	1	Vida seca	1	Literatura de cordel	1
Pessoas guerreiras	2			Sem assistência do governo	4	Luiz Gonzaga	1
Pessoas prestativas	1			Sem nada	1	Maria Bonita	2
Potencial turístico	1			Sofrida paisagem	1	Morte e Vida Severina	1
Povo com religiosidade	1			Sofrida vida	1	Música	2
Povo de resistência	1			Sofrido povo	2	Música (forró)	1
Povo humilde	1			Sofrido sertanejo	1	Música sertaneja	1
Povo valoroso	1			Sofrimento	5	Nordestino	1
Resiliente	1			Solidão	1	obras artísticas	1
Riqueza	2			Subdesenvolvimento cultural	1	Poesia	1
Riqueza cultural	1			Suor	2	Rabeca	1
Sabedoria	1			Terra improdutiva	1	Sanfona	1
Sem grandes ambições	1			Textura áspera	1	Sertanejo	1
Sensibilidade	6			Tristeza	4	Sotaque forte	1
Terra de grande potencial	1			Explorado	1	Terra de cabra macho	1
Trabalhadora	5			Pé no chão	1	Todo mundo junto	1
Povo unido	1					Tradição	1
						Vaqueiro	1
						Vidas Secas	1
						Viola	2
						Gosto forte	1
TOTAL	63		46		129		59

Quadro 4 - Quadro síntese com palavras retiradas das narrativas que foram agrupadas em Visões

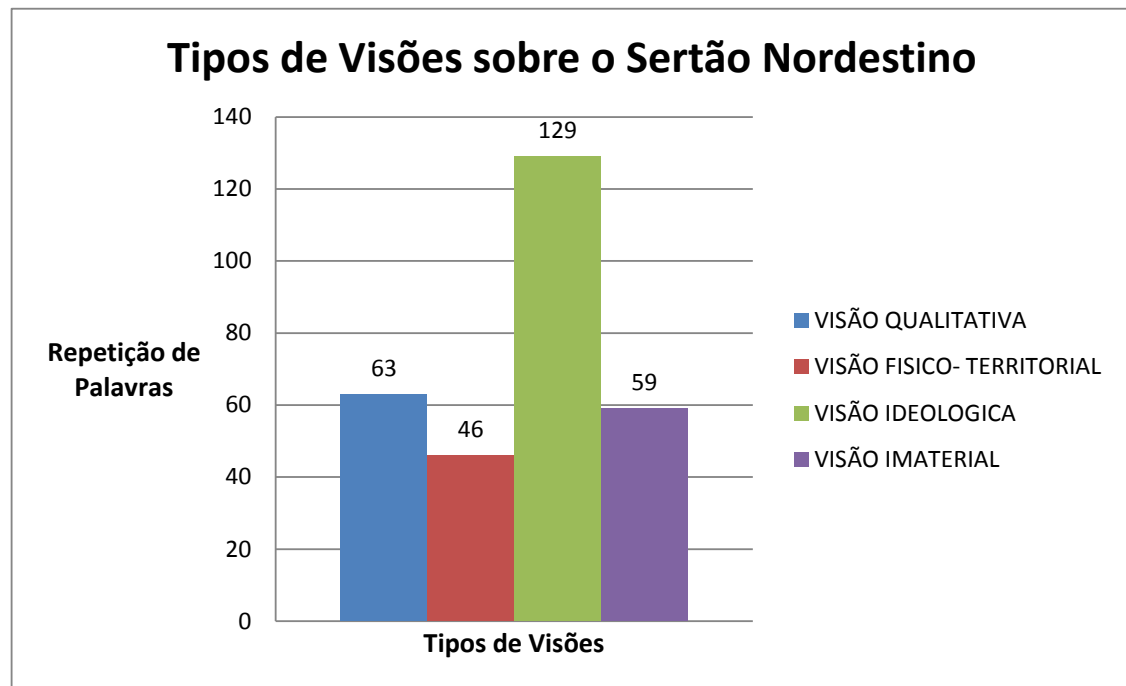
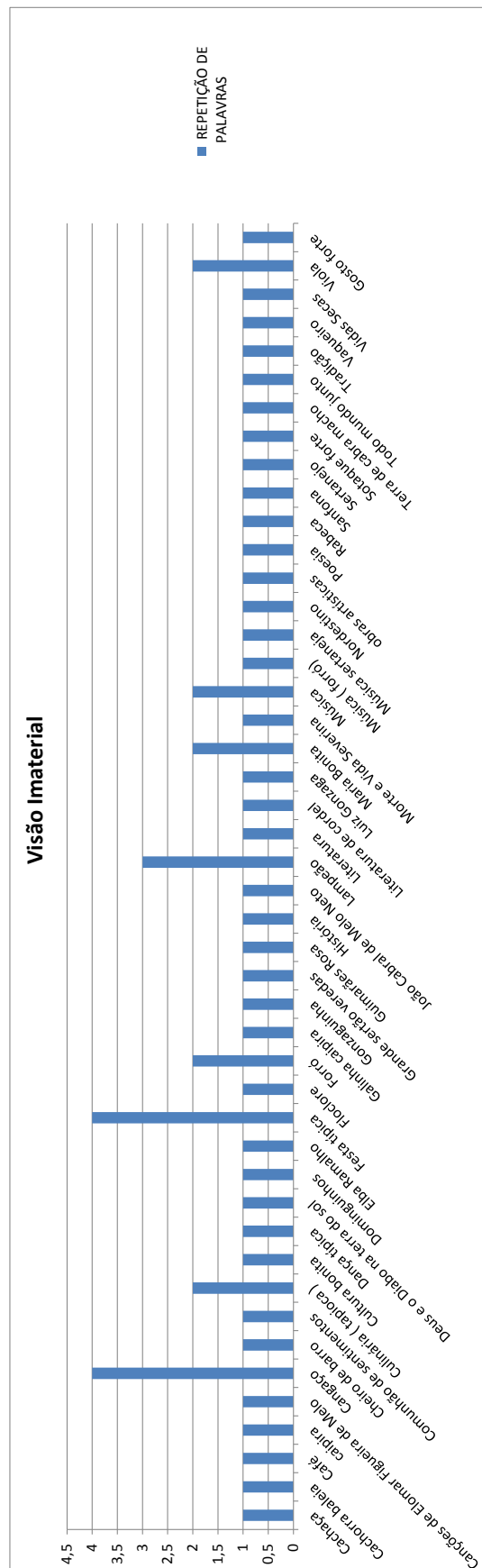
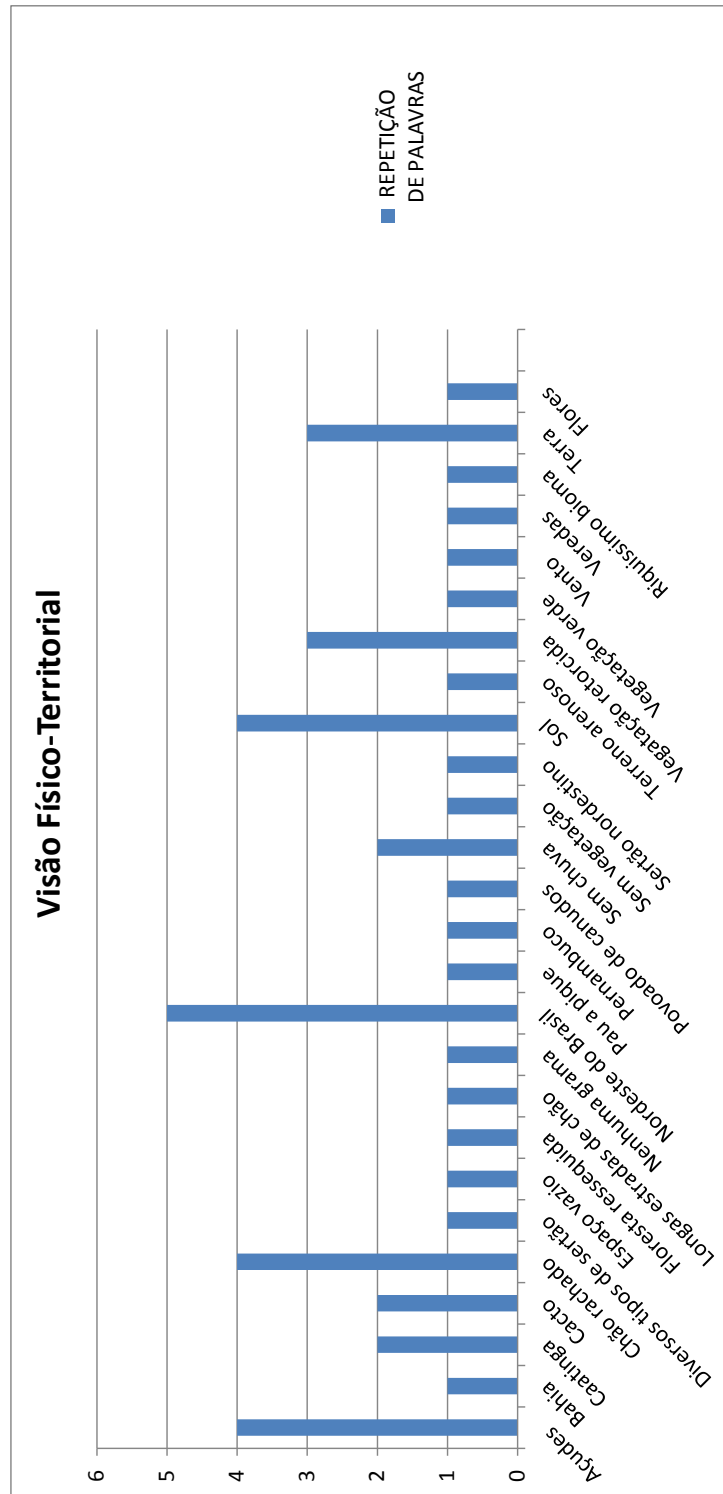


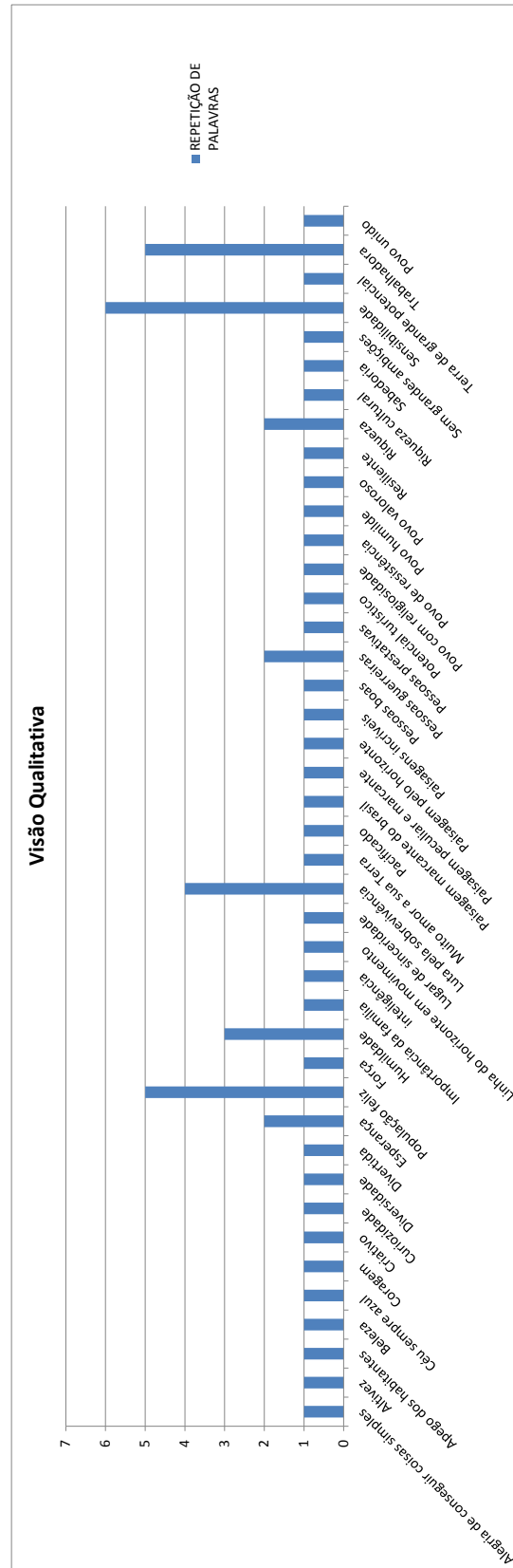
Gráfico 1 - Visões representadas por número de palavras.

Análise entrevistas: Gráfico da repetição de palavras por tipo de Visões



Análise entrevistas: Gráfico da repetição de palavras por tipo de Visões





ANEXO – Transcrição.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 06/09/1936

O POETA DOS JARDINS

TARSILA DO AMARAL

Copyright dos “Diários Associados”

No leme quase em frente ao mar. Uma casa grande, antiga, repousante, casa bem brasileira bastante simples e despretenciosa para acolher sem violência o espírito moderno mais avançado. Árvores ao redor. Na frente platibandas coloridas de tinhorões entremeados de flores; folhagens verdes, rajadas, carijós salpicados de sangue. Ao fundo vai se erguendo mansamente o morro arborizado.

Roberto Burle Marx é o poeta dos jardins. Sensível e inteligente espalha por ali ao redor de sua moradia. Os poemas que inventa com a flora brasileira: poemas verdes, selvagens, agressivos: poemas líricos de avencas tremulantes à beira dagua.

Alguns degrãos de pedra dão acesso a um pequeno planalto enxuto varrido de sol. E o quartel general dos cactos que ali se instalam confortavelmente bem nutridos, de folhagem fordas, escultoriosa, que se finge de cobras candelabros mãos espinhosas cabeleira hirsutas.

Cada recanto é uma surpresa ligada por escadas atufadas de samambaias a outra surpresa inda maior.

Aqui está o palco todo gramado para o exibicionismo dos trinhorões numa ostentação incrível de cores - rosa, vermelho, roxo, verde-forte, verde-anêmico - aliadas ao capricho do desenho desafiando e deixando por terra a fantasia dos mais ousados decoradores. Ao lado um pequenino lago, povoado de plantas aquáticas, reflecte as árvores, antigas moradias do terreno, nas quaes Roberto Burle Marx respeita o direito de posse



contra as opnieos dendroclastas de muitos architectos de jardins modernos.

Roberto Burle Marx, que ainda é muito jovem, viveu, até a pouco na deliciosa tortura de não saber aplicar a sua

sensibilidade. Tem vocação para a musica para a pintura , escultura , teatro, qualquer arte enfim: tem o dom de falar e conhecer diversos idiomas, tem a paciência de pesquisador, a memória para guarda o nome científico de cada uma das plantas suas amigas e dar-lhe o nome e firmou-se na pintura e na arte de que quisesse, mas a vida é ilimitada; construir jardins - arte de ordenar os caprichos e os imprevistos da natureza e de adaptá-las a formas e desenhos bellos, sugeridos por esses mesmos imprevistos.

Os jardins são as vestimentas da architectura, são salas de estar ao ar livre. Os jardins ingleses tentando imitar a natureza nas suas irregularidades, deu margens a muita concepção ridícula. Muitos architectos não hesitaram em plantar nos seus parques um templo grego surgindo ao lado de um isbá russo: um castelo feudal instruções philosophicas ao lado e uma estatua moderna cercada de cyprestes.

O jardim clássico obedece rigorosamente a architectura, da qual faz parte num espírito de solenne. O terreno se submete a uma planimetria em que a menor saliência é disposta em degraus encimada por balaustradas enfeitada com vasos ou estatuas. A água é refreada por canseis ordenados com platibandas verdes de grama e descansa em lagos obedientes: as arvores bem educadas se agrupam com destinação resignadas aos amarramentos dos arames que as puxam, que as contorcem e martirizam.

Foram assim concebidos os parques de versalhes pelo architecto Frances Andre Le Nôtre ou de Sant Cloud Ca do Meudon, os jardins das Tulherias, para ficarmos na França. São todos ellos dignos, majestosos: reflexo de uma época supervivência de uma aristocracia extincta.

Roberto Burle Marx compreende intelligentemente o jardim no seu meio próprio. No Brasil, o jardim brasileiro - o

que se harmoniza e se casa com a architectura moderna. E contra o amesquinamento das arvores cortadas em formas de bicho ou figuras geométricas. É sabido que essa moda vem de longe, do tempo de Augusto e que os parques de desenhos regulares eram conhecidos na antiguidade. Os jardins suspensos de Berhirs , construídos em amphitheatros superpostos, com imensos pilares cheios de terra para que as arvores pudessem esticar suas raízes se renovam hoje, numa segunda edição, nas grandes construções de architectura moderna.

Roberto burle Marx reclama, para os jardins brasileiros, arvores brasileiras frondosas acolhedoras contra o sol e contra a chuva e a riqueza imensa de plantas ornamentares das nossas florestas. **Pernambuco deu uma lição ao Brasil confiando ao poets dos jardins o parque de casa forte num dos bairros da capital e o cactario da praça Euclydes da Cunha.** Conheço-os por photographias. Maravilhosos. O artista transplantou para lá arvores bizarras da Amazonas : a Victoria- regia se expandiu em folhas de quase dois metros de diâmetro: **os cactos engordaram felizes: as plantas ornamentaes do nordeste fizeram ali o seu ponto de reunião : as arvores do locas tratadas scienificamente estenderam suas copas num gesto prodigioso de prestidigitação.**

Roberto burle Marx segue agora novamente para o Recife colhendo o fructo da sua arte e do seu trabalho. As avenidas selvagens cvillizadas que o artista, formou lá estão servido-lhe de passaporte para peneirar agora lo palácio do governo onde vae outra vez evidenciar a sua capacidade creadora na formação de mais um parque - resumo harmonioso das florestas brasileiras.

ANEXO 2 – Transcrição.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 27/12/2003

O ASSASSINATO DA PRAÇA EUCLIDES DA CUNHA

Podem pensar que foi a morte de uma criança que por lá passava e foi atingida por uma bala doida. Não! Foi coisa pior.

Ou que num tresloucado gesto um jovem matou a namorada que o abandonou. Não! Foi coisa pior.

Ou, ainda, aquela octogenária que, além de estuprada foi morta pelos maconheiros. Não. Podem ficar certos de que foi coisa pior.

Assassinaram a própria praça Euclides da Cunha, aquela que fica defronte do Clube Internacional. Da noite para o dia, encobertos por tapumes coniventes, a ENLURB mandou passar uma patrol e toda a praça virou um monte de escombros, de pedras, de árvores, sem uma justificativa plausível, sem qualquer consulta a órgãos responsáveis pela preservação do meio ambiente, num dos crimes mais bárbaros já cometidos contra o patrimônio de uma cidade.

O Recife está sangrando. Foi apunhalado no que tinha de mais nobre e característico. Tudo fruto de uma idéia luminosa de alguém que funciona a candeeiro e a óleo de carrapateira.

Para os que não sabem, Euclides da Cunha (1866-1909) foi engenheiro, militar, jornalista e escritor. Nasceu em Santa Rita do Rio Negro, no Rio de Janeiro. Foi órfão de mãe aos 3 anos. Apaixonado pela Matemática, ingressa na Escola de Engenharia mas é forçado a abandonar o curso por falta de dinheiro. Só tempos após consegue se formar. Em 1889, depois de reformado no posto de capitão do exército, por divergências políticas, segue para Canudos, como correspondente de O Estado de São Paulo. Ao regressar é nomeado engenheiro de obras públicas daquele estado e lança, em 1902, o clássico da literatura brasileira OS SERTÕES. Morreu aos 43 anos quando o amante de sua mulher Dilermando de Assis o matou.

Sua obra literária alcançou repercussão internacional e o Governo de Pernambuco, nos idos de 1934 a 1936, escolheu o maior paisagista do Brasil, Roberto Burle Marx, através de um amigo Ayrton Costa Carvalho, para fazer um projeto em homenagem à sua obra OS SERTÕES, no espaço existente em frente ao Clube

Internacional. Burle Marx, antes de ir para o Rio de Janeiro haveria de deixar a sua marca no Recife, através da construção de três praças. A Praça da Vitória Régia, em Casa Forte, quando foi buscar exemplares daquela planta, no Pará, a Praça da Jaqueira e a Praça que tomou o nome de Euclides da Cunha na área ocupada até hoje. Por ser em homenagem a OS SERTÕES, Burle Marx viajou ao interior do Estado de onde trouxe árvores características, pedras e até areia do árido solo nordestino. Mandacarus, cactus, coroas de frade de todos os tamanhos, gravatás e uma vegetação característica do sertão foram para aqui trazidas, em caminhões, e ali distribuídas e plantadas formando o mais belo painel vegeeto-mineral da cidade. Era motivo de atração turística mostrar um retrato vivo do sertão nordestino, em pleno litoral, homenagem prestada a um brasileiro que o imortalizou nas páginas do livro que se acha comemorando os seus 100 anos de escrito.

Pois bem. Pasmem os senhores leitores e para acreditar dêem uma passada por lá. A praça foi totalmente destruída. As pedras estão num monturo, à beira dela. As vegetações desapareceram. O corpo de Euclides da Cunha foi assassinado em 1909 e sua alma acaba de ser destroçada, em 2003, em pleno Natal, numa homenagem imbecil aos 100 anos de OS SERTÕES.

O Recife está sangrando. Não me interessa o que venha a ser feito ali. Nada substituirá o projeto original de Roberto Burle Marx, a intenção da homenagem e os testemunhos vegetais e minerais que ali viveram por 80 anos.

Não acreditei no que presenciei. Muito menos em que houvesse alguma santa ignorância que pudesse cometer um crime tão hediondo contra o meio ambiente. Quem pode ser responsabilizado por isso? Acautelem-se as demais praças do Recife. A do Derby, a do Entroncamento, a da Casa Forte, a Oswaldo Cruz, a Maciel Pinheiro, o Parque Treze de Maio, a Sérgio Lorêto, a Arthur Oscar, a Chora Menino (pode começar a chorar) porque há um maníaco sanguinário capaz de destruí-las, na calada da noite.

No meio do que foi a praça, permanece, poupada, a estátua de um vaqueiro, única testemunha do crime, que lá se acha, solitária, chorando lágrimas de pedra.

ANEXO 3

Ampliação da Figura 5 - Cartografia do Brasil 1808.

Atenção para definição que diz: “Interior of the country very imperfectly known”

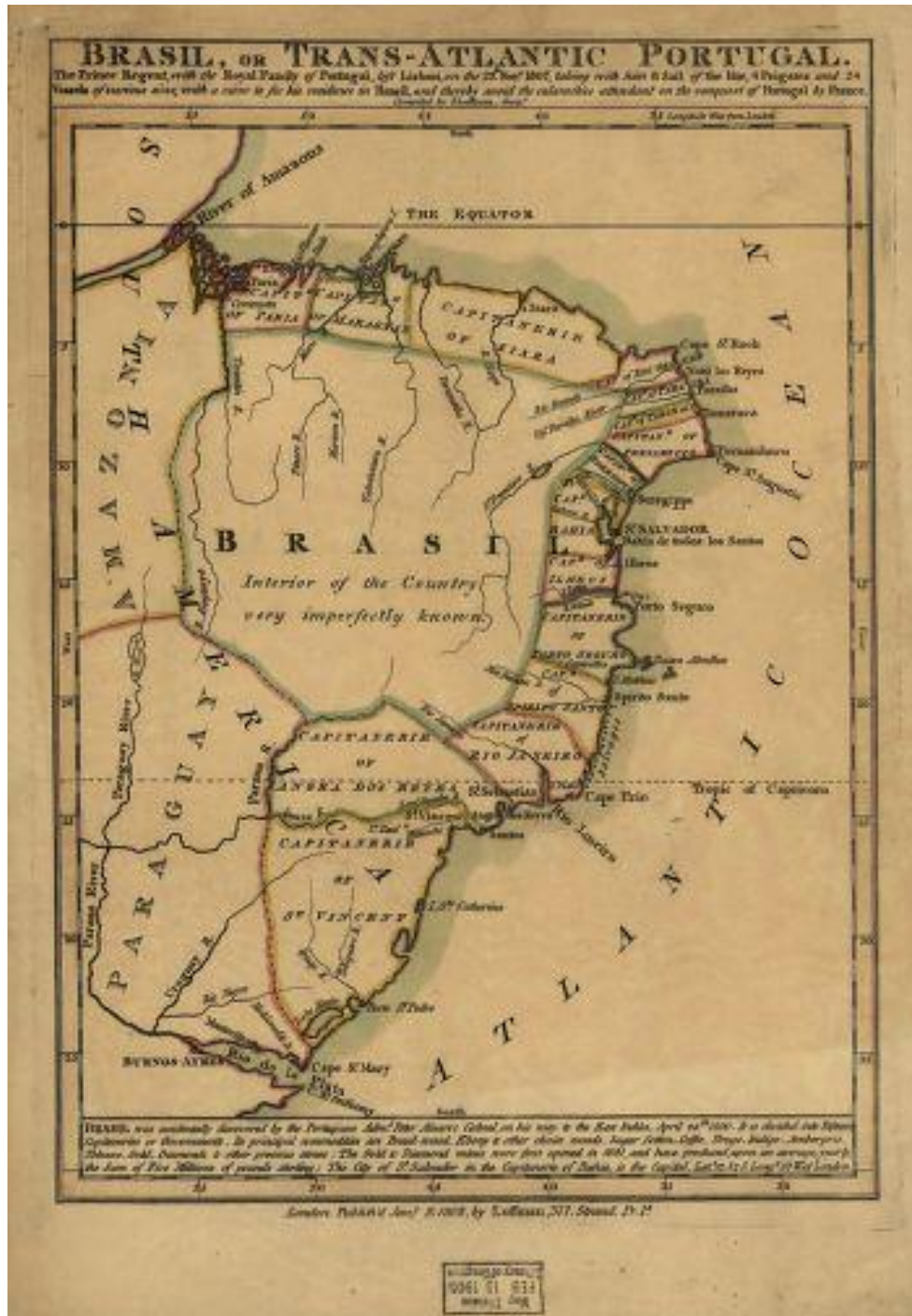


Figura 05: Brazil, or trans-Atlantic Portugal. 1808
Fonte: The Library of Congress - American Memory

ANEXO 4 – Planta Baixa.

Planta baixa da Praça Euclides da Cunha e especificação da vegetação - Pós Restauração.



Especificação da Vegetação

- 1: Ipê-rosa (*Tabebuia impetiginosa*)
- 2: Mulungu (*Erythrina velutina*)
- 3: Jucá (*Caesalpinia ferrea* var. *ferrea*)
- 4: Tamboril (*Enterolobium contortisiliquum*)
- 5: Catingueira (*Caesalpinia pyramidalis*)
- 6: Joazeiro (*Zizyphus joazeiro*)
- 7: Umbuzero (*Spondias tuberosa*)
- 8: Cralbelra (*Tabebuia aurea*)

- 9: Caramboleira (*Averrhoa carambola*)
- 10: Mangueira (*Mangifera indica*)
- 11: Plamelra-Imperial (*Roystonea oleracea*)
- 12: Macalbelra (*Acrocomia intumescens*)
- 13: Palmelra-filipina (*Livistona rotundifolia*)
- 14: Perelro (*Aspidosperma pyrifolium*)
- 15: Jurema (*Chloroleucon tortum*)
- 16: Jurema-branca (*Mimosa artemisiana*)

- 17: Palnelra (*Chorisia glaziovii*)
- 18: Macamblra-de-flecha (*Encholirium spectabile*)
- 19: Mandararu (*Cereus jamacaru*)
- 20: Macamblra-de-cachorro (*Bromelia laciniosa*)
- 21: Candelabro (*Euphorbia lactea*)
- 22: Palma (*Opuntia palmadora*)
- 23: Xique-xique (*Pilosocereus gounellei*)
- 24: Fachelro (*Pilosocereus piauhyensis*)

Planta baixa da Praça Euclides da Cunha - levantamento da distribuição espacial dos indivíduos de cada espécie segundo SILVA, 2012.