

Integridade Visual nos Monumentos Vivos

os jardins históricos de **ROBERTO BURLE MARX**

Joelmir Marques da Silva

Dra. Ana Rita Sá Carneiro | orientadora
Dr. Saúl Alcántara Onofre | coorientador



Universidade Federal de Pernambuco
Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano

Recife | 2017

Roberto Burle Marx

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

Joelmir Marques da Silva

Integridade Visual nos Monumentos Vivos
os jardins históricos de **ROBERTO BURLE MARX**

Recife
2017

Joelmir marques da Silva

Integridade Visual nos Monumentos Vivos os jardins históricos de **ROBERTO BURLE MARX**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, da Universidade Federal de Pernambuco, para obtenção do grau de Doutor em Desenvolvimento Urbano, linha de pesquisa *Conservação Integrada*, sob orientação da Dra. Ana Rita Sá Carneiro e coorientação do Dr. Saúl Alcántara Onofre.

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586i Silva, Joelmir Marques da
Integridade visual nos monumentos vivos: os jardins históricos de Roberto Burle Marx / Joelmir Marques da Silva. – Recife, 2017.
225 f.: il., fig.

Orientadora: Ana Rita Sá Carneiro.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Desenvolvimento Urbano, 2017.

Inclui referências.

1. Jardim histórico. 2. Integridade visual. 3. Monumento vivo. 4. Burle Marx. 5. Recife. I. Carneiro, Ana Rita Sá (Orientadora). II. Título.

711.4 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2017-227)

Joelmir Marques da Silva

Integridade Visual nos Monumentos Vivos os jardins históricos de ROBERTO BURLE MARX

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, da Universidade Federal de Pernambuco, para obtenção do grau de Doutor em Desenvolvimento Urbano, linha de pesquisa *Conservação Integrada*, sob orientação da Dra. Ana Rita Sá Carneiro e coorientação do Dr. Saúl Alcántara Onofre.

Aprovada em: 15 de março de 2017

Banca Examinadora

Dra. Ana Rita Sá Carneiro, *orientadora*

Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco

Dr. Saúl Alcántara Onofre, *coorientador*

Departamento de Medio Ambiente, Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco

Dra. Sonia Leonor Berjman, *examinadora externa*

International Scientific Committee on Cultural Landscapes (ICOMOS-IFLA – Argentina)

Dr. Marccus Vinícius Alves, *examinador externo*

Departamento de Botânica, Universidade Federal de Pernambuco

Dra. Onilda Gomes Bezerra, *examinadora externa*

Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco

Dra. Maria de Jesus Britto Leite, *examinadora interna*

Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco

À Lucia Helena Milet

Minha mãe, minha jardineira...que no seu exercício diário de cultivos de plantas em seu jardim “ordinário” despertou em mim, desde criança, o gosto pelas plantas e pelo jardim...

À Sonia Berjman
À Carmen Añón Feliú
À Ana Rita Sá Carneiro

Três grandes pesquisadoras...três grandes jardineiras, amantes e defensoras dos jardins. Por serem fontes de inspiração de uma nova geração de jardineiros...

...Dedico esta tese

AGRADECIMENTOS

Como não poderia deixar de ser, inicio os agradecimentos à *Ana Rita Sá Carneiro* que, em agosto de 2009, me abriu *as portas* do Laboratório da Paisagem do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco. *Jardim e paisagem*, em um sentido *stricto sensu*, passaram a fazer parte de minha vida. Ao longo dos anos a relação *orientando-orientadora* foi se enraizando, e a busca pela conservação dos jardins históricos de Burle Marx no Recife fez com que, no *jardim de nossas vidas*, florescesse uma amizade. Aqui expresso minha admiração por sua simplicidade, humildade e força na condução da orientação desta tese de doutorado que foi antecedida por duas dissertações de mestrado, também sob sua orientação. Uma *arquiteta orientando um biólogo* e um *biólogo sendo orientado por uma arquiteta* rendeu momentos de grades debates e aprendizagem sendo o jardim o fio condutor.

A busca por uma teoria da conservação de jardins históricos me levou a extrapolar os muros da Universidade Federal de Pernambuco com a realização do *Doutorado Sanduíche* na *Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco*. Neste momento, *Saúl Alcántara Onofre* assume a orientação da tese. Sua serenidade e determinação me deram forças para ingressar no *Posgrado em Diseño, Planificación y Conservación de Paisaje y Jardines* e escrever uma *Dissertação de Mestrado* junto à escrita desta *Tese de Doutorado*. A Saúl devo meus melhores momentos no México - por tantas paisagens vividas e sentidas.

Agradeço imensamente à *Sonia Berjman*, à *Maria de Jesus Britto Leite* e à *Marcus Vinicius Alves*, pelas valiosas contribuições ao longo do meu mestrado e doutorado. Esta tese é um somatório de suas visões.

O *Laboratório da Paisagem* não só contribuiu com minha formação...mas me presenteou com três pessoas que hoje são meus pilares e que me adotaram como filho e com irmão. À *Onilda Bezerra* agradeço todos os puxões de orelha - típico de uma mãe -, a confiança em dividir comigo sua sala de aula, por nossas atividades de campo e por todo amor que sinto no seu abraço. À *Lúcia Veras* por todo cuidado de irmã, por zelar pelo meu bem estar e pelas horas de telefone e pelos *brigadeiros* que foram meus companheiros na escrita desta tese. Creio que estes *brigadeiros* - tanto no México como no Brasil - foi a forma de Lúcia se fazer mais presente em minha vida, com toda sua doçura. À *Aline Figueirôa*, agradeço pelo *Silva&Silva Serviços*[®] e mesmo estando mais longe do que perto nossa amizade se solidificou de tal forma que é inexplicável [*amiga, irmã, confidente*]. Essa tríade é o verdadeiro exemplo de amigos que nasceram familiares.

Aos pesquisadores de iniciação científica que passaram e que ainda estão no *Laboratório da Paisagem* e que estiveram ao meu lado, agradeço pelas contribuições e pelos momentos de discussão: *Arthur Liberato, Ana Beatriz, Jéssica Yale, Luisa Aciole, Juan Estrada, Carla Ferraz, Liliane Barros, Marília Lucena, Talys Medeiros e Raquel Nadine*.

Aos meus amigos que se tornaram familiares, aos que me deixam louco, aos que eu enlouqueço, aos que me criticam em tudo, e a um ou outro que atura minha *chatura*, aos que conhecem o que penso e aos que só conhecem o que faço, aos que passam o dia comigo e aos que estão todo o tempo em mim, agradeço por tudo. Aqui se materializam *Juliana Melo, Demétrius Rodrigues, Élide Banni, Angela Melo, Alda Azevedo, Eduarda Dantas, Wilson de Barros, Rosane Piccolo, Patrícia Meneses e Thiago Monteiro*- que me ajudaram na construção deste trabalho, cada um dentro de seu tempo e competência.

Aos meus queridos amigos mexicanos que ao longo do processo estiveram todo o tempo comigo...aqui expresso minha eterna gratidão à *María de los Ángeles Matias Ángeles*, à *Yara Álvarez*, à *Jovita Hernández*, à *Alba Margarita Campos Buendía*, à *Perla Benítez Domínguez*,

à *Rocio Carrasco Espindola*, à *Esteban Francisco Alvarado Daza*, à *Marco Antonio Alvarado Carrasco* e à *Francisco Esteban Alvarado Carrasco*.

Na vida, *Pessoas* vão e vem...e aqui externo meus agradecimentos à *Carlos Eduardo Lira* que chegou com toda paciência, cumplicidade, afeto e dedicação... que me cativou e me fez enxergar o mundo, ou parte dele, com outros olhos.

Institucionalmente agradeço de forma imensurável à *Sandro Vasconcelos [Museu da Cidade do Recife]*, *Renata de Albuquerque [MDU]*, *Betty Malta [Fundaj]* e à *Yanara Haas [Sítio Roberto Burle Marx]*, por todo apoio a mim dispensado e que foi fundamental para a construção desta tese. Também externo os agradecimentos à *Coordenação de Pessoal de Nível Superior [CAPES]*, pela bolsa de pesquisa doutoral; e ao *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico [CNPq]*, pela concessão da bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior.

Se hoje sou o que sou é porque tenho uma família que sempre esteve comigo. Sei o quanto difícil foi para todos, principalmente quando estive longe, mas também foi um grande aprendizado para todos. Minha mãe *Lucia Milet*, meu pai *Jaime Marques* e minhas irmãs *Luciene* e *Lucilaine Milet*, os amo muito, agradeço infinitamente por tudo.

O POETA DOS JARDINS

Roberto Burle Marx é o poeta dos jardins. Sensível e inteligente, espalha por ali, ao redor da sua moradia os poemas que inventa com a flora brasileira: poemas verdes, selvagens, agressivos; poemas líricos de avencas tremulantes á 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 installam confortavelmente, bem nutridos, de folhagens fordas, esculptoricas, que se fingem de còbras candelabros mãos espinhosas, cabelleiras hirsutas.

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

Aqui está o palco todo gramado para o exhibicionismo dos tinhorões numa ostentação incrível de cores - rosa, vermelho, roxo, verde-forte, verde-anemico - aliadas ao capricho do desenho desafiando e deixando por terra a fantasia dos mais ousados decoradores. Ao lado um pequenino lago, povoado de plantas aquaticas, reflecte as arvores, antigas moradias do terreno, nas quaes Roberto Burle Marx respeita o direito de posse contra as opiniões dendroclastas de muitos architectos de jardins modernos.

Roberto Burle Marx, que ainda é muito jovem, viveu, até ha pouco, na deliciosa tortura de não saber aplicar a sua sensibilidade. Tem vocação para a musica para a pintura, esculptura, teatro, qualquer arte em fim: tem o dom de falar e conhecer diversos idiomas, tem a paciencia de pesquisador, a memoria para guardar o nome scientifico de cada uma das plantas suas amigas e daria para e firmou-se na pintura e na arte de que quizesse, mas a vida é limitada: construir jardins - arte de ordenar os caprichos e os imprevistos da natureza e de adaptal-as a formas e desenhos belos, suggeridos por esses mesmos imprevistos.

Os jardins são as vestimentas da architectura, são salas de estar ao ar livre. (...)

Roberto Burle Marx comprehende inteligentemente o jardim no seu meio próprio. No Brasil, jardim brasileiro - o que se harmoniza e se casa com a architectura moderna. E' contra o amesquinamento das arvores cortadas em forma de bichos ou figuras geometricas. (...)

Roberto Burle Marx reclama, para os jardins brasileiros, arvores brasileiras frondosas acolhedoras contra o sol e contra a chuva e a riqueza immensa de plantas ornamentaes das nossas florestas. Pernambuco deu uma lição ao Brasil confiando ao poeta dos jardins o parque de Casa Forte num dos bairros da capital e o cactario da praça Euclides da Cunha. Conheço-os por fotografias. Maravilhosos. O artista transplantou para lá arvores bizarras do Amazonas; a victoria-regia se expandiu em folhas de quasi dois metros em diametro; os cactos engordaram felizes; as plantas ornamentaes do Nordeste fizeram ali o seu ponto de reunião; as arvores do local tratadas scientificamente, estenderam suas copas num gesto prodigioso de prestidigitação.

Tarcila do Amaral

Diario de Pernmabuco, domingo, 6 de setembro de 1936

RESUMO

A vegetação é a essência do jardim histórico e, por isso, as ações de conservação precisam garantir a *integridade* e a *autenticidade* considerando o ciclo de vida do vegetal e, conseqüentemente, as substituições periódicas de espécies. Embora, para a obra de arte em geral, a *integridade* esteja diretamente associada à *autenticidade* da matéria, no jardim histórico esta relação não acontece da mesma maneira pela sua condição de obra de arte efêmera - perecível e renovável. A *autenticidade* de uma obra de arte está direcionada à condição de *genuíno* como oposto ao *falso* ou *copiado*, já a *integridade* está atrelada ao significado de *continuidade* e *honestidade* em oposição a *fragmentado* e *destruído*. O conceito de *integridade* para jardim histórico ainda está em fase embrionária, por isso, adotou-se a noção de *integridade visual* do bem cultural, proposta por Jukka Jokilehto, atrelando-a ao componente vegetal sob a lente dos aspectos estéticos representados em um determinado lugar. Defende-se a tese de que a *integridade visual* do jardim histórico independe da *autenticidade* das espécies vegetais [*matéria*] desde que as novas espécies possuam atributos plásticos compatíveis aos do projeto original. Isto pode incluir a ação do restauro em que segundo Cesare Brandi, o que se restaura é a imagem e não a matéria. Objetivou-se, assim, discutir o conceito de *integridade visual* no jardim histórico, bem como elaborar uma metodologia de verificação então direcionada com a construção da *fitocronologia* e do *palimpsesto vegetal* e testando-a em dois jardins históricos do paisagista moderno Roberto Burle Marx e projetadas em 1935: a Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte, e que são dois jardins reconhecidos como patrimônio cultural nacional. Com isso, se alcançou a compreensão de que a *integridade visual* de um jardim histórico é aquela que permite o especialista perceber e sentir uma emoção estética proporcionada pela ideia de quem o concebeu - o que garante a *autenticidade* da criação - porém, independe da *autenticidade* da matéria, do vegetal em si. Com a verificação da *integridade visual* em tais praças, percebeu-se a presença da evocação artística que não se encontra em outros tipos de jardins. São jardins distintos, com personalidade, cheios de significados e que possibilitam integrar o *homem* em sua história de uma maneira simples, natural e eficaz ao mesmo tempo.

Palavras-Chave: Jardim Histórico. Integridade Visual. Monumento Vivo. Burle Marx. Recife.

RESUMEN

La vegetación es la esencia del jardín histórico y, por eso, las acciones de conservación necesitan garantizar la *integridad* y la *autenticidad* del vegetal considerando su ciclo de vida y, consecuentemente, las sustituciones habituales de especies. Lo mismo que, para una obra de arte en general, la *integridad* esté directamente asociada a la *autenticidad* de la materia, en el jardín histórico esta relación no ocurre de la misma manera por su condición de obra de arte efímera -precedera y renovable. La *autenticidad* de una obra de arte está direccionada a la condición de *genuino* en el sentido contrario a lo *falso* o *copiado*, mientras que la *integridad* está asociada al sentido de *continuidad* y *honestidad* en oposición a lo *fragmentado* y *destruido*. El concepto de *integridad* para el jardín histórico todavía está en fase inicial, por eso, se adoptó la noción de integridad de Jukka Jokilehto, asociándola al componente vegetal bajo la visión de los aspectos estéticos representados en un determinado lugar. Se sostiene la hipótesis de que la *integridad visual* del jardín histórico no depende de la *autenticidad* de las especies vegetales [*materia*] desde que las nuevas especies poseen atributos plásticos compatibles a los del proyecto original. Eso puede incluir la acción de restauración donde según Cesare Brandi, lo que se restaura es la imagen y no la materia. De esta manera, se trazó como objetivo discutir el concepto de *integridad visual* en el jardín histórico, así como también elaborar una metodología de verificación direccionada con la construcción de la *fitogronología* y del *palimpsesto vegetal* y testándola en dos jardines históricos del paisajista del periodo moderno Roberto Burle Marx proyectados en 1935: la Plaza Euclides da Cunha y la Plaza de Casa Forte, mismos que son consideradas patrimonio cultural de Brasil. Con eso, se alcanzó la comprensión de que la *integridad visual* de un jardín histórico es aquella que permite al especialista percibir y sentir una emoción estética proporcionada por la idea de quien lo concibió -lo que garantiza la *autenticidad* de la creación- sin depender de la *autenticidad* de la materia, del vegetal en sí. Con la verificación de la *integridad visual* en tales plazas, se percibió la presencia de la evocación artística que no se encuentra en otros tipos de jardines. Son jardines distintos, con personalidad, llenos de significados y que posibilitan integrar el *hombre* en su historia de una manera simple, natural y eficaz al mismo tiempo.

Palabras-Clave: Jardín Histórico. Integridad Visual. Monumento Vivo. Burle Marx. Recife.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: EM BUSCA DE UM ENTENDIMENTO	12
2 INTRODUCCIÓN: EN BÚSQUEDA DE UN ENTENDIMIENTO	21
3 DE JARDIM A MONUMENTO VIVO	31
3.1 Jardim, <i>ars cooperativa naturae</i>	32
3.2 Jardim convertido em monumento vivo	43
3.3 Considerações	58
4 RESTAURO E INTEGRIDADE: DO CONCRETO AO EFÊMERO	60
4.1 Restauro: a busca pela <i>unità potenziale</i>	61
4.2 A integridade na conservação do patrimônio	71
4.3 Integridade em jardins históricos	83
4.4 Considerações	93
5 COMO VERIFICAR A INTEGRIDADE VISUAL DO JARDIM HISTÓRICO?	95
6 DA FITOCRONOLOGIA AO PALIMPSESTO VEGETAL DOS JARDINS DE BURLE MARX	108
6.1 A Praça Euclides da Cunha	109
6.2 A Praça de Casa Forte	128
6.3 Considerações	150
7 RESTAURO E INTEGRIDADE VISUAL DOS JARDINS DE BURLE MARX	152
7.1 O restauro da Praça Euclides da Cunha: a paisagem sertaneja de volta ao jardim	153
7.2 Praça de Casa Forte: restauro em dois momentos	167
7.3 Integridade visual da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte	184
7.4 Considerações	193
8 CONCLUSÃO: A INTEGRIDADE VISUAL DE UM JARDIM HISTÓRICO	195
REFERÊNCIAS	208

[1] INTRODUÇÃO: EM BUSCA DE UM ENTENDIMENTO

[...] cada planta tem sua expressão. [...] certos problemas inerentes ao jardim poderiam ser aplicados em muitas manifestações artísticas: as leis do contraste, da oposição, do estabelecimento de ritmos, da valorização de determinados momentos, da dramatização, de estabelecer surpresas, repetições, levando em conta texturas, analogias de fôrma e ritmos, emprêgo da côr, proporcionalidade etc. É preciso entender que jardim é natureza ordenada, organizada para o homem, baseando-se em suas necessidades.

[Roberto Burle Marx, 1971
*À procura dos jardins perdidos
por Walmir Ayala*]

Estudar os jardins é entrar em um mundo desconhecido e cheios de surpresas. Esse mundo foi se revelando e as surpresas foram surgindo ao par de tantas conversas que eu, um biólogo entre tantos arquitetos e urbanistas, participei no Laboratório da Paisagem da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) - considerado um centro de referência internacional em pesquisas sobre *jardins de Roberto Burle Marx*, assim como da *paisagem*.

Duas forças motrizes foram me impulsionado a buscar cada vez mais o conhecimento sobre os jardins: o *Inventário dos Jardins de Burle Marx no Recife*¹ e o constante diálogo com treze alunos de iniciação científica - *treze mundos* - que acompanhei ao longo de oito anos como pesquisador do Laboratório da Paisagem da UFPE.

A medida em que eu mergulhava no *Inventário dos Jardins de Burle Marx no Recife* as dúvidas iam surgindo. Em um *primeiro momento*, a grande questão que me inquietou foi a ausência de um maior entendimento do verde histórico dos jardins de Burle Marx no Recife, necessário para qualquer ação de conservação, e que resultou na dissertação: *Arqueologia Botânica dos Jardins de Burle Marx: A Praça de Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha, Recife/PE*² onde o olhar foi direcionado para a construção de atributos patrimoniais que revelassem o valor botânico de forma a contribuir para a conservação da *autenticidade* dessas praças, e que foram escolhidas como *objeto de estudo* por se configurarem projetos completos, executados e mantidos, e por serem os primeiros jardins públicos da carreira de Burle Marx e estarem, à época, em processo de tombamento como patrimônio cultural nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional (Iphan).

Também foi com o *Inventário dos Jardins de Burle Marx no Recife* que passei a perceber que a vegetação existente nas praças e jardins já não condizia, em parte, e, em alguns casos, na totalidade, com o proposto pelo paisagista. Naquele momento surgiu a proposta de doutoramento: *Monumentos Vivos: Autenticidade Vegetal e Valor Botânico dos Jardins de Burle Marx no Recife, Pernambuco, Brasil* embasado na hipótese de que *a falta de conservação dos jardins históricos do Recife, notadamente os projetados por Roberto Burle Marx, podem causar impacto negativo na vegetação acarretando a perda da autenticidade vegetal e do valor botânico*. Essa intenção de pesquisa seguiu e persistiu até meados do doutorado.

No momento do Doutorado Sanduíche na *Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco* (UAM-A), sob orientação do Dr. Saúl Alcántara Onofre, e dentro das discussões no *Posgrado en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines* (UAM-A) passei a

¹ Atualmente o Laboratório da Paisagem da UFPE conta com dois *Inventários dos Jardins de Burle Marx no Recife* composto por 15 jardins públicos e, está em andamento, o *Inventário dos Jardins Privados de Burle Marx em Pernambuco*, totalizando 33 jardins.

² Defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano sob a orientação da Dra. Ana Rita Sá Carneiro.

perceber que no jardim histórico, além da *autenticidade*, a *integridade* também se fazia presente, e que uma estava atrelada a outra. A grande percepção desta condição se fez *in loco* no momento em que conheci o restauro do jardim do claustro e do jardim do átrio do antigo convento franciscano de Santa Ana em Tzintzuntzan, Michoacán, México, onde a questão central foi a recuperação da imagem destes jardins³.

O restauro do jardim do átrio, constituído principalmente por indivíduos centenários de *Olea europaea* (oliveira)⁴, foi a situação que me levou a refletir sobre a condição de *integridade* e de *autenticidade* em jardins históricos. No momento do novo plantio foi decidido que os indivíduos a serem plantados seriam os rebrotos dos exemplares centenários de *Olea europaea*⁵, ou seja, *clones*. Desta forma, a *autenticidade* se fazia presente na matéria [*individuo vegetal*], assim como a *integridade* materializada na imagem do jardim [*princípios projetuais*]. Essa questão foi tão forte que se criou “um projeto para revalorizar e compreender a sobrevivência das oliveiras através de sua própria dinâmica biológica, evitando a necessidade de trazer árvores diferentes da sua essência e preservar a congruência da mensagem cultural que lhes é inerente”⁶.

Contudo, o que intuir do restauro do jardim do claustro? Neste caso, não se tinha conhecimento das espécies que ornamentavam o jardim e adotou-se o entendimento de que, no México, os jardins de claustros, análogos ao do antigo convento franciscano de Santa Ana, eram ornamentados com laranjeiras⁷, assim decidiu-se pelo plantio de *Citrus aurantium* var. *amara*⁸. Admitindo a possibilidade de que a espécie plantada não foi a mesma, a matéria não está *autentica* e a *integridade* se fez presente no momento em que se evoluiu a imagem do jardim. Entretanto, a intenção de *ser um jardim de claustro*, correlata à intenção projetual, traz a *autenticidade* no plano da imaterialidade.

³ Ver: La arquitectura de los olivos. Tzintzuntzan, Michoacán. Instituto Internacional de Cooperación para la Agricultura (2014) sob coordenação do Dr. Saúl Alcántara Onofre.

⁴ Segundo a tradição os indivíduos centenários de *Olea europaea* (oliveira) foram plantados em meados do século 16 a pedido do Bispo Don Vasco de Quiroga (IICA, 2014).

⁵ Alcántara Onofre (2014).

⁶ Alcántara Onofre (2014, p. 45).

⁷ Informação obtida durante a visita técnica com o Dr. Saúl Alcántara Onofre em outubro de 2014.

⁸ Alcántara Onofre (2014).

No que concerne os jardins históricos, poucas são as literaturas sobre a *autenticidade*, e essa condição passa a ser quase nula quando o tema é a *integridade*. Isso me fez perceber o caminho conflituoso que estava percorrendo. De forma genérica a *autenticidade* se origina na linguagem da arte significando *genuíno* como oposto de *falso* ou *copiado*, já a *integridade* está mais relacionada ao significado de *continuidade* e *honestidade* em oposição a *fragmentado* e *destruído*⁹.

Assim sendo, inquietações foram surgindo. A introdução de novos indivíduos no jardim, mesmo sendo pertencentes às espécies especificadas no projeto original, faz com que ele seja *autêntico* e conseqüentemente *íntegro*, ainda que a matéria não seja mais a mesma?¹⁰ Qual postura assumir frente às espécies vegetais que foram incluídas por uma questão de aproximação plástica às do projeto original, perde-se a *autenticidade* e a *integridade*? O que sabemos é que a substituição da vegetação em um jardim é uma questão que ocorre com frequência, principalmente quando já não mais se adapta ao novo microclima do jardim que muda com o passar dos anos, principalmente se estiver em uma área bastante urbanizada.

Portanto, foi percebido que a vegetação era o grande problema da questão quando se tratava da *autenticidade*, mesmo esta condição se fazendo presente desde o *Sixth International Symposium on Protection and Restoration of Historic Garden - Icomos/Ifla* em 1981 e fortalecida na Carta de Florença (1981). Mas, o que dizer quando a questão é a *integridade*? Para responder a esse questionamento foi necessário entender as variações de *integridade*, propostas ao longo dos anos nas principais reuniões de especialistas sob a coordenação do *International Council on Monuments and Sites (Icomos)* e da *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco)*. Mesmo sem uma definição clara para o verbete e/ou metodologia para verificação, a *integridade* passou a ser subdividida, por exemplo, em: *visual*, *sócio-funcional*, *funcional*, *estrutural*, *histórica*, entre tantas outras.

⁹ Condição de integridade e autenticidade apresentada por Géza Hajós (2001).

¹⁰ Essa questão também foi tratada e defendida pela Dra. Cristina Castel-Branco no momento do *Workshop Restauro de Jardins Históricos* em 2012, promovido pelo Laboratório da Paisagem da UFPE, e que teve como objeto de estudo a Praça Ministro Salgado Filho. Para a Dra. Cristina “cada indivíduo é único, não importa que seja da mesma espécie – a matéria já é diferente” [Depoimento dado durante a visita aos jardins de Burle Marx em 1/12/2012].

Dentre elas, e no que cada uma especifica, me pareceu apropriado tratar a questão da vegetação do jardim histórico pelo viés da *integridade visual* já que contribui para definir os aspectos estéticos representado em um determinado momento, ou seja, a imagem do jardim materializada pela conservação dos princípios projetuais de quem o concebeu.

A substituição de espécie vegetais, quando necessária, por outra com atributos plásticos semelhantes, é um procedimento que faz parte do *protocolo de restauro de jardins históricos* do Laboratório da Paisagem da UFPE¹¹ desde o restauro da Praça Euclides da Cunha em 2004, obra de Roberto Burle Marx.

Então, a certeza era pela busca do entendimento da *integridade* e da *autenticidade* por meio dos teóricos da conservação, tanto da arquitetura como da pintura e, assim, transpô-lo para o jardim. *Do concreto ao efêmero*.

De um universo de autores o diálogo foi estabelecido com Cesare Brandi, Giovanni Carbonara e Jukka Jokilehto por tratarem de *integridade, autenticidade, restauro e valores de bens* culturais. A esses autores, somaram-se os principais teóricos da conservação de jardins históricos: Carmen Añón Feliú, Desideria Pasoline Dall’Onda, Franco Panzini, Maria Adriana Giusti e Mario Catalano. Formada a rede, os pontos foram cruzados e percebeu-se que o diálogo dessas duas frentes de teorias não estavam tão divergentes.

Ante toda essa problemática, defende-se a *tese* de que, a *integridade visual* do jardim histórico independe da *autenticidade* das espécies vegetais [*matéria*] desde que as novas espécies possuam atributos plásticos compatíveis aos do projeto original. De tal modo, a *integridade visual* torna-se um instrumento para a conservação dos atributos que garantirão a permanência dos princípios projetuais [*ideia*] do projetista.

Desta maneira, objetivou-se discutir o conceito de *integridade visual* no jardim histórico, bem como elaborar uma metodologia de verificação então direcionada com a construção da *fitocronologia* e do *palimpsesto vegetal* e testando-a em duas praças do paisagista

¹¹ O Laboratório da Paisagem da UFPE é pioneiro no Brasil em restauro de jardins históricos, mais precisamente os projetados por Roberto Burle Marx. Ao todo já foram restaurados: Praça Euclides da Cunha (2004), Praça Faria Neves (2006), Praça do Derby (2008), Praça Ministro Salgado Filho (2013) e Praça de Casa Forte (2011/2014). Ainda conta com o projeto de restauro do Jardim do Palácio do Campo das Princesas (2011), que até o momento não foi executado.

modernista Roberto Burle Marx: Praça Euclides da Cunha e Praça de Casa Forte, ambas projetadas em 1935¹², e que são classificadas como patrimônio cultural nacional, na categoria de jardins históricos pelo Iphan e incluídos nos livros do *Tombo Histórico*, de *Belas Artes* e no *Arqueológico*, *Etnográfico* e *Paisagístico*¹³. Ressalta-se que em 2016 estas praças, juntamente com mais treze, foram classificadas como jardins históricos pela Prefeitura do Recife¹⁴. O critério de escolha destas praças como objeto de estudo foram: (i) serem os primeiros jardins modernos do Brasil; (ii) serem obras completas, executadas e terem passado por restauro [*indispensável para entender a evolução do jardim*] e, (iii) estarem em processo de tombamento como patrimônio cultural [*à época*].

Roberto Burle Marx, foi e ainda é o grande expoente do jardim moderno brasileiro. Ao tratar do modernismo nos jardins de Burle Marx, Sigfried Giedion em *Le Brésil et l'architecture contemporaine*¹⁵ afirma que pautou-se em variados critérios e, além de estar estritamente vinculado ao seu tempo, não negligenciou o passado, ou seja, a história do lugar. Outra característica a ser evidenciada está no emprego da vegetação autóctone atrelada a uma reflexão sobre a brasilidade - tão discutida na Semana de Arte Moderna, de 1922.

A visão holística de Burle Marx sob à paisagem no momento de projetar seus primeiros jardins públicos, fato ocorrido na cidade do Recife, foi fundamental para estabelecer seus princípios projetuais. Assim, em tais jardins sempre encontraremos a preocupação “higienica e educativa, subordinada a uma idéia geral de esthetica”¹⁶. Onde, “a par da sombra de grandes arvores - nossa vista se alegra e delicia na contemplação de uma variedade de plantas nativas, belas e exóticas, dispostas harmoniosamente”¹⁷.

¹² De dezembro de 1934 a dezembro de 1937 Roberto Burle Marx, atuando como Chefe do Setor de Parques e Jardins da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo, cria um plano de aformoseamento que contemplou treze jardins, entre projetos completos e de reformas. Maiores informações consultar: *Inventário dos Jardins de Burle Marx - 1ª e 2ª Fases*, sob organização de Ana Rita Sá Carneiro e Joelmir Marques da Silva e *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)* de Aline de Figueirôa Silva.

¹³ Também foram tombadas e incluídas nos livros do Tombo Histórico, de Belas Artes e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, a Praça do Derby, o conjunto Praça da República e Jardim do Palácio do Campo das Princesas, Praça Ministro Salgado Filho e Praça Faria Neves.

¹⁴ Para maiores informações consultar o Decreto nº 29.537 de 23 de Março de 2016 – Prefeitura do Recife.

¹⁵ Sigfried Giedion (1952).

¹⁶ O Carioca, 1936, p. 32.

¹⁷ O Carioca, 1936, p. 33.

Inspirado na paisagem do sertão, Burle Marx projetou a Praça Euclides da Cunha com o objetivo de semear a alma brasileira, ou seja, um jardim essencialmente brasileiro e que até hoje se configura como o único espaço público no Brasil com tais características. A praça abrigou espécies vegetais da Caatinga pernambucana, o que possibilitou Burle Marx criar um jardim de caráter ecológico, primeiro por representar um recorte do ecossistema da caatinga e, segundo, por ter respeitado as condições ecofisiológicas de cada espécie. Com a criação da Praça Euclides da Cunha o paisagista objetivou semear a alma brasileira, ou seja, um jardim essencialmente brasileiro e que até hoje se configura como o único espaço público no Brasil com tais características.

Para a Praça de Casa Forte, Burle Marx concebeu três jardins onde cada uma representou um grupo isolado de plantas de acordo com a província geográfica. O *primeiro* e o *segundo* foram dedicados à vegetação de ampla distribuição no território brasileiro, sendo que o segundo abriga espécies endêmicas da região amazônica. Para o *terceiro jardim* o motivo foi a vegetação de outros continentes, ou seja, plantas exóticas, desde que tivessem uma relação com a paisagem local.

A Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte, ao longo de seus 82 anos, viveram seus momentos de glória e declínio, chegando, no caso da Praça Euclides da Cunha, quase a desaparecer. Com o restauro filológico destas praças foi possível recuperar os princípios projetuais [*a ideia*] de Burle Marx e a emoção estética se faz presente no ato da contemplação. Desta forma, urge a elaboração de um plano de gestão para garantir a conservação de seus atributos compositivos e patrimoniais e, conseqüentemente, seus valores - em que a *integridade visual* deverá ser levada em conta.

Estruturada em 5 capítulos, a tese traz o entendimento de como um jardim se converte em monumento vivo e as implicações causadas por essa condição, chegando na teoria da conservação onde a *integridade visual* é o foco do discurso.

No *Capítulo 1 - De Jardim a Monumento Vivo - arte e Natureza e jardim como monumento vivo*, foram as balizas que direcionaram à uma compreensão do jardim como uma obra

de arte, bem como as prerrogativas que levam esta obra de arte efêmera ser considerada monumento. Em um primeiro momento aborda-se a dinâmica do vegetal principalmente no que se diz respeito a sua biologia e ecologia para, assim, entender o quão é complexa a arte de fazer jardim. Em seguida, abordam-se as questões que levaram o jardim a ser considerado monumento e o que essa ‘denominação’ agrega ao jardim.

A teoria do *restauro* e da *integridade* constituiu o *Capítulo 2 - Restauro e Integridade: do Concreto ao Efêmero*. Aqui, dialoga-se com os principais teóricos da conservação patrimonial - seja do edifício, seja do jardim, e tenta-se fazer um cruzamento para se chegar a um ponto em comum, onde busca-se o entendimento para uma efetiva *unità potenziale*. A construção de uma linha do tempo e entender em que momento e por quem a *integridade* estava sendo discutida foi de fundamental importância para perceber o porquê dessa *condição* não ser discutida nos jardins históricos.

No *Capítulo 3 - Como Verificar a Integridade Visual do Jardim Histórico?* - apresenta-se os procedimentos metodológicos, em três eixos de análise: *pesquisa histórica*, *pesquisa bibliográfica* e *pesquisa descritiva*, empregados para se chegar a uma metodologia de verificação da *integridade visual* da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte. Assumir o *jardim histórico* como um *documento vivo* tornou possível a compreensão de sua evolução, principalmente do componente vegetal. Isso implicou na elaboração da *fitocronologia* e a construção do *palimpsesto vegetal* de tais praças, onde se converteram em elementos-chave para o entendimento dos princípios projetuais [*a ideia*] de Burle Marx, assim como a verificação de que eles permanecem.

Com o *Capítulo 4 - Da Fitocronologia ao Palimpsesto Vegetal dos Jardins de Burle Marx* - foi possível elaborar a paleta vegetal histórica da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte e entender o repertório botânico de Burle Marx, assim como compreender as modificações ocorridas ao longo dos anos, dentro das possibilidades permitidas pelos registros históricos. Essas praças se destacaram, principalmente, pelo emprego de espécies botânicas que remete a uma nacionalidade. Inúmeras matérias foram publicadas na década de

1930, nos principais jornais locais, exaltando sua vegetação por contribuírem para o embelezamento e modernidade da cidade do Recife, além da questão higienista.

O *Capítulo 5 - Restauro e Integridade Visual dos Jardins de Burle Marx* - está estruturado em dois temas. O *primeiro* trata das ações que contribuíram para a descaracterização da Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte, assim como o percurso traçado e percorrido para o restauro desses dois jardins históricos e, o *segundo*, aborda a verificação e o entendimento da *integridade visual* como uma condição para a preservação dos princípios projetuais [*a ideia*] de Burle Marx. Ressalta-se que a execução dos projetos de restauro foi realizada pela Prefeitura do Recife, porém toda pesquisa que antecede o ato de restaurar foi realizada pelos seguintes pesquisadores do Laboratório da Paisagem da UFPE: Ana Rita Sá Carneiro, Liana de Barros Mesquita e Aline de Figueirôa Silva (*Praça Euclides da Cunha*) e Ana Rita Sá Carneiro e Joelmir Marques da Silva (*Praça de Casa Forte*).

Em *A integridade Visual de um Jardim Histórico* apresenta-se a conclusão. Mesmo ante a ausência de trabalhos no que tange a *integridade*, de maneira geral, conseguimos para os jardins históricos chegar ao entendimento de que a *integridade visual* é aquela que permite o especialista perceber e sentir uma emoção estética proporcionada pela presença dos princípios projetuais [*a ideia*] de quem o concebeu - o que garante a *autenticidade* da criação - porém, independe da *autenticidade* da matéria em si, neste caso, o vegetal.

O *tempo* é o elemento estruturador do jardim histórico e sua conservação depende exclusivamente do *homem* - que seja, antes de tudo um *ser* sensível. Assim, volto e finalizo com uma frase de Mário Quintana, que está presente no seu livro *A cor do invisível*, apresentada a mim em 2011 pela Dra. Ana Rita Sá Carneiro, e que tão bem expressa essa condição “O que mata um jardim não é mesmo alguma ausência nem o abandono [...] o que mata um jardim é esse olhar vazio de quem por eles passa indiferente.”

[2] INTRODUCCIÓN: EN BÚSQUEDA DE UN ENTENDIMIENTO

[...] Cada planta tiene su expresión. [...] ciertos problemas inherentes al jardín podrían ser aplicados en muchas manifestaciones artísticas: las leyes del contraste, de la oposición, del establecimiento de ritmos, de la valorización de determinados momentos, de la dramatización, del establecer sorpresas, repeticiones, tomando en cuenta texturas, analogías de forma y ritmos, empleo del color, proporcionalidad, etc. Es necesario entender que [el] jardín es naturaleza ordenada, organizada para el hombre, basándose en sus necesidades.

[Roberto Burle Marx, 1971
À procura dos jardins perdidos
por Walmir Ayala]

Estudiar los jardines es entrar en un mundo desconocido y lleno de sorpresas. Este mundo se fue revelando y las sorpresas fueron surgiendo a la par de tantas conversaciones que yo, un biólogo entre tantos arquitectos y urbanistas, participé en el Laboratorio del Paisaje de la Universidad Federal de Pernambuco (UFPE) -considerado un centro de referencia investigación internacional sobre *jardines de Roberto Burle Marx*, así como del *paisaje*.

Dos fuerzas motrices fueron las que me impulsaron a buscar cada vez más el conocimiento sobre los jardines: el *Inventário dos Jardins de Burle Marx em Recife*¹⁸ y el constante dialogo con trece alumnos de iniciación científica *-trece mundos-* que acompañé a lo largo de ocho años como investigador del Laboratorio del Paisaje de la UFPE.

A medida que me sumergía en el *Inventário dos Jardins de Burle Marx em Recife*, las dudas iban surgiendo. En un *primer momento*, la mayor pregunta que me inquietó fue la ausencia de un mayor entendimiento del verde histórico de los jardines de Burle Marx en Recife -necesario para cualquiera acción de conservación -, lo que resultó en la tesis de maestría: *Arqueologia Botânica dos Jardins de Burle Marx: A Praça de Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha, Recife/PE*¹⁹ hacia donde fue dirigida la mirada para la construcción de atributos patrimoniales que revelasen el valor botánico, con la finalidad de contribuir a la conservación de la *autenticidad* de estas plazas, que fueron escogidas *como objeto de estudio* una vez que ellas son proyectos completos, ejecutados y conservados, así como, son los primeros jardines públicos de Burle Marx y que estuviesen en proceso de declaratoria como patrimonio cultural nacional por el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (Iphan).

También fue con el *Inventário dos Jardins de Burle Marx em Recife* que empecé a darme cuenta que la vegetación existente en las plazas y jardines ya no coincidía en parte, y en algunos casos, en su totalidad con lo propuesto por el paisajista. Es en ese momento que surge la propuesta de doctorado: *Monumentos Vivos: Autenticidade Vegetal e Valor Botânico dos Jardins de Burle Marx no Recife, Pernambuco, Brasil* teniendo como hipótesis de que *la falta de conservación de los jardines históricos de Recife, más específicamente los proyectados por Roberto Burle Marx, pueden causar impacto negativo en la vegetación, ocasionando la pérdida de la autenticidad vegetal y del valor botánico*. Esta intención de investigación surgió y permaneció hasta la mitad del doctorado.

Fue en el momento de la pasantía en la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco (UAM-A), bajo la dirección del Dr. Saúl Alcántara Onofre y, con las

¹⁸ Actualmente el Laboratorio del Paisaje de la UFPE cuenta con dos *Inventários dos Jardins de Burle Marx no Recife* compuesto por 15 jardines públicos y, está en elaboración, el *Inventário dos Jardins Privados de Burle Marx em Pernambuco*, totalizando 33 jardines.

¹⁹ Defendida en 2012 en el programa de Posgrado en Desarrollo Urbano bajo la dirección de la Dra. Ana Rita Sá Carneiro.

discusiones en el Posgrado en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines (UAM-A) que empecé a percibir que en el jardín histórico, además de la *autenticidad*, la *integridad* también se hacía presente y que una estaba unida a la otra. La gran percepción de esta condición se hizo *in loco* en el momento que conocí la restauración del jardín del claustro y del jardín del atrio, pertenecientes al antiguo convento franciscano de Santa Ana en Tzintzuntzan, Michoacán, México, en donde el tema central fue la recuperación de la imagen de estos jardines²⁰.

La restauración del jardín del atrio, compuesto principalmente por individuos centenarios de *Olea europaea* (olivos)²¹, fue la situación que me llevó a reflexionar sobre la condición de la *integridad* y la *autenticidad* en jardines históricos. En el momento del nuevo plantío, se decidió que los individuos que iban a ser plantados serían los brotes de los individuos centenarios de *Olea europaea*²², es decir, *clones*. De esta manera, la *autenticidad* se hacía presente en la materia [*individuo vegetal*], así como la *integridad* materializada en la imagen del jardín [*principios proyectuales*]. Esta cuestión fue tan fuerte que se creó “un proyecto de revalorizar y comprender la sobrevivencia de los olivos a través de su propia dinámica biológica, evitando la necesidad de traer árboles diferentes de su esencia y preservar la congruencia del mensaje cultural que les es inherente”²³.

Sin embargo, ¿qué intuir para la restauración del jardín del claustro? En este caso no se tenía conocimiento de las especies que ornamentaban el jardín y se partió del entendimiento de que en México los jardines de claustros análogos al del antiguo convento franciscano de Santa Ana tenían naranjos²⁴, así que se decidió plantar *Citrus aurantium* var. *amara*²⁵. Partiendo del principio de que la especie plantada no fue la misma, la materia no es *auténtica* y la *integridad* se hizo presente en el momento en que se evocó la imagen del

²⁰ Ver: La arquitectura de los olivos. Tzintzuntzan, Michoacán. Instituto Internacional de Cooperación para la Agricultura (2014), bajo la coordinación del Dr. Saúl Alcántara Onofre.

²¹ Según la tradición, los individuos centenarios de *Olea europaea* (olivo) fueron plantados a mediados del siglo XVI por solicitud del Obispo Don Vasco de Quiroga (IICA, 2014).

²² Alcántara Onofre (2014).

²³ Alcántara Onofre (2014, p. 45).

²⁴ Información obtenida durante la visita técnica con el Dr. Saúl Alcántara Onofre en octubre de 2014.

²⁵ Alcántara Onofre (2014).

jardín. Sin embargo, la intención de *ser un jardín de claustro*, correlata a la intención proyectual, trajo la *autenticidad* al plano de la inmaterialidad.

En el ámbito de los jardines históricos, hay poca literatura sobre la *autenticidad* y esta condición pasa a ser casi nula cuando la cuestión es la *integridad*. Eso me hizo darme cuenta del conflictivo camino que estaba recorriendo. De una manera genérica *autenticidad* se origina en el lenguaje del arte y significa *lo genuino* como opuesto al *lo falso* o *lo copiado*. La *integridad* está más relacionada a lo significado de *continuidad* y *honestidad* en oposición a lo *fragmentado* o *destruido*.²⁶

De esta manera, fueron surgiendo otras inquietudes. ¿La introducción de nuevos individuos en el jardín, aun perteneciendo a las especies especificadas en el proyecto original, hace que aquel sea autentico, inclusive si la materia ya no es la misma?²⁷ ¿Qué postura asumir frente a las especies vegetales que fueron incluidas por una cuestión de aproximación plástica a las del proyecto original? ¿Ya no está presente la *autenticidad* e *integridad*? Lo que sabemos es que la sustitución de la vegetación en un jardín es una cuestión que sucede con frecuencia, principalmente cuando una especie ya no se adapta al nuevo microclima del jardín que cambia al pasar de los años, principalmente si esté en un área muy urbanizada.

Por lo tanto, se percibió que la vegetación era el gran problema de la cuestión cuando se trataba de la *autenticidad*, siendo que esta condición se hizo presente desde el *Sixth International Symposium on Protection and Restoration of Historic Garden - Icomos/Ifla* en 1981 y fortalecida en la Carta de Florencia (1981). Pero, ¿qué decir cuando la cuestión es la *integridad*? Para responder a este cuestionamiento, fue necesario entender las variaciones de *integridad*, propuestas a lo largo de los años en las principales reuniones de especialistas bajo la coordinación del *International Council on Monuments and Sites* (Icomos) y de la *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Unesco). Mismo sin una definición

²⁶ Condición de integridad y autenticidad presentada por Géza Hajós (2001).

²⁷ Esa cuestión también fue tratada y defendida por la Dra. Cristina Castel-Branco al momento del Taller *Restauración de Jardines Históricos* en 2012, promovido por el Laboratorio del Paisaje de la UFPE y que tuvo como objeto de estudio la Plaza Ministro Salgado Filho. Para la Dra. Cristina "cada individuo es único, no importa que sea de la misma especie - la materia ya es distinta" [declaración emitida durante la visita a los jardines de Burle Marx el 1/12/2012].

clara para la palabra y/o metodología para verificación, la *integridad* se subdividió, por ejemplo, en: *visual*, *socio-funcional*, *funcional*, *estructural* e *histórica*, entre otras tantas.

Entre ellas y, en lo que cada una específica me pareció apropiado tratar el asunto de la vegetación del jardín histórico por la óptica de la *integridad visual*, ya que contribuye a definir los aspectos estéticos representados en un determinado momento, es decir, la imagen del jardín materializada por la conservación de los principios proyectuales de quien lo concibió.

La sustitución de una especie vegetal, cuando es necesaria, por otra con atributos plásticos semejantes, es una técnica que forma parte del *protocolo de restauro de jardins históricos* del Laboratorio del Paisaje de la UFPE²⁸ desde la restauración de la Plaza Euclides da Cunha en 2004, obra de Roberto Burle Marx.

Entonces, la certeza era por la búsqueda del entendimiento de la *autenticidad* y de la *integridad* por medio de los teóricos de la conservación, tanto de la arquitectura como de la pintura y, así, transponerlo hacia el jardín. *De lo concreto a lo efímero*.

De un universo de autores, el dialogo fue establecido con Cesare Brandi, Giovanni Carbonara y Jukka Jokilehto, por tratar de *integridad*, *autenticidad*, *restauración* y *valores*. A estos autores se sumaron los principales teóricos de la conservación de jardines históricos: Carmen Añón Feliú, Desideria Pasoline Dall'Onda, Franco Panzini, Maria Adriana Giusti y Mario Catalano. Formada la red, se cruzaron los puntos y se percibió que el diálogo de estos dos frentes de teorías no era tan divergente.

De este modo se defiende la *tesis* de que la *integridad visual* del jardín histórico es independiente de la *autenticidad* de las especies vegetales [*materia*], siempre y cuando las nuevas especies posean atributos plásticos compatibles a los del proyecto original. De ese modo, la *integridad visual* se convierte en un instrumento para la conservación de los atributos que garantizarán la permanencia de la idea del autor.

²⁸ El Laboratorio del Paisaje de la UFPE es pionero en Brasil en la restauración de jardines históricos, más precisamente de los proyectados por Roberto Burle Marx. Ya fueron restaurados totalmente: Plaza Euclides da Cunha (2004), Plaza Faria Neves (2006), Plaza do Derby (2008), Plaza Ministro Salgado Filho (2013) y Plaza de Casa Forte (2011/2014). Además, se cuenta con el proyecto de restauración del jardín del Palacio de Campo de las Princesas (2011), pero que aún no ha sido realizado.

Así que, se objetivó discutir el concepto de *integridad visual* en el jardín histórico, así como elaborar una metodología de verificación teniendo por base la construcción de la *fitocronología* e del *palimpsesto vegetal* y testándola en dos plazas del paisajista modernista Roberto Burle Marx: Plaza Euclides da Cunha y Plaza de Casa Forte, ambas de 1935²⁹, que son reconocidas como patrimonio cultural nacional, consideradas como jardines históricos, por el Iphan e incluidos en los libros de Protección Histórica, de Bellas Artes y el de protección Arqueológica, Etnográfica y Paisajística³⁰. Cabe resaltar que en 2016, estas plazas, junto con otras trece, fueron clasificadas como Jardines Históricos por la Prefectura de Recife³¹. Los criterios de escoja de estas plazas como objeto de investigación fueron: (i) haber sido los primeros jardines modernos de Brasil; (ii) haber sido proyectos completos y ejecutados y que pasaron por restauración [indispensable para el entendimiento de la evolución del jardín] y; (iii) estar en proceso de declaratoria como patrimonio cultural [a la época].

Roberto Burle Marx, fue y sigue siendo el grande exponente del jardín moderno brasileño. Sigfried Giedion en *Le Brésil et l'architecture contemporaine*³² al estudiar el modernismo en los jardines de Burle Marx opina que él consideró varios criterios y, además de estar directamente vinculado al su tiempo, no rechazó el pasado, es decir, la historia del lugar. Otra característica que debe ser evidenciada es el empleo de la vegetación autóctona con el sentido para una reflexión de la *brasilidade* - discutida en la Semana del Arte Moderno de 1922.

La visión holística sobre el paisaje hizo que Burle Marx, en el momento de proyectar sus primeros jardines público, hecho ocurrido en la ciudad de Recife, fue fundamental para establecer sus principios proyectuales. Así, en tales jardines siempre vamos a encon-

²⁹ De diciembre de 1934 hasta diciembre de 1937, Roberto Burle Marx actuó como Director del Sector de Parques y Jardines de la Dirección de Arquitectura y Urbanismo, creando el plan de embellecimiento que contempló trece jardines, ente proyectos completos y de reformas. Para mayor información, consultar: *Inventário dos Jardins de Burle Marx – 1ª. e 2ª. Fases (2017)*, bajo la organización de Ana Rita Sá Carneiro y Joelmir marques da Silva; y *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)* de Aline de Figueirôa Silva.

³⁰ También fueron declaradas patrimonio cultural e incluidas en los libros de Protección Histórica, en el libro de protección de Bellas Artes, en el libro de protección Arqueológica, Etnográfica y Paisajística la Plaza do Derby, el conjunto Plaza de la República y el Jardín do Palácio do Campo das Princesas, Plaza Ministro Salgado Filho y Plaza Faria Neves.

³¹ Para mayor información consulte: Decreto nº 29.537 del 23 de marzo de 2016 - Prefeitura do Recife.

³² Sigfried Giedion (1952).

trar la preocupación “higiénica y educativa, subordinada a una idea general de estética”³³. Es sobre estos principios que fueron proyectados sus primeros jardines públicos -la Plaza Euclides da Cunha y la Plaza de Casa Forte- “en donde, a la par de la sombra de grandes árboles -nuestra mirada se alegra y delicia en la contemplación de una variedad de plantas nativas, bellas y exóticas, ordenadas armoniosamente”³⁴.

Inspirado en el paisaje del *sertão*, Burle Marx proyecta la Plaza Euclides da Cunha con el objetivo de sembrar el alma brasileña, es decir, un jardín esencialmente brasileño que hasta hoy se configura como el único espacio público de Brasil con tales características. La plaza abrigó especies vegetales de la *Caatinga* del estado de Pernambuco, lo que permitió Burle Marx crear de un jardín de carácter ecológico, primero por representar un sección del ecosistema de la *caatinga* y segundo, por haber respetado las condiciones ecofisiológicas de cada especie. Con la creación de la plaza, el paisajista tuvo como objetivo sembrar el alma brasileña, es decir, un jardín esencialmente brasileño y que hasta hoy se configura como un espacio público único en Brasil con tales características.

Para la Plaza de Casa Forte, Burle Marx concibió tres jardines en donde cada uno representa un grupo aislado de plantas de acuerdo con la provincia geográfica. El *primero* y el *segundo* jardín fueron dedicados a la vegetación de amplia distribución en el territorio brasileño, siendo que el segundo abriga especies endémicas de la región amazónica. Para el *tercer* jardín, el motivo fue la vegetación de otros continentes, es decir plantas exóticas, siempre y cuando tuviesen una relación con el paisaje local.

La Plaza Euclides da Cunha y la Plaza de Casa Forte, a lo largo de sus 82 años vivieron momentos de gloria y declive, llegando casi a desaparecer, como fue en el caso de la Plaza Euclides da Cunha. Con la restauración filológica de estas plazas fue posible recuperar los principios proyectuales [*la idea*] de Burle Marx y, la emoción estética se hace presente en el acto de la contemplación. De esta manera, se urge a la elaboración de un plan

³³ O Carioca, 1936, p. 32.

³⁴ O Carioca, 1936, p. 33.

de gestión para garantizar la conservación de sus atributos compositivos y patrimoniales y, como consecuencia, sus valores -donde la *integridad visual* deberá ser tomada en cuenta.

Estructurada en 5 capítulos, la tesis nos trae la idea de cómo un jardín se convierte en monumento vivo y las implicaciones que conlleva esta condición, llegando así, en la teoría de la conservación, a donde la *integridad visual* es el centro del discurso.

En el *Capítulo 1 - De Jardín a Monumento Vivo -arte y Naturaleza y jardín como monumento vivo*, fueron las balizas que direccionaron hacia una comprensión del jardín como una obra de arte, así como las prerrogativas que llevan a esta obra de arte efímera, a ser considerada monumento. En un primero momento, se aborda la dinámica del vegetal principalmente en lo que respecta a su biología y ecología para poder entender cuán complejo es el arte de hacer un jardín. En seguida, se abordan las cuestiones que llevaron a que el jardín fuera considerado monumento y lo que esa 'denominación' agrega al jardín.

La teoría de la *restauración* y de la *integridad* constituyen el *Capítulo 2 - Restauración e Integridad: de lo Concreto a lo Efímero*. En este capítulo se hace un diálogo con los principales teóricos de la conservación patrimonial -sea de un edificio, sea de un jardín- y se intenta hacer un cruce para llegar a un punto en común, donde se busca el entendimiento para una efectiva *unità potenziale*. La construcción de una línea del tiempo y entender en qué momento y por quién es que se estaba discutiendo la *integridad* fue de fundamental importancia para percibir el por qué esta condición no se discutía en los jardines históricos.

El *Capítulo 3 - ¿Cómo Verificar la Integridad Visual de los Jardines Históricos?* - presenta los procedimientos metodológicos en tres ejes de análisis: *investigación histórica*, *investigación bibliográfica* e *investigación descriptiva*, empleados para llegar a una metodología de verificación de la *integridad visual* de la Plaza Euclides da Cunha y de la Plaza de Casa Forte. Asumir el *jardín histórico* como un *documento vivo* volvió posible la comprensión de su evolución, principalmente del componente vegetal. Eso implicó la elaboración de la *fitocronología* y la construcción del *palimpsesto vegetal* de la Plaza Euclides da Cunha y de la Plaza de

Casa Forte, donde se convirtieron en elementos clave para el entendimiento de la idea de Burle Marx, así como la verificación de que ella permanece.

Con el capítulo 4 - *De la Fitocronología al Palimpsesto Vegetal de los Jardines de Burle Marx* - fue posible elaborar la paleta vegetal histórica de la Plaza Euclides da Cunha y de la Plaza de Casa Forte y entender el repertorio botánico de Burle Marx, así como comprender las modificaciones que sucedieron a lo largo de los años, dentro de las posibilidades permitidas por los registros históricos. Estas plazas se destacaron, principalmente, por el empleo de especies botánicas, lo que remite a una nacionalidad. Innumerables materias fueron publicadas en la década de 1930, en los principales periódicos locales, exaltando su vegetación ya que contribuían al embellecimiento y modernidad de la ciudad de Recife, además de ser un asunto de higiene.

El capítulo 5 - *Restauración e Integridad Visual de los Jardines de Burle Marx* - está estructurado en dos temas. El primero trata de las acciones que contribuyeron para la pérdida parcial de la idea de Burle Marx en la Plaza Euclides da Cunha y en la Plaza de Casa Forte, así como el camino planeado y recorrido para la restauración de esos dos jardines históricos y, el segundo, aborda la verificación y el entendimiento de la *integridad visual* como una condición para la preservación de los principios proyectuales [*la idea*] de Burle Marx. Hay que destacar que la ejecución de los proyectos de restauración fue realizada por la Prefectura de Recife, pero toda la investigación que antecede el acto de restaurar fue realizada por los siguientes investigadores del Laboratorio del Paisaje de la UFPE: Ana Rita Sá Carneiro, Liana de Barros Mesquita y Aline de Figueirôa Silva (*Plaza Euclides da Cunha*) y Ana Rita Sá Carneiro y Joelmir Marques da Silva (*Plaza de Casa Forte*).

En *La integridad visual de un jardín histórico* se presenta la conclusión. Mismo ante la ausencia de trabajos que tratan de la *integridad*, de manera general, logramos para los jardines históricos llegar al entendimiento de que la *integridad visual* es aquella que permite al experto percibir y sentir una emoción estética favorecida por la presencia de los principios proyectuales [*la idea*] de quien lo concibió —lo que garantiza la *autenticidad* de la creación— pero no depende de la *autenticidad* de la materia en sí, es decir, de las especies vegetales.

El *tiempo* es el elemento estructurador del jardín histórico y su conservación depende exclusivamente del *hombre*: que sea, ante todo, un *ser* sensible. De este modo, regreso y finalizo con una frase de Mário Quintana que está en su libro *A cor do invisível* y que me fue presentada a mí en 2011 por la Dra. Ana Rita Sá Carneiro que expresa muy bien esa condición: “lo que mata un jardín no es en sí la ausencia ni el abandono [...] lo que mata un jardín es esa mirada vacía de quien pasa por ellos, indiferente.”

[3]

DE JARDIM A MONUMENTO VIVO

Pero un jardín es [...] reflejo de la cultura y la tradición de un pueblo y una sociedad que lo ha producido, síntesis de estilos, obra maestra de un genio creador, el jardín ha sido y es, a través de la historia, una reserva de arte y de belleza.

[Carmen Añón Feliú, 1996, p. 7.]

ESTE CAPÍTULO está estruturado em dois eixos ‘arte e *Natureza*’ e ‘jardim como monumento vivo’, de forma a direcionar a uma compreensão da dinâmica do jardim, bem como as prerrogativas que levam esta obra de arte efêmera ser considerada um monumento. Em um primeiro momento aborda-se a dinâmica do vegetal principalmente no que se diz respeito a sua biologia e ecologia para, assim, entender o quão complexa é a arte de fazer jardim. Em seguida, evidencia-se as questões que levaram o jardim a ser considerado monumento e o que essa ‘denominação’ agrega ao jardim.

[3.1]

Jardim, *ars cooperativa naturae*

Quando se fala em jardim, a primeira coisa que vem a nossa mente é um espaço vegetado, tenha ele princípios artísticos ou não. O que importa aqui é a idealização que fazemos, isto é, uma busca pela *Natureza*³⁵, como bem nos mostram Carmen Añón-Feliu (1996), Sonia Berjman (2001), Darío Álvarez (2007), Francesco Fariello (2008) e Franco Panzini (2013). Representada pela vegetação, animais, água, rochas, colinas e montanhas, a *Natureza* nos causa sensações, pelos espetáculos naturais, que conforme Fariello (2008) podem ser encontradas na poesia, na música, nas artes plásticas em geral e, de forma mais imediata, na pintura de paisagem e na arte dos jardins.

A palavra *Natureza* provém do vocábulo germânico *naturist* que tem por significado o curso dos animais, caráter natural. Por sua vez, *Natura* é a tradução para o latim da palavra grega *physis* (*φύσις*), que em seu significado original faz referência à forma inata que crescem espontaneamente as plantas e os animais.

Nos escritos do ecólogo Robert Eric Ricklefs (2001), da historiadora da arte Sonia Berjman (2001) e do paisagista Roberto Burle Marx (1967 in Tabacow, 2004) vemos que, em seu sentido mais amplo, *Natureza* é equivalente ao mundo natural referente ao *domínio geral* de diversos tipos de seres vivos, como plantas e animais, e, em alguns casos, aos processos associados com as condições abióticas - a forma em que existem os diversos tipos particulares de coisas e suas mudanças espontâneas, bem como o tempo atmosférico, a geo-

³⁵ A palavra *Natureza* aqui utilizada virá sempre com a inicial maiúscula para diferir do significado desta palavra na expressão 'a natureza das coisas'.

logia da Terra e a matéria, assim como a energia que estes entes possuem. De maneira mais específica o geógrafo Aziz Ab'Sáber (2003) nos traz a ideia de que a *Natureza* possui seus domínios que estão diretamente relacionados aos aspectos morfoclimáticos e fitogeográficos³⁶ de um território, se constituindo, assim, em macropaisagens.

A *Natureza* é a grande metáfora subjacente à toda arte (Olin, 1988) e sendo o jardim um dos temas mais representativos da história da arte figurativa, existiu, conforme Francisco Caldeira Cabral (2003) desde a mais remota antiguidade, encontrando-se já representado nos baixos relevos egípcios (Figura 1) e mencionados nas mitologias nórdicas na dualidade *Utgard* e *Midgard* aparecendo como um lugar privilegiado pela tranquilidade e pela exuberância da vegetação. De onde se intui que o jardim é antes uma necessidade consciente do que simplesmente uma criação acidental de luxo supérfluo na nossa civilização (Burle Marx in Diário da Manhã, 1935a).



Figura 1: Pintura mural da tumba do escriba Nebamun, aproximadamente 1.350 a.C., encontrada na cidade Amarna edificada pelo faraó Akhenaton. Acervo: The British Museum, Londres.

³⁶ Considera-se por domínio morfoclimáticos e fitogeográficos “um conjunto espacial de certa ordem de grandeza territorial onde haja um esquema coerente de feições de relevo, tipos de solos, formas de vegetação e condições climático-hidrológicas” (Ab'Sáber, 2003, p. 11-12).

A recriação do paraíso, para a cultura ocidental, e a aproximação da *Natureza* são duas visões recorrentes na literatura de jardins. Conforme Berjman (2001) tais questões estão relacionadas à ideia de o jardim do Éden resistir, ao longo do tempo, porque é necessária à saúde psíquica. Isso se dá pelo fato de querermos redimir a culpa original [*o pecado*] e, assim, o homem criou jardins atrativos e sedutores em todos os tempos, a exemplo de Burrell Marx quando afirma que “é através do conceito da recuperação do paraíso perdido que eu crio jardins (in Ayala, 1971, p 1). O que nos leva ao pensamento da filósofa Anne Cauquelin que considera que o “jardim é, em efeito, a imagem do que de melhor há no homem, ao residir no jardim, o homem se torna semelhante àquilo que o circunda” (2007, p. 65).

Desta maneira, inicia-se uma sucessiva busca de reinstaurar a fascinação da origem em um mundo terreno, com especial atenção para o natural, e o mais parecido possível do paraíso perdido. Tanto que o botânico inglês John Gerard (1597) escreveu que o mais antigo monumento do mundo não é outro que o Paraíso e seu jardim do Éden.

É no período renascentista que o *homem* se lança ao conhecimento e manejo da *Natureza* e a converte em artifício, e a arte passa a ser entendida como uma mescla do natural com o artificial onde a razão prima sobre o gênio. Assim, a arte “modifica” a *Natureza*. Essa condição é tratada pela filósofa Adriana Veríssimo Serrão como uma “*vedute* do mundo natural, realizando gradualmente a transição entre o espaço de habitação, a zona de deleite e a natureza ainda silva ou floresta inexplorada” (2008, p. 7).

A fusão da arte com a *Natureza*, realizada pelo *homem*, resulta no que se denomina *Terza natura*, que se beneficia daquilo que nem a *Natureza* e nem a arte por si sós podem fazer, refletindo uma maneira humana de ver as coisas, segundo a qual o jardim é visto como um aperfeiçoamento cosmológico da *Natureza* no caminho que leva da floresta selvagem [*Prima natura*] à arte, através da agricultura [*Seconda natura*] (Hajós, 2001 e Luengo-Añón, 2008). É nesse momento que o jardim é “em efeito, a *Natureza* modelada pelo homem para expressar nela seu sentimento” (Assunto, 1991, p.31) e assim portador de uma mensagem fundamental que proclama a subordinação da *Natureza* à arte.

A expressão *Terza natura* apareceu pela primeira vez em 1541 em uma carta escrita por Jacopo Bonfadio, que ao descrever a paisagem rural de camponeses, relatou: “a *Natureza* incorporada com a arte é feita artifício, é *conatural* com a arte, e chega a ser uma terceira *Natureza* a qual não saberia dar nome” (1978, p. 96). Em 1559 Bartolomeo Taegio em sua obra *La Villa*³⁷ utilizava termos muito semelhantes. Já em 1585 Miguel de Cervantes em sua novela *La Galatea* mais especificamente no Livro VI já afirmava que “[...] seus moradores têm feito tanto, que a natureza incorporada com a arte, é feita artífice e *conatural* da arte, e de entranhas a dois se tem feito uma terceira *Natureza* [...]” (Cervantes, 1843, p.78).

Os jardins representam um vínculo que o homem cria para conciliar-se com o mundo exterior, resgatando a ligação com a *Natureza*; e esta função é tão espontânea e está tão profundamente enraizada que se pode dizer que não existe civilização alguma que não tenha expressado esta elementar aspiração e, um exemplo, é o jardim de Itztapalapa (México) que pertencia ao Senhor Cuitláhuac II (1476-1520), que o tinha como um lugar onde poderia encontrar alívio depois de seu trabalho, uma vez que um dos passatempos reais estava em plantar “vegetais e florestas, onde colocavam todas as árvores de flores” (Sahagún, 1989, p. 509) (Figura 2).

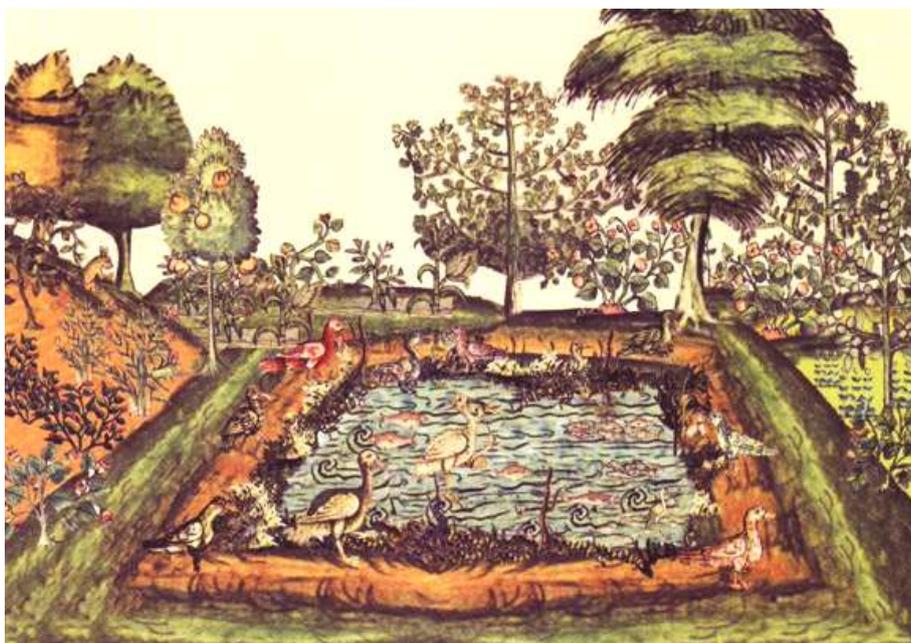


Figura 2: Jardim do senhor de Itztapalapa, Cuitláhuac II (Códice Florentino, Lib. XI). Fonte: Velasco Lozano (2002, p.29).

³⁷ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

Se o jardim é intencionalmente criado com uma visão arquitetônica e vegetal passa a ser considerado, segundo o arquiteto paisagista belga René Pechère (1971), como uma obra de arte. Mas, esta é uma arte muito especial, a única que é composta por um material vivo. Portanto, ela está mudando, é um modo de vida. Assumindo o jardim a condição de obra de arte, ele deve, segundo Burle Marx “obedecer a uma ideia clássica, com perspectivas lógicas e subordinado a uma determinada fórmula de conjunto” (in Diário da Manhã, 1935a, p. 12).

Quando no jardim é estabelecida uma manifestação artística, na qual o prazer estará ao mesmo tempo na contemplação da arte e da *Natureza*, isso significa o reconhecimento de uma hierarquia da arte em que, no jardim, pode encontrar sua cota no grau mais elevado e sua intensidade mais completa (Añón-Feliú, 2005).

Desta maneira, a arte do jardim, conforme Roger Caillois (2006), é provavelmente a mais ambígua, a mais difícil e ao mesmo tempo a menos apreensível de todas as artes. Carmen Añón Feliú (1995a) afirma que essa *ambiguidade, arte difícil e menos apreensível* se dá porque o jardim é uma arte que se diferencia das outras, porque nele a beleza não só se contempla, mas também se vive. No jardim realmente se vive a arte, onde o ato de contemplar e o ato de viver formam uma só coisa.

Conforme o arquiteto Raúl Raya García (2002), o jardim, em um sentido autêntico, é uma composição fidedigna que em várias formas ou graus pode assumir o valor de uma obra de arte, com a independência das variações de suas fisionomias que se devem ao ambiente físico, a função específica ou ao gosto de cada época; na arte dos jardins se repetem, como nas outras artes, certos princípios compositivos ou de ordenação que apresentam uma estreita analogia porque tem sua origem e seu fundamento nas leis do universo que se revelam na harmonia de formas, espaços e cores.

Neste sentido, o filósofo Arthur Schopenhauer (2014 [1819]) em sua obra *O mundo como vontade e representação*, apresenta um capítulo destinado a arte e seu papel, no qual reconhece que a arte do jardim tem uma autonomia plena, e a coloca a frente da arquitetura

em um sistema de hierarquização das artes. Para ele, um jardim, enquanto arte, trata de mostrar à intuição humana, a ideia que constitui e o estado dos elementos vegetais.

Complementando a ideia de Schopenhauer, Rosario Assunto (1973) nos apresenta o sentido e a essência do jardim como uma unidade de arte e *Natureza*, arte como *Natureza*, *Natureza* como arte, pela qual, na contemplação do jardim, a arte se identifica como o viver do *jardim-Natureza*. Assim, o jardim se constitui como uma filosofia da *Natureza*, como uma necessidade da *Natureza*, e como filosofia da arte, de liberdade, voltando ao reconhecimento da relação do jardim entre a necessidade da *Natureza* e da liberdade de arte.

Daí que, a arte do jardim é inseparável da ideia de representação. Em um plano subjetivo é bastante fácil de constatar que um jardim nunca pode ser apresentado em um só golpe de vista, como em um quadro. Nesta ótica, na arte do jardim nos encontramos em uma situação “as vezes perto e longe [...] a contemplação momentânea da *Natureza* nunca se percebe duas vezes a mesma paisagem. Cada passo cria outra realidade. Formulando de outro modo, todo jardim é um mundo infinito que exige uma série ilimitada de representação” (Jacob, 2010, p. 12 e 15)

Assim, conforme Burle Marx “os jardins são obras de arte e os princípios de execução de jardins e de outras obras de artes são os mesmos: para acentuar o principal, estabelecem-se paralelos; para ressaltar uma cor, opõe-se outras, criam-se contrastes, harmonias” (Marx in Schild, 1979, p.1). Afinal, um jardim faz-se principalmente com a própria *Natureza* e, ademais, a planta - o elemento principal do jardim - “vive em ressonância com o meio e há correspondência entre as condições do nicho que ela ocupa e de suas exigências para nascer, crescer e reproduzir-se. A vida vegetal é uma atividade cíclica, cujas pausas são marcadas pela morte e pela germinação” [...] (Marx, 1987, p. 40), ou seja, assenta-se sobre uma base ecológica.

Contudo, ao respeitar as exigências de compatibilidades ecológica e estética, criam-se associações artificiais muito expressivas, como por exemplo, a Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte, projetos de Burle Marx, na década de 1930. Nesses espaços o paisa-

gista conjuga os recursos das artes plásticas com um conhecimento aprofundado das possibilidades oferecidas pela vegetação (Figura 3). Assim, o jardim é na expressão de São Tomás “uma *ars cooperativa naturae*, ou seja, uma arte que coopera com a *Natureza* e não somente lhe impõe a sua forma” (Cabral, 2003, p. 48).

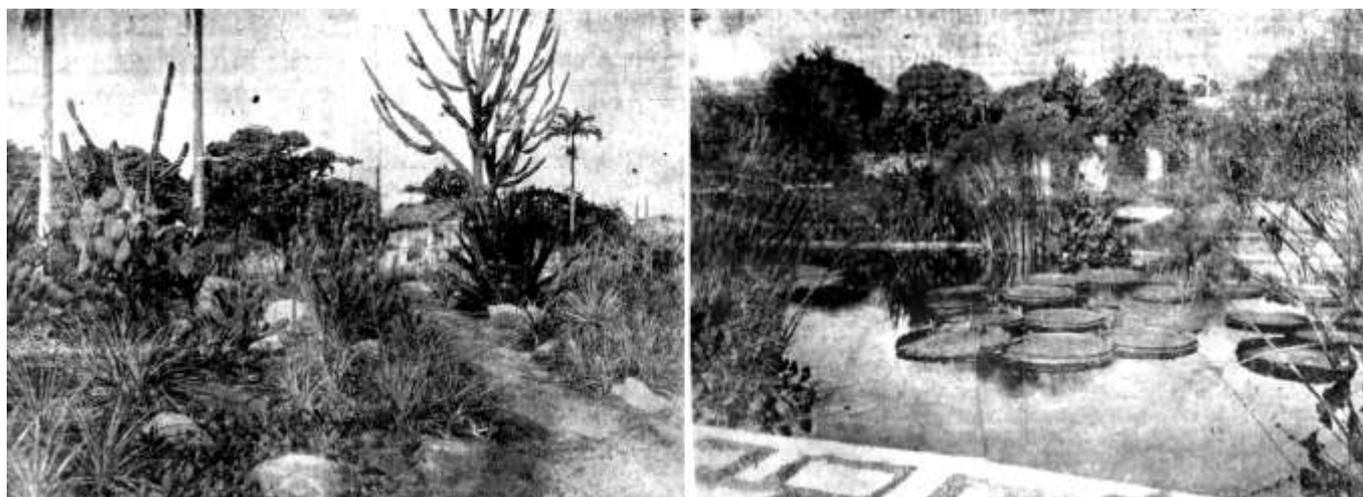


Figura 3: Praça Euclides da Cunha e Praça de Casa Forte, 1937. Ecologia e arte na criação de uma associação artificial. Fonte: Diário de Pernambuco, 1937c, p. s/p.

Ao se falar que um jardim deve conservar o aspecto da *Natureza*, e de acordo com o engenheiro civil Jean-Charles Adolphe Alphand (1875), não se deve crer que se trata de uma cópia exata das coisas que nos rodeiam: ele é uma obra de arte. Complementando essa ideia, o arquiteto paisagista Édouard François André (1879) considera que as melhores composições de jardim surgiram da união íntima da arte e da *Natureza*, da arquitetura e da paisagem. Isto é, o homem cria situações por meio de um projeto estético e uma realização por meio do material natural.

Com um pensamento mais aprofundado, Burle Marx afirma que o fato de criar uma paisagem artificial não implica em uma negação nem em uma imitação da *Natureza* “é preciso saber transportar e associar, com base em critérios seletivos e pessoais, os resultados de uma observação atenta e prolongada [...] criar jardins é realizar microclimas, harmonizá-los, mantendo sempre viva a concepção de que, nessas associações, as plantas colocam-se lado a lado, quase que numa relação de necessidade” (1987, p. 41). Teoria esta, que

podemos ver tão bem materializada na Praça Euclides da Cunha (Figura 4), o que em síntese significa dizer que o jardim é “obra de arte + ciência + técnica”, assim, essa obra de arte somente é possível de se materializar por meio das ciências que tratam do material vegetal e seu crescimento: a botânica, a horticultura, a ciência do solo e do ambiente; e a técnica de jardinagem (Berjman, 2001, p. 2).

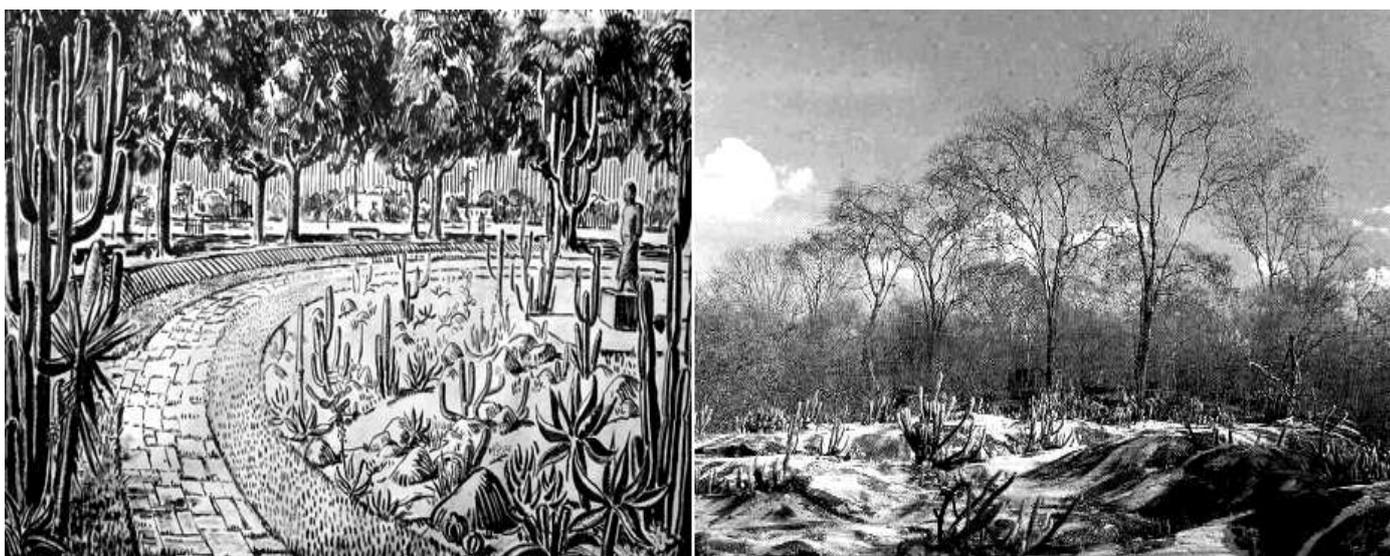


Figura 4: Comparação entre o desenho da Praça Euclides da Cunha, realizado por Burle Marx em uma área de caatinga de Pernambuco, onde se observa claramente o respeito às condições ecológicas. Fonte: Diário da Tarde, 1935, p.1 e Portal Vasconbio, respectivamente.

Para mostrar o quanto é complexo criar um jardim o sociólogo e crítico literário Roger Caillois em *Jardins Possíveis* faz uma comparação do jardim com outros tipos de obra de arte e, para ele:

O pintor, sobre a parede ou sobre a tela, compõe à vontade da linha, superfícies e cores. O joalheiro [...] para fazer suas joias, junta, gemas e metais. O escultor e o arquiteto levam em conta a resistência do material, obedecem às leis imperturbáveis do equilíbrio e da gravidade. Uns ou outros atuam livremente. Lidam com substâncias dóceis ou rebeldes, mas sempre inertes, que eles manipulam e submetem à sua inspiração. Não precisam temer que elas se rebelem ou se esquivem. *Ao imaginar ou realizar um jardim, o jardineiro modifica a natureza, corrige-a, metamorfoseia-a. Deve calcular, com a fertilidade do humo, com o ciclo das estações, com o regime das chuvas, a data das sementeiras, os ritmos de crescimento e de floração, com as mil perfidias da ecologia. Especular sobre o aleatório* (in Leenhardt, 2006, p. 2-3; Grifo nosso).

Nas palavras de Roger Caillois fica claro que o jardim é uma arte temporal por excelência, nunca é estático e está em constantes modificações porque a *Natureza* se impõe com sua ordem, que se faz mais evidente na vegetação porque está subordinada, segundo Burle Marx (1967), a um determinismo ligado às leis da biofísica, da bioquímica e da fisiologia. Assim, os jardins, foram projetados e construídos como propostas para o futuro.

No jardim, somente as construções arquitetônicas são imutáveis, até certo ponto e a depender do material; também a ordenação planimétrica e a configuração do terreno são relativamente estáveis, porque passam por mudanças graduais relacionadas ao ciclo de evolução. A vegetação, pelo contrário, está sujeita além do crescimento às mudanças estacionais, pela qual a forma fixa e desejada nem sempre resulta evidente, e a aparente consistência é casual e oferece uma referência bastante incerta da vontade do artista. E, segundo Burle Marx, “para se fazer um jardim, é preciso conhecer não só a planta, mas também seu habitat para poder usá-la de maneira consciente” (2003, p. 299). E esse uso, segundo o paisagista, se dá através de associações que permite uma expressão (Marx in Schild, 1979).

Ao considerar os jardins como “entes vivos em constante evolução e decadência” o botânico norte americano Graham Stuart Thomas (1980, p.1), conselheiro do *National Trust*, destaca que em nenhum momento existe o jardim perfeito e que muito menos se pode afirmar que a arte do jardim esteja sob um controle absoluto. Porém, segundo Leenhardt (2008) o passar do tempo não é, para o jardim, uma degradação, mas um processo normal e, sua ocorrência se revela na dinâmica própria de sua evolução, uma vez que, o jardim difere da arquitetura, pois, não é uma obra acabada. Assim, quando uma obra arquitetônica foi finalizada, os materiais seguem o caminho do envelhecimento, e no jardim ocorre o desenvolvimento e as transformações, uma busca constante da vegetação pelo estado de clímax.

De acordo com Burle Marx (1987) o vegetal é o resultado de um longo processo histórico e que goza do mais alto grau da propriedade de ser instável, mas todo esse aperfeiçoamento “de formas, de cor, de ritmo, de estrutura, faz com que participe de um outro plano categorial, o plano dos seres estéticos” (p. 37), atributos estes que podem ser clara-

mente percebidos e experimentados na Praça Ministro Salgado Filho, projetada em 1957, (Figura 5) e ainda afirma:

Um *jardim* é um complexo de intenções estéticas e plásticas; e a *planta* para um paisagista, *não é somente uma planta* - rara, inusitada, banal ou destinada a desaparecer - porque *é também côr, fôrma, volume ou um arabesco em si mesma*. É uma *pintura para um quadro* de duas dimensões que faço para um jardim na prancheta de meu atelier; é a *escultura ou o arabesco para um jardim* [...] A grande *diferença entre a pintura, bidimensional, e a paisagem* construída em três dimensões é que *a última não é estática*. O próprio *ciclo da folhagem, floração, das sementes, ou um golpe de vento, uma nuvem, um aguaceiro, ou uma tempestade encarregam-se de alterar sua côr ou a própria estrutura* (Marx in Maurício, 1962, p. 1; Grifos nossos).



Figura 5: Praça Ministro Salgado Filho, 2014 - após restauro. Projeto de Roberto Burle Marx. Cor, forma, textura, volume e ritmo da vegetação.

Mesmo o jardim sendo “natureza organizada, subordinada a leis arquitetônicas” (Marx in Diário da Manhã, 1935a, p.12) a organização é parcial porque no jardim o que se impõe é “a *Natureza* com sua ordem iminente. Os jardins não se renovam em exatas situações por depender dos ciclos da *Natureza*. Sua característica sobressalente é da delicadeza própria do material, que se dá naturalmente [...]. Por isso, designamos este patrimônio como frágil”.

Em seus estudos sobre jardins, a historiadora da arte Sonia Berjman (2001 e 2008) sempre fez questão de enfatizar a diferença entre o *verde* do resto do patrimônio construído, de forma a ficar bem claro que são duas entidades distintas, basicamente pelos diferentes materiais que os compõem - os jardins são construídos com *materiais vivos*. De acordo com a paisagista Carmen Añón Feliú “o artista criou o jardim em determinada época, que foi depois mudado e transformado. Uma ação que converte o tempo em elemento criativo” (1995b, p. 221), o que significa dizer que “hoje são de um modo pela manhã e de outro pela tarde, de um modo no verão e de outro no inverno...e amanhã ou dentro de 5 meses?... não sabemos “(Berjman, 2001, p.5).

Há muito tempo está enraizada a ideia de que uma obra de arte deve possuir um grau máximo de durabilidade e estabilidade. Conforme Fariello (2008) do ponto de vista histórico, o jardim se apresenta em relação às demais artes com uma fisionomia totalmente particular. Questiona-se, se esta forma de arte pode ser concebida historicamente, dado que os jardins estão sujeitos a modificações contínuas e que toda sua vitalidade faz com que seja difícil formular uma valoração crítica definida.

Tal questionamento não é algo recente. O teórico de jardim Christian Cajus Lorenz Hirschfeld (1781) em *Théorie de l'art des jardins*³⁸ já afirmava que “aquilo que em um século eu chamo de jardim não é o mesmo no outro século” explicando que “o mesmo jardim pode assumir tal conotação, a ponto de deixar de existir mesmo até uma semelhança distante com o quadro inicial” (p. 27-28). Esta afirmação, que leva ao limite extremo a possibilidade de sobrevivência de uma obra tão frágil, leva-nos a refletir sobre o grau de incidência do tempo na percepção da ideia do jardim. Contudo, para Giusti (2004) o jardim, e fazendo uma analogia com a música e o cinema, consegue a sua expressividade no tempo.

³⁸ Obra original disponível na base de dados da livreria digital HathiTrust's digital library.

[3.2] Jardim convertido em monumento vivo

É, em finais do século 16 que ocorreu uma grande difusão de publicações sobre a arte dos jardins. A dificuldade de conhecer *in situ* os principais jardins, a escassa iconografia que circulava pela Europa, e a complexidade de encontrar um profissional capaz de projetar um jardim ao gosto da época, foram as principais razões do surgimento de literaturas especializadas (Sanz e Suárez, 2013), a exemplo dos tratados de horticultura, de arboricultura, de jardins, de arquitetura e manuais de jardinarias.

Um dos primeiros tratados sobre jardinaria foi *Agricultura de Jardines*³⁹, de Gregorio de los Ríos, jardineiro oficial do Rei Felipe II da Espanha, que o escreveu em 1592 e somente o publicou em 1777. No tratado é enfatizado a “maneira que se vai criar, governar e conservar as plantas, bem como todas as demais coisas que para isso se requerem dando, a cada uma, seu lugar” (p. 488).

Entre os tratados de arquitetura que proporcionaram o conhecimento e difusão da arte de fazer jardins destacam-se: (i) *De Re Aedificatoria*⁴⁰, escrito em 1482 por Leon Battista Alberti e publicado em 1541, onde arquitetura e jardim são vistos como uma unidade inseparável e (ii) *Tercero y Cuarto Libro de Architectura*⁴¹, obra de Sebastiano Serlio Boloñes, que a

³⁹ Obra original disponível na base de dados da Universidad de Córdoba.

⁴⁰ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

⁴¹ Obra original disponível na base de dados da Biblioteca Digital da Sociedad Española de Historia de la Construcción.

escreveu em 1537 e que foi tornada pública em 1552, onde se mostra, com clareza de palavras e imagens, as técnicas para adornar os edifícios da antiguidade.

Porém, foi na França do século 17 onde se desenvolveu amplamente os conhecimentos de jardins com a fundação de centros de formação e publicações. Desde as edições dos livros *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*⁴² em 1638 de Jacques Boyceau; *Le jardin de plaisir*⁴³ em 1651 de André Mollet e *Théâtre des plans et jardinages*⁴⁴ em 1652 de Claud Mollet, a difusão do jardim francês foi crescendo até chegar ao auge com a publicação, em 1709, de *La Théorie et la pratique du jardinage*⁴⁵ de Antoine Joseph Dezallier d'Argenville. Nesta obra encontramos informações significativas sobre a sistematização dos componentes do jardim francês, mas especificamente no que se referem às técnicas construtivas e relações compositivas.

Outros países europeus também conheceram o auge da literatura sobre jardins, a exemplo, dos Países Baixos, onde se destacou o livro *Hortorum viridariorumque elegantes et multiplices formae*⁴⁶ de Jan Vredeman de Vries, publicado em 1583; e da Alemanha, com a obra *Le jardin palatin*⁴⁷ de Salomón de Caus de 1620. Estes dois livros possuem ilustrações significativas que tiveram grande influência na composição de jardim. A tradição italiana em jardim, por sua vez, apareceu em *Joh Baptistae Ferrarii Senensi, S.I. Flora, seu De florum cultura*⁴⁸ escrita por Giovanni Battista Ferrari em 1664.

Segundo Sanz e Suárez (2013) no século 18 o modelo paisagístico inglês gerou reflexões teóricas, como as obras de Alexander Pope e Joseph Addison, contemporâneas a Antoine Joseph Dezallier d'Argenville que favoreceram a propagação do novo modo de fazer jardim por toda a Europa e que superaram, até mesmo, os dos manuais práticos sobre jardins. Essa sistematização se estendeu graças as publicações de Horace Walpole, Thomas

⁴² Obra original disponível na base de dados da Biliothèque Nationale de France.

⁴³ Obra original disponível na base de dados da Biliothèque Nationale de France.

⁴⁴ Obra original disponível na base de dados do Institut national d'histoire de l'art.

⁴⁵ Obra original disponível na base de dados da Biliothèque Nationale de France.

⁴⁶ Obra original disponível na base de dados da Universitätsbibliothek.

⁴⁷ Obra original disponível na base de dados da Universitätsbibliothek.

⁴⁸ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

Whately e William Chambers na Inglaterra; Claude-Henri Watelet e Abbé Pluche na França e Christian Cay Lorenz Hirschfeld, na Alemanha.

Depois do Iluminismo, a literatura sobre jardins, depois do Iluminismo, tem um importante desenvolvimento favorecido pela diversificação do modo de fazer jardim, pelas transformações sociais, com uma crescente classe média que exercia a jardinaria como um *hobby*, e pela regularização da formação específica. Com isso, surgiram tratados teóricos e técnicos de grande interesse, assim como, manuais práticos, guias e livros de viagem com descrições de jardins. O entendimento da jardinaria como disciplina se definiu ainda mais na literatura, embora ainda em alguns países, como a Espanha, manteve-se a inclusão nos tratados de arquitetura ou de agricultura (Álvarez, 2007 e Sanz e Suárez, 2013).

Estes manuais, e alguns com estrutura de tratado, ampliaram a literatura de jardins e tiveram grande influência, onde se destacaram os escritos de John Claudius Loudon a partir de 1820, como por exemplo, *An Encyclopedia of Gardening [...]*⁴⁹ de 1822 [publicado em 1825]; as obras de Charles-François Bailly, como o *Manuel complet du jardinier [...]*⁵⁰ de 1825, e o tratado do naturalista francês Pierre Boitard *Traité de la composition et de l'ornement des jardins [...]*⁵¹ de 1825.

Por outro lado, se desenvolveram no século 19 estudos teóricos importantes como *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening [...]*⁵² de Humphry Repton, em 1803; *Essays on landscape gardening, and on uniting picturesque effect with rural scenery (...)*⁵³ de Richard Morris, em 1825; *Public parks and the enlargement of towns*⁵⁴ de Frederick Law Olmsted em 1870, tão importante para o futuro desenvolvimento do urbanismo e paisagismo; *The Wild Garden*⁵⁵ de William Robinson, também de 1870, obra crucial de jardinaria vitoriana e evolução até o jardim naturalista e *Arts & Crafts*⁵⁶ e o monumental *L'Art des jardins: trai-*

⁴⁹ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

⁵⁰ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

⁵¹ Obra original disponível na base de dados do Institut national d'histoire de l'art.

⁵² Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

⁵³ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

⁵⁴ Obra original disponível na base da Hathi Trust Digital Library.

⁵⁵ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

⁵⁶ Movimento estético e social inglês, da segunda metade do século 19, que defendeu o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Reunindo teóricos e artistas, o movimento buscou revalorizar o trabalho manual e recuperar a dimensão

*té général de la composition des parcs et jardins*⁵⁷ escrito por Edouard Andrè e publicado em 1879.

Precisamente a expansão do parque público por toda a Europa e América do Norte produziu, além desta extensa literatura, que aporta conhecimento teórico e prático, livros de repertórios ou compilações de imagens de jardins paisagistas que traziam, sobretudo, iconografia em forma de cenas românticas, cuja representação foi favorecida pelas melhores técnicas de tipografia.

Seguindo os modelos bibliográficos clássicos e expandidos por toda a Europa, se destacam também os livros *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne [...]*⁵⁸ de Jean Charles Krafft de 1809, com magníficas lâminas e escrito em francês, inglês e alemão; a obra, em alemão, *Die bildende Gartenkunst in ihren modernen formen*⁵⁹ de Rudolf Siebeck, de 1851; e a influente *Les promenades de Paris [...]*⁶⁰ de Jean-Charles Alphand, publicada entre 1867 e 1873.

Da mesma maneira, surgem as histórias de espaços ajardinados como reflexo de um maior conhecimento, análise e sistematização das manifestações da jardinaria desde a antiguidade. A partir da obra enciclopédica de John Claudius Loudon, com uma história de jardins, à curiosos exemplos como o escrito em 1855 pelo espanhol Melitón Atienza y Sirvent, com sua *Historia de la Arquitectura de Jardines*⁶¹ até a magnífica ilustrada *Histoire des jardins anciens et modernes*⁶² de Arthur Mangin, publicada em 1887.

No século 20 os estudos sobre jardins foram formados por repertório de exemplos, teóricos e práticos, onde a fotografia, mesmo monocromática, foi determinante na difusão dos desenhos de jardins. Três obras colaboraram na divulgação do jardim *Arts & Crafts* que

estética dos objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano. A expressão "artes e ofícios" - incorporado em inglês ao vocabulário crítico - deriva da Sociedade para Exposições de Artes e Ofícios, fundada em 1888. As ideias do crítico de arte John Ruskin (1819 - 1900) e do medievalista Augustus Welby Northmore Pugin (1812 - 1852) foram fundamentais para a consolidação da base teórica do movimento.

⁵⁷ Obra original disponível na base de dados da Biliothèque Nationale de France.

⁵⁸ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

⁵⁹ Obra original disponível na base de dados da Technische Universität Berlin Universitätsbibliothek.

⁶⁰ Obra original disponível na base de dados da Biliothèque Nationale de France.

⁶¹ Obra original disponível na base de dados da Biblioteca Digital de Castilla y León.

⁶² Obra original disponível na base de dados do Institut national d'histoire de l'art.

surge na Grã-Bretanha fechando a etapa que chamaram de paisagística. A *primeira*, em 1906, *Houses and Gardens*⁶³ publicada por Mackay Hugh Baillie Scott sobre sua própria obra; a *segunda*, de 1908, refere-se ao estudo sobre a arquitetura doméstica inglesa intitulada *Das englische haus [...]*⁶⁴ do arquiteto alemão Hermann Muthesius que influenciou os primeiros modernistas alemães; e, a *terceira*, de 1913 *Lutyens Houses and Gardens*⁶⁵ de Lawrence Weaver, primeira edição deste arquiteto, que se afastou dos postulados *Arts & Crafts* realizando jardins em colaboração com a pintora e paisagista Gertrude Jekyll.

Apesar do jardim *Arts & Crafts* não ter influência na França, em *Jardins: carnet de plans et de dessins*⁶⁶ de Jean Claude Nicolas Forestier, do ano de 1920, podemos encontrar certas reminiscências inglesas. Sua obra foi revolucionária e, sua chegada, teve importância decisiva na Espanha para o contato com o jardim hispano-mulçumano. O paisagista Nicolau Maria Rubió i Tudurí, anos mais tarde seguiu esse mesmo caminho e, em 1934, publicou *El jardín meridional: estudio de su trazado y plantación*.

Na França do século 17 se desenvolveu o renascimento do jardim francês sob a ótica André Le Nôtre, cujo máximo expoente é Achille Duchêne, mas que resume seu pensamento só em 1935 em *Les Jardins de l'avenir: hier, aujourd'hui, demain*. Também a favor da utilização da geometria, mas contra o revisionismo literal, se situam os irmãos André y Paul Vera que expõem sua teoria em *Le nouveau jardin*⁶⁷ de 1912, ainda que baseados na tradição francesa, anunciam o jardim moderno; e, é com *Les Jardins* de 1919, que André Vera propõe novos modelos jardinísticos.

Porém, é somente durante a *Exposição de Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas* de 1925, em Paris, que se mostra um novo modelo de fazer jardins que se difunde por todo o mundo, graças às publicações literárias. Uma delas é o *Jardins MCMXXV*, que traz uma coleção de lâminas sobre as obras realizadas para o evento e que foi recopilada por Joseph Marrast e publicada em 1926. Outras, utilizam um novo vocabulário derivado de

⁶³ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

⁶⁴ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

⁶⁵ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

⁶⁶ Obra original disponível na base de dados da Biliothèque Nationale de France.

⁶⁷ Obra original disponível na base de dados da Internet Archive.

postulados das vanguardas artísticas do momento: *Cubismo, Expressionismo e Decorativismo*. Neste momento, destacam-se os projetos de jardins de Robert Mallet-Stevens e de Gabriel Guévrékian. De acordo com Álvarez (2007), o desenhador francês Pierre-Émile Legrain também merece destaque pelo seu projeto paisagístico para a casa de Jeanne e André Tachard, em 1924, que influenciou notavelmente, conforme Jeanne Tachard, as obras paisagísticas posteriores, como por exemplo, as dos paisagistas norte-americanos Garret Eckbo, Dan Kiley e James Rose.

Em 1928, o arquiteto francês André Lurçat publica *Terrasses et jardins* no qual reúne jardins realizados por alguns arquitetos modernistas como Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Ernst May, Robert Mallet-Stevens, Josef Frank, assim como o próprio autor da obra (Álvarez, 2007). Em 1937 se publica uma obra transcendental *Gardens in the Modern Landscape* de Christopher Tunnard, que sentaria as bases teóricas do jardim contemporâneo.

Mesmo com toda essa profusão de literatura sobre história e projetos de jardins e parques, não há registro na literatura sobre seu reconhecimento como uma arte independente. De forma oficial, e bem modesta, o tema de jardins aparece na Carta de Atenas (1931) e mesmo assim associada à valorização dos monumentos: “há também necessidade de estudar as plantas e ornamentações vegetais adequadas a certos monumentos ou conjuntos de monumentos para lhes conservar o seu carácter antigo” (in Cury, 2000, p. 14).

Segundo Annie van Marcke de Lummen (2001) justo antes da Segunda Guerra Mundial as Exposições Universais e Internacionais foram as ocasiões para os primeiros encontros no debate sobre a arquitetura. Quando se realizou a *Exposição de Bruxelas* em 1935 poucos arquitetos estavam interessados na temática do jardim e, dois anos mais tarde, durante a *Exposição de Paris* em 1937, a equipe tinha crescido consideravelmente. O grupo de Paris foi convidado para estar em Berlim e em Renânia. Em Berlim foi recomendado a criação de uma federação internacional para estudos de jardins, mesmo estando em uma época na qual os jardins não estavam em moda.

É só em 1948 que as forças se concentraram em prol da arquitetura paisagística e se realizou a *International Conference of Landscape Architects* (Ila) na Grã-Bretanha, com a participação de 150 profissionais. Porém, sem muitos avanços no debate sobre jardins, René Pechère (Bélgica) propõe a Geoffrey Jellicoe (Grã-Bretanha) a criação de uma federação internacional para o estudo dos jardins.

Já com o grupo reduzido a 19 pessoas, Geoffrey Jellicoe decidiu, no *Jesus College* (Cambridge), criar a *Fédération Internationale des Architectes-Paisagistes* ou a *Fédération Internationales des Architectes de Jardins*, e contou com o apoio de 15 especialistas de 14 países (Tabela 1), e, em 23/09/1950 foi decidido oficialmente que o nome seria “*Fédération Internationale des Architectes-Paisagistes*” (Ifla, 1950, p.15).

Tabela 1: Relação de especialistas presentes na criação da Ifla sob direção de René Pechère e de Geoffrey Jellicoe.

Especialista	Formação*	País
Arquiteto René Latinne	Arquiteto	Bélgica
Edwin Kay	Arquiteto paisagista	Canadá
Carlos Cariola	Arquiteto	Chile
Sven Hansen	Arquiteto paisagista	Dinamarca
Victor D'Ors	Arquiteto e urbanista	Espanha
Loutrel Winslow Briggs	Arquiteto paisagista	Estados Unidos da América
Paul Olsson	Arquiteto paisagista	Finlândia
Ferdinand Duprat	Arquiteto paisagista	França
Maurice Thionnaire	Arquiteta paisagista	França
Catharina Polak-Daniels	Arquiteta de jardim	Holanda
Pietro Porcinai	Paisagista e arquiteto de jardim	Itália
Elise Sorsdal	Arquiteta paisagista	Noruega
Alina Scholtz	Horticultora	Polónia
Holger Blom	Arquiteto paisagista	Suécia
Walter Leder	Arquiteto paisagista	Suíça

*Informação não disponível nas Atas da Ifla.

Instituída a Ifla os estudos sobre a conservação e proteção de jardins ganham força, porém antes de tudo era necessário inventariar os principais jardins de interesse histórico. Assim, em 07/06/1967, na reunião do conselho, o arquiteto paisagista Francisco Caldeira Cabral (Portugal) sugere a criação de um grupo de trabalho sobre *Jardins Históricos*, e a primeira grande tarefa seria “elaborar uma lista de todos os jardins históricos do mundo”. E, para isso, Caldeira Cabral indicou René Pechère como presidente (Ifla, 1967, p. 5). Assim,

em 15/06/1968, no momento da reunião do conselho, em Montreal, Pechère apresentou os objetivos e as atividades da comissão. Na reunião da Ifla de 1969, em Bruxelas, René Pechère comunica que já possuía uma “lista de 12 páginas sobre os jardins italianos [...]”. Um questionário sobre jardins históricos foi enviado a todos os países, mas até agora apenas a Espanha e Polónia responderam” (1969, p. 3).

Contudo, é só durante a reunião do conselho de 20/08/1969, em Estocolmo, que René Pechère apresenta a proposta de seu trabalho, onde “52 questionários foram enviados para obter uma lista de jardins históricos em todo o mundo” (Ifla, 1969, p. 11) contendo as seguintes questões: (i) “localização do jardim”; (ii) “data da construção do jardim”; (iii) “estado de conservação” e (iv) “horário de visitas” (Ifla, 1969, p. 11), e tendo por objetivos: (i) “analisar quais jardins podiam ser restaurados e eventualmente interessar à Unesco em fazer algum trabalho”; (ii) “descobrir em cada país quais são os mais valiosos jardins que devem ser abertos ao público, tendo em vista a promoção cultural”; (iii) “reunir conhecimentos completo das regras de conservação e/ou restauro de jardins históricos”; e (iv) “emitir um conjunto de regras para orientar os conservadores e evitar muitos erros feitos atualmente, não só por arquitetos, mas, infelizmente, também por arquitetos paisagistas” (Ifla, 1969, p. 11).

Assim, na reunião do conselho que ocorreu em Lisboa entre os dias 1 e 5 de setembro de 1970, René Pechère apresentou uma lista composta de 1.500 jardins⁶⁸ pertencentes a 28 países e informou que o questionário ainda seria realizado na “Grécia, Índia, Irã, Irlanda, Luxemburgo, Marrocos, Romênia, Turquia e Iugoslávia” (Ifla, 1970, p. 30). Naquele momento se percebeu a necessidade de ampliar as fontes de informações e contar com a ajuda de historiadores, arquitetos, botânicos e arqueólogos. Assim, Pechère, aproveitando o interesse do Icomos em seu trabalho, e recorreu ao então secretário Raymond Lemaire e ao presidente Piero Gazzola que, depois de avaliar a *razão de ser* dos jardins históricos, o encarregou de organizar uma conferência a cada dois anos em colaboração com o Icomos e criar um comitê misto com a Ifla.

⁶⁸ A lista com os nomes dos jardins não está presente nas Atas da Ifla e nem foi encontrada nos acervos da *Bibliothèque René Pechère*.

Previendo o grande perigo por qual passavam os jardins históricos e querendo agregar igualmente os sítios que, até então abarcavam a percepção da palavra *paisagem*, René Pechère cria o Comitê Internacional de Jardins e Sítios Históricos Icomos-Ifla⁶⁹, sendo a primeira sessão realizada em 1971 em Fontainebleau - *Premier Colloque sur la Conservation et la Restauration des Jardins Historiques*. Nesse momento a arquiteta paisagista Gerda Gollwitzer (Alemanha), proferiu a conferencia *L'inventaire des Jardins Historiques*, onde apresentou a lista dos jardins históricos, com um total de 1.550 exemplares distribuídos por 30 países (Gollwitzer, 1971)⁷⁰.

Nas recomendações finais do Colóquio foi adotada a seguinte definição para *jardim histórico* “uma composição arquitetônica e vegetal que apresenta do ponto de vista da história e da arte um interesse público” (Icomos-Ifla, 1971, p. 230). René Pechère em sua conferência *La restauration des jardins historiques et la philosophie du colloque* (1971), expressou que poderiam ser considerados jardins históricos os que possuíssem valor e geralmente aceites como parte do patrimônio cultural. Estes jardins podem ser regulares ou irregulares, clássico, barroco, romântico, moderno ou paisagístico. No entanto, eles devem representar um trabalho original, e os considerou como *monumentos vivos*.

A questão *monumentos vivos* foi discutida de forma pioneira durante o *II International Congress of Restoration* de 1964, ocasião em que foi elaborada a Carta de Veneza. Nesse momento o arquiteto Mario Berucci em *Il monumento vivo* e o historiador da arte Luigi Maria Crespi em *Monumenti vivi o morti* tecem uma análise crítica sobre a condição de *vivo* ou *morto* dos monumentos, muito em moda até então, e que tinha como respaldo, principalmente, as opiniões apresentadas pelo arquiteto Louis Martial Adrien Ghislain Cloquet em *La restauration des monuments anciens* de 1091. Para Cloquet os *monumentos vivos* seriam aqueles que ain-

⁶⁹ O interesse da Unesco pela paisagem levou o Comitê em 1998, durante a reunião em Aranjuez (Espanha), a propor uma modificação do nome acrescentando *paisagens culturais* e passou a ser denominado: Comitê Internacional de Jardins e Paisagens Culturais. E, em 2006, momento da reunião do Comitê em Coimbra (Portugal), foi aprovado por unanimidade outra modificação e o comitê passou a ser chamado: Comitê Internacional de Paisagens Culturais Icomos-Ifla.

⁷⁰ A lista com os nomes dos jardins não foi publicada nos Anais do *Premier Colloque sur la Conservation et la Restauration des Jardins Historiques*.

da estariam em uso fazendo parte da vida da cidade e *mortos* os que não possuíam nenhuma função cotidiana, a exemplo das ruínas e remanescentes da Antiguidade Clássica.

Para Luigi Crespi, todos os *monumentos* devem ser considerados como *vivos* uma vez que representam um tempo histórico, possuem valores e proclamam uma espiritualidade e, cita como exemplo, Pompeia, Parthenon e o Fórum Romano para afirmar sua teoria. Para Mario Berucci um *monumento vivo* é “uma lembrança que ao longo do século, apesar de ter sido adulterado e alterado, mantém-se o seu propósito original de modo que ainda hoje é usado, como se permanecesse completamente inalterado” (1964, p. 7). Indo mais além, Berucci entra pela questão da conservação onde considera que o objetivo primordial é manter o *monumento vivo* “em pleno funcionamento, para que possa nos dar uma atmosfera ao mesmo tempo física e espiritual” e recomenda ações como: (i) “manutenção e adaptação [...]”; (ii) restauro estético [...]; e (iii) reconstrução parcial” (1964, p.7).

Voltando ao tema dos jardins históricos, estudiosos, ao longo dos anos, foram criando suas definições e dentre elas destacam-se a da paisagista Carmen Añón Feliú e a do arquiteto Géza Hajós. Carmen Añón Feliú assume que um jardim histórico “é uma criação espacial no qual elementos arquitetônicos e elementos naturais formam uma unidade inseparável, constituindo um importante documento histórico, uma forma de grande valor estético, uma expressão de inquestionáveis características espirituais” (1995a, p. 117-118), essa definição foi defendida no momento do *Primer Congreso del Patrimonio Histórico* de 1979 da *Asociación de Defensa Ecológica y del Patrimonio Histórico-Artístico*. Para Géza Hajós um “jardim histórico é um monumento, uma obra criada com construção e material vegetal, é uma concentração artificial e artística de uma paisagem cultural” (2001, p. 4).

O que podemos perceber nas definições de Carmen Añón Feliú e Géza Hajós é que o *jardim histórico* constitui um *documento único* que possui seu próprio processo de desenvolvimento e que reflete uma sociedade e uma cultura que o criou e o tem vivido e mantido. Desta forma possui um poder e evocação ainda mais forte que outros tipos de jardins, a espiritualidade. É um jardim distinto porque possui personalidade própria, personalidade

esta carregada de significados, de lendas, de arte e integra o homem a seu passado, a sua história e a sua cultura.

O conceito de jardim como monumento foi sugerido inicialmente por Jacques Reybroeck em 1979 durante o *fifth International Symposium on Protection and Restoration of Historic Garden Icomos/Ifla*. A intenção foi enquadrar os jardins, considerados como históricos, nas mesmas leis de proteção e, conseqüentemente, de conservação dos demais monumentos. Todavia, Jacques Reybroeck era consciente que a noção de monumento retirava do jardim seu contexto de *sitio* contribuindo, assim, para assegurar a perpetuação.

Em 21/05/1981, no momento da reunião do Comitê Internacional de Jardins Históricos Icomos-Ifla, René Pechère distribuiu a proposta da Carta de Florença, relativa à proteção dos jardins históricos, onde retoma a definição de jardins de 1971 (Fontainebleau) e complementa com o seguinte sentido: “como tal é considerado como um monumento”. A carta foi registrada pelo Icomos em 15/12/1982 de modo a complementar a Carta de Veneza (1964).

A recomendação de que a conservação dos jardins históricos estivesse sobre as diretrizes da Carta de Veneza foi proposta durante o *Second International Symposium on Protection and Restoration of Historic Garden Icomos/Ifla*, em 1973, onde consta: “Gostaria de salientar que o trabalho de restauro e valorização dos jardins históricos deve ser feito como o trabalho realizado nos monumentos históricos, no espírito da Carta de Veneza, e espera-se uma adaptação do texto para os problemas gerais dos jardins históricos [...]” (p. 267).

No entanto, tal recomendação causou polêmica entre os expertos presentes no colóquio e, no momento, o arquiteto Gustavo Teresa (Espanha) relatou que discordava, uma vez que o edifício e o jardim têm essências diferentes, e recomenda, já nesse momento, a criação de uma carta específica para os jardins. Porém, o arquiteto e restaurador Giuseppe Zander (Itália), recordou que o Icomos aprovou a “Carta de Veneza como fundamento da doutrina para o restauro, em plano geral. Enquanto um texto particular aplicável ao jardim

não for elaborado, os princípios essenciais da carta devem ser respeitados durante seu restauro, caso contrário não se deverá usar o termo restauro” (Icomos-Ifla, 1973, p.258).

A caracterização de um *jardim* como *monumento*, expressa pelo Comitê Internacional Icomos-Ifla, oferece múltiplas interpretações que vai de acordo com o entendimento de cada país ante sua cultura. O trabalho do comitê em ter uma lista dos *jardins monumentos* de cada país membro segue até hoje, isso porque não há um critério-chave para sua seleção. No Brasil, por exemplo, existem exemplares importantes de jardins, mas nem todos são históricos e menos ainda monumentos. Assim, para se ter uma lista desses jardins o posicionamento de Annie van Marcke de Lummen deve ser considerado: “os jardins classificados “monumentos” devem ser históricos, mas nem todos os jardins históricos devem ser necessariamente classificados como “monumentos” (2001, p. 4).

A noção do termo *monumento* é explicada pela historiadora Françoise Choay em *A alegoria do patrimônio* com sua importância para a compreensão do conceito de patrimônio, assim como da prática da conservação que lhe é associada. A noção de *monumento* relaciona-se, sobretudo, à questão afetiva. Em seu sentido etimológico *monumento* deriva do latim *monumentum* que por sua vez deriva de *monere* no sentido de recordar e advertir, aquilo que traz à lembrança alguma coisa (Choay, 2006 e Gonzáles-Varas, 2008). Portanto, seu propósito é de tocar, pela emoção, a memória viva. Sendo assim, a especificidade do *monumento* deve-se ao seu modo de atuação sobre a memória. Desta forma, o passado invocado e convocado, não é um passado qualquer: “ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar” (Choay, 2006, p. 18).

O impasse enquanto a ideia de monumento decorre da circunstância de que, quando se fala em monumento, pensa-se de imediato em algo histórico, coisa que constitui um erro na medida em que é aí que mergulham as raízes de uma concepção moderna de monumento. Ao trabalhar a distinção entre *monumentos* e *monumentos históricos* Françoise Choay (2006) recupera inicialmente a distinção entre estes dois verbetes. Os primeiros são construídos com clara intenção de evocar a lembrança e ligam-se à memória viva. Já os segundos

são elaborações de determinado saber sobre a realidade, escolhas efetuadas entre um vasto conjunto de monumentos de acordo com os valores atribuídos.

Resumindo bem a questão entre *monumentos* e *monumentos históricos* o historiador da arte Alois Riegl (2006) especifica que o monumento é uma criação deliberada cujo destino foi assumido *a priori* e de imediato e que o monumento histórico não foi inicialmente desejado e nem criado como tal, ou seja, se constitui como tal *a posteriori*. O que nos leva a reflexão de que o jardim histórico pode assumir, em seus diferentes tempos, as duas conotações: existem jardins que já foram criados como monumentos e outros que foram designados como tal. Como a Praça de Casa Forte projetada por Burle Marx como um monumento aos heróis da Batalha de Casa Forte ocorrida em 1645.

Com a Carta de Florença surge uma nova categorização - *o monumento vivo* - que, como já foi visto, já tinha sido empregado por René Pechère ao tratar de jardins históricos em 1971. Assim, o jardim assume a especificidade de ser a única obra de arte realmente viva, ou pelo menos que são constituídos por seres vivos, já que um edifício, como vimos anteriormente, pode ser um *monumento vivo* quando considerado sua função e seu uso. Atrelado a essa denominação está uma série de especificidades para a conservação de um jardim histórico que é considerado pela Carta de Florença como:

[...] uma composição arquitetônica *cujos constituintes são principalmente vegetais* e, portanto, *vivos*, o que significa que eles são *perceíveis e renováveis*. Assim, a sua aparência reflete o perpétuo equilíbrio entre o ciclo das estações, o crescimento e a degradação da natureza e o desejo do artista e do operário em manterem-no permanentemente inalterado [...] *expressão da afinidade direta entre a civilização e a natureza* [...] (Arts. 2 e 5; Grifos nossos).

Ao tratar os jardins históricos como obra de arte, Rosario Assunto (1973) afirma que “o momento da contemplação não é, como na arquitetura, correlativo à destinação prática do lugar, mas ao próprio fim para o qual o lugar-jardim foi idealizado e realizado” (p. 39). Assim, Battisti (1989) estabelece princípios norteadores a respeito dos jardins históricos expressando que os jardins são monumentos locais com características da arquitetura e não são complementos ou decorações das cidades. Eles apresentam *valor artístico, valor histó-*

rico e valor enquanto memória. E ainda podemos complementar com os valores: *arquitetônico, ecológico, botânico e social*. Para De Angelis e De Angelis Neto (2004, p.38) o jardim monumento comporta uma gama considerável de objetivos e os mais significativos são:

(i) valorizar e difundir exemplares significativos de verde histórico; (ii) ensinar a ler as diversas tipologias de jardins em suas componentes arquitetônica e vegetal; (iii) desenvolver a consciência de respeito pelo ambiente em todas suas manifestações, como patrimônio da coletividade e testemunho cultural; (iv) contribuir para conservação dos sítios de interesse histórico, ambiental e cultural.

Como um monumento o jardim assume o caráter de um bem patrimonial. A palavra patrimônio deriva do latim *patrimonium* [propriedade herdada do pai ou dos antepassados ou aos monumentos herdados das gerações anteriores]. Porém, conforme Funari e Carvalho (2005) tais expressões nos fazem menção a *moneo* [levar a pensar]. Assim, a memória estabelece um vínculo entre as gerações humanas e o tempo histórico que as acompanham. Tal vínculo, construiu um elo afetivo que possibilita aos cidadãos perceberem-se como sujeito da história e os tornam cômicos dos embates sociais que envolvem a própria paisagem, os lugares onde vivem os espaços de produção e cultura (Le Goff, 1997).

No âmbito do patrimônio histórico-cultural a categoria de jardim histórico se fortalece ainda mais com a introdução do conceito de paisagem cultural⁷¹ na reunião do Comitê de Patrimônio Mundial da Unesco em 1992. No referido documento, o jardim está na categoria de paisagens culturais criadas, intencionalmente, pelo homem. Com essa categoria de patrimônio cultural, os jardins históricos parecem ter encontrado maior respaldo para sua preservação (Sá Carneiro et al., 2011) garantido, assim, a manutenção de sua ca-

⁷¹ As paisagens culturais são bens culturais e representam as *obras conjugadas do homem e da natureza* a que se refere o artigo 1º da Convenção. “Ilustram a evolução da sociedade e dos povoamentos ao longo dos tempos, sob a influência de constrangimentos físicos e/ou das vantagens oferecidas pelo seu ambiente natural e das sucessivas forças sociais, econômicas e culturais, internas e externas” (Unesco, 2016, p. 73).

As paisagens culturais dividem-se em três categorias principais (Unesco, 2016, p.73):

“i) [...] **paisagem claramente definida, intencionalmente concebida e criada pelo homem**, englobando as paisagens de jardins e parques criados por razões estéticas que estão muitas vezes (mas não sempre) associadas a construções ou conjuntos religiosos.

ii) [...] **paisagem essencialmente evolutiva**. Resulta de uma exigência de origem social, econômica, administrativa e/ou religiosa e atingiu a sua forma atual por associação e em resposta ao seu ambiente natural. Estas paisagens refletem esse processo evolutivo na sua forma e na sua composição. Subdividem-se em duas categorias: *paisagem relíquia (ou fóssil)* e *paisagem viva*.

iii) [...] **paisagem cultural associativa**. [...] justifica-se pela força da associação dos fenômenos religiosos, artísticos ou culturais do elemento natural, mais do que por sinais culturais materiais, que podem ser insignificantes ou mesmo inexistentes”.

racterística como documento cultural, fazendo com que ele não seja um verde urbano, ou somente isso, mas produto de uma arquitetura complexa que teve lugar em um tempo histórico.

A noção de patrimônio cultural se mantém vinculada às de lembrança e memória, categorias basais na esfera das ações patrimoniais, uma vez que os bens culturais são preservados em função dos sentidos que despertam e dos vínculos que mantêm com as identidades culturais. Segundo Pelegrini (2006) nos recônditos da memória residem aspectos que a população de uma dada localidade reconhece como elementos próprios da sua história, da tipologia do espaço onde vive, das paisagens naturais ou construídas.

Na condição de patrimônio os *bens* têm se vinculado à imputação de valores. Desde a instituição da Convenção do Patrimônio Mundial (1977) às definições dos parâmetros para a identificação dos *bens* de interesse universal têm oscilado entre critérios como *raridade*, *urgência*, *autenticidade*, *integridade* e *universalidade*. Na visão de Hugues de Varine-Bohan (1974) o patrimônio cultural deveria ser abordado da perspectiva de três vetores: (i) o do conhecimento; (ii) os dos bens culturais e (iii) o do meio ambiente. A maior relevância da abordagem de Varine-Bohan deve-se ao fato de que tais acepções do patrimônio se coadunam às noções de bens naturais e culturais, concatenadas mediante as articulações entre natureza e cultura, haja vista que a própria cultura parece ser concebida pelo autor como a natureza transformada pelo trabalho humano [*como é o caso do jardim*].

[3.3] Considerações

O jardim é um produto humano. A cultura que muitos estão acostumando é a de contemplar o jardim como um lugar onde se cultivam plantas, sejam elas bonitas ou não; um lugar de sombra e frescura; como uma base de discussão de problemas ecológicos.

Porém, o jardim é algo muito mais rico e profundo que essa visão superficial, ele é o reflexo de uma cultura e da tradição de um povo e de uma sociedade que o produziu, é uma síntese de estilo, obra mestre de um gênio criador e nas palavras de Carmen Añón Feliú (1996) é uma reserva de arte e de beleza.

A associação entre a arte e a *Natureza (ars cooperativa naturae)*, entre o artificial e o natural constitui a matriz de criação onde o paisagista busca recriar a natureza em suas formas mais espontâneas e casuais. Desta forma, deve-se levar em conta a dinâmica da vida, que é a característica mais notável que diferencia um jardim de outras artes. O jardim como obra de arte traz consigo uma série de significados que devem ser respeitados e conservados, e isso só será possível se as ações de conservação estiverem atreladas a manutenção da ideia de quem o concebeu.

Ao conferir ao jardim a condição de *histórico* e de *monumento vivo* recai sobre ele princípio da conservação que devem ser seguidos para garantir sua *integridade* e *autenticidade* e, conseqüentemente, seus *valores patrimoniais* e sua *significância*. Porém, como uma obra de arte viva e efêmera a manutenção desses “atributos” torna-se algo de extrema complexidade e que está atrelada a questão de que, até hoje, muitos profissionais da área de conservação patrimonial possuem o entendimento de que é possível aplicar as teorias de conservação arquitetônica ao jardim histórico - como foi determinado na década de 1970, mesmo en-

tendendo que se trata de material distinto. A questão aqui não é descartar tais teorias, mas sim adaptá-las às novas técnicas de conservação específicas para os jardins históricos, o que já vem ocorrendo, porém não com tanta intensidade.

Um exemplo dessa condição é que, até hoje, a Carta de Florença ainda está em voga, mesmo passados 36 anos de sua instituição e possuindo uma visão eurocêntrica. É certo que a carta não se configura como uma Lei e, assim, fica a critério ser seguida ou não, mas por se tratar de um documento oficial do Icomos/Ifla os conservadores de jardins, em muitos casos, a seguem à risca. Neste sentido, ressalta-se aqui a criação, em 2010, da Carta dos Jardins Históricos Brasileiros *dita* Carta de Juiz de Fora, onde além das questões abordadas na Carta de Florença avança na teoria da conservação ao trazer, de forma pioneira, a importância da *integridade* para as ações de preservação dos jardins históricos, mesmo necessitando de um maior aprofundamento.

[4]

RESTAURO E INTEGRIDADE: DO CONCRETO AO EFÊMERO

El jardín [...] nunca es estático, su incesante metamorfosis nos acompaña en los infinitos ciclos de la vida. La misma esencia del material vegetal radica en su versatilidad y cambio. Los jardines son irrepetibles en exactas situaciones por depender de los ciclos naturales. Crecen, maduran y mueren a la par del hombre.

[Sonia Berjman, 2001, p. 2.]

NO PRESENTE CAPÍTULO apresenta-se o contexto em que está inserido problema de pesquisa da presente tese. A *integridade*, como uma condição para a conservação do patrimônio arquitetônico, vem sendo alvo de debates nas últimas décadas, porém quando direcionamos para o patrimônio cultural, e aqui estão inseridos os *jardins históricos*, somos remetidos à outra realidade. A ausência de um aprofundamento teórico que permita a compreensão da *integridade* em *jardins históricos*, e de forma mais específica a *integridade do vegetal*, bem como a elaboração de uma metodologia de verificação, configura-se como um problema para a conservação dos jardins históricos. A teoria do restauro também foi abordada uma vez que se configura como um caminho para recuperação da *integridade*.

[4.1] Restauro: a busca pela *unità potenziale*

De acordo com o arquiteto conservacionista Bernard Feilden, do *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (Iccrom), a conservação é a ação realizada para prevenir o deterioro e configura-se como a gestão dinâmica, compreendendo todos os atos que prolonguem a vida do patrimônio cultural e natural (Feilden, 2004), para tal, o *Canadian Code of Ethics* especifica as seguintes etapas: averiguação, documentação, conservação preventiva, preservação, tratamento, restauro e reconstrução. A retenção ou reintrodução de um uso, retenção de associações e significados, manutenção, adaptação e interpretação são ações que também fazem parte do ato de conservar e que estão presentes na Carta de Burra de 1999.

Para Umberto Baldini, historiador da arte e experto em história, teoria e técnica de restauro da Universidade Internacional de Arte de Florença, a obra de arte, durante sua vida, pode se encontrar em três estados: (i) o da destruição (*thánatos*) - por parte dos gestores (descuido e abandono) ou por acontecimento externo (terremoto, incêndio, caída, etc.); (ii) o da prolongação da vida (*bios*) - que resulta do ato físico do cuidado material da obra para protegê-la de danos e perdas (manutenção e conservação) e, (iii) o da restituição de sua realidade como obra de arte (*heros*) que se manifesta no ato final da filologia crítica (restauro) (Baldini, 2002). Para o autor “em qualquer obra de arte pode-se registrar pelo menos três atos: o primeiro é o da criação por parte do artista; o segundo é a ação do tempo sobre a obra; e o terceiro é a ação do homem” (2002, p. 7) (Figura 6).

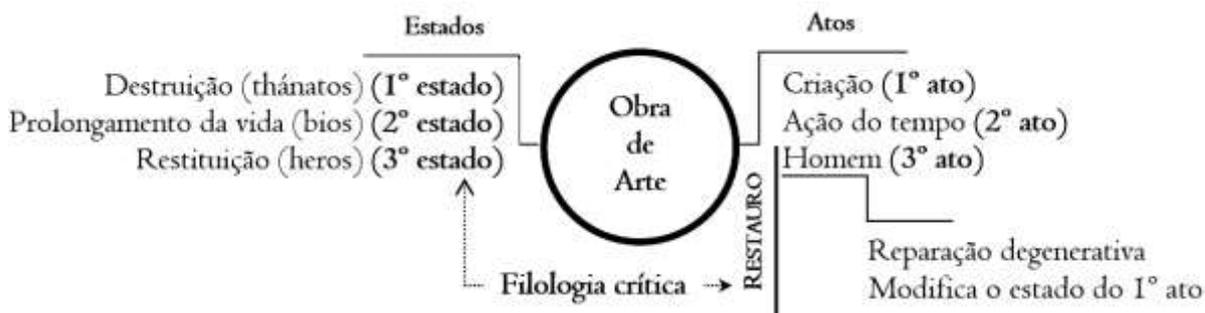


Figura 6: *Estados e Atos* da obra de arte e seu direcionamento para o restauro; baseado em Baldini (2002).

Bernard Feilden, ao tratar da *intervenção ética* [filologia crítica] na conservação, declara que para o patrimônio é importante considerar, particularmente: o *estado do bem* - que deverá ser documentado, antes do início de qualquer intervenção; *os materiais e métodos de intervenção*, utilizados para a conservação - devem ser documentados, sempre que seja possível; *os vestígios históricos* - não devem ser removidos, destruídos nem falsificados; sem importar qual seja a *intervenção na estrutura* - que deverá ser mínima, reversível ou, pelo menos, não prejudicar possíveis intervenções futuras; e *qualquer intervenção* - deverá ser orientada com o máximo de respeito para a *integridade estética, histórica e física* do bem cultural (Feilden, 2004).

Desta forma, Gustavo Giovannoni em *Verbete: Restauro dei Monumenti* de 1936 chama atenção para a complexidade do ato de restaurar. Para ele, o “propósito de restaurar os monumentos, seja para consolidá-los - reparando-os das injúrias do tempo - seja para reconduzi-los a uma nova função de vida, é conceito de todo moderno, paralelo aquelas posturas de pensamento e de cultura que vê nos testemunhos construtivos e artísticos do passado um tema que merece respeito e que demanda cuidados” (p. 191).

A ideia moderna de restauro, construída no início do século 20, deve-se ao arquiteto restaurador Camillo Boito e ao arquiteto Gustavo Giovannoni - o chamado restauro-crítico - que contribuíram para a historiografia do restauro, em que ambos assumiram uma posição intermediária entre os postulados do arquiteto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e o do crítico de arte John Ruskin.

A primeira formulação teórica sobre restauro, chamada de *restauro estilístico*, se originou e teve aplicação na França entre 1830 e 1870, principalmente através do trabalho de Viollet-le-Duc, que considerava legítima todas as intervenções que visavam a repriminção ou o ideal de unidade formal do estilo do monumento. Já na Inglaterra, e em meados do século 18, tomou forma uma visão completamente oposta, a do chamado *restauro romântico*, sendo seu maior expoente John Ruskin, baseado na poesia da ruína e, por conseguinte, o respeito da forma atual do monumento, embora fragmentado, e que excluiu a legitimidade, seja da repriminção estilística, seja de qualquer intervenção que não fosse rigorosamente conservativa.

Na Itália, e já no final do século 19, duas novas posições sobre restauro se afirmaram. A *Primeira*, sobre o *restauro histórico*, refutava a prática da repriminção no *restauro estilístico*, e propunha a possibilidade da reconstrução da forma particular do monumento através do estudo de seus eventos, sendo teorizada pelo arquiteto italiano Luca Beltrami. A *segunda*, formulada por Camillo Boito, refere-se a teoria baseada no *restauro contemporâneo*, feito próprio e votado pelo *Congresso de Engenheiros e Arquitetos* em 1883, onde anunciou o princípio do respeito dos agregados não originais e a ilegalidade de renovações de estilo e, caso haja necessidade desta ação, elas deveriam ser reconhecíveis.

O restauro histórico e o contemporâneo, chamados de científicos, foram recebidos na *Conferência Internacional de Atenas* em 1931 (Sociedades das Nações) e suas noções reelaboradas por Gustavo Giovannoni na redação da Carta de Atenas (1931) e da Carta Italiana de Restauro (1931-1932), e permaneceram como base para sucessiva elaboração metodológica, embora, na prática, por vezes, continuavam a ser implementadas medidas de repriminção. Assim, restaurar deixa de ter a conotação da busca pelo estado pristino do monumento e passa, de acordo com Kühl (2008, p. 64), a “respeitar plenamente qualquer obra reconhecida como bem a tutelar, em suas várias estratificações e em seu transcurso ao longo do tempo, independente da maior ou menor apreciação pelo seu valor “artístico”, algo reiterado na Carta de Veneza, de 1964”.

Com o passar do tempo, ficou claro que para o tema *restauro* não existiu uma linearidade nem uma homogeneidade em seus fundamentos, contudo ocorreram intercâmbios entre a teoria e a prática e alguns *modus operandi* que passaram a ser considerados, após estudos, nas intenções de restauro. Um momento muito importante desse processo ocorreu na primeira metade do século 20 que, conforme Kühn (2008 e 2010), foi um período em que se realizou uma ampla reelaboração dos conceitos em vigor.

Seguindo o pensamento de Giovanni Carbonara em *Il restauro scientifico nella prima metà del XX secolo* (1997) tais processos foram consequências dos inúmeros problemas acarretados pela última guerra mundial que evidenciou a não aplicabilidade geral, a partir de novas cognições do pensamento sobre arte, e depois sobre a arquitetura, que demonstraram a irrelevância e os limites. O que não quer dizer que seus princípios *científicos* tornaram-se inválidos ou são aparentemente falsos, eles só têm sido, com razão, julgados como reducionistas e incapazes de entendimento, guiando, conseqüentemente, o modo de intervenção e a complexa realidade artística e documental do monumento. Assim, essa visão de restauro passa a ter uma conotação mais filológica que científica, no sentido pleno do termo, atrelada a uma forma de entender a arte e, especialmente, a arquitetura, substancialmente positivista e classificatória, atento ao aspecto evolutivo e estilístico, mas insuficiente para fins da compreensão profunda da histórica do monumento, que exige todo um trabalho a mais de pesquisa crítica global e apreciação estética.

Segundo Kühn (2008) é a partir de meados do século 20 que a discussão ganha uma amplitude, consistência e profundidade, onde ocorreu a busca pela superação das visões do restauro que, na linha teórica predominante, estavam direcionadas aos aspectos documentais, porém, em muitos casos operavam na prática; a ação era tida como algo de caráter empírico que procurava reverter o curso do tempo e que mostrava a aversão ao envelhecimento. Deste modo, passa a encarar o restauro como um ato histórico-crítico, onde os aspectos materiais, formais e documentais da obra eram considerados, respeitando as várias fases pela qual passou o monumento preservando sua pátina. Importante é observar que nesse momento qualquer ação no *bem* patrimonial intervém inexoravelmente em sua reali-

dade figurativa e o restauro assume para si a tarefa de prefigurar, controlar e justificar as alterações, assim, autores como Cesare Brandi, Roberto Pane, Renato Bonelli e Paul Philippot foram fundamentais nessa nova abordagem, atingindo-se certa posição e consenso internacional na Carta de Veneza.

Nesse ínterim, Cesare Brandi - que construiu seus enunciados tomando por base a estética, a historiografia e a crítica da arte - foi o motor para que outros estudiosos da corrente do restauro-crítico solidificassem suas ideias ante as transformações por quais o tema *restauro* estava passando e, assim, agregando a seus pensamentos à corrente da estética. De tal modo, e de acordo com Kühn (2008), a ênfase foi dada aos valores formais com predominância ao valor documental da obra, assim respeitando os aspectos históricos e as várias fases por qual passou o monumento. Aborda-se o restauro de forma articulada e não subdividida em categorias como propôs Gustavo Giovannoni: “restauros de consolidação”, “restauros de recomposição (anastilose)”, “restauros de liberação” e “restauros de renovação” (p. 196-197), o que pode ser constatado na diferença de redação da Carta de Atenas (1931) e da Carta de Veneza (1964) “em que, por exemplo, não mais aparece a distinção entre “monumentos vivos” e “monumentos mortos” (Kühn, 2008, p.67).

Segundo Luciani (1988), Gustavo Giovannoni, assim como Camillo Boito, tinha como fundamento o estudo documental e a observação calcados no historicismo pela análise formal e técnico-construtiva em relação aos elementos compositivos da construção primitiva. Mas, é com Cesari Brandi, na década de 1960, que é introduzida a relação entre o restauro e a obra de arte, quando se impõe a discussão da preponderância da instância estética, que tem por base a condição de obra de arte, sobre a instância histórica, que atrela a produção humana ao tempo e ao lugar (Brandi, 2004). E quando se trata de arte, a estética prevalece sobre a história.

Segundo Brandi (2004), o restauro “constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (p.30). Considera o restauro como um processo coletivo que exige profundo conhecimento da técnica, da história, da estética e da

filosofia, ao qual não se pode assegurar a legitimidade das escolhas realizadas nos procedimentos. Dessa forma, o que deve guiar o restauro é um juízo crítico de valor, ideia presente já no pensamento de Alois Riegl em *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese* de 1903 e que aparece no Art. 11 da Carta de Veneza (1964) complementada pela advertência de que “o julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto” (in Cury, 2000, p. 94).

Com o *First International Symposium on Protection and Restoration of Historic Garden*, em 1971, e a elaboração da Carta do Restauro (1972), essa última a partir do pensamento de Brandi, amplia-se a noção de patrimônio para jardins e parques. Contudo, a preocupação com o restauro de jardins históricos só é devidamente abordada na Carta de Florença (1981) elaborada pelo Icomos e pelo *International Scientific Committee on Historic Gardens and Sites* (Icomos/Ifla)⁷² com o objetivo de protegê-los.

Em 1984 o *International Council of Museums* (Icom) especifica que a atividade do conservador-restaurador compreende o *Exame técnico*, a *Preservação* e o *Restauro*, ações devidamente circunscritas e apresentadas por ordem de prioridade.

O *Exame* é o procedimento preliminar efetuado para determinar o significado documental de um artefato; estrutura e materiais; amplitude da sua deterioração, alteração e perda; e a documentação destes resultados. A *Preservação* envolve as medidas tomadas para retardar ou prevenir a deterioração ou danos de bens culturais através do controle do meio ambiente e/ou tratamento da sua estrutura, com a finalidade de os manter, tanto quanto possível, num estado inalterado. O *Restauro*, etapa final, facilita o entendimento do bem, sendo considerada como a ação empreendida para tornar compreensível um artefato deteriorado ou danificado, com o mínimo de sacrifício da sua *integridade estética e histórica* (Icom-CC, 1984).

⁷² Em 1999 o Comitê Executivo do Icomos aprova a mudança do nome para: *International Scientific Committee on Cultural Landscapes* (ISCCCL).

É também com Brandi que se encontra a principal possibilidade de transpor a teoria geral do restauro e da conservação arquitetônica para os jardins. Um grande avanço na teoria brandiana se dá pelo fato da ampliação, apresentada na Carta do Restauro (1972, Art. 1º), do conceito de obra de arte “que vai dos monumentos arquitetônicos aos de pintura e escultura, mesmo se em fragmentos, e do remanescente paleolítico às expressões figurativas das culturas populares e da arte contemporânea” (in Brandi, 2004, p. 228). Somando esses pontos ao entendimento de que o próprio restauro terá, pois, o seu conceito articulado “não com base nos procedimentos práticos que caracterizam o restauro de fato, mas com base no conceito da obra de arte de que recebe a qualificação [...] pelo fato de a obra de arte condicionar o restauro e não o contrário” (Brandi, 2004, p.29), faz com que seja possível tomar por base seus princípios e rebatê-los na conservação de jardins históricos.

No curso da história a temática inerente ao restauro e conservação de jardim foi desenvolvida através de um confronto dialético estreito entre atitudes pragmáticas e diferentes posições teóricas (Giusti, 2004). A primeira formulação importante sobre o tema da conservação dos jardins remonta ao tratado de Antoine Joseph Dezallier d’Argenville, denominado *La théorie et la pratique du jardinage*⁷³ de 1709, que constitui uma precoce, mas interessante, reflexão sobre o tema do restauro. Conforme o sociólogo Michel Conan (2001) o tratado de Antoine Joseph Dezallier d’Argenville já pontuava a importância preliminar da observação do *status quo* do jardim, além da necessidade de novas intervenções conforme princípio moderno de neutralidade. Segundo Giusti (2004) é somente nos séculos 18 e 19, e com a ideia de jardim *monumento*, que se confere uma abordagem com maior rigor científico e objetivo para o restauro do jardim.

No que se refere ao processo de restauro do jardim “é preciso aliar-se à marca de quem o concebeu, de quem o construiu, e de quem o manteve, e respeitá-la como um fator tão fundamental como os processos naturais, e certamente mais importantes que a própria intervenção de restauro” (Monteiro, Castel-Branco e Fonseca, 1999, p. 143). Isso significa possibilitar o reconhecimento da ideia do paisagista a partir do resgate dos seus princípios

⁷³ Obra original disponível na base de dados da Biliothèque Nationale de France.

projetuais e segundo os limites do material existente, principalmente no que alude à vegetação. Assim, a ideia do paisagista estará mantida e por isso os ajustes se justificam.

Recorrendo à Brandi, mais precisamente sobre as instâncias do restauro - a estética e a histórica -, em um sentido à materialidade, uma vez que é por meio dessa *materialidade* que a imagem [composição] da obra de arte pode ser transmitida para a posteridade, o primeiro axioma brandiano especifica que é somente na matéria que pode ser resolvido o conflito entre a instância estética e instância histórica. Assim, podemos remeter tal preceito à paleta vegetal dos jardins históricos, uma vez que ela se configura como o meio para a imagem, possibilitando a permanência da *integridade do design* da *National Park Service* (1990), ou na *integridade visual* de Jukka Jokilehto (2006a;b e 2007)⁷⁴.

Contudo, segundo o arquiteto Carlos Fernando de Moura Delphim, em um jardim, onde sucessivas alterações vão se processando ao longo de sua história, é necessário “primeiro verificar quão *íntegro* ele se encontra e, em seguida, quão *autêntico*. Essas são condições importantes para justificar a tomada de medidas para preservação de todo *bem* cultural inclusive os jardins históricos e constituem a premissa de qualquer trabalho, inclusive de tombamento” (Delphim in Oliveira, 2007, p. 134-135).

As palavras de Carlos Fernando de Moura Delphim rebatem no segundo axioma de Brandi em que “o restauro deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo (2004, p. 33).

Assim, a ação de restaurar uma obra de arte não significa que tenha que trazê-la a seu *estado prístino*, como é sugerido por Viollet-le-Duc. Assim, Brandi (2004) sugere que o ato de restaurar seja dirigido ao *restabelecimento da potencialidade artística da obra de arte* como um todo. Até mesmo porque, a obra nasce na consciência do artista e depois se concretiza por determinados materiais; a ideia do artista é uma realidade pura, incorruptível, mas a matéria se degrada (Carbonara, 1997).

⁷⁴ As noções de *integridade do design* e de *integridade visual* são apresentadas na parte *Integridade para a conservação do patrimônio* deste capítulo.

Na tentativa de uma aplicação da teoria do restauro para o jardim o arquiteto e teórico do restauro Giovanni Carbonara em *Osservazioni sul restauro dei giardini* toma como ponto de partida a definição de jardim histórico do arquiteto Renato Bonelli:

Jardim histórico como obra de arte é aquele e somente aquele que o jardinista idealizou, composto e realizado, tomado no momento em que o autor considera que é feita em sua forma definitiva (coisa que pode exigir também um considerável tempo, para permitir o crescimento da essência arbórea). É apenas um, e sua matéria não pode ser renovada (Bonelli, 1963 apud Carbonara, 1997, p. 499, grifo nosso).

Carbonara ao considerar o jardim histórico como *obra de arte viva*, e, analisando-o ante os postulados de Brandi, chega ao entendimento de que, tanto do ponto de vista biológico quanto do artístico o resultado não seria outro que uma cópia ou (re)invocação do original perdido. Assim, conclui, a favor de uma concepção crítica do restauro de jardins históricos, embora sem a instância absoluta da historicidade: “quer para um estado de ruína, que muitos jardins hoje se encontram, quer para sua condição de cópias ou de expressão de literatura ‘paisagística’ ou ‘arquitetônica do verde’, não mais próximo dos trabalhos artísticos originais” (1997, p. 500).

É na historicidade que Carmen Añón Feliú também amarra seus conceitos, uma vez que também considera que um *jardim* assume um caráter de *museu vivo*, de *documento histórico*, que refletem uma sociedade e uma cultura que os criaram e cuja função social é justamente o testemunhar a passagem da história (Añón Feliú, 1993), o que permite, assim, ampliar as discussões para a teoria dos monumentos.

Ao entrar na questão específica da vegetação, Carbonara (1997) mostra que as substituições e reposições de espécies que já não mais existem no jardim, levando em conta a questão das copias, são provavelmente mais eficazes em jardins irregulares. O interessante é que, ao considerar os jardins onde a vegetação não tem uma rigidez geométrica, o fato da inclusão de novas espécies, é menos importante, uma vez que não necessitam de assumir formas idênticas as que foram substituídas. Nesse caso, percebe-se claramente que a *integridade na vegetação*, e referindo-se à *integridade visual*, nessa tipologia de jardim, é mais fácil de ser conservada. Assim, Carbonara passa a considerar o valor único e artístico do trabalho

dos jardineiros, uma vez que existe uma enorme dificuldade de realizar tais substituições em lugares onde o peso deste trabalho específico confere um valor único ao jardim. A *integridade* também vai direcionar se o que vai ser substituído tem ou não uma singularidade.

A substituição da vegetação, deverá ocorrer quando exista a *lacuna*, terminologia empregada por Carbonara (1997) e Giusti (2004) para especificar a interrupção de uma continuidade física e simbólica [*e aqui acrescento visual*] do jardim. Giusti trata a *lacuna* pelos postulados do restauro crítico, ou seja, mesmo tendo a ciência de que a vegetação tem seu ciclo biológico, ainda é necessário avaliar se é pertinente ou não o novo plantio. Já Carbonara julga que para tratar as *lacunas*, a reintegração tem que ser avaliada como possível. O interessante em Carbonara é que, se a *lacuna* for pequena pode-se realizar a introdução de espécies idênticas àsquelas existentes, sem que haja perdas em relação à historicidade e que não configure um falso histórico.

Além desses aspectos, Carbonara (1997) e Mario Catalano e Franco Pazini (1999) destacam que para os casos em que a intervenção se faça necessária, será possível usar indivíduos da mesma espécie, mas de variedade diferentes ou indivíduos de espécies diferentes que guardem certa relação plástica e dimensionais com as existentes. E, mais uma vez, vemos que a *integridade* para o jardim é uma condição prioritária, superando a *autenticidade*.

[4.2] A Integridade na conservação do patrimônio

Quando se fala em conservação do patrimônio é recorrente nas literaturas especializadas as noções de *atributos*, *valores*, *autenticidade*, *integridade* e *significância*. Contudo, a *autenticidade* é a que mais vem sendo discutida a nível internacional.

Devido aos excessos cometidos na prática do restauro arquitetônico, que seguiam as tendências de Ruskin e de Viollet-le-Duc, e visando conciliar de maneira universal estas posições, tidas como extremas, é que no início da década de 1930 um grupo internacional de cientistas se reuniu em Atenas, e mediante um acordo denominado de Carta de Atenas (1931), estabeleceram os princípios de *autenticidade* baseados na ideia de conservar os edifícios e os monumentos sem reconstruir nem enganar as gerações futuras (Carrera, Uviña e Figari, 2009). Por sua vez, a *integridade* só aparecerá, e sem nenhuma definição e diretrizes para sua verificação, no art. 14 da Carta de Veneza em 1964 “os sítios monumentais devem ser objeto de cuidados especiais que visem a salvaguardar sua *integridade* e assegurar seu saneamento, sua manutenção e valorização [...]” (in Cury, 2000, p. 94).

Em Ruskin a *autenticidade* estava atrelada à matéria original do monumento ante sua evolução e, como ele negava o restauro, a *integridade* se convertia em algo não tão primordial. Já para Viollet-le-Duc, e por seu restauro estilístico - para garantir o mais alto grau de *autenticidade* - conferia ao monumento a condição de completude podendo assim, revelar sua verdade e conseqüentemente a *integridade*.

Muito se tem falado, nos principais encontros sobre conservação do patrimônio, de *integridade/autenticidade* como se esses dois *verbetes* fossem uma só terminologia (Stovel,

2007), e, nos escritos que apresentam uma *diferenciação* vemos, muitas vezes, que são confusos.

Os critérios iniciais de avaliação do patrimônio, desenvolvidos no início dos encontros preparatórios em Morges, Suíça (1976) e em Paris (1977) (Stovel, 1995, p. 395), solicitado por Ernest Allan Connally, então Secretário-Geral do Icomos, incluiu o *teste de autenticidade* de sítios do patrimônio cultural e as *condições de integridade* para o patrimônio natural como as condições que devem ser cumpridas para a inscrição na lista do patrimônio mundial da humanidade.

O conceito de *autenticidade* apresentado dentro do primeiro conjunto de critérios de avaliação do patrimônio mundial em 1978 é derivado da *condição de qualificação* americana de *integridade*, aplicada, de forma oficial, desde 1953 para o processo de avaliação de candidaturas para o Registro Nacional Americano de Locais Históricos pela *National Park Service*⁷⁵ que entendia a *integridade* como a “qualidade da composição original da obra, local de origem, e elementos intangíveis de sentimento e associação” essa noção foi apresentada por Ronald Freeman Lee, então Historiador Chefe do *National Park Service*, em sua conferência *The preservation of historic and architectural Monuments in the United States* durante a *Reunião de Expertos sobre Sítios e Monumentos Artísticos e Históricos*, em outubro de 1949 (Lee, 1949, p. 6).

Em 1990 o *National Park Service* publica *The National Register Bulletin - technical information on the National Register of Historic Places: survey, evaluation, and preservation of cultural resources* -, onde a *integridade* aparece como “a capacidade de uma propriedade para transmitir o seu significado” e a sua avaliação “às vezes é um julgamento subjetivo, mas deve ser sempre fundamentado em uma compreensão de características físicas de uma propriedade e como elas se relacionam com o seu significado” (*National Park Service*, 1990, p. 44).

Segundo Stovel (2007) acreditava-se que o uso deste conceito de *integridade* garantiria a inscrição somente de sítios que oferecessem testemunho de material genuíno de im-

⁷⁵ Preserva os recursos naturais e culturais e valores do Sistema Nacional de Parques para o gozo, educação e inspiração desta e de futuras gerações. O *National Park Service* coopera com parceiros para estender os benefícios da conservação dos recursos naturais e culturais e recreação ao ar livre por todo o país e pelo mundo.

portantes períodos históricos e manifestações, e limitaria a inclusão, na lista do patrimônio mundial, de lugares históricos falsos ou totalmente reconstituídos.

Enquanto a *autenticidade* esteve desde o início nas diretrizes operacionais, a compreensão do que estava implícito, em termos de requisitos de avaliação, ficou muito aquém. O documento de trabalho preparado em 1978, para a primeira sessão do Comitê do Patrimônio Mundial, provocou reações nos Estados Parte. Conforme Von Droste e Bertilsson: “A interpretação da *autenticidade* foi rebatida por vários membros que considerou que isso não implicava necessariamente em manter a função original da propriedade que, para garantir a sua preservação, muitas vezes teve que ser adaptado para outras funções” (1995, p. 3).

Daí em diante, *Cartas, Declarações, Documentos e Recomendações* para a salvaguarda do patrimônio, resultados das discussões dos principais encontros de especialistas na área foram sendo publicados. Porém, por não terem a conotação de Lei, todos esses aparatos são configurados como diretrizes, que podem ou não serem aplicados.

Assim, de 1964 a 2015, trinta e três publicações, em sua grande maioria por parte do Icomos e da Unesco, abordaram a *integridade*, porém, sem nenhuma definição clara para o verbete e/ou diretrizes para sua verificação e, conseqüentemente, sua conservação (Tabela 2).

Tabela 2: Conjunto de documentos patrimoniais que fazem referência à integridade (1964-2015).

Ano/Documento	Órgão	Especificidade
1964		
Carta de Veneza	Icomos	Conservação e restauro de monumentos e sítios
1972		
Resolução de Budapeste	Icomos	Resolução do Simpósio sobre a introdução da arquitetura contemporânea em grupos antigos de edifício
1976		
Recomendação de Nairóbi	Unesco	Salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea
Convenção de San Salvador	Organization of American States	Convenção sobre a proteção do patrimônio arqueológico, histórico e artístico das nações americanas
1977		
Carta de Machu Picchu	Encontro Internacional de Arquitetos	Reinterpretação da Carta de Atenas
1982		
Carta de Deschambault para a Preservação do Patrimônio de Quebec	Icomos/Canadá	Definição da natureza especial da herança de Quebec e delinea os princípios para a preservação da cultura material, geográfica e do ambiente humano de Québec

1983		
Carta Appleton para a proteção e Valorização do Ambiente Construído	Icomos/Canadá	Proteção e valorização do ambiente Construído
1989		
Recomendação de Paris	Unesco	Salvaguarda da cultura tradicional e popular
1992		
Carta do Rio	Unep - United Nations Environment Programme	Sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento
1995		
Recomendação n° R (95)9	Conselho da Europa – Comitê de Ministros	Conservação integrada das áreas de paisagens culturais como integrantes das políticas paisagísticas
Secretary of the Interior's Standards for the Treatment of Historic Properties	National Park Service - EUA	Estabelece modelos a serem aplicados a todos os bens listados no Registro Nacional de edifícios históricos
1996		
Declaração de San Antonio	Icomos	Significado de autenticidade na preservação nas Américas
1999		
Carta Internacional sobre Turismo Cultural	Icomos	Gestão do Turismo nos sítios com Patrimônio Significativo
Segundo Protocolo da Convenção de La Haya de 1954 para a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado	Unesco	Proteção dos Bens Culturais em caso de Conflito Armado
Princípios que devem reger a conservação das estruturas históricas em madeira	Icomos	Definição dos princípios e métodos de atuação fundamentais e universalmente aplicáveis para a proteção e conservação das estruturas históricas em madeira, de tal forma que se respeite seu significado
Carta sobre o patrimônio construído vernáculo	Icomos	Estabelecimento dos princípios de conservação e proteção do nosso patrimônio construído vernáculo, em complemento à Carta de Veneza (1964)
2000		
Carta de Cracóvia	Unesco	Princípios para a conservação e o restauro do patrimônio construído
2001		
Convenção sobre a proteção do patrimônio cultural subaquático	Unesco	Preservação <i>in situ</i> de elementos do patrimônio cultural subaquático ou à sua recuperação cuidada, se tal se mostrar necessário, para fins científicos ou de proteção
2002		
Carta Australiana para o patrimônio natural	IUCN, Australian Heritage Commission, Environment Australia, Australian Local Government Association, University of Sydney, University of New South Wales, Environment Institute of Australia, Indigenous community and environmental consultants	Conservação dos locais de patrimônio natural de significância
2003		
Princípios para análise, conservação e restauro das estruturas do patrimônio arquitetônico	Icomos	Análise, conservação e restauro das estruturas do patrimônio arquitetônico
2005		
Memorandum de Viena	Unesco	Patrimônio Mundial e Arquitetura contemporânea
Declaração de Xi'na	Icomos-China	Sobre a conservação do entorno edificado, sítios e áreas do patrimônio cultural
Declaração de San Miguel de Allende	INAH, Icomos, Unesco, Getty Conservation Institute, WMF - World Monuments Fund, Centro Cultural Ignacio Ramírez	Sobre autenticidade e integridade no patrimônio mundial nas Américas

2008		
Carta Icomos para Interpretação e apresentação de Sítios de Patrimônio Cultural	Icomos	Definição dos princípios básicos de interpretação e apresentação como elementos essenciais dos esforços de conservação do patrimônio e como uma ferramenta básica para a apreciação e compreensão do público dos sítios culturais patrimoniais
Carta do Icomos para Itinerários Culturais	Icomos	Proteção de rotas culturais
2010		
Declaração de Lima para a Gestão de Risco do Patrimônio Cultural	Simpósio sobre Gestão de Desastres do Patrimônio Cultural. Conservação sustentável do patrimônio cultural urbano em zonas sísmicas	Gestão de Risco do Patrimônio Cultural
Carta de Nova Zelândia	Icomos-Nova Zelândia	Princípios para a Conservação dos Sítios com Valor Patrimonial Cultural na Nova Zelândia
2011		
Documento de Madrid	Icomos	CrITÉrios para a conservação do patrimônio arquitetônico do século 20
Princípios comuns Icomos-TICCIH para a Conservação dos Locais, Construções, Áreas e Paisagens do Patrimônio Industrial	Icomos/ TICCIH	Conservação dos Locais, Construções, Áreas e Paisagens do Patrimônio Industrial
Princípios de La Valletta para a Salvaguarda e Gestão de Cidades e Conjuntos Urbanos Históricos.	Icomos	Princípios e estratégias aplicáveis a qualquer intervenção nas cidades e áreas urbanas históricas
Declaração de Paris sobre o patrimônio como motor do desenvolvimento	Icomos	Relação entre patrimônio e desenvolvimento, a ser visto como um trunfo para a conservação do patrimônio, para a divulgação dos seus valores inerentes, e para o desenvolvimento cultural, social e econômico das comunidades
2014		
Declaração de Florença sobre Patrimônio e Paisagem como Valores Humanos	Icomos-Itália	Princípios e recomendações sobre o valor do patrimônio cultural e das paisagens para a promoção de sociedades pacíficas e democráticas
2015		
Princípios para a Conservação de Sítios Patrimoniais na China	Icomos-china	Diretrizes na prática da conservação para tudo o que comumente se chama patrimônio

É interessante perceber que a partir de 1983, mesmo com a noção da *integridade* não tão clara, alguns documentos passaram a apresentar *categorias de integridade*, como é o caso da *Carta Appleton* [...] (1983): integridade estética, histórica, estrutural e tecnológica; da *Carta Internacional sobre Turismo Cultural* (1999): integridade física e ecológica; do *Segundo Protocolo da Convenção de La Haya* [...] (1999): integridade territorial; dos *Princípios que devem reger* [...] (1999): integridade física e histórica; da *Carta Australiana* [...] (2002): integridade natural; da *Declaração de San Miguel de Allende* (2005): integridade sócio-funcional, estrutural e visual; da *Carta Icomos para Interpretação e apresentação* [...] (2008): integridade física; e da

Carta para a Conservação dos Sítios com Valor Patrimonial Cultural (2010): integridade estrutural e funcional.

Essas variações de *integridade* são um reflexo, a partir das décadas de 1990 e 2000, de estudos desenvolvidos principalmente por Jukka Jokilehto (1993, 1994, 1995, 2002, 2004, 2005, 2006 e 2007) e Herb Stovel (1995, 2005, 2007). Daí em diante, pesquisadores envolvidos, não só com a temática da *integridade*, mas também com a da *autenticidade*, bem como os principais órgãos conservacionistas, passaram a tomar as ideias desses autores como fundamentos para a conservação do patrimônio.

Já o *National Park Service*, mediante seu entendimento de *integridade*, propôs as seguintes variações: “da localização, do design, do ambiente, dos materiais, da mão de obra, de sentir e de associação” (1990, p. 2).

Dentre esse conjunto de documentos a *Declaração de San Antonio* (1996) a *Carta do Icomos para Itinerários Culturais* (2008), a *Carta de Nova Zelândia* (2010), *Documento de Madrid* (2011) e os *Princípios para a Conservação de Sítios Patrimoniais na China* (2015), tomando por base as discussões e dentro de suas especificidades, tentaram se aproximar de uma noção de integridade, bem como sua aplicabilidade.

Declaração de San Antonio: Deve ser prestada maior consideração às *provas de autenticidade* para que possam ser *identificados marcadores* para a referida determinação de uma forma tal que todos os valores significativos do sítio possam ser estabelecidos. [...] *Integridade*. Ou seja, *se o recurso está fragmentado; quanto é que falta*, e quais são as suas *condições recentes* (Icomos, 1996, p.7 - grifo nosso).

Carta do Icomos para Itinerários Culturais: A constatação da *integridade* [...] deve ter por base, necessariamente uma *série de evidências e elementos tangíveis e intangíveis* que constituam um testemunho suficientemente representativo do significado global do itinerário, que permitam uma *representação completa das características* e a *importância dos processos históricos* que os há gerado, que transmitam a *totalidade dos valores* que representa o itinerário e que contribuam a explicar seu valor unitário como conjunto (Icomos, 2008, p.5 - grifo nosso).

Carta de Nova Zelândia: Integridade significa a *totalidade ou intactilidade de um lugar*, incluindo o seu *significado e sentido de lugar*, e todos os *atributos tangíveis e intangíveis* e os *elementos necessários para exprimir o seu valor patrimonial cultural* (Icomos-Nova Zelândia, 2011, p. 10 - grifo nosso).

Documento de Madrid: *Integridade* é a medida da *conservação do estado original na sua totalidade*, do património construído e seus atributos e valores. A análise do estado de *integridade* requer portanto uma avaliação de até que ponto o bem: i) *inclui todos os componentes necessários para expressar o seu valor*; ii) *assegura a completa representação das características e processos que transmitem o significado do bem*; iii) *sofre efeitos adversos de intervenções e/ou negligência* (Icomos, 2011, p. 6 - grifo nosso).

Princípios para a Conservação de Sítios Patrimoniais na China: O princípio da *integridade enfatiza a importância de conservar os elementos mais significativos do patrimônio cultural*, tanto em termos de tempo como de dimensões espaciais, incluindo o cenário de um local (Icomos-China, p.56 - grifo nosso).

Mesmo sabendo que todos esses documentos não se configuram como um conjunto homogêneo, - e isso significa dizer que não se pode colocá-los no mesmo plano, até mesmo porque foram elaborados em períodos distintos, com finalidades diversas, tendo, portanto, intenções e repercussão bastante variadas -, percebe-se que para verificar a condição de *integridade* de um bem patrimonial alguns pontos são comuns, como por exemplo: representação completa das características, permanência de valores; estado original e significado.

Esses pontos, rebatem com a ideia de Jukka Jokilehto que considera que o conceito de *integridade* poderá justificar a “reintegração das partes, o restauro estilístico ou a reconstrução” (1995, p. 229), mas, deve ser entendida na perspectiva de leitura do todo, favorecendo uma melhor gestão do *bem*, e que possibilite o significado das diferentes partes integradas no contexto geral. Assim, a *integridade* configura-se como “a capacidade de uma propriedade de assegurar ou sustentar a sua importância ao longo do tempo” (Stovel, 2007, p.21).

Antecipando todos esses documentos, tidos como oficiais, e no sentido de indicar medidas para a permanência da *integridade*, consta nas recomendações do *First International Symposium on Protection and Restoration of Historic Garden* de 1971, que para garantir a integridade arquitetônica e vegetal dos jardins históricos se faz necessário:

Substituição de árvores e plantas, no momento oportuno (especial atenção o restauro da arquitetura da árvore e da planta de acordo com o espírito original);

Manutenção cuidadosa do decór arquitetônico e escultural, condições necessárias para a abertura dos jardins ao público. Eles não devem prejudicar seu valor his-

tórico e artístico. *Não se devem tolerar nenhuma transformação arquitetônica ou vegetal contrária à composição do jardim e resistir a certas exigências do público*” (p. 231 e 232).⁷⁶

Em 1977, e considerando as ameaças de destruição que a cada dia enfrentava o patrimônio cultural e o natural, a *Conferência Geral da Unesco* aprovou a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, e, com isso, passou-se a considerar que o valor de *integridade* é igualmente importante que o valor da *autenticidade* de um sítio, mesmo a *integridade* sendo apresentada de uma forma embrionária em termos de conceituação e de metodologia para verificação.

A *integridade* e a *autenticidade* são eixos da conservação do patrimônio, tanto nos processos de identificação, como de proteção legal em uma primeira fase, como na conservação, gestão e uso, em uma segunda fase. A *integridade*, empregada pela Unesco, foi importada da *International Union for Conservation of Nature* (IUCN) que tem por base o manejo do patrimônio natural, e que visa identificar os processos e elementos que constituem os componentes fundamentais dos ecossistemas, necessários para sua existência.

Em relação ao patrimônio natural a condição de *integridade* está diretamente atrelada ao conceito de biótopo.⁷⁷ Dentro de um habitat particular, os diferentes organismos que vivem juntos interagem formando um ecossistema⁷⁸ dentro de sua própria *integridade* funcional. Em referência ao ambiente construído, e conforme Jokilehto (2006b), a questão da *integridade* é relevante especialmente em relação aos processos de planejamento urbano e regional.

No âmbito do patrimônio cultural é só em 2005 que o Comitê do Patrimônio Mundial adota pela primeira vez, mediante a Decisão 20 COM IX.13, os parágrafos sobre integridade e em sua versão das Diretrizes Operacionais consta: “A *integridade* é uma apreciação de conjunto e do carácter intacto do património natural e/ou *cultural* e dos seus atributos”

⁷⁶ A questão da integridade em jardins históricos será abordada na parte três desse capítulo, intitulada *Integridade em jardins históricos*.

⁷⁷ Região ambientalmente uniforme em condições para manter a flora e fauna juntos (Ricklefs, 2003).

⁷⁸ O principal sistema de interação, envolvendo tanto os organismos vivos quanto os seus ambientes físicos (Raven, Evert e Eichhorn, 2001).

(Art. 88, p. 40). Estudar as condições de *integridade* exige, portanto, que se examine em que medida o bem: “possui todos os elementos necessários para exprimir o seu valor universal excepcional; é de dimensão suficiente para permitir uma representação completa das características e processos que transmitem a importância desse bem; sofre efeitos negativos decorrentes do desenvolvimento e/ou da falta de manutenção” (Art. 88, p. 40).

O impulso para introduzir *integridade* no âmbito da avaliação de sítios do patrimônio cultural deriva da reunião de peritos do patrimônio mundial em 1998 em Amsterdã e de seus esforços para o tratamento em conjunto do patrimônio natural e cultural. Assim, o emprego da *integridade* no patrimônio cultural é modelado, em certa medida, nos pressupostos do patrimônio natural.

Mesmo com a inclusão da *integridade* pela Unesco em suas diretrizes, poucas foram as reuniões que ocorreram para discutir o tema. De forma específica foram três. A *primeira* foi a *Reunião do Grande Zimbabwe* (26-29 de maio de 2000); a *segunda* o *1º Congresso sobre autenticidade e integridade do patrimônio mundial das Américas* (24-26 de agosto, 2005) e a *terceira* o *Encontro internacional de expertos sobre integridade do patrimônio Cultural* (12-14 de março de 2012). Também vale ressaltar o *Simpósio Interamericano sobre a autenticidade na conservação e gestão do patrimônio cultural* (27-30 março de 1996), mesmo a *integridade* aparecendo como um ‘marcador’ para a *autenticidade*.

A *Reunião do Grande Zimbabwe* para a gestão dos bens do patrimônio cultural e natural, centrou-se na *autenticidade* e na *integridade* num contexto africano, e que deu origem ao texto *Authenticity and integrity in an African context: expert meeting, Great Zimbabwe, Zimbabwe*. Mesmo tendo a intenção de aprofundar um entendimento da *autenticidade* e *integridade*, somente uma conferência tratou da *integridade* de modo isolado e mesmo assim direcionada para o patrimônio natural. O binômio *autenticidade/integridade* prevaleceu nas demais conferências, porém com maior destaque para a *autenticidade*. Contudo, expressa a importância da ampliação do entendimento da integridade nas Diretrizes Operacionais da Unesco.

No México, o 1º Congresso sobre autenticidade e integridade do patrimônio mundial das Américas reuniu especialistas que debateram questões sobre o patrimônio natural e cultural, tanto na conotação material, como imaterial. De todo esse universo, duas conferências abordaram especificamente o tema da *integridade* e mesmo assim aplicada ao patrimônio natural e misto da humanidade, e sem um aprofundamento do que já vem sendo, até o momento, discutido; e sete envolveram a *autenticidade* e a *integridade* e, para esses casos, com exceção dos escritos de Jukka Jokilehto e Herb Stovel, a *integridade* ficou em segundo plano e, na maioria das vezes, só citada como algo importante para a conservação. Isso reflete, já nesse momento, a carência de estudos nessa área e a precipitação da Unesco em incluir a condição de *integridade* nas Diretrizes Operacionais.

O Simpósio interamericano sobre a autenticidade na conservação e gestão do patrimônio cultural que ocorreu em San Antonio, Texas, reuniu participantes dos comitês nacionais do Icomos da América do Norte, América Central e América do Sul para debater a aplicação dos conceitos de Nara. A reunião adotou a Declaração de San Antonio, que aporta recomendações com vista a alargar as *provas* de *autenticidade*, para incluir o reflexo do seu verdadeiro valor, a *integridade*, o contexto, a identidade, o uso e a função, além de recomendações sobre diferentes tipologias de sítios. Tratou das relações entre a *autenticidade* e a *identidade*, a história, os materiais, o valor social, os sítios dinâmicos e estáticos, a administração e a economia.

Em Al Ain, Emirados Arabes Unidos, o Encontro internacional de expertos sobre integridade do patrimônio Cultural desenvolveu uma reflexão profunda mediante três grupos temáticos de trabalho (*ciudades históricas e áreas urbanas; sítios arqueológicos, paisagens culturais e monumentos e grupos de edificios*) os quais tomaram em conta as decisões específicas do Comitê do Patrimônio Mundial em sua 33ª Sessão (Sevilla, 2009, 33 COM/20) e em sua 35ª Sessão (Paris, 2011, 35 COM/20). Ante do que foi abordado e pelo aprofundamento, este encontro se configura como o mais importante no debate da *integridade*.

A reunião advertiu da existência de uma variedade de “definições” sobre *integridade*, algumas referidas à *integridade funcional, integridade estrutural e integridade visual*, como se

definiu na Reunião de Experto de La Vanoise (França, 1996), as quais foram tomadas de Jukka Jokilehto (2006a;b) como: *integridade sócio-funcional*, *integridade estrutural* e *integridade visual*. Outros possíveis aspectos de *integridade* se discutiram na reunião, onde se destacaram três “conceitos”: (i) *integridade da composição*; (ii) *integridade da estrutura, das relações e do visual*; e (iii) *integridade funcional*.

Jukka Jokilehto em *World Heritage: Defining the outstanding universal value* e em *Considerations on authenticity and integrity in world heritage context*, ambos de 2006, desenvolveu um escopo para a pesquisa sobre *integridade* olhando para a condição sócio-funcional, visual, funcional, estrutural e histórica.

A *integridade sócio-funcional* de um sítio é referida à identificação das funções e processos em que se baseou o seu desenvolvimento ao longo do tempo, tais como aqueles associados com a interação na sociedade, as respostas espirituais, a utilização dos recursos naturais, e os movimentos dos povos. *Integridade visual* ajuda a definir os aspectos estéticos representados em um determinado lugar. É, em tais dimensões de integridade, que se pode basear o desenvolvimento de um sistema de gestão de modo a garantir que os valores associados não sejam prejudicados (Jokilehto, 2006a).

A *integridade funcional* é evidente, particularmente, no caso de uma instalação industrial, tal como a fábrica, mas é igualmente relevante no tecido urbano e é importante para dar vida às áreas urbanas ou rurais, bem como quanto ao planejamento e a gestão de sua utilização atual. Proporciona a referência para a compreensão do significado dos diferentes elementos no ambiente construído. A *integridade estrutural* define a realidade atual no campo, isto é, os elementos que sobrevivem na condição histórica de hoje a partir das funções evolutivas do passado. Mesmo uma paisagem relíquia cultural pode ser definida em termos de sua *integridade histórica*. Portanto, para que se possa apreciar adequadamente as realidades existentes e eventuais mudanças, é útil voltar a referir a análise à integridade funcional e histórico-estrutural (Jokilehto, 2006b).

Ressalta-se que a *integridade visual* apresentada por Jokilehto assemelha-se a *integridade do design* do National Park Service onde: “O design é a combinação de elementos que criam a forma, o plano, o espaço, a estrutura e o estilo de uma propriedade” (1990, p. 44). Assim, a *integridade do design* inclui elementos como a organização do espaço, proporção, escala, tecnologia, ornamentação e materiais. Engloba considerações tais como o sistema estrutural; arranjo dos espaços; padrão de fenestração; texturas e cores de materiais de superfície; tipo, quantidade e estilo ornamental; e arranjo e tipo de plantações em uma paisagem projetada.

Essas variações de *integridade*, por assim dizer, abordadas por Jukka Jokilehto foram base para a elaboração de uma proposta de *declaração de significância* apresentada no texto *International charters on urban conservation: some thoughts on the principles expressed in current international doctrine* de 2011. Embora, com uma série de discussões por parte de Jokilehto e Stovel, nos principais fóruns sobre patrimônio mundial, as questões sobre *integridade* ainda não foram incluídas nas diretrizes operacionais da Unesco.

Com a inclusão de um segundo conceito de *qualificação*, ou seja, a *integridade* aos requisitos formais do patrimônio mundial, especificamente para o patrimônio cultural, e a rejeição, em paralelo, do conceito de *autenticidade* na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial (2003), que define o intangível para incluir espaços culturais tangíveis, o potencial para a confusão aumentou consideravelmente. Nas candidaturas apresentadas ao Icomos para revisão em 2006, esta é a área do documento de nomeação talvez mais problemática. Embora sejam explicados os requisitos de *autenticidade* e *integridade* desde as diretrizes operacionais de 2005, muitos Estados-Partes não têm compreendido o que está sendo solicitado.

Ante tudo isso, as orientações técnicas da Unesco, em sua última revisão em 2016 (40 COM 11), não apresentam nenhuma modificação desde 2005, no que tange à *integridade* (Art. 88) e ainda está em curso a formulação de exemplos da aplicação das condições de *integridade* aos bens que abarcam os critérios de (i) a (vi) apresentados no Art. 89: É importante perceber que dois, dos quatro critérios, estão relacionados à paisagem: *criação de pai-*

sagem - critério (ii) [aqui podemos incluir os jardins] e a paisagem que ilustre um ou mais períodos significativos da história humana - critério (iv). O que mostra a complexidade da conservação do jardim histórico.

[4.3]

Integridade em jardins históricos

Ao incorporar ao jardim histórico a noção de *monumento* e *monumento vivo* (Carta de Florença, 1981) e de paisagem cultural [*criada intencionalmente pelo homem*] (Unesco, 1992) as pesquisas sobre conservação de jardins históricos tomaram uma nova proporção, tanto em quantidade como em qualidade. Contudo, segundo Carmen Añón Feliú (2005), as primeiras práticas de intervenção em jardins históricos datam de quase dois séculos.

Entretanto, ainda é incipiente a produção científica que trata da conservação de jardins históricos, destacando-se os estudos de Ana Rita Sá Carneiro (Brasil), Carmen Añón Feliú, José Tito Rojo e Mónica Luengo (Espanha), Cristina Castel-Branco (Portugal), Desideria Pasoline dall'Onda, Franco Panzini, Margherita Azzi Visentini, Maria Adriana Giusti y Mario Catalano (Itália), Géza Hajós (Austrália), Michel Baridon (Paris), Saúl Alcántara Onofre (México) e Sonia Berjman (Argentina).

Em um caráter institucional ressaltam-se a importância da *National Trust*, do *National Garden Scheme* e do *Royal Horticultural Society*, todas do Reino Unido; da Associação Portu-

guesa dos Jardins e Sítios Históricos, em Portugal; do *Comité des Parcs et Jardins de France*, do *Conseil national des parcs et jardins* e do *Parcs et jardins Fondation*, todas da França; do *Registro del patrimonio de interés cultural*, Espanha; do *English heritage*, Grã-Bretanha; do *Instituto per il catalogo e la documentazione*, Itália e do *National Park Service*, Estados Unidos. Todos esses órgãos e/ou instituições possuem legislações específicas no que tange à conservação e a preservação de parques e jardins históricos.

É recorrente na literatura sobre conservação de jardins históricos, principalmente as direcionadas ao restauro, que o elemento que requer uma maior atenção é o vegetal, dada a sua dinâmica. A presença do elemento vivo como um dos fundamentos principais da composição do jardim faz com que ele seja uma obra de arte efêmera por estar ligado a uma ordem cronológica interior que define e regula o nascimento, o crescimento e morte. Desta maneira, conforme (Beloso, 2014), cada jardim leva impresso a data, imprecisa, de sua degradação e acaso. Ao chegar a sua plenitude e esplendor, inicia seu lento e, não tão pausado, declínio, o que leva a ser considerado a expressão mais frágil do nosso patrimônio.

Em um dos primeiros artigos publicados na Itália sobre restauro de jardins históricos Desideria Pasoline dall'Onda sintetiza bem o quanto é complexo trabalhar com o elemento vegetal de forma a manter o caráter projetual, e afirma: “Assim, a partir da realidade de hoje, o jardim no curso dos séculos sofreu várias sobreposições e metamorfose vegetal o que podemos deduzir que é necessário observa-lo e estuda-lo quase como um palimpsesto vegetal” (1975, p.30).

Como palimpsesto vegetal, o jardim histórico assume a conotação de um documento vivo que deve ser lido e interpretado de forma que as ações de conservação estejam atreladas à sua *integridade e autenticidade*. De acordo com Beloso (2014) os jardins históricos que vemos hoje são frutos, em sua grande maioria, de restauros, recuperações e recriações/reconstruções, e ainda acrescentamos a reconstituição. O acerto destas iniciativas e seu êxito dependem do entendimento de que os jardins históricos são processos e não resultados ou produtos, dada a natureza biológica.

Tais intervenções, tiveram por objetivo permitir a leitura de sua unidade. O jardim histórico como obra de arte e como documento histórico possui o valor da marca do tempo, o que podemos correlacionar com a pátina das artes plásticas. Desta forma qualquer intervenção deve primar pela leitura de sua inteireza. Neste sentido, a pátina é uma condição na qual “matéria e estética vão unidos: a matéria como origem do efeito e a estética enquanto ao resultado de se fazer visível” (Lobo, 2009, p. 185).

O restauro e a reconstituição são ações abordadas na Carta de Florença (1981). No Art. 16 aparecem atreladas à ação de restauro as condições de *respeitar a evolução e não privilegiar uma época à custa de outra*, o que significa, em outras palavras, a conservação da *integridade* do jardim, mesmo essa terminologia não constando na carta. A reconstituição, por sua vez, só será possível se for fundada sobre vestígios ou sobre documentação irrecusável, porém se um jardim houver desaparecido totalmente e, quando apenas possuir elementos conjecturais de seus estados sucessivos, não se poderá empreender uma reconstituição relevante da noção de jardim histórico (Arts. 16 e 17).

De todas as ações acima citadas, a reconstituição é a que até hoje causa um grande desconforto entre os estudiosos de jardins. Um caso de grande repercussão foi a reconstituição dos jardins do Palácio Het Loo, Holanda (Figura 7), entre os anos 1977 a 1984.

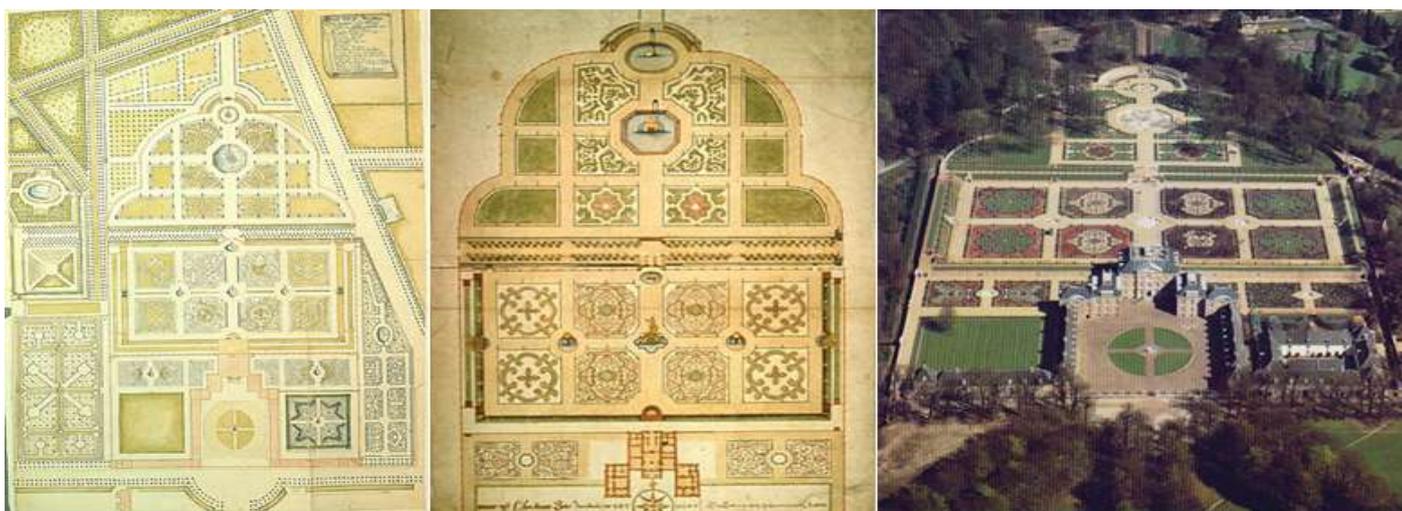


Figura 7: Planos usados para a reconstituição do jardim do Het Loo. Da esquerda para a direita temos: Desenho de T. Henry Reetz, 1706; desenho de C. P. Van Staden, ca. 1725; e o jardim após a reconstituição (1984). Fonte: De tuin van Rijks Museum Paleis Het Loo.

Conforme Franco Panzini (2013) os jardins, em estilo Barroco e de formas híbridas, por apresentarem o gosto francês e holandês, que foram construídos sob a supervisão dos arquitetos Jacob Roman, da Holanda, e Daniel Marot, da França, entre os anos de 1685 e 1692, passou a ser considerado um jardim histórico falso, justamente pelos questionamentos da ausência da *autenticidade* ao nível material e da *integridade* no sentido da permanência das intenções projetuais. A reconstituição trouxe de volta o jardim holandês, então modificado durante a segunda metade do século 17 no momento da intervenção de Philip Willem Schonck, ao modo inglês, e sucessivamente durante a era napoleônica.

Segundo Mario Catalano e Franco Panzini (1990), as intervenções, por quais passaram os jardins do Het Loo, possibilitaram trazer de volta o jardim tal como é apresentado em sua forma pristina, após uma análise exaustiva de todo material iconográfico existente. Um *histórico* que é perfeito para a construção arquitetônica dos jardins, mas não para a essência de sua vegetação. Contudo, a arquiteta Maria Adriana Giusti (2004), especialista em restauro de parques e jardins históricos da Politecnico di Torino, considera que o princípio básico na intervenção dos jardins foi a *autenticidade da imagem*, que só foi possível pelo suporte da pesquisa documental.

Porém, essa *autenticidade da imagem* é algo passivo de questionamento. Será que após uma reconstituição do jardim sua imagem está *autêntica*? Essa *autenticidade* diz respeito a que tempo histórico? O que ocorreu no Het Loo foi uma busca por uma aproximação da ideia de quem o projetou [*intenção compositiva*], até mesmo porque, e levando em conta a paleta vegetal do projeto original, algumas espécies não foram introduzidas no momento da reconstituição o que pode-se dizer que o jardim não está *autêntico*, mas *íntegro* já que transmite a ideia do autor. Esse caso recai no posicionamento de Brandi (2004) quando considera que “a matéria não será de modo algum a mesma, mas, sendo historicizada pela obra atual do *homem*, pertencerá a esta época e não àquela mais longínqua [...] e acabará, do mesmo modo, por constituir um falso histórico e estético” (p. 38).

Aliado a condição do *jardim histórico* ser um *monumento vivo*, está a dificuldade que os órgãos de preservação do patrimônio, principalmente no Brasil, têm em relação à conserva-

ção da vegetação, ou seja, alterar a paleta vegetal sem acarretar a perda dos atributos patrimoniais atrelados à ela e conseqüentemente os valores.

Um exemplo claro dessa situação está evidenciado na Ata da 23ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) ocorrida em 10/08/2000, momento em que foi proposto o tombamento do Conjunto Histórico no Bairro da Luz, em São Paulo (Brasil), Processo nº. 1.463 -T- 00, e da rerratificação da delimitação da poligonal de tombamento do Sítio Roberto Burle Marx e tombamento das suas coleções museológicas e bibliográficas, no Rio de Janeiro (Brasil), Processo nº. 1.131-T-84. Vale salientar que o Sítio já possuía o tombamento provisório concedido na 113ª Reunião em 22/01/1985.

A proposta de rerratificação da delimitação da poligonal de tombamento do Sítio Roberto Burle Marx e tombamento das suas coleções museológicas e bibliográficas foi apresentada pelo conselheiro arquiteto Ítalo Campofiorito. Na ocasião o conselheiro enfatizou a importância da conservação das espécies vegetais, bem como dos princípios artísticos de Roberto Burle Marx presentes na concepção do Sítio, já que o via como um jardim, o que causou vários questionamentos entre os demais conselheiros.

O conselheiro arquiteto e urbanista Nestor Goulart Reis Filho ressaltou sua preocupação com os processos de tombamento de jardins e, tomando como exemplo o caso do Jardim da Luz, em São Paulo, questionou no momento “[...] qual jardim da Luz tombaremos?” e “[...] quando vamos começar a tomar jardins no Brasil com conhecimento de causa e controle técnico?” (2000, p.15). Essas questões partiram da preocupação de o jardim ser uma arte efêmera já que quando se tomba “a casa, os quadros, os objetos e o ambiente, que daqui a cem anos certamente estarão lá. [...] O jardim é uma coisa muito fácil de comer pelas bordas. Então, qual é a garantia de que o jardim do Burle Marx terá a mesma forma, passados cinquenta anos” (2000, p.15).

A essas questões Italo Campofiorito explicou que o jardim não tem a condição de permanecer imutável “são coisas vivas. Mas da forma como um jardinista pode esperar que

um jardim se preserve, ele será preservado” (2000, p. 16). Assim que a conservação do jardim do Sítio Roberto Burle Marx se fará “[...] mantendo o desenho original [...]. Se no futuro irão respeitá-lo ou não, é o mesmo problema para qualquer outra obra de arte” (2000, p.16).

De tal modo, o conselheiro e advogado Joaquim Falcão, ao considerar pertinentes os questionamentos, sugeriu que “quando tombamos um jardim, deveríamos ter igual documentação e deveríamos pautar uma política de preservação mantendo o projeto original. As plantas perecem e devem ser renovadas, as mesmas espécies com os mesmos desenhos” [...] “seria importante fazer um levantamento não apenas das espécies, mas da disposição das espécies, do projeto e da concepção paisagística das espécies” (2000, p. 17).

Ao final da 23ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan, e depois de tantos questionamentos sobre a conservação de jardins, o conselheiro Nestor Goulart chega à seguinte conclusão: “Não temos padrões de conservação de jardins públicos. Deveríamos dispor de um manual, com um mínimo de critérios. [...] não sabemos como conservá-los.” (p.18), situação que até hoje permanece.

Embutida nas falas dos conselheiros está o sentido de *integridade* e *autenticidade*, tanto do conjunto como da vegetação em si. No âmbito da conservação de jardins históricos essas condições aparecem com muita frequência na literatura especializada, mas não entendida na mesma medida, não chegando a uma definição e tampouco a uma metodologia que possibilite a verificação.

Um ponto muito discutido entre os estudiosos de jardim histórico é a questão da substituição de indivíduos vegetais, seja pelo depauperamento ou pelo plantio desordenado sem respeitar o projeto original. Essa questão fez com que surgissem, entre os conservadores de jardins, dois grupos de pensamento.

O *primeiro grupo* considera fundamental a substituição dos indivíduos vegetais, desde que estes não estejam em conformidade com as especificações do projeto original, de forma a manter inalterada a intenção artística do projetista, ou seja, a *autenticidade* como priorida-

de. Diante disso, surgem algumas questões: o que fazer quando uma espécie já não mais se adapta ao jardim? E quando não mais se permite a exportação e/ou importação de determinada espécie de um país para o outro e/ou entre estados de um mesmo país, por barreiras fitossanitárias? Será que tais espécies não podem ser substituídas por outras com características plásticas semelhantes?

O *segundo grupo* prioriza o valor de antiguidade dos indivíduos vegetais, de forma que mesmo que eles não pertençam às espécies indicadas no projeto original, mas, se imprimirem, por sua característica morfológica externa, uma plástica semelhante ao do que foi idealizado pelo projetista, ou seja, a imagem, devem permanecer no jardim. Aqui, o direcionamento está em garantir a *integridade* do conjunto e não a *autenticidade* do material. O que corrobora com o posicionamento de Brandi (2004) ao entender que o papel da matéria na imagem “deriva de não se ter reconhecido a importância da matéria como estrutura, chegando ao mesmo resultado de assimilar o aspecto à forma, mas dissolvendo-se como matéria [...] a matéria permite a manifestação da imagem” (p. 39).

Exemplos dessa situação podemos ver na Praça de Casa Forte (Brasil) onde para o jardim de plantas exóticas Burle Marx especificou o plantio da *Lagerstroemia indica* (rosedá) porém o que hoje encontramos são indivíduos de *Lagerstroemia speciosa* (rosedá-gigante) e, na Praça Ministro Salgado Filho (Brasil), também projeto de Burle Marx, que no momento do restauro foi decidida a substituição da *Paubrasilia echinata* (pau-brasil) pela *Poincianella pluviosa* var. *peltophoroides* (sibipiruna), devido a não adaptação da *Paubrasilia echinata* na área diante da mudança microclimática e dos fatores antrópicos relacionados ao alto nível de poluição (Figura 8 e 9).



Figura 8: Comparação entre *Lagerstroemia indica* e *Lagerstroemia speciosa*. (Praça de Casa Forte).



Figura 9: Comparação entre *Paubrasilia echinata* e *Poincianella pluviosa* var. *peltophoroides*. (Praça Ministro Salgado Filho).

Desta forma, a *autenticidade* não está presente na matéria [*espécies vegetais*], mas a *integridade visual* sim, aqui fazendo-se uso de uma das categorias de integridade adotada em muitos documentos patrimoniais e discutida por Jukka Jokilehto e pelo *National Park Service*, pela similaridade da arquitetura vegetal e pela plasticidade das folhas, flores e frutos, porém com algumas diferenças em sua morfologia externa. Vantagem essa proporcionada pela aproximação taxonômica por pertencerem ao mesmo gênero botânico.

Segundo Hajós (2001) este ponto de vista também é aplicável às paisagens em que a *integridade* substitui a *autenticidade*. A *autenticidade* se origina na linguagem da arte significando *genuíno* como oposto de *falso* ou *copiado*, já a integridade está mais relacionada ao significado de *continuidade* e *honestidade* em oposição a fragmentado e destruído.

Mesmo sendo tão recorrente na literatura a importância da *integridade* e da *autenticidade* para a conservação do jardim histórico ainda existe ao nível mundial uma brecha no que tange a uma metodologia de verificação. No plano patrimonial, e em uma realidade brasileira, basta olharmos para as Atas do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan.

Em 2015 ocorreram os tombamentos do Campo de Santana, projetado por Auguste François Marie Glaziou em 1873, no Rio de Janeiro; e de seis Jardins de Burle Marx no Recife: Praça de Casa Forte (1935), Praça Euclides da Cunha (1935), Praça do Derby (1936), Conjunto Jardim do Palácio do Campo das Princesa e Praça da República (1936),

Praça Ministro Salgado Filho (1957) e Praça Faria Neves (1958). O interessante é que na Ata do Conselho Consultivo (79º Reunião), os responsáveis pela elaboração dos processos não trazem a questão da conservação para uma discussão com os conselheiros do Iphan e nem eles, por sua vez, abrem o questionamento, como ocorreu em 2000 para o caso do Sítio Roberto Burle Marx e do Jardim da Luz.

Ao analisar, de modo específico o Parecer (nº. 1.563-T-08), para os jardins de Burle Marx, no Recife, percebe-se que a narrativa foi construída tomando por base a historicidade - de quem idealizou e do conjunto da obra-, e não se faz menção a condição de conservação desses sítios. O que nos leva a questão de que para um bem ser tombado uma das premissas, conforme Carlos Fernando de Moura Delphim (2007), é verificar o quão *íntegro* e *autêntico* ele é.

O não entendimento da noção de *íntegridade* e de *autenticidade* vem acarretando nos especialistas em restauro de jardins históricos uma supervalorização da condição de *autenticidade*, e isso percebemos claramente quando analisamos, principalmente, projetos de restauro onde sempre se destacam os esforços para conseguirem a mesma espécie, o mesmo material, etc. Mesmo que a *íntegridade* e a *autenticidade* sejam, de certa forma, complementares no sentido da matéria e do que se vê, a ausência de uma não significa, necessariamente, a ausência da outra.

Tomamos como exemplo um quadro que passou por um processo de restauro (Figura 10). A parte que foi restaurada é um acréscimo. Em sua totalidade este quadro não está mais *autêntico*, mas, ao olharmos para ele vemos a *íntegridade* do conjunto, porque a obra nos passa a mensagem intencionada pelo artista, ou seja, foi reparada a “ação degenerativa ou, em qualquer caso, modificadora do tempo” (Baldini, 2002, p, 7). É, nessa perspectiva que temos que ver o jardim.



Figura 10: Madonna del Cardellino, ca., 1506 (óleo sobre tela de 107cm x 77cm), obra de Rafael. Restauro de Patrizia Riitano do departamento de pinturas do Opificio Delle Pietre Dure de Florença. Acervo: Opificio delle Pietre Dure.

No Brasil, a *integridade* direcionada aos jardins históricos vem sendo, de certa maneira, abordada desde 1999 quando se publicou a primeira versão do *Manual de intervenção em jardins históricos* e que foi revisto e republicado em 2005 sob a organização de Carlos Fernando de Moura Delphim, técnico do Iphan. Mesmo existindo um espaço temporal de seis anos, entre a primeira e segunda versão do manual, a definição de *integridade* permaneceu a mesma. Evidencia-se, também, que no momento da elaboração da *Carta dos Jardins Históricos Brasileiros dita Carta de Juiz de Fora*, em 2010, a definição de *integridade* apresentada é a mesma do manual de 2005:

[...] a integridade depende do grau de equilíbrio que os elementos que o compõem mantêm entre si. O conjunto de elementos que configuram um sítio histórico forma uma unidade básica. A partir dessa compreensão, pode-se descrever cada elemento, cada parte, tendo por base a intenção original. A integridade se refere ao quanto o bem é composto e ao quanto preserva do equilíbrio entre os diversos elementos componentes. Suas qualidades intrínsecas estão relacionadas à qualidade dos materiais, a sua construção, desenho e localização” (Delphim, p. 29 e Carta de Juiz de Fora, p. 4) [grifo nosso].

Contudo, o que vemos tanto no *Manual de intervenção em jardins históricos* como na *Carta dos Jardins Históricos Brasileiros* é uma definição resumida da noção de *integridade* apresentada pela Unesco, que como vimos está em sua fase embrionária, principalmente para os

jardins. Também é questionável a noção de *autenticidade* para o jardim histórico por considerar que “depende de quanto seus materiais são originais ou genuínos” (p. 3), o que contradiz com a condição de jardim histórico assumida na carta: “nos jardins, natureza e história são elementos vivos e dinâmicos em incessante mutação [...]” (p. 2).

O que importa aqui é entender que a *integridade* vai muito além do entendimento do grau de equilíbrio entre os elementos que compõe o jardim, assim como nem sempre estará relacionada à qualidade dos materiais principalmente se o material for o vegetal.

[4.4] Considerações

A *integridade* é uma condição, junto com a *autenticidade*, para testificar significância cultural de um *bem* patrimonial e, assim, expressar sua excepcionalidade para ser declarado patrimônio mundial da humanidade. Contudo, ao longo dos anos o entendimento e a criação de procedimentos para verificar a *integridade* e a *autenticidade* vem sendo discutidos no âmbito do patrimônio cultural e natural, porém, no que se refere aos jardins histórico esse entendimento se encontra em uma fase embrionária. Principalmente ante todas as variações de integridades existentes.

Não é possível imaginar que podemos congelar as plantas, que elas não morrerão. Elas têm uma dinâmica própria. Portanto, é um grande desafio a definição de conceitos e

métodos de verificação de atributos, a exemplo da *integridade*, que conciliem com as transformações do jardim.

Ao considerarmos a vegetação a principal matéria do jardim e, sendo ela capaz de transmitir sua imagem, a *integridade visual* é considerada, até então, a mais indicada para a verificação e conseqüentemente a conservação da ideia [*princípios de composição*] de quem o projetou.

Para levar a cabo a verificação e a conservação da *integridade visual* de um jardim histórico se faz necessário conhecer sua história de forma mais detalhada possível. Enquanto que para outras criações artísticas como, por exemplo, a arquitetura, pintura e escultura a obra em si constitui a referência primária de toda a investigação cognitiva, tal condição é válida só em parte para o jardim histórico porque nele o tempo é o elemento criador e o modifica constantemente e, desta forma, os conceitos estabelecidos para conservação de obras de arte não podem ser aplicados literalmente nos jardins históricos.

Assim, os jardins históricos pedem uma metodologia de análise própria, principalmente para a *integridade*, que supere a própria disciplina histórica, uma vez que não se data uma planta da mesma maneira, por exemplo, que um quadro e, com isso, tornar possível uma coexistência pacífica de diversos tempos, principalmente o tempo biológico da maturidade da vegetação e as transformações pelas quais passa o jardim e, assim, vemos a importância do entendimento do palimpsesto vegetal de Pasolini Pasolini dall'Onda.

O palimpsesto vegetal, formado a partir da fitocronologia do jardim, torna-se um instrumento de primordial importância já que fornecerá a paleta vegetal histórica, bem como as camadas do tempo do jardim o que permite o tratamento das *lacunas* de forma acertada, garantindo, assim, meios para a verificação e conservação da *integridade visual* que garantirá que não se cometa um falso histórico ou artístico e, assim, a permanência de seus atributos e conseqüentemente os valores patrimoniais e sua significância.

[5] COMO VERIFICAR A INTEGRIDADE VISUAL DO JARDIM HISTÓRICO?

En la conservación del jardín histórico me siento subyugada por los análisis polínicos, la botánica histórica, la dendrología, la fotogrametría. Quisiera ser arqueóloga, botánica, historiadora, y tengo que hacer un gran esfuerzo para recordar que ante todo y sobre todo soy sencillamente paisajista.

[Carmen Añón Feliú, 2005, p. 8.]

NESTE capítulo apresentam-se os procedimentos metodológicos, em três eixos de análise: *pesquisa histórica, bibliográfica e descritiva*, empregados para se chegar a uma metodologia de verificação da *integridade visual* - atrelada ao componente vegetal - da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte, projetadas por Roberto Burle Marx na década de 1930. Assumir o *jardim histórico* como um *documento vivo* tornou possível a compreensão de sua evolução, principalmente do componente vegetal. Isso implicou na elaboração da *fitocronologia* e na construção do *palimpsesto* vegetal dessas duas praças, e se configuraram como elementos-chave para o entendimento da ideia [*princípios de composição*] de

Burle Marx, bem como para verificar se ela permanece. É, na permanência da ideia do paisagista que a *integridade visual* se materializa.

O jardim, como obra de arte, está em constante evolução e declínio, assim, em nenhum momento seria ou estaria perfeito. Os princípios artísticos atribuídos ao elemento vivo, o vegetal, não estão em completo controle porque o meio também se impõe com toda sua dinâmica. A principal dificuldade na conservação do jardim histórico está atrelada ao manejo da vegetação de forma a garantir a manutenção da ideia de quem o projetou - a imagem [*tratada aqui no sentido de composição*].

Essa dificuldade também é pontuada por Rosario Assunto (1993) ao considerar que no momento, por exemplo, do restauro de um jardim histórico o fator primordial é restaurar a ideia da estética - a recuperação da *Natureza* como uma beleza de se ver, e ressalta a importância da ciência botânica para essa condição da imagem do jardim histórico que é considerada por Carmen Añón Feliú (1993) a chave da emoção estética que ele, o jardim, pode sugerir e, é nela, que está sua própria essência.

Ante as condições relatadas acima é que se atrelou neste estudo a conservação da imagem do jardim histórico à noção de *integridade visual* na medida em que estiver associada ao componente vegetal, tomando por base os direcionamentos de Giovanni Carbonara (1997), do *National Park Service* (1997), de Cesare Brandi (2004) e de Jukka Jokilehto (2006a), uma vez que perpassam por eles a condição da existência da imagem para o entendimento da *integridade*, quer seja do jardim, quer seja de outros tipos de obras de arte.

A dificuldade de verificar a *integridade visual* do jardim, diretamente relacionada com a permanência ou ausência da ideia de quem o projetou, se dá pela dinâmica do vegetal considerado por Carmen Añón Feliú (1995b) como o elemento básico e fundamental do jardim histórico. Carbonara (1997) ao tratar da *integridade* no jardim histórico, mas

especificamente ao referir-se ao componente vegetal, deixa evidente a importância de se realizar um estudo detalhado da vegetação histórica e atual [o que chamamos de *fitocronologia*] culminando com a elaboração do *palimpsesto vegetal*, discutido profundamente por Desideria Pasoline dall'Onda (1975).

Para verificar a *integridade visual*, assume-se aqui o caráter de *documento vivo* do *jardim histórico*, corroborando com os escritos de Desideria Pasoline dall'Onda [Itália] (1975), de Rosario Assunto [Itália] (1993), de Carmen Añón Felú [Espanha] (1995b), de Giovanni Carbonara [Itália] (1997), de Sonia Berjman [Argentina] (2001) e de Maria Adriana Giusti [Itália] (2004), que nos dão elementos teórico-metodológicos para entender as modificações e permanências da vegetação em um jardim histórico.

Para a problemática aqui abordada - a *integridade visual do jardim histórico* -, o olhar foi direcionado para a vegetação da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte, projetos do paisagista Roberto Burle Marx para a cidade do Recife (Figura 11). O critério para a escolha dessas praças deu-se pelas seguintes condições: serem os primeiros jardins modernos do Brasil; serem obras completas e executadas; terem passado por restauro e, estarem em processo de tombamento como patrimônio cultural do Brasil [à época] e que foi consolidado em 2015, o que proporcionou a inclusão dessas duas praças nos livros do Tombo Histórico, de Belas Artes e no Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.



Figura 11: Praça Euclides da Cunha (esquerda) e Praça de Casa Forte (direita), 2015.

Conforme Mario Catalano e Franco Panzini (1990) a reconstrução do percurso histórico pelo qual atravessou o jardim e a identificação de espécies vegetais nos diferentes períodos, não pode ser deduzida como simples análise do que vemos e compreendemos, mas deve ter como referência uma investigação específica.

Carmen Añón Feliú (1995a), Margherita Azzi Visentini (2001) e Sonia Berjman (2001) ressaltam a importância do conhecimento profundo do jardim histórico, mediante documentos, fontes históricas, literárias, iconográficas, relevos topográficos e, se necessário, a fotointerpretação ou questionamentos arqueológicos.

Diferentemente das demais obras de arte, em que a própria obra constitui a referência primária de toda a investigação, isso não acontece no jardim histórico, já que ele se configura como uma obra de arte viva, o que nos levou a considerar três eixos de análise: *pesquisa bibliográfica, histórica, e descritiva*.

A *pesquisa bibliográfica* refere-se a *fontes secundárias*, e abrangeu literaturas já tornada pública em relação ao tema de estudo. De acordo com Trujillo (1974) a pesquisa bibliográfica não representa uma mera repetição do que já foi dito ou escrito sobre o assunto e, para nosso caso, abrangeu as seguintes temáticas: teoria e história de jardins, teoria da conservação e do restauro de jardins históricos e teoria da conservação e do restauro arquitetônico.

A *pesquisa histórica*, e de acordo com Pontual et.al. (2009), consiste em descobrir documentos que possibilitará formar uma imagem do passado e engloba, conforme Best (1972), quatro aspectos: investigação, registro, análise e interpretação de fatos ocorridos no passado. Assim sendo, fez-se uso da técnica de documentação indireta, em que a coleta de dados está restrita a documentos escritos ou não, constituindo o que se denomina de *fontes primárias*, e, para tanto, considerou-se os seguintes documentos literários e visuais: relatórios de chefes de governo, de Burle Marx e de Joaquim Cardozo - publicados nos jornais de época -, revistas, álbuns, anuários, mensários e iconografias [*fotos, cartões postais, gravuras e planta baixa*]. As informações obtidas a partir da análise desses documentos fo-

ram fundamentais para compreender a história da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte, bem como intenção projetual de Burle Marx.

Para o levantamento das *fontes primárias* e *secundárias* foram consultados os acervos de arquivos públicos e privados, nacionais e internacionais, a maioria deles especializados em história do jardim e em história e preservação de jardins históricos (Tabela 3).

Tabela 3: Principais acervos consultados entre os anos 2012 e 2015 para levantamento de fontes primárias e secundárias.

Acervo	Arquivos	País
Technische Universität Berlin Universitätsbibliothek	Tratados de jardins [Século 19]	Alemanha*
Enzyklothek historische Nachschlagewerke	Tratados de jardins [Século 16]	Alemanha*
Bibliothèque René Pechère	Atas das reuniões da International Conference of Landscape Architects e do International Federation of Landscape Architects	Bélgica*
Fundação Biblioteca Nacional	Jornais de época [1931 - 1980] e iconografias	Brasil
Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj)	Iconografias dos jardins de Burle Marx [1936-1950]	Brasil
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)	Atas do conselho consultivo para tombamento de jardins e iconografias	Brasil
Museu da Cidade do Recife	Iconografias dos jardins de Burle Marx [1936-1950]	Brasil
Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (Apeje)	Jornais de época [1931 - 1937] e iconografias [1937-1950]	Brasil
Sítio Roberto Burle Marx	Iconografias dos jardins de Burle Marx [1935-1937]	Brasil
Laboratório da Paisagem da Universidade Federal de Pernambuco	Projeto de restauro da Praça de Casa Forte e da Praça Euclides da Cunha	Brasil
Biblioteca Digital de Castilla y León	Tratados de jardins [Século 19]	Espanha*
Biblioteca Digital da Sociedad Española de Historia de la Construcción	Tratados de arquitetura com foco em jardins [Séculos 15 e 16]	Espanha*
Biblioteca da Universidad de Córdoba	Tratados de jardins [Século 16]	Espanha*
Internet Archive	Tratados de jardins [Século 17, 19 e 20]; Manuais de jardinaria [Século 19]; Tratado de arquitetura doméstica inglesa - relacionada ao jardim [Século 20]	Estados Unidos da América*
HathiTrust's digital library	Tratados de jardins [Século 19]	Estados Unidos da América*
International Council on Monuments and Sites (Icomos)	Livros das reuniões Comitê Internacional de Jardins Históricos Icomos-Ifla; Documentos patrimoniais	França*
Bibliothèque Nationale de France	Tratados de jardins [Séculos 17, 18; 19 e 20]; Manuais de jardinaria [Século 19]	França*
Collections numérisées de la bibliothèque del Institut national d'histoire de l'art	Tratados de jardins [Século 19]	França*
Système Universitaire de Documentation	Tratados de jardins [Século 17]	França*
United Nations Educational Scientific and Cultural Organization	Documentos patrimoniais; Livros das reuniões	França*
International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (Iccrom)	Documentos e livros sobre conservação e restauro do patrimônio.	Itália*
Biblioteca da Universidad Autónoma Metropolitana	Livros especializados em conservação e restauro de jardins	México

* Acervos consultados *on line*.

Em busca de verificar a *integridade visual* foi necessário primeiro entender a intenção projetual de Burle Marx, o restauro da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte e o momento atual destas duas praças, o que nos permitiu criar, a *fitocronologia* e, conseqüentemente, o *palimpsesto vegetal*, caracterizando-se como uma *pesquisa histórica e descritiva*.

A *fitocronologia* é considerada por Frederico Maniero (2000) como um importante instrumento de trabalho para ações de planejamento e gestão de áreas verdes, com especial relevância para a conservação de jardins históricos. Possui o caráter de ser um instrumento de extrema importância para o aprofundamento do conhecimento botânico de um determinado jardim, sendo indispensável para as ações de conservação e, conseqüentemente, para a garantia da permanência da *integridade visual*.

Já o *palimpsesto vegetal* revela a ideia de quem concebeu o jardim e como se modificou ao longo do tempo. Esse entendimento nos dá elementos para justificar, por exemplo, qual período histórico deve-se respeitar no ato do restauro. Assim, o *palimpsesto vegetal* é a base para a compreensão da *integridade visual* por possibilitar capturar a imagem do jardim (Pasoline dall'Onda, 1975, Nicoletti e Catalano, 1978 e Alcántara Onofre, 2002).

Para a elaboração da *fitocronologia* e do *palimpsesto vegetal* da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte três momentos históricos foram considerados. O *primeiro*, de 1935 a 1950 [*criação e evolução do jardim*], possibilitou o conhecimento da paleta vegetal histórica. Para tanto, foram analisados os relatos de Burle Marx, de Joaquim Cardozo e de chefes de governo, bem como, utilizou-se a técnica da fotointerpretação (Figura 12 e 13) em 41 iconografias (Figura 14 e 15). O *segundo*, compreendeu dois períodos: o *primeiro* de 2003 e 2004, para a Praça Euclides da Cunha e o *segundo* de 2011 a 2014, para a Praça de Casa Forte, ocasiões em que o processo de restauro estava ocorrendo e a vegetação foi amplamente estudada e modificada. Para tanto, consultou-se os seguintes documentos: Relatório técnico *Restaurando o Recife de Burle Marx: A Praça Faria Neves, a Praça do Derby e a*

Praça Euclides da Cunha de 2003 e o *Inventário dos Jardins de Burle Marx no Recife (primeira fase)* de 2011. Já o *terceiro* momento compreendeu o inventário florístico realizado em 2015.

Interpretar o material iconográfico é algo bem complexo e requer uma investigação detalhada por botânicos especializados em vegetação histórica ou por historiadores especializados em botânica (Assunto, 1993; Tosi; Tongiorgi e Garbari, 2002). A fotografia também é uma das maneiras mais práticas e imediatas para transmitir informações sobre o jardim incluindo a paisagem em que está inserido (Accati e Devecchi, 2005).

Como pode-se ver nas Figuras 12 e 13, com a *fotointerpretação* das iconografias, usadas para inventariar as espécies, também foi possível entender o arranjo compositivo empregado por Burle Marx, bem como a fitoassociação - considerada essencial pelo paisagista ao projetar seus jardins, informação esta, de extrema importância e inédita já que não se dispunha da planta baixa do projeto original da Praça Euclides da Cunha e da indicação do local de plantio da maioria dos indivíduos arbóreos e herbáceos na planta baixa do projeto original da Praça de Casa Forte.

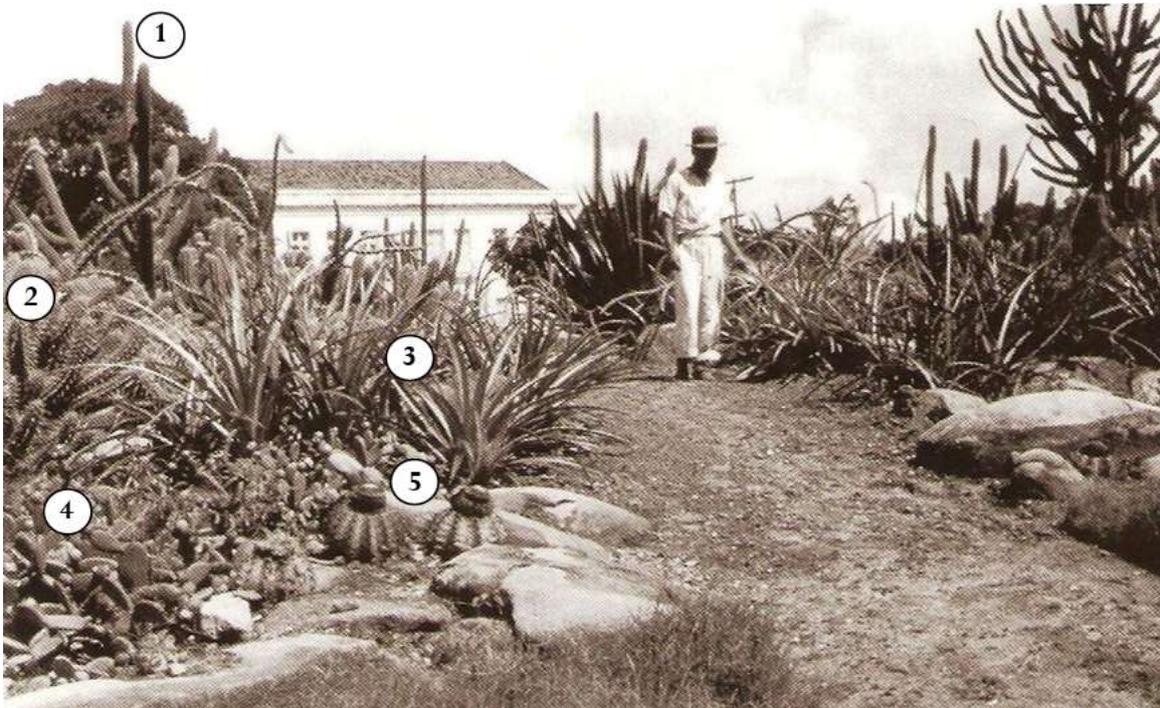


Figura 12: Exemplo de fotointerpretação. Praça Euclides da Cunha, década de 1940. Acervo: Gilda Pina (in Dourado, 2000, p. 43). Onde: 1 = *Pilosocereus piauhyensis*; 2 = *Pilosocereus gounellei*; 3 = *Bromelia laciniosa*, 4 = *Opuntia palmadora* e 5 = *Melocactus bahiensis*.



Figura 13: Exemplo de fotointerpretação. Jardim de *plantas exóticas* da Praça de Casa Forte, década de 1940. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco. Onde: 1 = *Felicio decipiens*; 2 = *Lagerstroemia indica*; 3 = *Alpinia* sp. e 4 = *Nelumbo nucifera*.

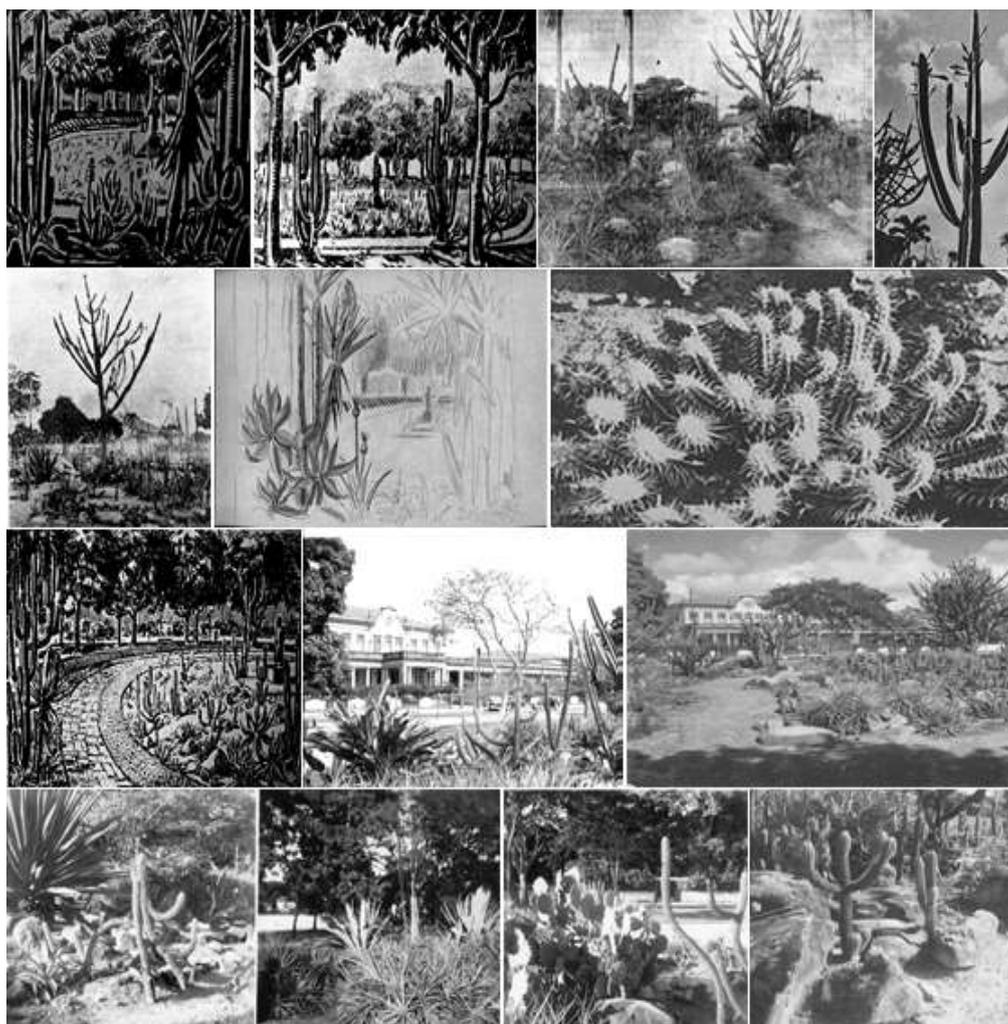


Figura 14: Iconografias da Praça Euclides da Cunha utilizadas para a fotointerpretação. Acervos: Fundação Joaquim Nabuco, Museu da Cidade do Recife, Sítio Roberto Burle Marx e Fundação Biblioteca Nacional.

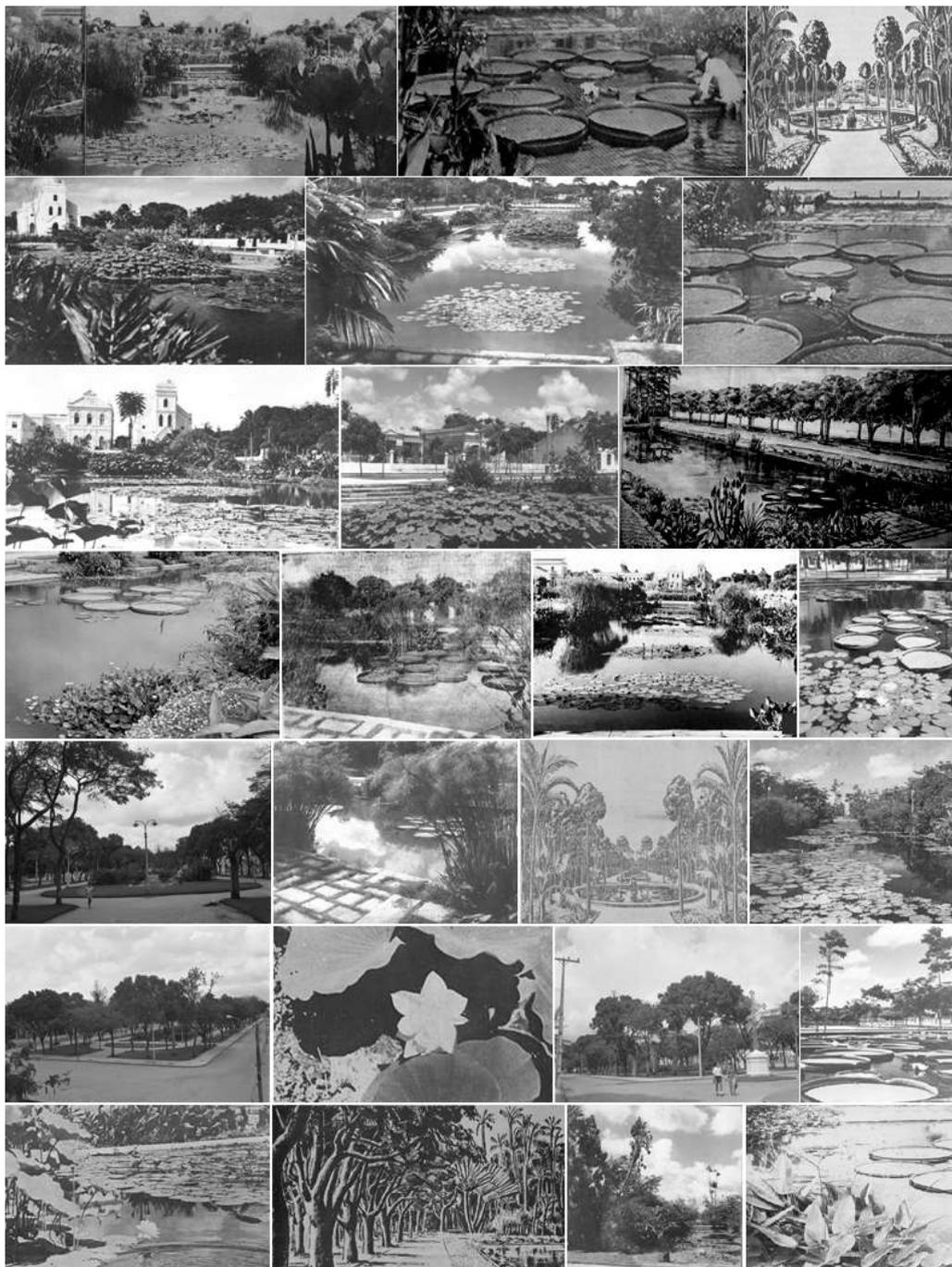


Figura 15: Iconografias da Praça de Casa Forte utilizadas para a fotointerpretação. Acervos: Fundação Joaquim Nabuco, Museu da Cidade do Recife, Sítio Roberto Burle Marx e Fundação Biblioteca Nacional.

Concernente à *pesquisa descritiva*, fez-se uso da documentação direta como técnica, que refere-se ao levantamento de dados no próprio local - *área de estudo*. Esses dados podem ser obtidos de duas maneiras: no campo ou no laboratório. Assim, com o intuito de realizar o inventário florístico da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte, bem

como identificar os pontos de visuais paisagísticas para essas duas praças, foi realizado o estudo de campo, que conforme Tripodi et al., (1975, p. 42-71) “divide-se em três grandes grupos: quantitativo-descritivo, exploratório e experimental”. Mais uma vez, reportando ao objetivo, apenas o primeiro grupo foi considerado, uma vez que possibilita, conforme Triviños (1987), descrever os fatos e os fenômenos de determinada realidade.

O inventário florístico foi realizado em 2015 mediante um censo, ou seja, foram inventariados todos os indivíduos existentes na área, fazendo uso do seguinte protocolo: localização e identificação, discriminando a data do levantamento, o quantitativo de indivíduo geral e por espécie, o nome científico e o popular, a família botânica e o domínio fitogeográfico. Entender o domínio fitogeográfico das espécies que compõem as praças, principalmente no momento atual - em 2015, foi de extrema importância já que Burle Marx utilizou essa condição como um princípio projetual em sua composição.

A identificação taxonômica dos espécimes foi realizada *in loco* apenas para o caso de espécies muito bem conhecidas. Para as demais, foram coletadas amostras de material botânico fértil e posterior identificação por especialistas e comparações com exsicatas do herbário virtual Re flora, do *Neotropical Herbarium Specimens*, do *Neotropical Live Plant Photos* e do *Tropicos*[®]. Para caracterizar a vegetação foi elaborada uma lista florística segundo o sistema de classificação *Angiosperm Phylogeny Group III* (APG III) relacionando as famílias e as espécies. A confirmação dos nomes e a distribuição fitogeográfica foi obtida consultando o índice de espécies pelo site do *Missouri Botanical Garden* e da *Plataforma Re flora*.

A Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte foram projetadas com o intuito de modernizar da Cidade do Recife e se constituem como marcos dos Bairros da Madalena e Casa Forte, respectivamente. Assim, estas praças se converteram em *metapaisagens*, que para Rosario Assunto (1991) são as representações em um espaço e um tempo delimitados dos ideais e aspirações do homem. Desta forma, a *integridade visual* extrapola o interior do jardim e percorre o espaço onde ele está inserido e, assim, se faz perceptível.

Com o intuito de garantir essa percepção, e levando em consideração as transformações urbanísticas pelas quais vem passando a Cidade do Recife, realizou-se a identificação de pontos estratégicos de visuais paisagísticas da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte, e, para tanto, foram escolhidas as principais vias de acesso às praças. Assim sendo, partiu-se do conceito de *visão serial* de Gordon Cullen (1983) - no campo da ótica - com a diferença de que não foram realizadas várias *tomas* fotográficas e sim uma em cada via. Caminhando no sentido *praça-via*, a *toma* foi realizada a partir do momento em que a praça ainda se fazia visível e perceptível, ou seja, que a praça não fosse confundida com a arborização viária (Figuras 16 e 17). Descartou-se no estudo os pontos de visuais paisagísticas próximas às praças na certeza de que essas já estão consolidadas.



Figura 16: Ângulos de visibilidade para a Praça Euclides da Cunha, em verde destaque da praça. Onde: p1 e p3: Rua Benfica; p2: Rua Professor Benedito Monteiro; p4: Rua Heitor Maia Filho. Edição de Joelmir Marques da Silva, Eduarda Dantas e Wilson de Barros.



Figura 17: Ângulos de visibilidade para a Praça de Casa Forte, em verde destaque da praça. Onde: p1: Rua Oliveira Góes, p2: Rua Marquês de Paranaguá; p3: Avenida 17 de agosto; p4: Rua Visconde de Ouro Preto; p5: Rua Jerônimo de Albuquerque e p6: Rua Doná Anunciada de Moraes. Edição: Joelmir Marques da Silva, Eduarda Dantas e Wilson de Barros.

Nessa perspectiva entende-se que a *integridade visual* necessita de um meio físico [*a matéria*] para permanecer no jardim, no caso o vegetal, e conseqüentemente transmitir a ideia de quem o projetou. Assim, conforme Brandi (2004) a matéria se mostra como aquilo que serve à epifania da imagem, ou seja, a súbita sensação do entendimento ou compreensão da essência de algo.

[6]

DA FITOCRONOLOGIA AO PALIMPSESTO VEGETAL DOS JARDINS DE BURLE MARX

[...] nelles [*jardins*] encontramos, sempre, a preocupação higienica e educativa, subordinada a uma idéa geral de esthetica. E' sob essa orientação que surgem [...] os actuaes jardins do Bemfica e da Casa Forte [...], [...] nossa vista se alegra e delicia na contemplação de uma variedade enorme de plantas nativas, belas ou exóticas, dispostas harmoniosamente. [...] a paizagem da praça Euclides da Cunha, com aspectos do sertão - inteiramente diversa do panorama da Casa-Forte, onde a agua predomina, e faz moldura a um mostruário rico e opulento de flora aquática tropica.

[O Carioca, 20.06.1936, p. 32]

APRESENTA-SE neste capítulo a historiografia da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte, com enfoque no componente vegetal. Desta forma, objetivou-se revelar a paleta vegetal empregada por Burle Marx - o que chamamos de paleta vegetal histórica -, bem como entender sua intenção projectual. Consideradas como os primeiros jardins modernos do Brasil, essas praças se

destacaram, principalmente, pelo emprego de espécies botânicas que remete a uma nacionalidade. Inúmeras matérias foram publicadas na década de 1930, nos principais jornais locais, exaltando a vegetação dessas praças por contribuírem para o embelezamento da cidade, além da questão higienista. Algumas espécies foram consideradas símbolos, a exemplo da *Victoria amazonica* (vitória-régia), do *Nelumbo nucifera* (lótus) e do *Calycophyllum spruceanum* (pau-mulato), na Praça de Casa Forte, e do *Cereus jamacaru* (mandacaru) na Praça Euclides da Cunha. A exuberância vegetal é tal, que em 1939 o Diário de Pernambuco torna público a vinda da princesa Isabel D'Orleans, Condessa de Paris, e do príncipe D. Pedro Gastão D'Orleans Bragança que fizeram questão de conhecer a Praça de Casa Forte.

[6.1]

A Praça Euclides da Cunha

O projeto do jardim da Magdalena [...] é o plano ideal, que todos os amigos da cidade, de intelligencia e de bom gosto veem pleiteando a pura perda a tempos para o Recife. [...] O sr. Burle Marx quer plantar no jardim da Magdalena [...] um ambiente puramente nordestino. [...] plano de um homem inteligente e de sensibilidade

[Diário de Pernambuco, 1935, p. 2.]

Na área onde ia ser implementado por Burle Marx o projeto da Praça Euclides da Cunha [também denominado de Jardim do Bemfica, Cactário da Madalena e Jardim das Cactáceas], já exis-

tia um parque fruto da remodelação urbana do Largo do Bemfica. Para o ajardinamento do parque, o então prefeito do Recife, Antonio de Góis Cavalcanti (1931-1934), e o Diretor de Obras Públicas Municipais, o engenheiro José Estellita, decidem abrir um concurso público para a seleção de um projeto para o que denominou *Jardim do Largo do Bemfica* com uma área de 5.000m².

Faço publico para que chegue ao conhecimento dos interessados que se acha aberta até o dia 20 de outubro do corrente [1931], na Diretoria de Obras da Prefeitura a concurrencia de projetos para um jardim para o Largo do Bemfica, Madalena. *Os concorrentes subordinarão os seus projetos aos serviços já realizados na praça cuja planta será fornecida pelo escritorio técnico* (Diario de Pernambuco, 1931, p. 5; Grifo nosso).

O projeto vencedor foi de autoria do arquiteto Georges Munier e que foi representado pela firma *J. Brandão & Magalhães*. Nele consta a implementação de um coreto de charangas no centro do jardim, uma vasca, uma fonte e uma fileira de 15 árvores na parte oeste do jardim. A edificação da estação elevatória, construída em 1915 pelo engenheiro sanitaria Francisco Rodrigues Saturnino de Brito, que fazia parte do sistema de esgoto do Recife (Figura 18), foi levada em consideração e o acesso a ela foi estabelecido por um canteiro (Diario de Pernambuco, 1931).



Figura 18: Estação elevatória. Fonte: Relatório Saneamento de Recife de Saturnino de Brito, 1917, v. 2. Acervo: Biblioteca Almeida Cunha, Iphan.

Até o momento não se sabe até que ponto o projeto foi executado, já que a matéria *A esthetica da cidade* publicada no Jornal Pequeno em 1932 denunciava a paralização das obras de remodelação do Largo do Bemfica e que a área tinha se convertido em um espesso matagal, com um jurubebal [referente à espécie *Solanum paniculatum*] denso e grande. Contudo, a matéria *Cousas da Cidade: parques infantis*, publicada no Diário de Pernambuco de 02/06/1935, relata que “o Largo do Bemfica, que teria ficado terminado em seis meses, virou obra de Santa Engracia. Os brinquedos dos jardins foram destruídos” (p. 2).

Contudo, em 14/03/1935, Burle Marx publica, na matéria *Jardins e Parques do Recife: Roberto Burle Marx para o Diário da Tarde*, suas intenções projetuais para a Praça Euclides da Cunha: “Urge que se comece, desde já, a semear, nos nossos parques e jardins, a alma brasileira. Foi com esse pensamento que resolvemos estudar para o Largo do Viveiro, na Magdalena, um jardim que [...] nos deixasse ver também alguma coisa de nossa flóra tão curiosa do Nordeste brasileiro: os cactos” (p. 1). Nas palavras do paisagista a “obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha influenciou fortemente em minha decisão de construir o cactário da Madalena” (Marx, 1987, p. 73).

Euclides da Cunha, ao tratar da brasilidade, se refere à pureza atrelada ao sertão, uma vez que as cidades do litoral se configuravam como sombrias e promiscuas o que inviabilizava a construção da almejada brasilidade e, fazendo-se uso das palavras de Euclides da Cunha: “O sertão é o lugar do esquecimento” (Cunha, 1909, p. 111). Foi esse esquecimento que o País impôs ao sertão que propiciou condições da “criação” de um povo original que passou a expressar a alma nacional.

Além da questão social e geográfica, a obra *Os Sertões*, em sua subseção intitulada *As caatingas* nos traz precisas informações sobre a paisagem típica da região abarcando aspectos florísticos, fitossociológicos, morfológicos, ecofisiológicos, da biologia floral e da interação planta-solo configurando-se como um compêndio botânico. Um exemplo disto podemos ver na seguinte passagem:

Os *mulungus* rotundos, à borda das cacimbas cheias, estadeiam a *púrpura das largas flores vermelhas*, sem esperar pelas folhas, as *caraibas* e *baraúnas* altas re-

frondescem à margem dos ribeirões refertos; ramalham, ressoantes, os *marizeiros* esgalhados, à passagem das virações suaves; assomam, vivazes, amortecendo as trincaduras das quebradas, as *quixabeiras* de folhas pequeninas e frutos que lembram contas de ônix; mais virentes, adensam-se os *icozeiros* pelas várzeas, sob o ondular festivo das copas dos *ouricuris*: ondeiam, móveis, avivando a paisagem, acamando-se nos plainos, arredondando as encostas, as moitas floridas do *alecrim-os-tabuleiros*, de caules finos e flexíveis; as *umburanas* perfumam os ares, filtrando-os nas frondes enfolhadas, e - dominando a revivescência geral - não já pela altura senão pelo gracioso do porte, os *umbuzeiros* alevantam dous metros sobre o chão, irradiantes em círculo, os galhos numerosos (Cunha, 1909, p. 30).

Reunindo o conteúdo de *Os Sertões* com o conhecimento da ecologia, principalmente no que se refere aos grupos ecológicos, adquirido no Jardim Botânico de Dahlem, na Alemanha, diante da classificação do botânico Heinrich Gustav Adolf Engler, Burle Marx projeta um jardim, como ele mesmo determinou, *de caráter ecológico*. Com a criação da Praça Euclides da Cunha, o paisagista objetiva “doar a Pernambuco um jardim em que se achem aliadas a hygiene e a arte, ao par da educação e cultura [...]” (Diário da Tarde, 1935, p. 1).

Além da leitura de *Os Sertões* e da experiência vivida no jardim botânico de Dahlem, outro momento importante foi o contato que Burle Marx teve com o casal Gregori e Mina Warchavchik que juntos desenharam os jardins para as edificações projetadas por Gregori.

Um exemplo é o jardim da residência Warchavchik na Rua Santa Cruz, em São Paulo, de 1927, que conforme Gregori Warchavchik possui um “caracter tropical [...] contém riquezas de plantas typicas brasileiras” (Correio Paulistano, 1928, p. 3), nele as espécies, principalmente de cactáceas, que ocorrem no sertão, aparecem carregadas de simbolismo “[...] emoldurados por cactos e palmeiras são duma originalidade esplendida e dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina (Diário Nacional, 1928, p. 8)”. Os jardins foram considerados como uma das principais tentativas de abasileiramento (Figura 19).

No entanto, os ideais de Burle Marx transcendiam claramente aos de Gregori e Mina Warchavchik ao somar o caráter cultural de construção de novos valores e percepção perante os elementos da paisagem nordestina. Segundo Dourado (2000) a questão científica de atentar para as questões botânicas e ambientais era algo ausente nos trabalhos do casal Warchavchik.



Figura 19: Casa modernista projetada por Gregori Warchavchik em 1927 com jardim de cactáceas projetado por Gregori e Mina Warchavchik, São Paulo. Fonte: Ilustração Brasileira, 1929, p. s/p.

Ao projetar da Praça Euclides da Cunha, Burle Marx buscou semear a alma brasileira, no entanto, evocar a brasilidade naquele momento significava uma oposição estrutural entre o campo e a cidade.

A planta baixa do projeto paisagístico da Praça Euclides da Cunha não foi encontrada, porém nos arquivos do Sítio Roberto Burle Marx, no Rio de Janeiro, encontra-se um conjunto de croquis que expressam a intenção projetual do paisagista para à praça.

Pelo croqui mostrado na Figura 20 percebe-se a intensidade de vegetação que seria distribuída em toda a extensão da área, em pleno diálogo com o monumento - “um ho-

mem de tanga” - como Burle Marx denominou no artigo *Jardins e Parques do Recife: Roberto Burle Marx para o Diário da Tarde* de 1935. A forma elíptica da praça obedeceu à proposta do plano de remodelamento do largo do Bemfica, como podemos ver na Figura 21, de 1935, do momento da implementação do projeto de Burle Marx.

Figura 20: Praça Euclides da Cunha. Croqui do projeto paisagístico por Roberto Burle Marx, 1935. Acervo: Sítio Roberto Burle Marx.

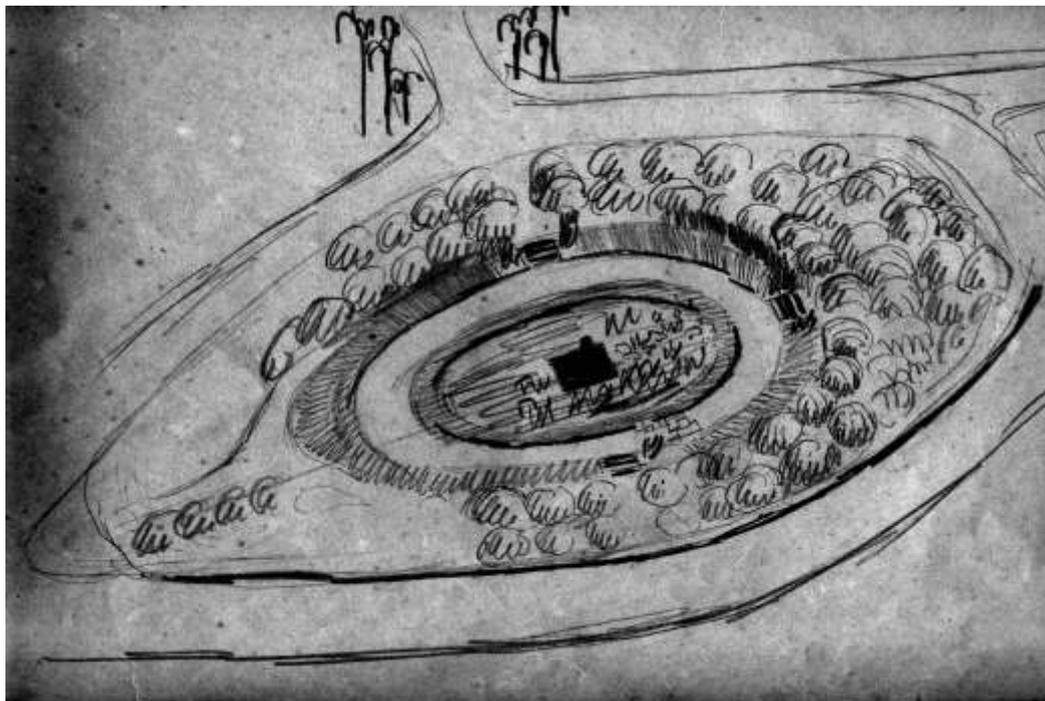


Figura 21: Início da construção da Praça Euclides da Cunha. Fonte: *Diário da Manhã*, 1935b, p. 1.



A simetria da composição foi acentuada por um conjunto de palmeiras, que tinha a função de pórtico, localizado na entrada principal da praça direcionando o visitante à escultura do “homem de tanga [...] do grande artista brasileiro Celso Antonio. [...] talhada em granito polido” (Marx in Diário da Tarde, 1935, p.1). A escultura, se impõe sobre uma ampla área ajardinada com *Pilosocereus gounellei* (xique-xique), *Pilosocereus piauhyensis* (facheiro), *Opuntia dillenii* (palma), *Tacinga funalis* (quipá), *Melocactus bahiensis* (coroa-de-frade) e *Encholirium spectabile* (macambira). O *Cereus jamacaru* (mandacaru) foi utilizado com a função de pórtico, nos três acessos para o cactário, preparando o olhar do visitante tanto para a vegetação como para a escultura (Figura 22).

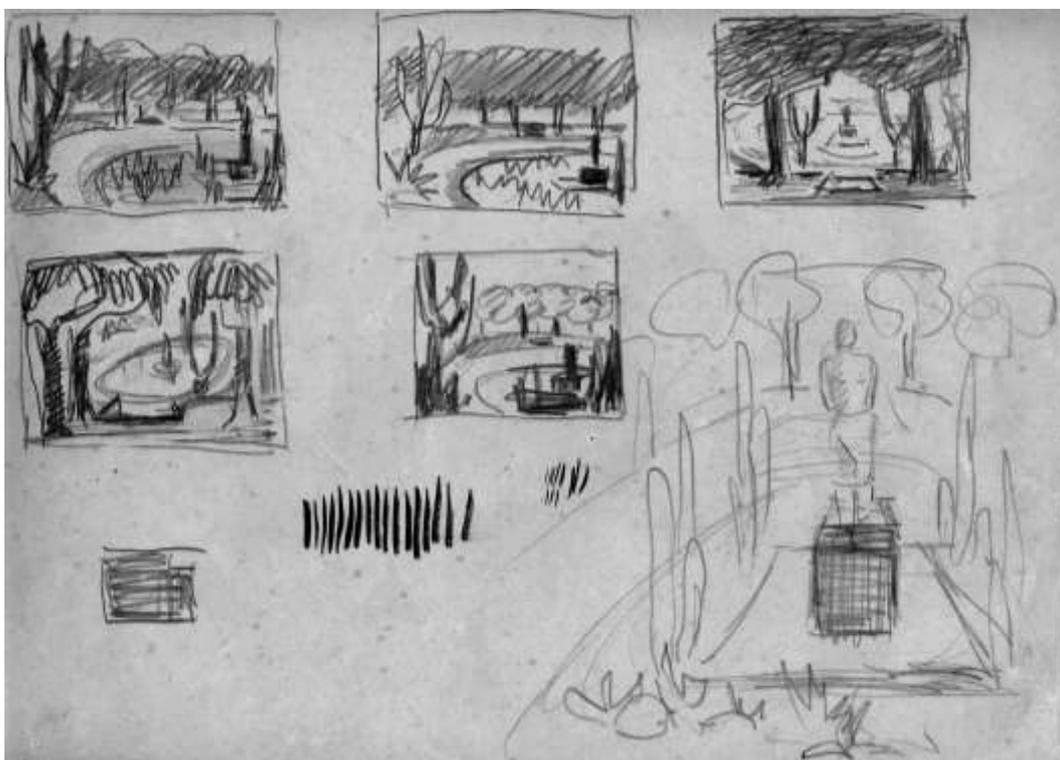


Figura 22: Praça Euclides da Cunha. Croquis de perspectivas por Roberto Burle Marx, 1935. Observa-se a valorização da escultura do *homem de tanga* como elemento central da composição. Acervo: Sítio Roberto Burle Marx.

A escultura do homem de tanga, por vezes denominada de brasileiro do Norte por Burle Marx, por motivos políticos, não foi implementada no jardim, já que essa figura era a representação do sertanejo. Foi uma maneira que o paisagista encontrou de colocar em destaque um povo esquecido. Sobre a escultura proposta em 1935, relata Burle Marx:

Fóra de qualquer idéa litteraria, possui ella o valor intrinseco de ser verdadeira esculptura, quer pela força da sua forma, quer pela singeleza das suas linhas. Além disso, si lhe quizermos emprestar um significado literario, ainda assim estará ali bem ambientada, pois concretiza, em sua expressão de força, a figura racial do brasileiro do norte em harmonia perfeita com o conjuncto dos cactos tão constructivos e definidos em suas formas (Diario da Tarde, 1935, p. 1).

Contudo, é só na década de 1960 que foi colocada na praça uma escultura de um vaqueiro em cimento áspero (Figura 23) de autoria do artista plástico Abelardo da Hora, então Diretor da Divisão de Praças e Jardins da Prefeitura do Recife na gestão de Pelópidas da Silveira (1955-1964). Segundo Abelardo da Hora “seus croquis teriam sido enviados para apreciação de Burle Marx” (Velooso e Vieira, 2009, s/p).



Figura 23: Escultura do sertanejo de autoria de Abelardo da Hora na Praça Euclides da Cunha. Década de 1960. Acervo: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.

Ao expor suas intenções para a praça, Burle Marx enfatizou o componente vegetal justificando o uso de cada espécie na composição.

[...] tencionamos crear 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” (Marx in Diario da Tarde, 1935, p. 1).

As intenções projetuais de Burle Marx podem ser entendidas analisando seus desenhos, publicados no Diario da Tarde de 1935 (Figura 24), que possui um detalhamento incrível da morfologia externa das espécies, principalmente das herbáceas, facilitando tanto na identificação taxonomia, como no trabalho dos jardineiros durante a execução do projeto. A proposta de Burle Marx de dar acesso ao passeio interno por meio de três escadarias não foi realizada, como se pode ver na Figura 25. A área do cactário teve a cota elevada, possivelmente por uma questão de percolação já que as espécies indicadas para essa área não suportam acúmulo de água. Também é possível observar os espécimes plantados nas duas alamedas, e o *Cereus jamacaru* (mandacaru) usado como pórtico.



Figura 24: Desenhos de Burle Marx para a Praça Euclides da Cunha. Fonte: Diario da Tarde, 1935, p. 1.



Figura 25: Vista parcial da Praça Euclides da Cunha. Fonte: Diario de Pernambuco, 1937a, p. 10.

Percebe-se além da questão artística, o caráter ecológico do jardim mediante a associação entre os indivíduos de mesma espécie e de espécies diferentes, bem como sua interação com o elemento mineral, as rochas, representando, desta forma, a paisagem da caatinga.

A defesa que Burle Marx fez da utilização da vegetação da caatinga no Recife não se baseia apenas em suas qualidades paisagísticas intrínsecas, mas sobretudo na adequação por ser nativa da região (Guerra, 2002) e conforme Jacques Leenhardt:

*As plantas utilizadas provêm da região, mas elas jamais tiveram direito de cidadania na prática paisagística da época. A maneira de as apresentar é decisiva para a significação que elas terão no jardim. Burle Marx vai espalhar as *cactáceas* recolhidas por ele na caatinga, individualmente, no meio dos rochedos. Elas aparecerão como se cada uma delas levasse, na sua solidão e na sua forma, a memória do combate pela vida que teve no meio ambiente hostil onde cresceu (2006, p. 42; Grifo nosso).*

Burle Marx emprega uma particularidade climática e botânica até então totalmente ignorada - a vegetação da caatinga. Nas palavras de Joaquim Cardozo “no jardim do Largo do Benfica, além das árvores sempre bem escolhidas, fez plantações de cactus e arbustos das caatingas pernambucanas [...] fornecendo ao morador do Recife uma visão do sertão seco do seu estado” (2009, p. 171).

Para obter a paleta vegetal do Projeto original da Praça Euclides da Cunha foi realizada a identificação taxonômica dos espécimes presentes nos desenhos de Burle Marx e nas fotografias das décadas de 1930 e 1940 - mediante a técnica de fotointerpretação -, e uma compilação das espécies que constam nos discursos de Burle Marx, de Joaquim Cardozo e dos chefes de governo.

Como resultado, obteve-se um quantitativo de 23 espécies, pertencentes a 19 gêneros e 10 famílias botânicas e, também foi possível identificar o local de plantio de alguns indivíduos (Tabela 4 e Figura 26).

Tabela 4: Paleta vegetal histórica da Praça Euclides da Cunha.

Família/Espécie	Nome popular	Extrato	Domínio Fitogeográfico*
AGAVACEAE			
<i>Agave sisalana</i>	Sisal	Herbáceo	Caatinga
ANACARNDIACEAE			
<i>Spondias tuberosa</i>	Umbuzeiro	Arbóreo	Caatinga; Cerrado
APOCYNACEAE			
<i>Aspidosperma pyrifolium</i>	Pereiro	Arbóreo	Caatinga; Cerrado
BIGNONIACEAE			
<i>Handroanthus impetiginosus</i>	Ipê-roxo		Caatinga; Amazônia; Cerrado; Mata Atlântica; Pampa; Pantanal
<i>Handroanthus</i> sp.	Ipê		-
BROMELIACEAE			
<i>Encholirium spectabile</i>	Macambira-de-flecha	Herbáceo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
<i>Hohenbergia catingae</i>	Bergia	Herbáceo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
<i>Neoglaziovia variegata</i>	Caroá	Herbáceo	Caatinga
CACTACEAE			
<i>Cereus jamacaru</i>	Mandacaru	Arbustivo	Caatinga; Cerrado
<i>Harrisia adscendens</i>	Rabo-de-raposa	Herbáceo	Caatinga
<i>Melocactus bahiensis</i>	Coroa-de-frade	Herbáceo	Caatinga; Cerrado
<i>Pilosocereus gounellei</i>	Xique-xique	Arbustivo	Caatinga
<i>Pilosocereus piauhyensis</i>	Facheiro	Arbustivo	Caatinga
<i>Opuntia dillenii</i>	Palma	Arbustivo	Caatinga; Mata Atlântica
<i>Opuntia inamoena</i>	Palma	Arbustivo	Caatinga; Cerrado
<i>Tacinga palmadora</i>	Palma	Arbustivo	Caatinga
<i>Tacinga funalis</i>	Quipá	Arbustivo	Caatinga
FABACEAE			
<i>Enterolobium contortisiliquum</i>	Tamboril	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
<i>Libidibia ferrea</i> var. <i>ferrea</i>	Jucá	Arbóreo	Caatinga; Carrasco; Floresta Estacional Decidual
<i>Poincianella pyramidalis</i>	Catingueira	Arbóreo	Caatinga; Amazônia
EUPHORBIACEAE			
<i>Cnidoscolus quercifolius</i>	Favela	Arbóreo	Caatinga
MALVACEAE			
<i>Ceiba glaziovii</i>	Paineira	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
RHAMNACEAE			
<i>Ziziphus joazeiro</i>	Joazeiro	Arbóreo	Caatinga

* Para a determinação do 'Domínio Fitogeográfico' tomou-se por base a Lista de Espécies da Flora de Brasil/ Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

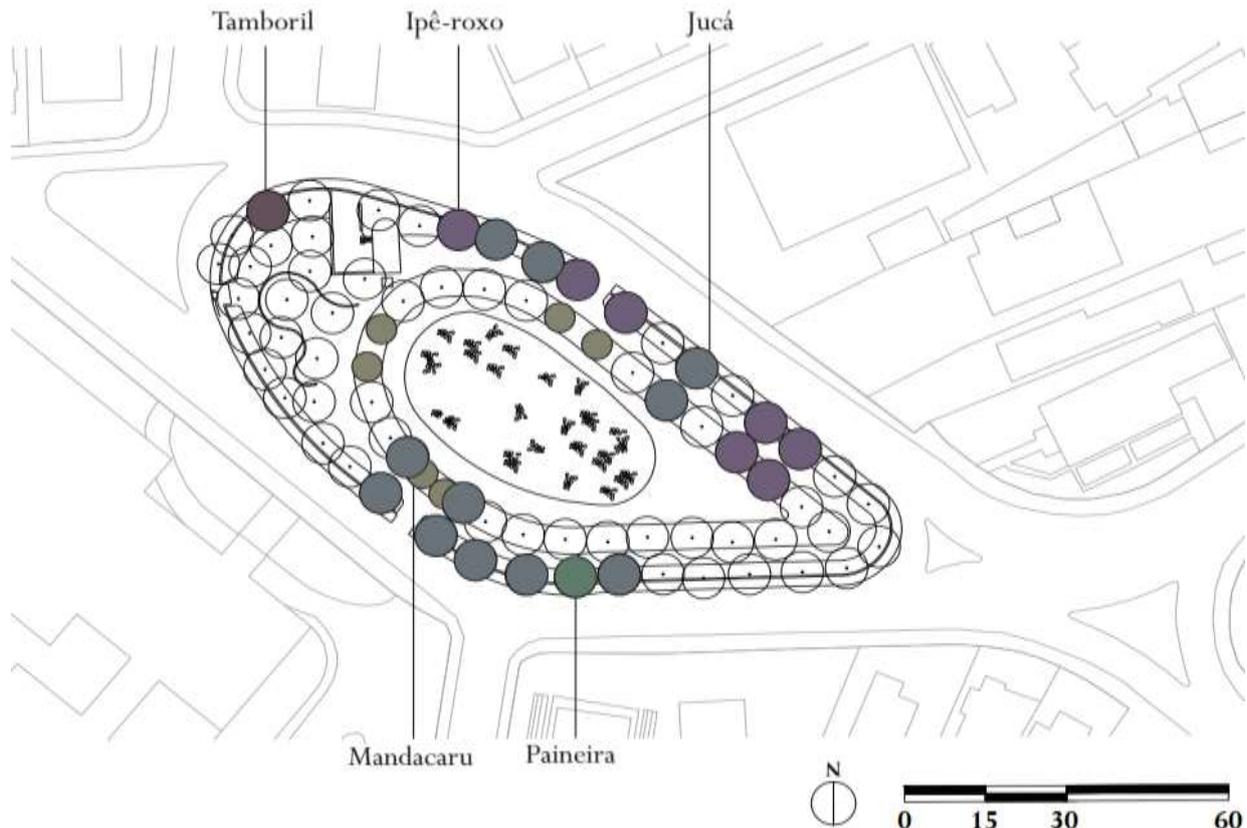


Figura 26: Praça Euclides da Cunha. Interpretação da composição da vegetação conforme registros históricos (período: 1936 a 1945). Edição: Joelmir Marques da Silva, Eduarda Dantas e Wilson de Barros.

A grandiosidade do projeto da Praça Euclides da Cunha foi destaque em vários meios de comunicação. Na Revista *Ilustração Brasileira*, a matéria referiu-se as plantas da praça como sendo “esguias, espectraes” e afirma que vieram dos tabuleiros duros e das “caatingas áridas do sertão”, “os mandacarus, chique-chiques, espinhentos, macambiras, côroas de frade [...] não dão sombras, não acolhem ninhos e os próprios frutos que sahem dos seus braços de esqueleto parecem feridas sangrentas”, porém, ressalta que Burle Marx soube aproveitar essas plantas diferentes e originais que tem um estranho encanto, vegetais sem folhas, e realizou uma composição original (*Ilustração Brasileira*, 1936, p. 22). Já em *O Cruzeiro* de abril de 1936 as obras de Burle Marx ganham destaque uma vez que [...] “os jardins de Pernambuco depois do toque mágico das mãos do artista constituem um espetáculo de bom gosto a quem ninguém poderá deixar de admirar” (p. 27) (Figura 27).



Figura 27: Dois aspectos da Praça Euclides da Cunha, 1936. Pode-se observar a diversidade de espécies da caatinga, a exemplo da *Harrisia adscendens*, do *Pilosocereus piauhyensis*, do *Cereus jamacaru* e do *Encholirium spectabile*. Fonte: O Cruzeiro, 1936, p. 26 e 27.

Na Figura 28, temos uma vista parcial da praça em 1936, publicada no Diário da Manhã na qual é interessante notar o porte do *Cereus jamacaru* (mandacaru), que já possuía o cladódio⁷⁹ lenhoso, o que nos leva a afirmar que os mesmos foram plantados na praça em sua fase adulta, assim como ocorreu com algumas espécies arbóreas na Praça de Casa Forte. Na matéria, de caráter político, consta que a Praça Euclides da Cunha oferece uma “visão sertaneja evocada das caatingas em plena cidade moderna” (p. 8).

⁷⁹ Cladódio: Caules regulares de algumas espécies de cactáceas.

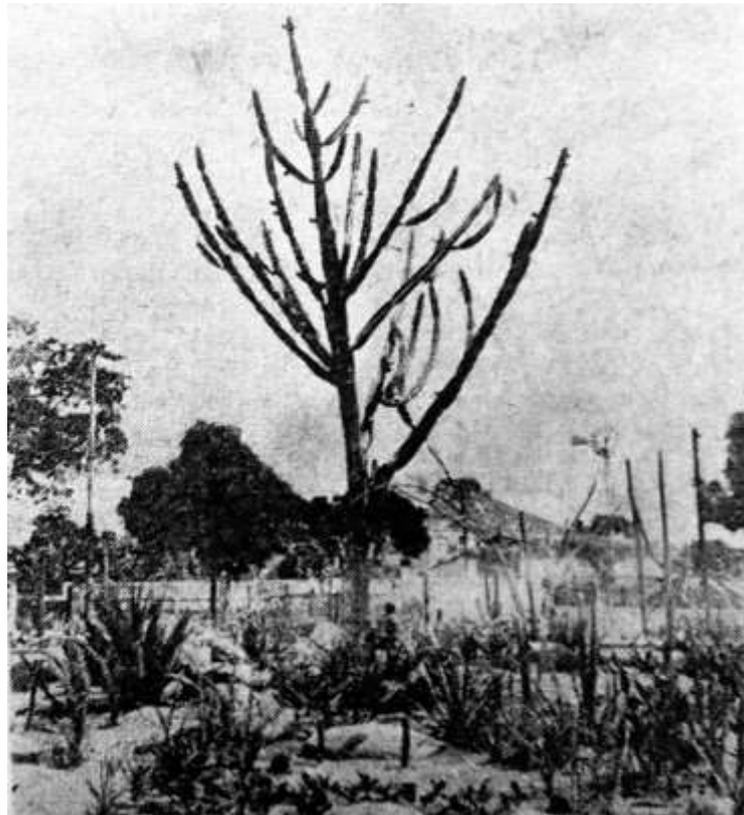


Figura 28: Praça Euclides da Cunha. Vista parcial do cactário com destaque para o *Cereus jamacaru*. Fonte: Diário da Manhã, 1936, p. 2

A grande questão projetual era como estabelecer um cactário, que também possuía bromélias, em uma zona litorânea. A exigência da luz solar foi atendida, já que o sol insidia diretamente no núcleo. As rochas, além de favorecer a representação da paisagem sertaneja também desempenhava o papel de reter e dissipar o calor contribuindo, assim, para o estabelecimento de um ambiente necessário para a sobrevivências dos cactos. A proteção contra os ventos que traziam a umidade foi feita com o uso de dois anéis de espécies arbóreas, mas com um critério ecológico. Com a disposição, de duas fileiras de árvores, a igual modo da Praça de Casa Forte, Burle Marx valoriza, conforme Dourado (2000) e Mafra (2007), o centro do jardim pela iluminação zenital e cria um espaço centrípeto.

Quando entendemos o domínio morfoclimático e fitogeográfico, aspecto tão importante na visão de Burle Marx para um projeto de jardim, que no caso da Praça Euclides da Cunha é a Caatinga, é que percebemos o porquê de ele considerar a Praça Euclides da Cunha um jardim de “caráter ecológico” (Marx in Miranda, 1992, p. 71).

Para o anel da periferia Burle Marx usa espécies que pertenciam a Caatinga *lato sensu*⁸⁰, mas que também faziam parte da Mata Atlântica, da Amazônia e do Cerrado, assim ele respeita o motivo da praça - a paisagem sertaneja - e a condição ambiental, já que suportariam a umidade. No segundo anel ele já emprega a vegetação arbórea típica da Caatinga *stricto sensu*⁸¹ (Figura 29).

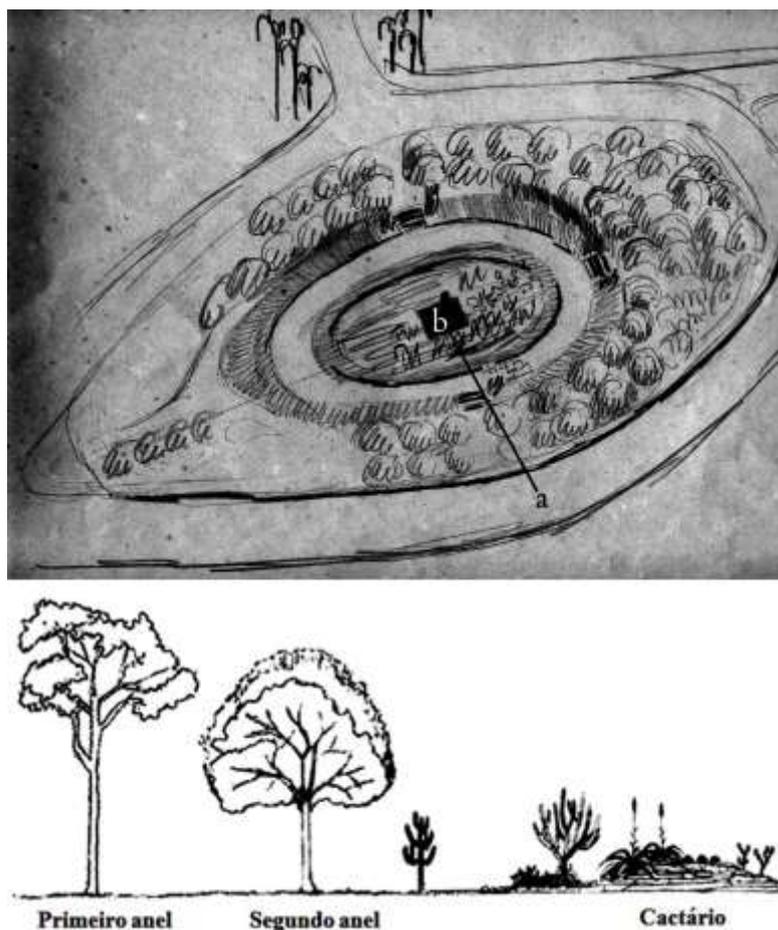


Figura 29: Praça Euclides da Cunha. Corte 'ab' mostrando o perfil da vegetação. Adaptação dos desenhos de Liana Mesquita para o estudo da vegetação da caatinga.

Assim, Burle Marx, não apenas introduz a vegetação, mas também estabelece uma correspondência entre as condições do nicho que ela ocupa e suas exigências ecofisiológi-

⁸⁰ A Caatinga *lato sensu* é compreende a áreas de vegetação arbóreas e arbóreo-arbustiva presentes em encostas e topos das chapadas e serras com mais de 500m de altitude e que sofrem influências de chuvas orográficas (Leal et al., 2005 e Andrade-Lima, 1981).

⁸¹ A Caatinga *stricto sensu* se refere às formações vegetal tipicamente xerófitas, predominantemente uma forma de floresta baixa sazonalmente seca, que ocorre na região de clima semiárido do Nordeste do Brasil. A vegetação é esparsa, espalhando-se pelos maciços e tabuleiros por onde correm rios, em geral, intermitentes (Flora do Brasil 2020 – Refflora, Jardim Botânico do Rio de Janeiro).

cas. Isto só foi possível porque o paisagista buscou entender a planta em seu habitat, compreender suas associações, sua importância fitossociológica, enfim, sua inserção no espaço cênico natural (aspectos edafoclimáticos) que para o jardim é fundamental, até mesmo porque, para Burle Marx fazer jardim é também criar microclimas.

O que chama atenção é que, ao analisar a forma com que Burle Marx agrupa as espécies na Praça Euclides da Cunha, levando em consideração as especificidades de cada uma, vem à tona a divisão claramente usada pelo povo sertanejo, ou seja, a Caatinga concebida em duas faixas de vegetação, dois tipos distintos de paisagem.

A classificação está baseada no grau de umidade, o agreste, possuidor de maior umidade por estar mais próximo ao mar e solo mais profundo, com vegetação mais alta e densa; e sertão, mais seco, com solo raso e/ou pedregoso e vegetação mais baixa e pobre. Sertão é a caatinga no sentido habitual da palavra; é a Caatinga propriamente dita, seca e agressiva (Maia, 2004; Matos e Queiroz, 2009).

Não é de admirar que a concepção desse jardim essencialmente brasileiro que é a Praça Euclides da Cunha, não se prenda só no caráter da vegetação, mas também em saber valorizar uma cultura e um saber popular, ou seja, o olhar para o autóctone. A paisagem da Praça Euclides da Cunha pode claramente exemplificar o descrito acima. No entanto, é também essa classificação do povo sertanejo que aparece nos escritos de Euclides da Cunha, principalmente em *Os Sertões*.

Além dos conhecimentos obtidos nas estufas do Jardim Botânico de Dahlem, é muito provável que Burle Marx tenha consultado as obras de Philipp von Luetzelburg⁸². Sua principal obra *Estudo botânico do Nordeste*, mais precisamente no volume III apresenta

⁸² Naturalista alemão, iniciou estudos botânicos no Instituto de Fisiologia Vegetal da Universidade de Munich. Enviado pela Academia Bávara de Ciências, chega ao Brasil em janeiro de 1910 com o objetivo de estudar a flora brasileira. No Rio de Janeiro inicia as coletas botânicas na Serra dos Órgãos e é nomeado jardineiro-chefe do Museu Nacional, mas não tomou posse. Em 1911 foi designado para lecionar a 3ª cadeira de Botânica e Fisiologia da Escola Agrícola de São Bento das Lages, Bahia. Ainda em 1911 foi nomeado pelo Dr. Miguel Arrojado Ribeiro Lisboa, então Inspetor da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas, como Botânico da Inspetoria para estudar a extensa área nordestina atacada pela seca e, em 1913, tornou-se titular da Seção de Botânica. De 1920 a 1921 inicia suas expedições em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Em 1922 regressa à Alemanha com 47 caixote de exsiccatas destinadas ao Museu Botânico da Baviera e dedicou-se ao preparo da obra *Estudo botânico do Nordeste*. Entre os anos de 1933 a 1937 ficou a maior parte do tempo no Crato (Ceará) e em São Gonçalo (Paraíba) onde desenvolveu estudos na Serra do Araripe e arredores (Silva Junior, 1929 e Paiva, 2003).

descrições da *vegetação higrófila*⁸³ e *megatérmica*⁸⁴, *vegetação xerófila*⁸⁵ com árvores adultas, *vegetação xerófila com árvores baixas*, *vegetação xerófila com árvores curtas e baixas*, *vegetação xerófila com elementos da caatinga e cactáceas* e *vegetação higrófila e hidrófila*⁸⁶ sobre solo ácido e turfoso. Ainda é apresentada uma lista de espécie da flora fanerógama com os locais de coleta e uma tabela com a distribuição das espécies de cactáceas pelos estados do Nordeste.

Outra obra importante de Philipp von Luetzelburg foi *Reisen in den Nordoststaaten Brasiliens und ihren kakteen-gebieten* publicada na revista *Zeitschrift für Sukkulentenkunde* em Dahlem. Nesta obra, os aspectos da fitogeografia brasileira, e com especial atenção para a região Nordeste - domínio da caatinga, são apresentados com uma grande riqueza de detalhes. A vegetação das áreas das secas do Nordeste é apresentada com sua respectiva abundância e ocorrência, principalmente para as cactáceas.

Em *Propostas para o reflorestamento do nordeste*, de 1933, von Luetzelburg descreve as antigas matas, muitas delas compostas por uma só espécie, bem como a impossibilidade da regeneração natural por causa das alterações provocadas pela remoção da cobertura florestal (Paiva, 2003).

No período que Burle Marx esteve em Pernambuco (1935-1937), Philipp von Luetzelburg também publicou os seguintes estudos: *Ligeira contribuição para o conhecimento dos chique-chiques das várzeas entre a barragem de São Gonçalo e a cidade de Souza no estado da Paraíba* (1936) e *Contribuição para o conhecimento das "oiticicas"* (1936). Nestas obras, são apresentados, com muita profundidade, os aspectos taxonômicos e ecológicos de todas as espécies identificadas. Entre vários mapas elaborados por Philipp von Luetzelburg destaca-se o *Mapa das Cactaceas* onde consta a presença das espécies nos estados do Nordeste (Figura 30).

⁸³ Higrófila: Espécies que necessitam de grande umidade para seu estabelecimento.

⁸⁴ Vegetação megatérmica: presentes nas regiões de climas equatoriais ou tropicais.

⁸⁵ Xerófila: Espécies que convivem em ambientes árido, de pouca umidade

⁸⁶ Hidrófila: Espécies adaptadas à presença constante de água.

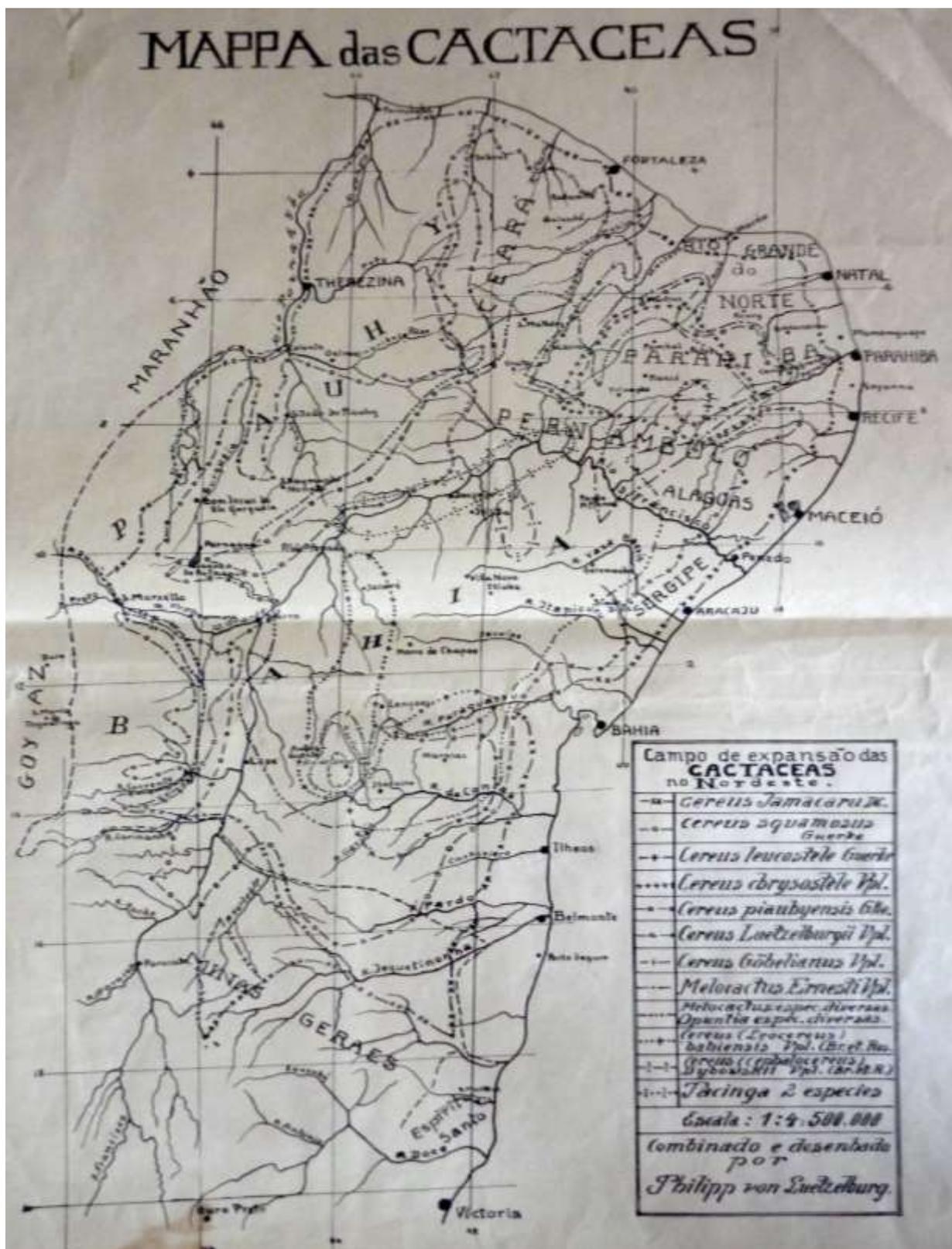


Figura 30: Mapa das Cactáceas elaborado por Philipp von Luetzelburg, década de 1920. Fonte: Inspeção Federal de Obras Contra as Secas. Ministério da Viação e Obras Públicas. Acervo: Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP), cortesia da Dra. Aline de Figueirôa Silva.

As plantas da Caatinga assumiam, na época, uma posição ambígua - de ser nativa e exótica ao mesmo tempo. Nativa, por fazer parte de uma das mais belas formações florestais que temos no Brasil e em nenhum outro país; e exótica, por ser tão desconhecida e porque não dizer tão rejeitada pela sociedade. Diante disto, presume-se que a Praça Euclides da Cunha configura-se até hoje como o único espaço público brasileiro com tais características (Figura 31).



Figura 31: Praça Euclides da Cunha, meados da década de 1940. Percebe-se a presença do *Cereus jamacaru*, do *Pilosocereus piauhyensis*, do *Pilosocereus gounellei*, da *Hohenbergia catinae*, da *Libidibia ferrea* var. *ferrea* e da *Ceiba glaziovii*. Acervo: Recife de Antigamente.

A Praça Euclides da Cunha foi, e ainda é, um dos projetos mais polêmicos de Burle Marx. Na década de 1930, muitos recifenses liderados pelo jornalista Mário Carneiro do Rego Melo, então secretário do Instituto Arqueológico e Geográfico de Pernambuco, reagiram ao entender que um jardim com tais características seria uma tentativa de devolver a cidade para a selva. Com a criação da praça, Burle Marx concretiza seu objetivo ora exposto no Diário da Tarde de 1935, que era dar a Pernambuco, em matéria de jardim,

algo sólido e definitivo para se apresentar a prosperidade, dentro de uma expressão artística, cultural e de bom senso.

[6.2] A Praça de Casa Forte

E' um prazer ir vêr o jardim da Casa Forte, só pelo gosto de admirar as “victorias-régias” e outras especies botanicas que ali existem.

[Diario de Pernambuco, 1936, p.4]

O Projeto de Ajardinamento do *Parque da Casa Forte* foi a primeira experiência de Burle Marx em desenho de jardim público (Marx in Hamerman, 1995). Para a execução desse projeto foi necessário desconsiderar o ajardinamento que já existia no parque, fruto da gestão do prefeito Antonio de Góis Cavalcanti (1931-1934), que foi idealizado pelo jornalista Mário Carneiro do Rego Melo e contou com a participação dos moradores.

O projeto intencionado por Mario Melo foi desenhado em três jardins, que já compreendia ao arruamento e continha em seu agenciamento passeios em terra batida, bancos, gramado e uma arborização representada por duas espécies de palmeiras: *Cocos nucifera* (coqueiro) e *Livistona chinensis* (palmeira-leque-da-china). No centro do jardim foi

erguido um monumento em alvenaria de rigor geométrico e ritmo linear estilo *Art déco*⁸⁷ e em lineamento com a Capela de Nossa Senhora das Necessidades (Figura 32).

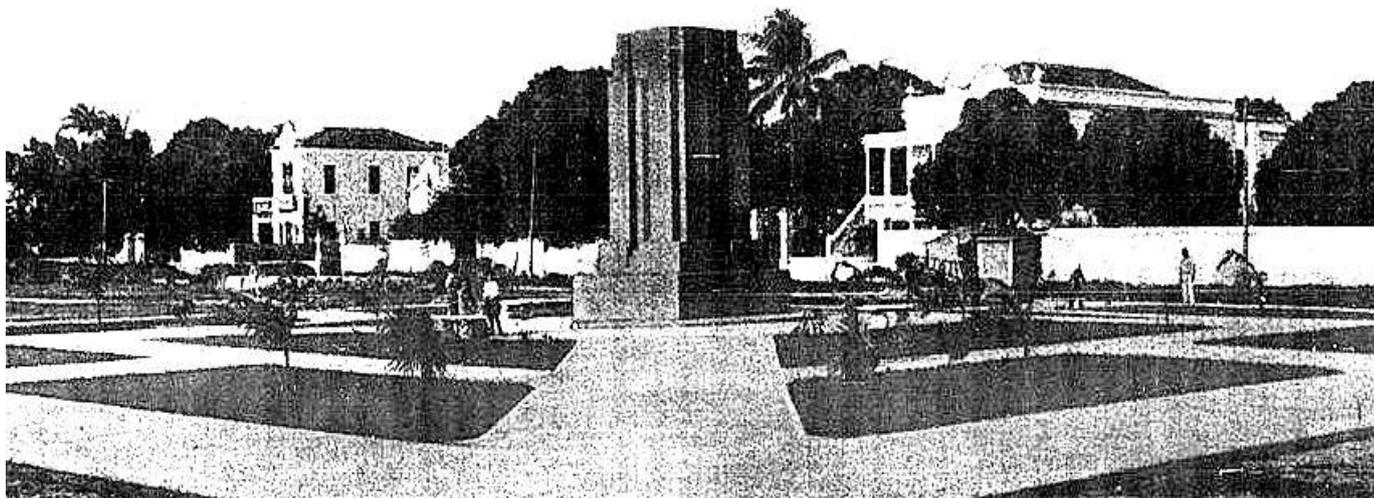


Figura 32: Parque da Casa Forte. Destaque para o monumento evocativo da batalha de Casa Forte. Fonte: A Noite Ilustrada, 1935, p. 1.

No projeto de ajardinamento de Burle Marx o novo Parque da Casa Forte⁸⁸ foi [...] composto de tres lagos, obedecendo ás fórmulas geométricas de maior simplicidade (Marx in Diário da Manhã, 1935a, p. 1)⁸⁹. Para tanto, a primeira providência do paisagista foi mandar demolir o monumento⁹⁰ alegando ser um “[...] inexpressivo bloco de alvenaria com pretensões a monumento em homenagem aos heroes de Casa Forte mercedores, sem duvida, de uma mais digna consagração, pois esse pseudo-monumento sem nenhum valor artístico, não poderá figurar por hypothese alguma um jardim cuidadosamente estudado” (Diário da Manhã, 1935a, p.12), Figura 33.

Assim, Burle Marx propõe colocar “um simples monolitho cortado em bôa pedra granítica, obedecendo a uma forma bem justa e definida onde serão collocados além de inscripção commemorativa do grande feito, os nomes de seus heroes, tão ardorosamente

⁸⁷O monumento tinha como motivo exaltar o feito dos heróis da Batalha de Casa Forte [travada entre portugueses e holandeses] ocorrida em 17/08/1645 que teve local na então campina de Casa Forte [até 1911 a área pertencia ao engenho Casa Forte], onde hoje encontra-se a Praça de Casa Forte. Possivelmente o estilo *Art déco* do monumento deu-se pelo fato de que “nada marcou mais o cenário arquitetônico das cidades brasileiras entre as décadas de 1930 e 1940 que a arquitetura de tendências art déco [...] O Art déco revelou-se uma linguagem acessível às elites, às classes médias e às classes populares” (Correia, 2008, p. 52 e 53).

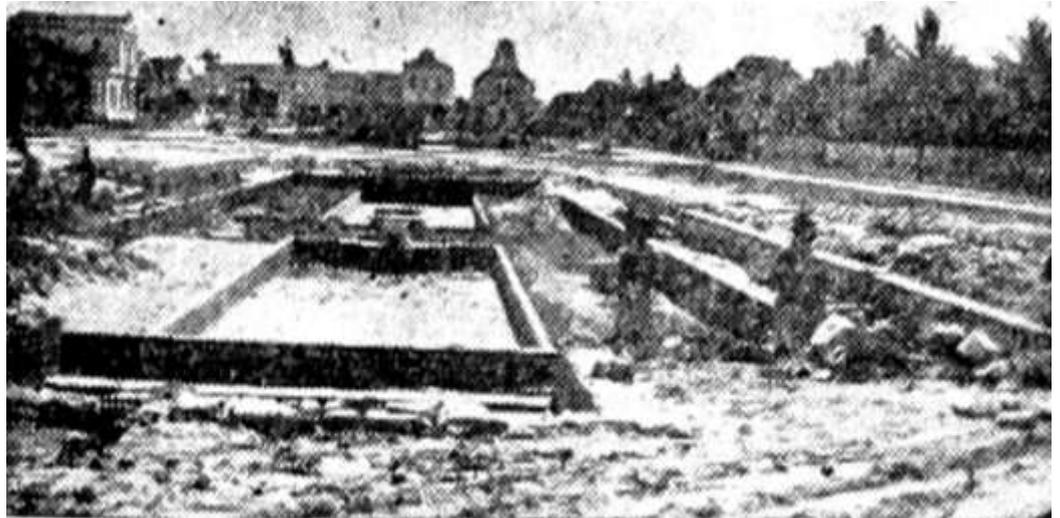
⁸⁸Parque da Casa Forte, nos sucessivos: Praça de Casa Forte, como hoje é denominada.

⁸⁹A construção do Parque de Casa Forte custou 92.000\$000 contos de réis (Melo, 1935b).

⁹⁰O monumento foi demolido em 08/06/1935 “com o feito de transformar aquele recanto numa paisagem amazônica” (Melo, 1935a, p.1 e 1935c, p.1).

defendidos pelos amadores da Historia de Pernambuco” (Diario da Manhã, 1935a, p.12), porém, nunca foi colocado no jardim.

Figura 33: Construção do lago de *plantas nativas*. Em segundo plano a Igreja de Nossa Senhora das Necessidades e o Colégio Sagrada Família. Fonte: Diario da Manhã, 1935b, p. 19.



As fontes de inspiração para Burle Marx idealizar os jardins da Praça de Casa Forte foram: as espécies brasileiras cultivadas nos “jardins Dahlem” e nos “jardins aquáticos de Kew Gardens”, os artigos da revista “Garten Schönheit” e a paisagem do “parque de Dois Irmãos”, no Recife, [até 1939 denominado de Horto Florestal de Dois Irmãos] (Marx in Diario da Manhã, 1935a, p.12 e 1987, p. 71). Soma-se a esses fatores o conhecimento de ecologia que já possuía desde 1928 quando tinha aulas com o Dr. Fernando Rodrigues da Silveira, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

No parque de Dois Irmãos Burle Marx encontrou um remanescente de floresta atlântica com seus corpos d’água e pôde observar a diversidade de espécies botânicas. Possivelmente foi nesse fragmento florestal que o paisagista realizou sua primeira excursão para selecionar espécies com potencial paisagístico para compor seus jardins (Figura 34) e observar *in loco* como as plantas se associavam [relações ecológicas de competição], além de ter ido ao sertão pernambucano para conhecer a vegetação da Caatinga para a Praça Euclides da Cunha. As excursões eram necessárias já que, segundo Lauro Borba “[...] o sr. Burle Marx e elle proprio me confessou ter encontrado no Recife uma unica orientação sobre a nossa flora ornamental” (in Diario de Pernambuco, 1937b, p. 2). Essa orientação refere-se

a um estudo realizado por técnicos da prefeitura e solicitado pelo próprio Lauro Borba, enquanto prefeito do Recife (1930-1931).



Figura 34: Paisagens do Horto Florestal de Dois Irmãos. A esquerda 1933 e a direita, 1936. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco.

Os jardins de plantas aquáticas de Kew Gardens (Figura 35) foi o ponto de partida para Burle Marx criar os jardins aquáticos da Praça de Casa Forte (Figura 36). As plantas para o “jardim de água vieram do Jardim Botânico, no Rio” (Marx, 1995, p. 168). A relação que Burle Marx tinha com o Jardim Botânico do Rio, por ser fornecedor de “mudas e sementes” (Rodríguezia, 1935, p. 102), possibilitou a vinda de várias espécies para os jardins de Recife que ele estava projetando. O paisagista também contou com o apoio do Dr. Paulo Campos Porto, que dirigiu entre os anos 1934 a 1938 o Instituto de Biologia Vegetal e o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, que cedeu “varias coleções de plantas raras” (A Noite, 1938, p. 3).

Do Jardim Botânico de Dahlem veio o conhecimento das espécies brasileiras que estavam organizadas por grupos ecológicos conforme a classificação do botânico Heinrich Gustav Adolf Engler. Burle Marx se encantou com “as enormes folhas de gigantescos filodendros, o vistoso colorido das brácteas, das bromeliáceas, inúmeras palmeiras em estufas com 30 m de altura, Victorias-régias com folhas perfeitas, em tanques especiais” (Marx, 1985 in Miranda, 1992, p. 71).

O paisagista aprofundou seus conhecimentos à medida que lia os artigos, principalmente da “flora epífita” do Brasil, contidos na revista *Garten Schönheit*, que também trazia exemplos de “parques de jardins de outros países” (Marx, 1985 in Miranda, 1992, p. 71).



Figura 35: Jardim aquático de plantas tropicais do Kew Gardens, 27/06/1935. Destaque para as *Victoria amazonica* e para as *Nymphaea* sp. (ninfeias). Acervo: The Telegraph.



Figura 36: Praça de Casa Forte. Jardim de *plantas nativas*. Jardineiro fazendo a manutenção da *Victoria amazonica* (vitória-régia), início de 1936. Fonte: Revista Cidade Maravilhosa, 1936, p. 44.

Mesmo o projeto da Praça de Casa Forte sendo considerado por Burle Marx como de “maior simplicidade” por seu traçado (Marx in Diário da Manhã, 1935a, p.12), o que

se obteve como resultado foi um sítio de uma expressão paisagística grandiosa (Figura 37). O desenho da Praça de Casa Forte foi direcionado para a educação do olhar do visitante possibilitando a distinção de distintos grupos vegetacionais, porém unidas por uma ideia de conjunto.

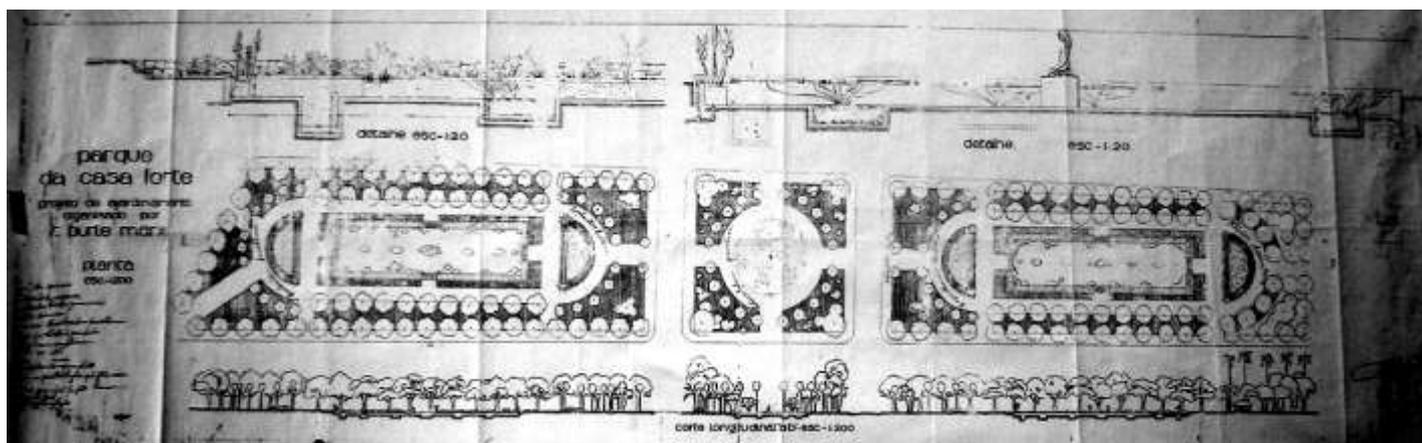


Figura 37: Projeto do Parque da Casa Forte. Escala do projeto: 1:200, s/d. Acervo: Museu da Cidade do Recife.

Relação das espécies descritas por Burle Marx no projeto original da Praça de Casa Forte. Entre parêntesis apresenta-se a atualização dos nomes científicos.

Corisia speciosa [*Chorisia speciosa*]; Ventosa do Amazonas [*Hernandia sonora*]; Andiroba Carapa guianensis [*Carapa guianensis*]; Cassia siamea [*Senna siamea*]; Pau rei - Basiloxyton brasiliensis [*Basiloxyton brasiliensis*]; Visgueiro - Parkia pendula [*Parkia pendula*]; Peltophorum vogelianum [*Peltophorum dubium*]; Cassia grandis [*Cassia grandis*]; Clitoria racemosa [*Clitoria fairchildiana*]; Spatodea campanulata [*Spatodea campanulata*]; Tecoma pentaphyla ipê da flôr rôxa [*Tabebuia heterophylla*]; Zeyheria spc – ipê da flôr branca [*Zeyheria* sp.]; Hymenaea spc [*Hymenaea* sp.]; Cassia ferrugínea [*Cassia ferruginea*]; Filicium decipiens [*Filicium decipiens*]; Schizolobium excelsum [*Schizolobium parahyba*]; Lophanthera lactescens [*Lophanthera lactescens*]; Lagerstroemia indica [*Lagerstroemia indica*] y Calycophyllum spruceanum [*Calycophyllum spruceanum*].

O primeiro jardim, abrigou uma diversidade de espécies do território brasileiro, como, por exemplo: “Tajás do Amazonas, aningas, representantes da família das gramíneas, canna fistula, Ipê, Jatahyrama, Mulungu’, Munguba” (Marx in Diaríio da Manhã, 1935a, p. 12). Que conferiu a esta parte da praça, como é possível ver na Figura 38, um aspecto de exuberância tropical. Além dessas espécies, o paisagista também propôs uma “variedade de plantas aquáticas dos nossos rios e açudes” (Marx in Diaríio da Manhã, 1935a, p. 12). As espécies selecionadas nunca antes tinham sido usadas para embelezar um jardim, e foi uma maneira de colocar em evidência a paisagem recifense.



Figura 38: Desenho de Burle Marx para a Praça de Casa Forte, 1935. Acervo: Sítio Roberto Burle Marx.

O *segundo jardim*, Burle Marx dedicou inteiramente às plantas amazônicas. Assim, o paisagista especificou espécies como: “Páos-Mulato [arvore interessante pelo seu feitio definido de troncos em columnata e copas symetricas, de grande effeito decorativo, para jardins architectonicos], tinhorões [que darão a nota colorida ao local]. [...] Nos quatros ângulos existirão blocos de palmeiras taes como: scheellias, assahys, mumbacas, bacabas, urucurys, jouarys” (Marx in *Diario da Manhã*, 1935a, p. 12).

Para este jardim o paisagista propõe duas intenções (Figura 39), possivelmente pelo fato da indisponibilidade das espécies, já que elas foram solicitadas ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro, ou até mesmo de composição, uma vez que a modificação só ocorre no emprego das palmeiras - que já não estão indicadas nos quatro ângulos e sim no início dos quatro acessos ao jardim.

Na *primeira composição*, e por uma questão de escala, a *Oenocarpus bacaba* (bacaba), por ser uma palmeira de grande porte assumiu a função de pórtico nos dois eixos, seguida pela *Mauritia flexuosa* (buriti); já, na *segunda composição*, o *Euterpe edulis* (açai), pelo modo de desenvolvimento em touceiras e pela volumetria que assumiria, foi empregado sem

associação com outras espécies de palmeiras, e se destaca na composição com a função de pórtico. O uso dessa espécie dá a praça uma paisagem mais próxima às fitofisionomias encontradas na Amazônia.

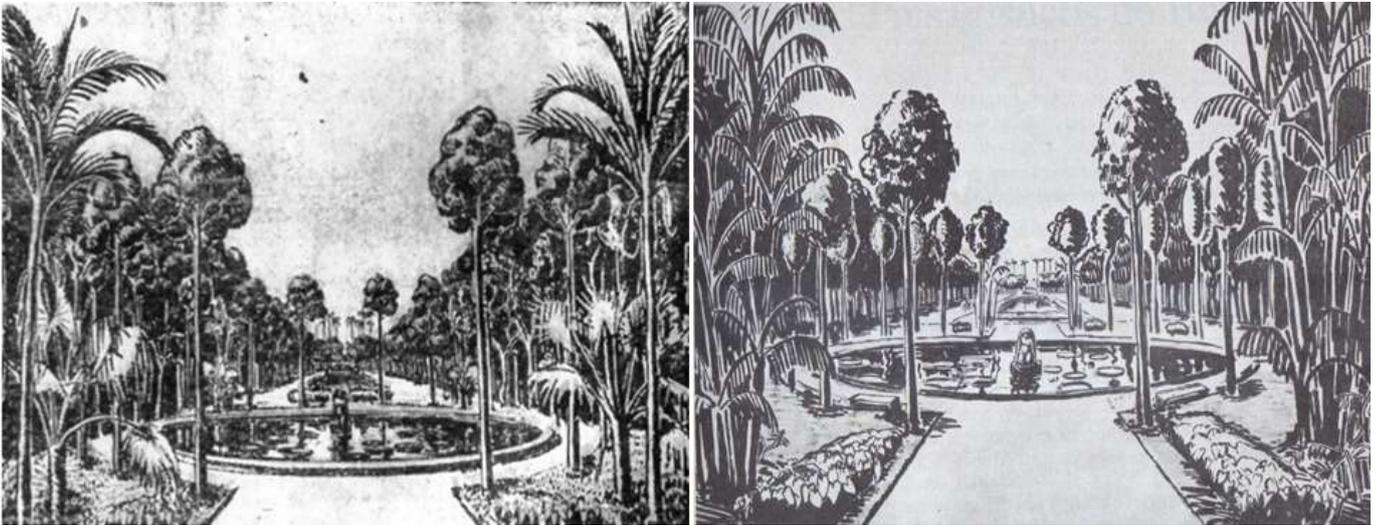


Figura 39: Desenho de Burle Marx para a Praça de Casa Forte, 1935. Duas intenções projetuais para o jardim de plantas amazônicas. No lado esquerdo, presença de duas espécies de palmeiras: *Oenocarpus bacaba* e *Mauritia flexuosa* e sem o canteiro de *Caladium bicolor* e, no lado direito, apenas os blocos de *Euterpe edulis* com o canteiro de *Caladium bicolor*. Fonte: Diário da Manhã, 1935a, p. 1 e Marx, 1987, p. 45.

O jardim central chama atenção porque nele Burle Marx recria o microclima amazônico em atendimento as exigências ambientais do *Calycophyllum spruceanum* (pau-mulato). Por ser uma espécie heliófila⁹¹ e higrófila⁹², o paisagista distribuiu os indivíduos dessa espécie no centro do jardim, de forma a não sofrer sombreamento permanente por indivíduos de outras espécies e indica o uso de palmeiras como *Euterpe edulis* (açai), *Oenocarpus bacaba* (bacaba) e *Mauritia flexuosa* (buriti) de modo a favorecer um ambiente úmido.

A criação de um jardim dedicado à Amazônia causou, na época, uma inquietação na população já que era divulgado, nos principais jornais, que Burle Marx iria criar a floresta amazonica no Recife e devolver a cidade a selva. E em defesa de seu projeto explica: “Quanto á floresta amazonica nunca tivemos pretensão de creal-a. [...], mas apenas um

⁹¹ Heliófila: Característica das espécies vegetais classificadas em seu grupo ecológico como pioneiras, ou seja, demanda de grande intensidade de luz para o desenvolvimento.

⁹² Higrófila: Característica das espécies que necessitam de grande umidade para seu estabelecimento.

jardim d'água, onde se procurou lançar mão de elementos colhidos na flora riquíssima daquela região” (Marx in Diário da Manhã, 1935a, p. 12).

O *terceiro jardim*, terceiro jardim, destinado as espécies tropicais de outros continentes, mas que possuíssem uma afinidade com a paisagem recifense, teve como destaque na composição as seguintes espécies: “loctus, Cyperus Papyrus, Lympheas Zamzibarienses, Canna Indica, a Salla Aethiopica, o Crinum Powell, a Strelitzia e algumas Musaceaes, o Páo-teka, os Flamboyants, Acacias diversas” (Marx in Diário da Manhã, 1935a, p. 12). Com essas espécies o jardim passa a contar “com arvores de grande porte, de folhagens exuberantes e de florações intensas, onde serão encontrados em associação, a sombra que nos é tão necessária e um meio educativo, subordinados a uma idea geral de esthetica”, como pode ser visto na Figura 40. Para tanto, Burle Marx passa a importar espécies da Alemanha, fato que também ocorreu durante a reforma do Jardim do Palácio do Campo das Princesas (1936/1937).



Figura 40: Desenho de Burle Marx para a Praça de Casa Forte, 1935. Composição do jardim de *plantas exóticas*. Fonte: Diário da Manhã, 1935a, p. 1.

Os registros que hoje se tem da Praça de Casa Forte [*projeto original, croquis, desenhos, fotografias e depoimentos*] nos levam a uma compreensão de que mais que um paisagis-

ta, Burle Marx também foi um botânico. A disposição das espécies vegetais respeitando os aspectos fitossociológicos foi o grande ponto para o sucesso do projeto. Outra evidência de seu amplo conhecimento botânico está representada nos detalhes das jardineiras - de plantas aquáticas e terrestres - onde o paisagista especifica as dimensões e o tipo de substrato necessários para o estabelecimento das espécies (Figura 41).

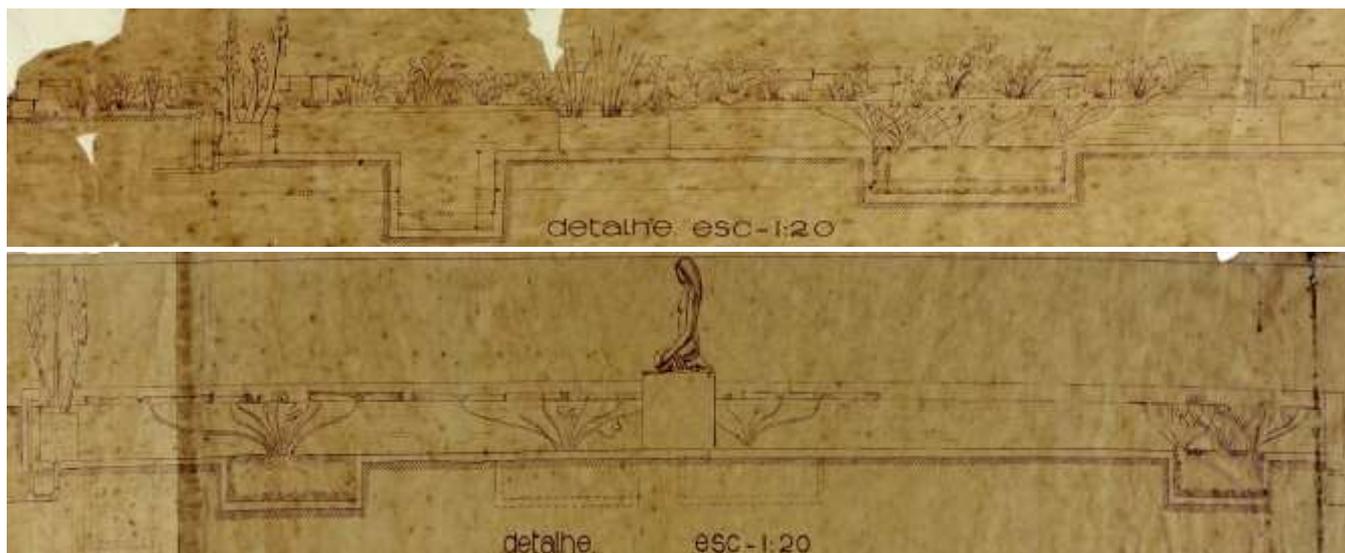


Figura 41: Projeto do *Parque da Casa Forte*. Escala do projeto: 1:200, s/d. Detalhes das jardineiras dos lagos. Destaque para as espécies herbáceas e paludosas, onde se sobressaem a *Victoria amazonica*, a *Montrichardia linifera*, o *Caladium bicolor* e o *Juncus effusus*, assim como para a escultura da índia a se banhar. Acervo: Museu da Cidade do Recife.

Os espelhos d'água, componentes de força do projeto, deixam de ser considerados como elementos capazes de “reflectir o jardim circundante, ou para efeitos de repuchos” e passam a ser um “meio capaz de permittir a cultura de uma infindável variedade de plantas” (Marx in *Diario da Manhã*, 1935a, p. 12).

Com base na fotointerpretação, para a identificação taxonômica dos espécimes presentes nos desenhos de Burle Marx e nas fotografias das décadas de 1930 e 1940, e na compilação das espécies presentes na planta baixa do projeto original, nos discursos de Burle Marx e do engenheiro poeta Joaquim Cardozo e nos relatos dos chefes de governo, foi possível chegar a paleta vegetal empregada e/ou intencionada por Burle Marx para a Praça de Casa Forte, assim como o local de plantio de alguns indivíduos. Desta forma, identificou-se 58 espécies distribuídas em 53 gêneros e 28 famílias botânicas, o que leva a

um entendimento que a Praça de Casa Forte configurou-se com um sitio que abrigou uma diversidade florística significativa (Tabla 5).

Tabela 5: Paleta vegetal histórica da Praça de Casa Forte.

Família/Espécie	Nome popular	Extrato	Domínio Fitogeográfico*
ALISMATACEAE			
<i>Limnocharis flava</i>	Mureré	Herbáceo	Amazônia, Caatinga, Mata Atlântica
AMARYLLIDACEAE			
<i>Crinum × powelli</i>	Crinum	Herbáceo	África
ARACEAE			
<i>Alocasia macrorrhizos</i>	Taioba	Herbáceo	-
<i>Anthurium amnicola</i>	Antúrio	Herbáceo	Venezuela
<i>Caladium bicolor</i>	Caladio	Herbáceo	Amazônia; Cerrado; Mata Atlântica; Caatinga
<i>Caladium lindenii</i>	Malanga	Herbáceo	Colômbia
<i>Montrichardia linifera</i>	Aninga	Herbáceo	Amazônia; Caatinga; Mata Atlântica
<i>Zantedeschia aethiopica</i>	Copo-de-leite	Herbáceo	África
ARECACEAE			
<i>Acrocomia intumescens</i>	Macaibeira	Palmeira	Mata Atlântica
<i>Astrocaryum gynacanthum</i>	Mumbacas	Palmeira	Amazônia
<i>Astrocaryum jauari</i>	Jaurari	Palmeira	Amazônia
<i>Euterpe edulis</i>	Açaí	Palmeira	Mata Atlântica; Cerrado
<i>Mauritia flexuosa</i>	Buriti	Palmeira	Amazônia; Caatinga; Cerrado
<i>Oenocarpus bacaba</i>	Bacaba	Palmeira	Amazônia
<i>Syagrus coronata</i>	Uricuri	Palmeira	Caatinga; Cerrado
BIGNONIACEAE			
<i>Handroanthus heptaphyllus</i>	Ipê-roxo	Arbóreo	Cerrado; Mata Atlântica
<i>Spathodea campanulata</i>	Espatódia	Arbóreo	África
<i>Zeyheria</i> sp.	Ipê-branco	Arbóreo	-
CANNACEAE			
<i>Canna indica</i>	Canna-da-índia	Herbáceo	Amazônia; Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica; Pantanal
CLUSIACEAE			
<i>Clusia</i> sp.		Herbáceo	-
CONVOLVULACEAE			
<i>Evolvulus pusillus</i>	Orvalho	Herbáceo	Mata Atlântica; Cerrado
CYPERACEAE			
<i>Cyperus papyrus</i>	Papiro	Herbáceo	Mata Atlântica; Pantanal
FABACEAE			
<i>Acacia</i> sp.	Acacias	Arbóreo	-
<i>Cassia ferruginea</i>	Chuva-de-ouro	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
<i>Cassia grandis</i>	Cássia-grande	Arbóreo	Amazônia; Cerrado; Mata Atlântica; Pantanal
<i>Clitoria fairchildiana</i>	Sombreiro	Arbóreo	Mata Atlântica; Caatinga
<i>Delonix regia</i>	Flamboyant	Arbóreo	Madagascar
<i>Erythrina velutina</i>	Mulungu	Arbóreo	Amazônia; Mata Atlântica; Caatinga; Cerrado
<i>Hymenaea</i> sp.	Jatobá	Arbóreo	-
<i>Libidibia ferrea</i> var. <i>leiostachya</i>	Pau-ferro	Arbóreo	Mata Atlântica; Pantanal
<i>Parkia pendula</i>	Visgueiro	Arbóreo	Amazônia, Mata Atlântica
<i>Peltophorum dubium</i>	Cana-fistula	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica; Pantanal
<i>Peltophorum vogelianum</i>	Farinha-seca	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica; Pantanal

<i>Schizolobium amazonicum</i>	Guapuruvu	Arbóreo	Brasil; Bolívia; Colômbia; Costa Rica; Equador; Honduras; México; Peru
<i>Senna siamea</i>	Cássia-amarela	Arbóreo	Amazônia; Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
HELICONIACEAE			
<i>Heliconia psittacorum</i>	Paquevira	Herbáceo	Amazônia; Caatinga; Mata Atlântica; Cerrado; Pantanal
HERNANDIACEAE			
<i>Hernandia sonora</i>	Ventosa	Arbóreo	Amazônia
JUNCACEAE			
<i>Juncus effusus</i>	Junco	Herbáceo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica; Pampa
LAMIACEAE			
<i>Tectona grandis</i>	Pau-teca	Arbóreo	Ásia
LYTHRACEAE			
<i>Lagerstroemia indica</i>	Rosedá	Arbóreo	China; Japão
MALPIGHIACEAE			
<i>Lophanthera lactescens</i>	Lanterneira	Arbóreo	Amazônia
MALVACEAE			
<i>Basiloxylon brasiliensis</i>	Pau-rei	Arbóreo	Mata Atlântica
<i>Ceiba speciosa</i>	Paineira	Arbóreo	Amazônia; Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
<i>Pachira aquatica</i>	Munguba	Arbóreo	Amazônia
MARANTACEAE			
<i>Thalia geniculata</i>	Talia	Herbáceo	Amazônia; Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica; Pampa; Pantanal
MELIACEAE			
<i>Carapa guianensis</i>	Andiroba	Arbóreo	Amazônia
MUSACEAE			
Musaceae	Musaceas	Herbáceo	-
NELUMBONACEAE			
<i>Nelumbo nucifera</i>	Lótus	Herbáceo	Ásia
NYMPHAEACEAE			
<i>Nymphaea zanzibariensis</i>	Ninféia	Herbáceo	Ásia
<i>Victoria amazonica</i>	Vitória-régia	Herbáceo	Amazônia; Pantanal
PONTEDERIACEAE			
<i>Eichhornia crassipes</i>	Baronesa	Herbáceo	Amazônia, Caatinga, Cerrado, Mata Atlântica, Pampa, Pantanal
RUBIACEAE			
<i>Calycophyllum spruceanum</i>	Pau-mulato	Arbóreo	Amazônia
SAPINDACEAE			
<i>Filicium decipiens</i>	Felício	Arbóreo	Índia; Sri Lanka
STRELITZIACEAE			
<i>Ravenala madagascariensis</i>	Ravenala	Arbóreo	Madagascar
<i>Strelitzia</i> sp.	Arvore-do-viajante	Herbáceo	-
TYPHACEAE			
<i>Typha angustifolia</i>	Taboa	Herbáceo	Cerrado; Mata Atlântica
ZINGIBERACEAE			
<i>Alpinia</i> sp.	Alpinia	Herbáceo	-
<i>Etilingera elatior</i>	Bastão-do-imperador	Herbáceo	Malásia

* Para a determinação do *Domínio Fitogeográfico* tomou-se por base a Lista de Espécies da Flora de Brasil/ Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Missouri Botanical Garden.

Apesar de ter sido na Praça de Casa Forte que se plantou pela primeira vez em praça pública a *Victoria amazonica* (vitória-régia) - que já foram plantadas mediando “1m.26 de diâmetro” (Diário da Manhã, 1935c, p.6) -, Burle Marx considerava, que o aspecto mais importante na praça seria o uso de elementos vegetais que ocorriam na paisagem natural da região, e enfatizava o uso da *Montrichardia linifera* (aninga) da *Heliconia psittacorum* (paguevira) e da *Acrocomia intumescens* (macaiqueira) esta última “que com seu fuste ventricoso, tão bem caracterizava a paisagem de Olinda e Recife” (Marx in Miranda, 1992, p. 71)⁹³.

Joaquim Cardozo, ao lembrar-se dos feitos de seu grande amigo Burle Marx para a Praça de Casa Forte, reforçou a grande relevância que esse projeto foi para a época, onde diz ter sido ali que, pela primeira vez no Recife, plantou-se o *Calycohyllum spruceanum* (pau-mulato), a *Libidibia ferrea* var. *leiostachya* (pau-ferro) e o *Basiloxylon brasiliensis* (pau-rei). Além dessas árvores, a paisagem da praça era composta de *Ceiba* sp. (paineiras), *Eichornia crassipes* (baronesas), várias espécies de tabicacas de *Juncus* sp. (junco), *Clusia* sp. (clusias) e *Nymphaea* sp. (nenúfares) (Cardozo, 1973)⁹⁴ (Figura 42).



Figura 42: Praça de Casa Forte, 1939. Em primeiro plano o jardim de *plantas nativas*, com destaque para a *Montrichardia linifera*, *Nymphaea zanzibariensis* e *Cyperus papyrus*. Fonte: O Cruzeiro, 1939, p. 4 e 5.

⁹³ Os nomes científicos das espécies não constam no documento.

⁹⁴ Os nomes científicos das espécies não constam no documento.

Mesmo diante do vasto repertório florístico de espécies arbóreas e palmeiras, a vegetação herbácea, tanto aquática quanto terrestre, empregada nos lagos, canteiros e jardineiras, também merece destaque por sua diversidade e abrangência geográfica. Conforme Jacques Leenhardt “o domínio das superfícies aquáticas é, sem dúvida, um dos segredos de Burle Marx” (2006, p. 28). Nos dois lagos retangulares da praça, Burle Marx usou as jardineiras das bordas para introduzir espécies herbáceas terrestres e paludosas que, além de mostrarem a riqueza florística, possui também, segundo Leenhardt (2006), a função de quebrar a linearidade de suas margens (Figura 43 e 44).



Figura 43: Detalhes do espelho d'água de *plantas nativas*, no centro a *Victoria amazonica*. Fotografia de Juventino Gomes, finais da década de 1930. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco.



Figura 44: Detalhes do espelho d'água de *plantas exóticas*, no centro *Nelumbo nucifera*. Fotografia de Benício Whatley Dias, finais da década de 1930. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco.

Além da quebra da linearidade apresentada por Leenhardt outro aspecto presente na praça são os espaços centrípetos, onde a luz natural incide diretamente no centro de cada lago [*iluminação zenital*], proporcionando, pelos conjuntos de *Victoria amazonica* (Vitória-régia) e de *Nelumbo nucifera* (lótus), um jogo de luz e sombra. A incidência direta de luminosidade nos lagos, além da questão artística, também tem a função de garantir as condições ambientais favoráveis para o estabelecimento da vegetação herbácea, seja ela aquática ou terrestre, que demanda um ambiente de pleno sol a meia sombra. Desta forma Burle Marx respeita a exigência ecológica de cada espécie em prol da condição artística que um jardim exige.

Destaca-se a capacidade de Burle Marx, no início dos anos de 1930, em conseguir o transplante e o plantio de indivíduos arbóreos adultos sendo a maioria deles, a exemplo do *Calycophyllum spruceanum* (pau-mulato) e *Schizolobium amazonicum* (guapuruvu), trazidos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (Figura 45).



Figura 45: Praça de Casa Forte, finais da década de 1930. Observa-se o plantio de espécies arbóreas já com porte adulto. No lado esquerdo indivíduos de *Schizolobium amazonicum* e, no lado direito, *Calycophyllum spruceanum*. Arquivo: Fundação Joaquim Nabuco.

Com a preocupação de que o projeto fosse executado pelos jardineiros conforme tinha idealizado, Burle Marx sempre fez questão de externar suas ideias seja por meio de palavras ou pelos seus desenhos a bico de pena, o que ocorreu frequentemente nos jornais locais. Em seus desenhos o paisagista destacou a diversidade de espécies vegetais enfatizando as características morfológicas externas, assim como a fitoassociação. Mesmo sendo possuidor de vasto repertório botânico, Burle Marx, em seis áreas da Praça de Casa Forte, optou pela valorização de agrupamentos de indivíduos de mesma espécie, segundo ele:

[...] as associações de plantas diversas criam ambientes harmônicos. Outras vezes a beleza se obtém pela repetição da mesma espécie, formando massas homogêneas. Às vezes o elemento floral se valoriza mais, ao ser percebido com todos os detalhes de sua estrutura (Marx, 1987, p. 52: grifo nosso).

As massas homogêneas, maciço arbóreo, propostas por Burle Marx podem ser vistas na Figura 46. No primeiro jardim da praça temos o *Basilloxylon brasiliensis* (pau-rei) e a *Lophanthera lactescens* (lanterneira); no segundo, o *Calycophyllum spruceanum* (pau-mulato) e na terceira parte o *Schizolobium amazonicum* (guapuruvu), o *Lagerstroemia indica* (rosedá) e o *Filicium decipiens* (felício).

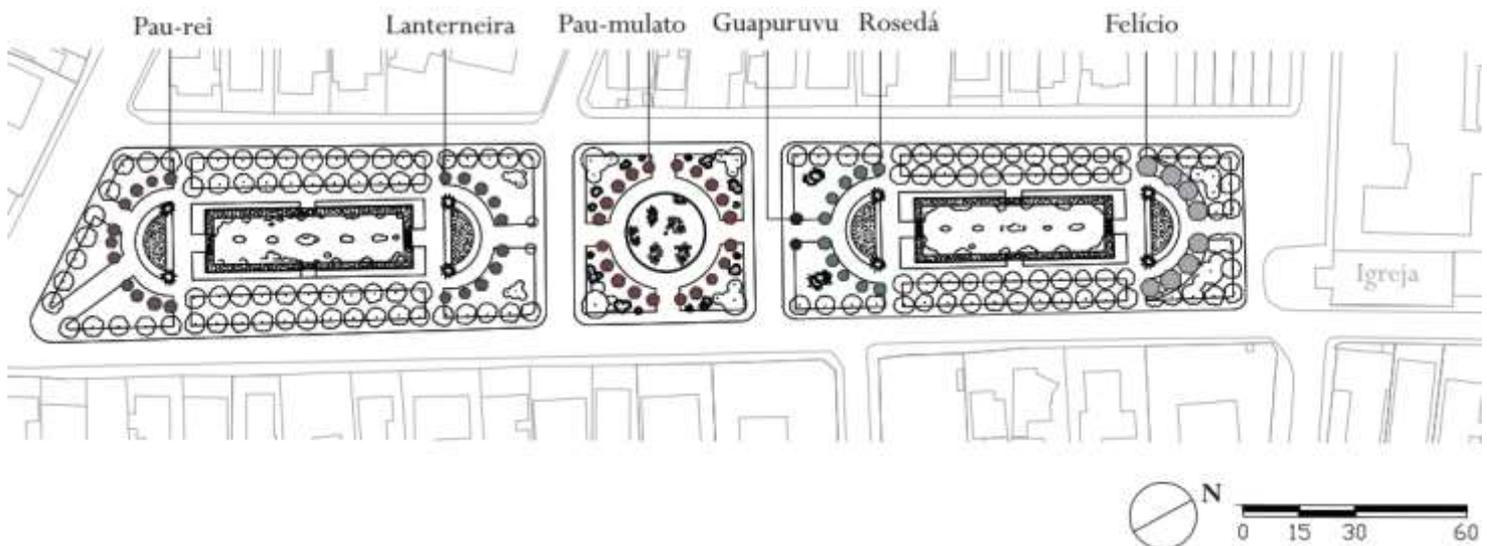


Figura 46: Praça de Casa Forte. Grupos de espécies conforme especificado no projeto original, 1935. Edição: Joelmir Marques da Silva, Eduarda Dantas e Wilson Barros.

Contudo, ao identificar os espécimes presentes nas fotografias de finais dos anos de 1930 e início de 1940 constatou-se que Burle Marx realizou mudanças durante a execução do projeto a nível de espécies [*substituição e introdução*] e de local de plantio de algumas espécies, o que ocasionou um novo arranjo paisagístico.

No jardim de plantas nativas ocorreu a substituição da *Lophanthera lactescens* (lanterneira) por *Cassia grandis* (cássia-grande) que também foi plantada em outras áreas, a exemplo da saída [*sentido ao jardim de plantas amazônicas*] assumindo a conotação de pórtico e nas fileiras duplas. Os registros históricos revelaram também o local de plantio dos indivíduos de *Carapa guianensis* (andiroba), que consta na lista de vegetação do projeto original, mas que Burle Marx não indicou a locação em planta baixa (Figura 47).

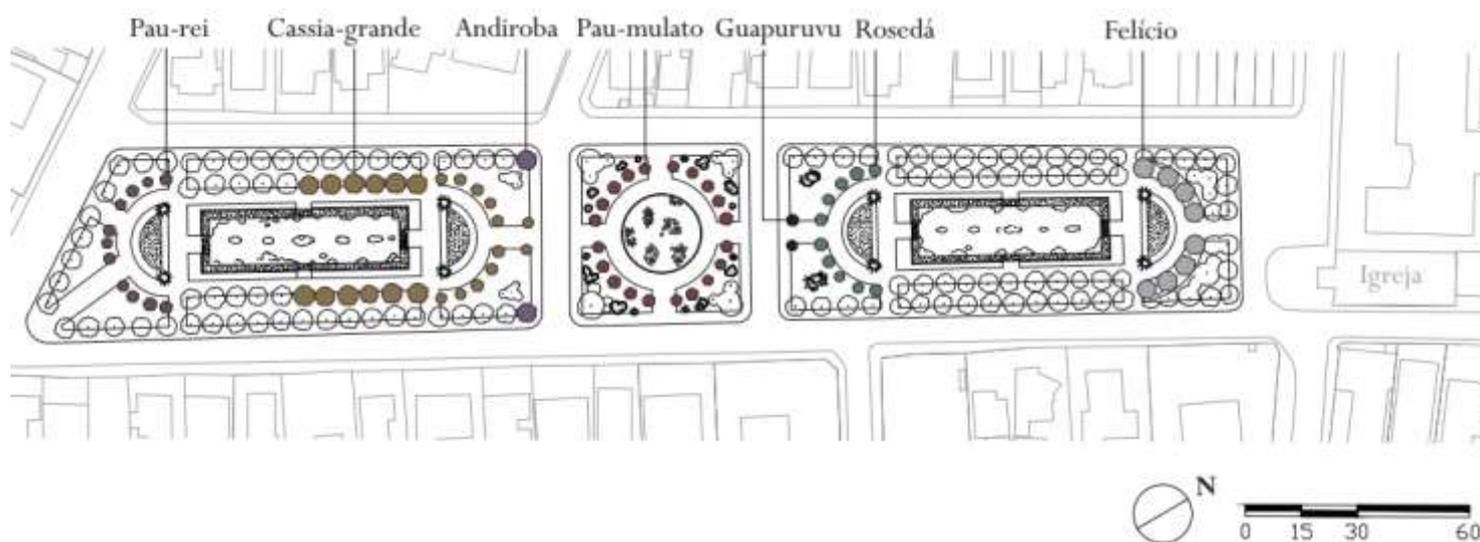


Figura 47: Praça de Casa Forte. Destaque para a inclusão, no primeiro jardim, das espécies *Cassia grandis* (cássia-grande) e *Carapa guianensis* (andiroba). Edição: Joelmir Marques da Silva, Eduarda Dantas e Wilson Barros.

Das duas intenções de composição idealizadas por Burle Marx para o jardim de plantas amazônicas a que prevaleceu, e em parte, foi aquela na qual *Oenocarpus bacaba* (bacaba) e a *Mauritia flexuosa* (buriti) faziam parte da composição, porém só os indivíduos de *Oenocarpus bacaba* foram plantados. Também se percebe o plantio de indivíduos de *Clitoria fairchildiana* (sombreiro) entre os de *Calycophyllum spruceanum* (pau-mulato). Possivelmente a introdução dessa espécie se deu pelo fato de garantir um local de temperatura mais

amena para o estabelecimento dos indivíduos de *Calycophyllum spruceanum*; é essa estratificação que percebemos quando observamos as florestas, onde os indivíduos de *Calycophyllum spruceanum* pontuam o dossel⁹⁵ tendo abaixo as outras espécies (Figura 48 e 49).



Figura 48: Jardim de plantas amazônicas da Praça de Casa Forte, início de 1940. Vê-se os indivíduos de *Mauritia flexuosa*, de *Calycophyllum spruceanum* e de *Clitoria fairchildiana* (sombreiro). Acervo: Fundação Joaquim Nabuco.

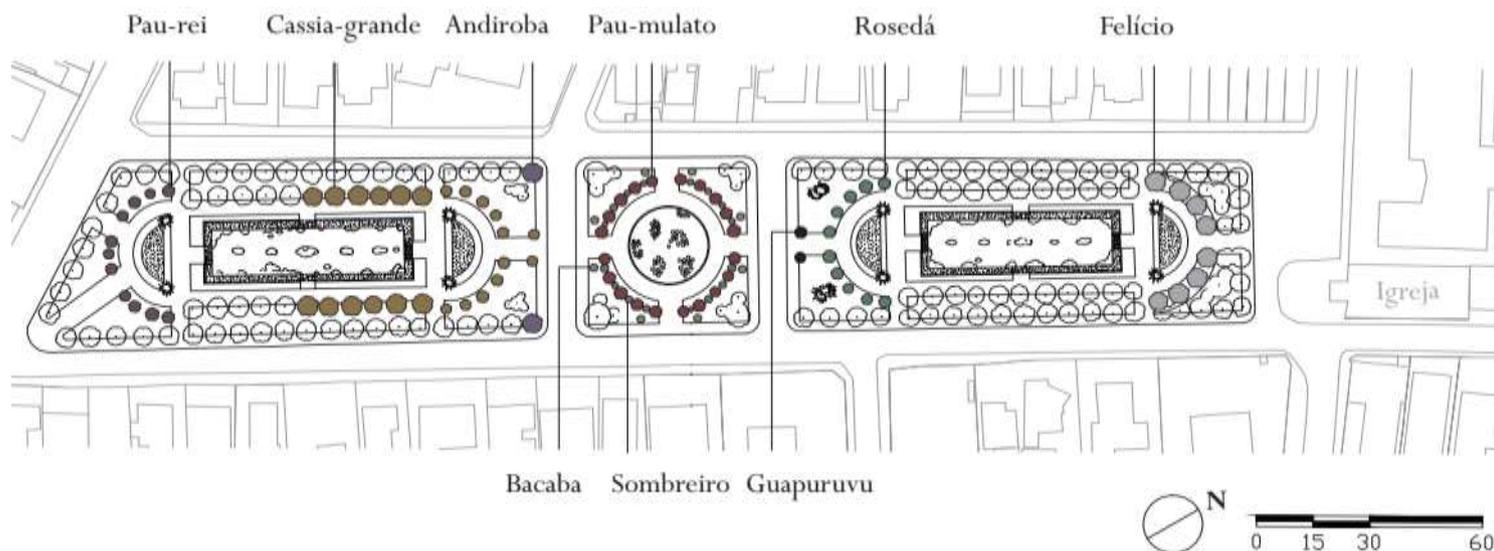
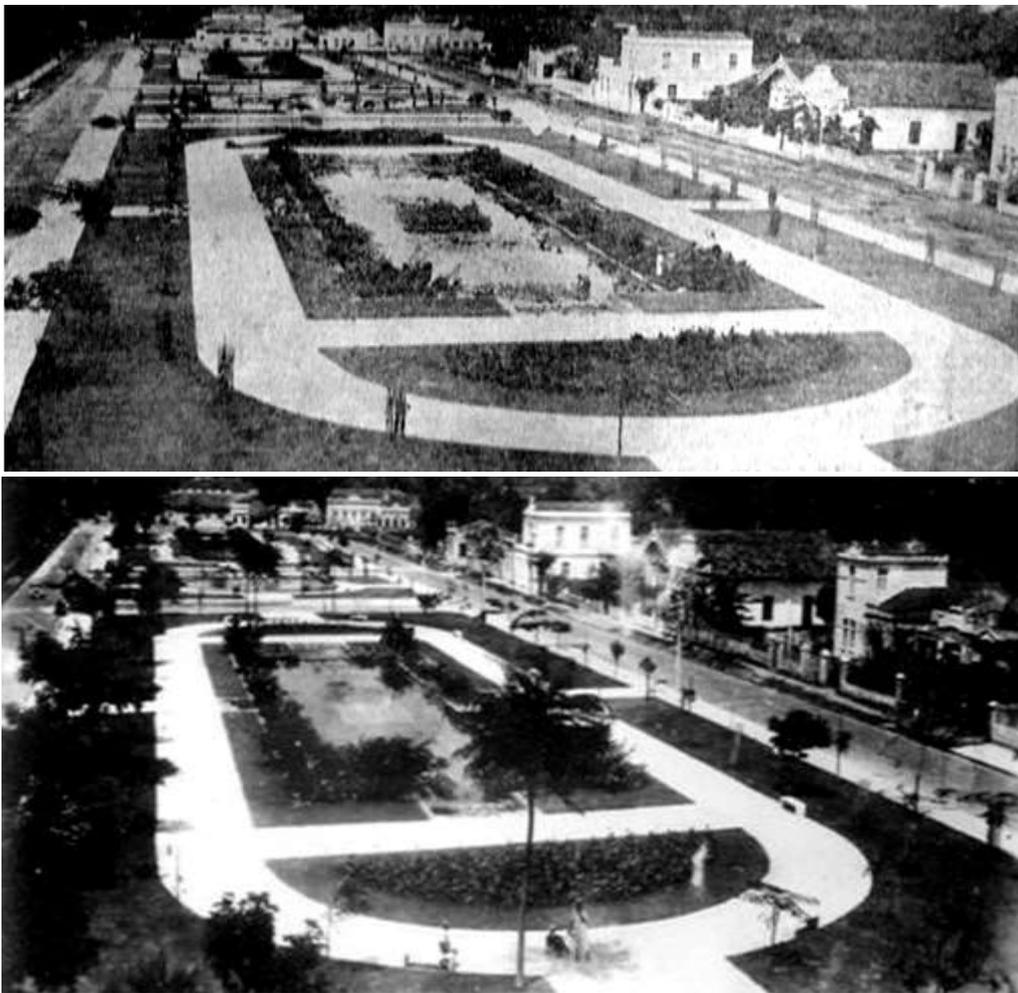


Figura 49: Praça de Casa Forte. Destaque para a inclusão, no jardim central, das espécies *Oenocarpus bacaba* (bacaba) e *Clitoria fairchildiana* (sombreiro). Edição: Joelmir Marques da Silva, Eduarda Dantas e Wilson Barros.

⁹⁵ Dossel: "A camada superior da vegetação de uma floresta" (Ricklefs, 2003, p.483).

No jardim de plantas exóticas, as modificações se deram quanto ao local de plantio do *Schizolobium amazonicum* (guapuruvu), então substituído por dois indivíduos de *Delonix regia* (flamboyant). Por sua vez os dois indivíduos de *Schizolobium amazonicum* passaram a fazer parte do conjunto de *Lagerstroemia indica* (rosedá), espécie indicada no projeto original, mas que também foi substituída por *Delonix regia*. De forma a conseguir uma simetria entre a vegetação, Burle Marx resolve inserir mais dois indivíduos de *Schizolobium amazonicum* e de *Delonix regia* na entrada da praça que fica próxima da Igreja [terceiro jardim]. Também foi possível identificar, com base nas fotografias de época, o local de plantio *Filicium decipiens* (felício) nas fileiras duplas (Figura 50 e 51).



Figuras 50: Dois momentos da execução da Praça de Casa Forte. Na primeira figura, de 10/05/1936, vê-se em primeiro plano a parte dedicada à *vegetação exótica* tendo ao centro do lago o conjunto de *Nelumbo nucifera*. Na segunda figura, início de 1940, pode-se ver a presença de indivíduos de *Schizolobium amazonicum* adulto; e, no semicírculo, plantação de *Canna indica*. Observa-se a ausência do conjunto de *Nelumbo nucifera* no centro do lago. Fontes: Diário da Manhã, 1936, p. 1 e Recife de antigamente, respectivamente.

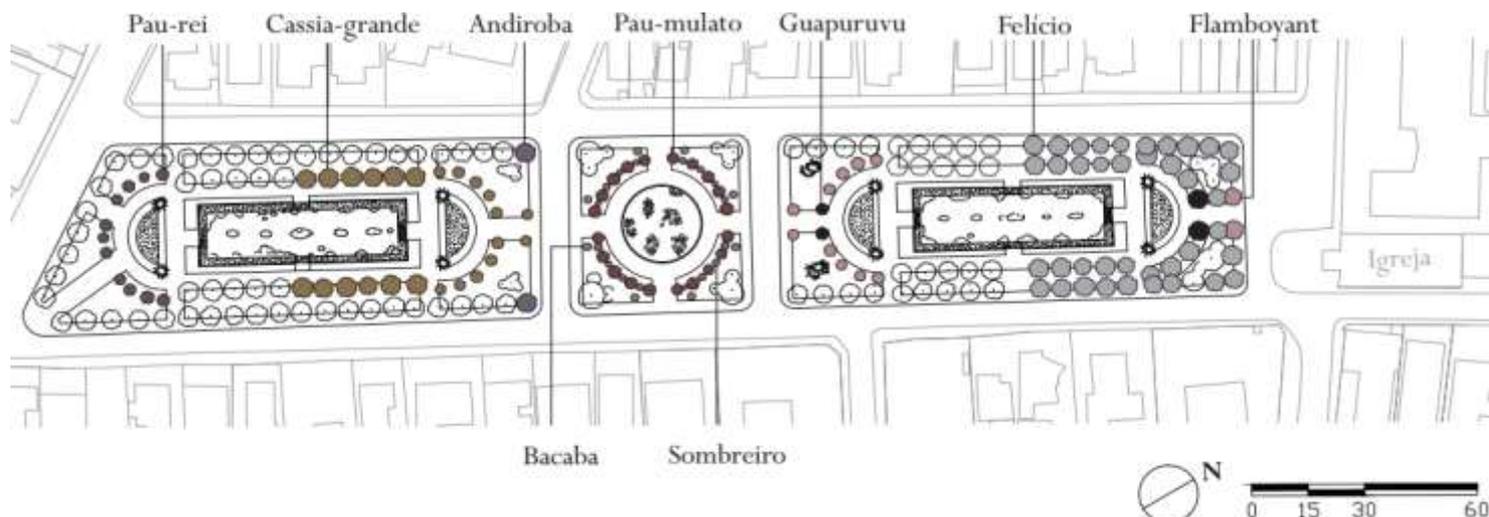


Figura 51: Praça de Casa Forte. Destaque para as substituições e/ou modificações do local de plantio das espécies *Schizolobium amazonicum* (guapuruvu) e *Delonix regia* (flamboyant) no jardim de plantas exóticas. Edição: Joelmir Marques da Silva, Eduarda Dantas e Wilson Barros.

Com a morte dos *Schizolobium amazonicum* (guapuruvu), já no final da década de 1940, localizados nos dois extremos do jardim de plantas exóticas, ocorreu o plantio de *Delonix regia* (flamboyant) e de *Poincianella pluviosa* var. *peltophoroides* (sibipiruna), esta última nativa da Mata Atlântica e do Pantanal Mato-Grossense, como se pode ver nas Figuras 52, 53 e 54, estas duas últimas de finais da década de 1940. Também já se percebe a presença do *Sabal palmetto* (sabal), com porte adulto, e que possivelmente foi plantado no início da década de 1940, porém não se pode atrelar o plantio dessa espécie à Burle Marx uma vez que não fez parte de seu repertório botânico nos projetos de jardins no Recife.

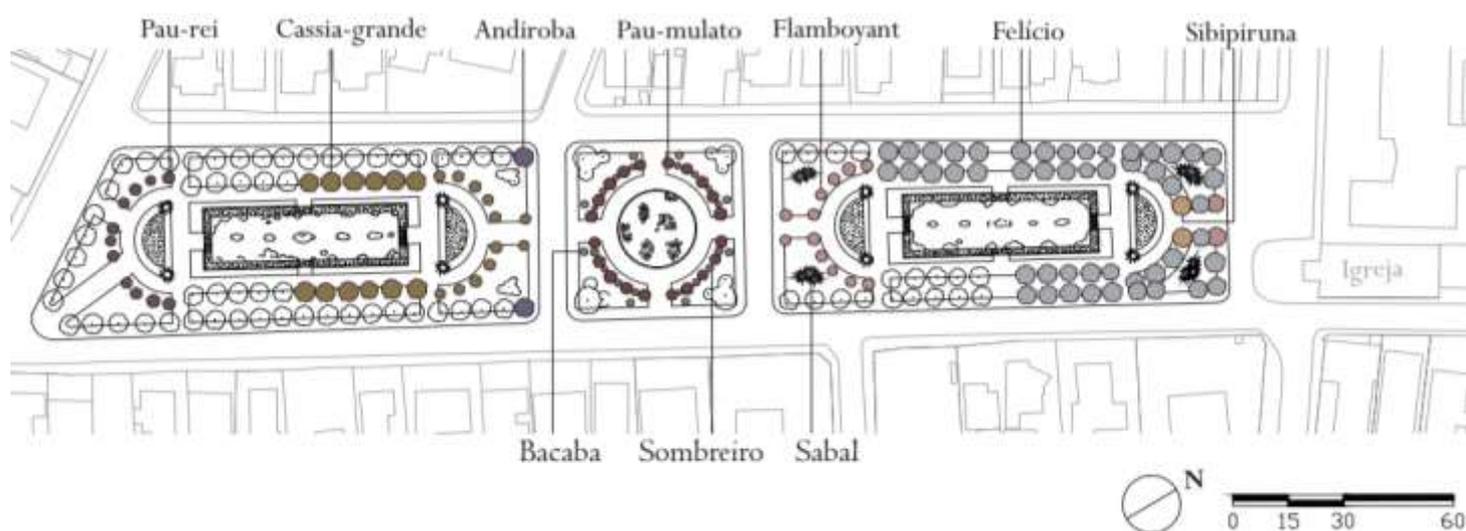


Figura 52: Projeto da Praça de Casa Forte, composição reconstruída a partir de fontes históricas (período: finais da década 1940). Edição: Joelmir Marques da Silva, Eduarda Dantas e Wilson Barros.



Figura 53: Praça de Casa Forte, finais da década de 1940. Em primeiro plano e ao centro do canteiro do lado direito e do esquerdo vê-se indivíduos de *Sabal palmetto*. Foto: Alcir Lacerda [Acervo da família].



Figura 54: Praça de Casa Forte, finais da década de 1940. Em primeiro plano vê-se indivíduos de *Poinciana pluviosa* var. *peltophoroides* adultos plantados na área dedicada aos *Filicium decipiens*. Foto: Alcir Lacerda [Acervo da família].

Hoje, fazem parte da composição do jardim de plantas amazônicas quatro indivíduos de *Couroupita guianensis* (abricó-de-macaco), onde inicialmente Burle Marx intencionou o plantio de palmeiras, mas não se encontrou, até o momento, nenhum registro histórico que pudesse pontuar a época do plantio, porém, dois motivos levam a considerar

que a sua introdução foi indicada pelo paisagista, e em finais da década de 1950. O *primeiro* é de que Burle Marx sempre quando visitava a praça fazia questão de indicar o manejo e o plantio de espécies⁹⁶; e o *segundo*, é que nesta década o paisagista estava projetando os jardins da Praça Ministro Salgado Filho (1957) e da Praça Faria Neves (1958) onde a *Couroupita guianensis* foi empregada como elemento de destaque na composição.

Se com a vegetação arbórea as mudanças foram significativas, o que dizer da vegetação herbácea? As primeiras a desaparecerem da praça foram a *Victoria amazonica* (vitória-régia), o *Nelumbo nucifera* (lótus), o *Juncus effusus* (junco), o *Cyperus papyrus* (papiro), o *Evolvulus pusillus* (orvalho) e a *Canna indica* (Cana-da-india), como se constatou nas iconografias do início da década de 1940 e, é naquele momento que a palmeira *Dypsis lutescens* (areca) passa a configurar as jardineiras dos lagos da Praça de Casa Forte.

Outro ponto importante na composição da Praça de Casa Forte foi a indicação da escultura de uma índia a se banhar. Além de uma questão artística de perfeita integração com o motivo do jardim, a região amazônica, o significado da escultura vai mais além. Diante da cientificidade que empregava em seus jardins, mediante o manejo da vegetação, a questão cultural de cada região [*o saber popular*] também era forte ao projetar. O paisagista coloca a escultura da índia rodeada por *Victoria amazonica* o significado por trás desses elementos - índia e a *Victoria amazonica* -, possivelmente está relacionado à lenda tupi-guarani sobre a guerreira Naiá⁹⁷.

Os elementos naturais da paisagem do Recife foram um estímulo para Burle Marx pensar a composição da Praça de Casa Forte e também serviu de pano de fundo para o paisagista e, nas palavras de Janete Costa (in Miranda, 1992, p. 73), é como se [Burle

⁹⁶ Em depoimento ao Jornal do Commercio de 22/09/1998 o jardineiro Francisco Lins Cavalcanti, que trabalhou na Praça de Casa Forte por 36 anos (1948-1984) relatou que “[...] Toda vez que Burle Marx visitava a Praça de Casa Forte mandava retirar elementos estranhos ao projeto original. Ele já mandou retirar muita árvore como os pés de flamboyant [...] em volta dos espelhos d’água o paisagista colocou pés de bastão-do-imperador espécie substituída por bastão-do-panamá e liconia” (p. 1).

⁹⁷ Na lenda, a Lua [*Jaci, para os índios*] era uma deusa que beijava e enchia de luz o rosto da mais bela virgem da aldeia e levava para si, transformando-a em estrela. Naiá, filha do chefe e princesa da tribo, querendo ser transformada em estrela perseguia a Lua. Em uma noite, prostrada na margem de um lago, - mesma posição que Burle Marx dispõe a índia no espelho d’água -, Naiá vê a lua e imagina que teria vindo lhe buscar e atirou-se nas águas e nunca mais foi vista. A Lua em recompensa ao sacrifício da guerreira transformou-a na "estrela das águas", representada pela vitória-régia (Silva, 2012).

Marx] dissesse: “isto aqui eu estou fazendo, a natureza está ali. Mas o que ocorre é a ligação do jardim com a paisagem local”.

A grandiosidade e a força do projeto da Praça de Casa Forte é tal, que mesmo com todas as mudanças ocorridas, principalmente a partir da década de 1940, por falta de uma correta manutenção, ela continua sustentando o título de *o mais belo jardim do Recife* como foi considerada em 1936, momento em que estava em seu auge.

[6.3] Considerações

Obras de artes concebidas por Burle Marx... Monumentos criados *a priori* por Burle Marx.... por tais características a Praça de Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha são consideradas patrimônio cultural do Brasil.

Com essas praças o paisagista inicia no Recife um novo modo de conceber jardins - o jardim moderno. Assim, foi em Recife que tudo iniciou, e o Brasil ganhou seus primeiros jardins públicos modernos.

A modernidade chega aos jardins tendo como protagonista a vegetação autóctone e a valorização das naturalizadas que já faziam parte da paisagem recifense. Do litoral ao sertão - das águas à secura - esculturas de figuras humanas típicas que compõem essas re-

giões - o índio e o sertanejo - são destaques na composição desses jardins para evocar a brasilidade. A importância que Burle Marx deu ao efeito desse elemento também estava no sentido de que a imobilidade serena se acentua, contrastando com o dinamismo e as transformações perpétuas da vegetação.

A diversidade vegetal que Burle Marx empregou na Praça de Casa Forte e na Praça Euclides da Cunha fez com que a cidade do Recife ganhasse destaque, como símbolo de cidade moderna nos principais jornais do Brasil nos anos de 1930. De extrema beleza e também por suas peculiaridades, as espécies vegetais dividiram as opiniões dos recifenses.

Enquanto a Praça de Casa Forte chamava atenção, principalmente, pela gigantesca *Victoria amazonica* (vitória-régia) imortalizada nos registros fotográficos e nos cartões-postais por seu esplendor; as cactáceas, da Praça Euclides da Cunha, evocaram a dúvida de sua potencialidade estética para configurar um jardim público.

Ao importar ou coletar espécies com indivíduos já adulto, e muitas vezes com mais de 3m de altura, Burle Marx não esperou o jardim chegar a sua maturidade para mostrar seu esplendor. Para a Praça de Casa Forte o Jardim Botânico do Rio de Janeiro teve um papel fundamental ao fornecer algumas espécies raras; já para a Praça Euclides da Cunha foi a Caatinga pernambucana quem deu todo suporte.

Ao colocar como prioridade o “valor de observar, de ver”, Burle Marx com seu olhar de artista sobre nossas florestas - e também com o filtro da fitoassociação - selecionou espécies que pela primeira vez foram usadas em um projeto de jardim. A questão ainda é mais forte quando se fala nas cactáceas, tanto que levou o filósofo francês Jacques Leenhardt a afirmar que Burle Marx deu a essas espécies o direito à cidadania “na prática paisagística da época” (2006, p. 42).

A admiração por esses jardins fez com que intelectuais, a exemplo do engenheiro e poeta Joaquim Cardozo, considerasse o trabalho de Burle Marx como uma realização de uma estrutura das mais amplas e variadas e que tudo isso foi feito em meio de uma luta tenaz para que o seu ponto de vista fosse aceito por ser o mais certo.

[7]

RESTAURO E INTEGRIDADE VISUAL DOS JARDINS DE BURLE MARX

Para garantir a integridade vegetal dos jardins históricos se faz necessário: Substituição de árvores e plantas (especial atenção para o restauro da arquitetura da árvore e da planta de acordo com o espírito original). Não se devem tolerar nenhuma transformação vegetal contrária à composição do jardim.

[René Pecherè, 1971, p. 231 e 232.]

ESTE CAPÍTULO está estruturado em dois motes. O *primeiro* trata das ações que contribuíram para a descaracterização da Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte, assim como o percurso traçado e percorrido para o restauro desses dois jardins históricos e, o *segundo*, aborda a verificação e o entendimento da integridade visual como uma condição para a preservação da ideia de Roberto Burle Marx. Ressalta-se que a execução dos projetos de restauro foi realizada pela Prefeitura do Recife, porém toda pesquisa que antecede o ato de restaurar foi realizada pelos pesquisadores do Laboratório da Paisagem da UFPE: Ana Rita Sá Carneiro, Liana de Barros Mesquita e Aline de Figueirôa Silva [Praça Euclides da Cunha] e Ana Rita Sá Carneiro e Joelmir Marques da Silva [Praça de Casa Forte].

[7.1]

O restauro da Praça Euclides da Cunha: a paisagem sertaneja de volta ao jardim

A paisagem sertaneja da Praça Euclides da Cunha resistiu até meados da década de 1960, mesmo sofrendo com as cheias de 1960, 1961 e 1962 que atingiram a praça severamente, como pode-se ver nas seguintes passagens: “A praça Euclides da Cunha, no Benfica, onde se situa o clube Internacional, ficou, também, inteiramente alagada” (Diario de Pernambuco, 1960, p. 7), “[...] E como acontece em face da sua vizinhança do rio [*Capibaribe*], a rua Benfíca, desde a Escola de Belas Arte, passando pela praça Euclides da Cunha até o escritório da CTU, foi invadida pelas águas [...]” (Diario de Pernambuco, 1961, p. 11), “Os temporais caídos no Recife, nos dois últimos dias, também inundaram diversas áreas da cidade [...]” Uma transversal da Praça Euclides da Cunha” (Diario de Pernambuco, 1962, p. 1) (Figura 55). Cogita-se, com base nos documentos históricos, que as cheias foram o ponto de partida para o crescimento de vegetação arbórea dentro e fora do cactário, como podemos ver na Figura 56.



Figura 55: Aspecto do Bairro do Benfica alagado pela cheia de 1961, onde pode-se ver o Clube Internacional, que fica em frente à Praça Euclides da Cunha. Fonte: Diario de Pernambuco, 1961, p. 11.

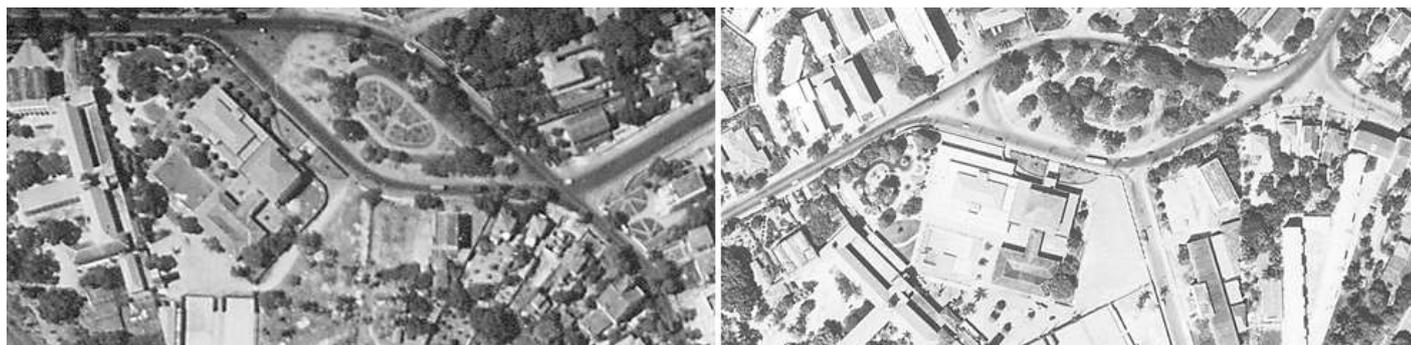


Figura 56: Praça Euclides da Cunha. Ao lado esquerdo em 1951 e ao lado direito em 1967, após as cheias da década de 1960ce onde pode-se ver, principalmente no cactário, indivíduos arbóreos já adultos. Fonte: Agência Estadual de Planejamento e Pesquisas de Pernambuco (Condepe/Fidem), Cortesia de Raquel Nadine.

Apesar das dissonâncias climáticas para o estabelecimento da vegetação e das cheias do Rio Capibaribe, foram as intervenções realizadas pela Prefeitura do Recife, principalmente na década de 1970, por não ter conhecimento do projeto original de Burle Marx, que contribuíram ainda mais para a descaracterização da Praça Euclides da Cunha.

Em 1971, o prefeito Augusto Lucena (1971-1975) implementou na cidade do Recife o projeto *Poder Verde* criado e coordenado pela agrônoma Janete Freire, então diretora do Departamento de Paisagismo da Secretaria de Viação e Obras. O projeto visava ampliar o número de árvores na capital pernambucana já que a cidade passava por um crescimento urbano. Assim, a cidade do Recife bateu recorde “das capitais brasileiras segundo Agência Nacional na política de arborização das grandes cidades” (Diário de Pernambuco, 1971, p. 13).

O título veio em decorrência de uma dinâmica de arborização nas praças do Recife, e entre elas estava a Praça Euclides da Cunha. “[...] no dia 10 [10/12/1971] será a vez da praça Euclides da Cunha [...]. Lá você verá muitas árvores e novos bancos. Tudo restaurado com carinho, bom gosto” (Diário de Pernambuco, 1971, p. 13).

Contudo é em janeiro de 1972 que o projeto de remodelação da Praça Euclides da Cunha é executado com a “instalação de um novo jardim do tipo agreste, restauração e ampliação do gramado, circulação em areia e execução de bancos em concreto [...]” (Diário de Pernambuco, 1972, p. 9).

Com a cheia de 1º de maio de 1977 a Praça Euclides da Cunha foi, entre as 46 praças atingidas, a mais danificada, tanto que o Departamento de Paisagismo decidiu pela “abertura de edital para a realização da recuperação” (Diário de Pernambuco, 1977, p. 4).

Tantas intervenções, e sem respeitar a ideia projetual de Burle Marx, ocasionou a descaracterização da Praça Euclides da Cunha onde, conforme Sá Carneiro e Mesquita (2003), o principal motivo foi o fato de que as espécies herbáceas e arbustivas da caatinga, presentes no núcleo da praça, não suportarem o sombreamento causado pelas espécies arbóreas, tanto as introduzidas como as que se estabeleceram mediante a dispersão de sementes das árvores matrizes que configuravam os dois anéis da praça.

Na década de 1980 o Departamento de Paisagismo cria um programa de longo prazo para a recuperação das praças do Recife (Diário de Pernambuco, 1982); e, em 1985 a Empresa de Obras Públicas realizou várias propostas paisagísticas para as praças da capital pernambucana e uma delas, de autoria da arquiteta Beatriz Varejão, foi para a Praça Euclides da Cunha (Figura 57).

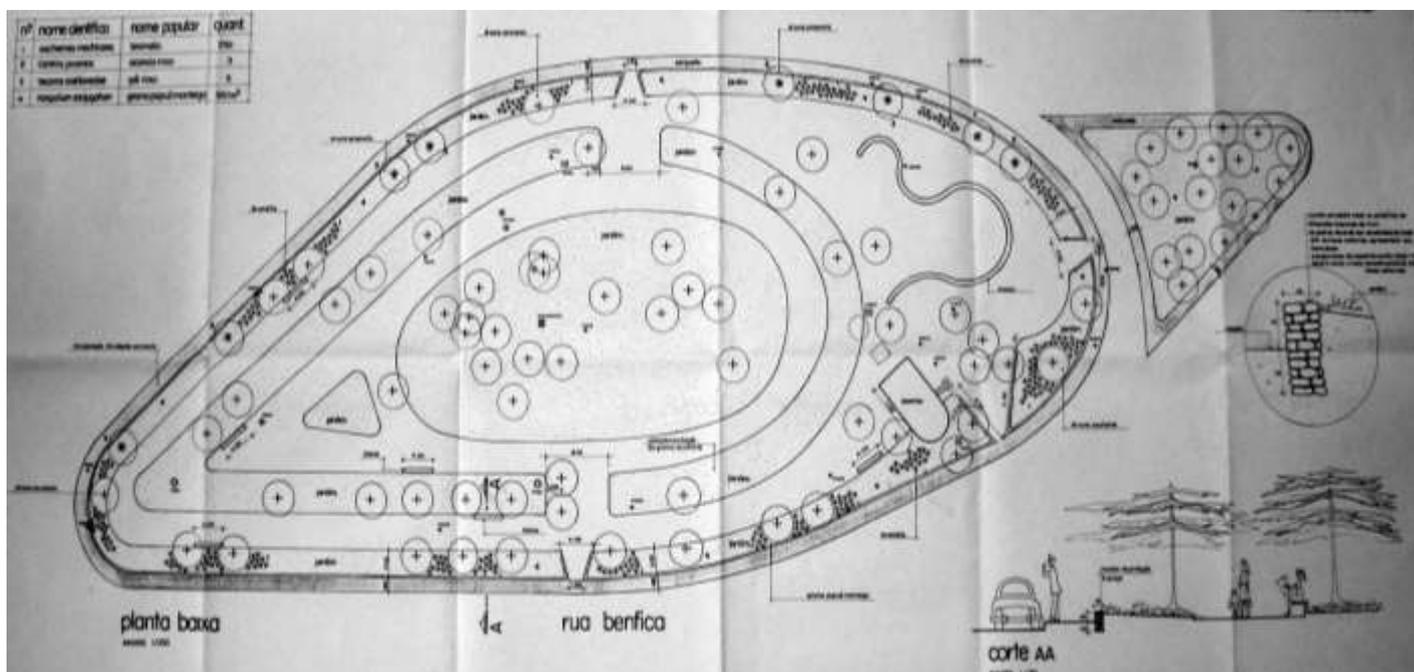


Figura 57: Proposta paisagística para a Praça Euclides da Cunha de autoria de Beatriz Varejão, julho de 1985. Acervo: Mapoteca do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.

No projeto se observa que o núcleo - dedicado às cactáceas - já possuía vegetação arbórea adulta. Para o novo plantio foram especificadas duas espécies arbóreas: a *Cassia javanica* (cássia-rosa), exótica e o *Handroanthus impetiginosus* (ipê-roxo) que tem como domínio fitogeográfico: Caatinga, Cerrado, Floresta Amazônica, Pantanal e Floresta Atlântica. Como forração foram indicadas a *Aechmea mexicana* (bromélia), também exótica e o *Paspalum conjugatum* (grama-papuã) que tem ocorrência na Floresta Amazônica, Caatinga, Cerrado, Mata Atlântica, Pampa e Pantanal. A *Paspalum conjugatum* foi usado para a recuperação do gramado dos dois anéis e as outras três espécies só foram indicadas para compor o primeiro anel. A escolha de espécies exóticas, bem como o local de plantio, reflete um total desconhecimento da concepção original da Praça Euclides da Cunha.

Na Figura 58, de 2001, observa-se o adensamento arbóreo no cactário, o que contribuiu para a morte das espécies herbáceas das famílias Cactaceae, Bromeliaceae e Eupobiaceae. Face ao processo de descaracterização - tanto a nível do traçado como da vegetação -, uma parte da memória paisagística do Recife estava se perdendo. Frente a isso, a Prefeitura do Recife e o Laboratório da Paisagem da UFPE iniciaram em 2001 as discussões sobre o processo de restauro da Praça Euclides da Cunha, assim como da Praça do Derby e da Praça Faria Neves.



Figura 58: Vista aérea da Praça Euclides da Cunha em 2001. Vê-se a concentração de árvores no núcleo das cactáceas. Fonte: Laboratório da Paisagem da UFPE.

Na Tabela 6, podemos observar a composição florística da Praça Euclides da Cunha em 2002, antes do restauro, na qual das 19 espécies presentes na praça, 8 são exóticas

e/ou não pertencentes ao domínio fitogeográfico da Caatinga, correspondendo a 42.10% do total.

Tabela 6: Composição florística da Praça Euclides da Cunha antes do restauro.

Família/Espécie	Nome popular	Extrato	Domínio Fitogeográfico****
ANACARDIACEAE			
<i>Mangifera indica</i> ***	Mangueira	Arbóreo	Exótica
<i>Myracrodruon urundeuva</i> *	Aroeira	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
APOCYNACEAE			
<i>Aspidosperma pyrifolium</i> *	Pereiro	Arbóreo	Caatinga; Cerrado
ARECACEAE			
<i>Acrocomia intumescens</i> **	Macaibeira	Palmeira	Mata Atlântica
<i>Livistona rotundifolia</i> **	Palmeira-Filipina	Palmeira	Exótica
<i>Roystonea oleracea</i> *	Palmeira-imperial	Palmeira	Exótica
BIGNONIACEAE			
<i>Handroanthus impetiginosus</i> ***	Ipê-roxo	Arbóreo	Caatinga; Amazônia; Cerrado; Pantanal; Mata Atlântica
BURSERACEAE			
<i>Commiphora leptophloeos</i> *	Imburana	Arbóreo	Caatinga; Cerrado
CECROPIACEAE			
<i>Cecropia laetivirens</i> *	Imbaúba	Arbóreo	Amazônia
FABACEAE			
<i>Enterolobium contortisiliquum</i> *	Tamboril	Arbórea	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
<i>Libidibia ferrea</i> var. <i>ferrea</i> *	Jucá	Arbórea	Caatinga
<i>Mimosa artemisiana</i> *	Jurema-branca	Arbórea	Caatinga; Mata Atlântica
<i>Pithecellobium dulce</i> **	Acácia-mimosa	Arbórea	Caatinga; Amazônia; Mata Atlântica
<i>Poincianella pyramidalis</i> **	Catingueira	Arbórea	Caatinga
MALVACEAE			
<i>Chorisia glaziovii</i> *	Paineira	Arbórea	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
MYRTACEAE			
<i>Psidium guajava</i> **	Goiabeira	Arbórea	Caatinga; Amazônia; Mata Atlântica; Cerrado
<i>Syzygium jambolanum</i> **	Azeitoneira	Arbórea	Exótica
OXALIDACEAE			
<i>Averrhoa carambola</i> *	Caramboleira	Arbórea	Exótica
RHAMNACEAE			
<i>Ziziphus joazeiro</i> ***	Juazeiro	Arbórea	Caatinga

*Espécie presente fora do cactário; **Espécie presente dentro do cactário; ***Espécie presente dentro e fora do cactário. Fonte: Sá Carneiro e Mesquita (2003). **** Para a determinação do Domínio Fitogeográfico tomou-se por base a Lista de Espécies da Flora de Brasil/ Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Missouri Botanical Garden.

Ao comparar a vegetação inventariada em 2002 com a paleta vegetal histórica da Praça Euclides da Cunha constatou-se que 12 das 19 espécies, ou seja, 63.16% não faziam parte do repertório botânico de Burle Marx (Tabela 7). Mesmo algumas espécies sendo do domínio das caatingas, não foi verificado, nos registros históricos, nenhuma referência à

elas. E, no que se refere ao quantitativo de espécies da paleta vegetal histórica, 65,21% não mais configurava a Praça Euclides da Cunha (Tabela 8).

Tabela 7: Espécies presentes na Praça Euclides da Cunha antes do restauro e que não foram especificadas por Burle Marx.

Família/Espécie	Nome popular	Extrato	Domínio Fitogeográfico*
ANACARDIACEAE			
<i>Mangifera indica</i>	Mangueira	Arbóreo	Exótica
<i>Myracrodruon urundeuva</i>	Aroeira	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
ARECACEAE			
<i>Acrocomia intumescens</i>	Macaibeira	Palmeira	Mata Atlântica
<i>Livistona rotundifolia</i>	Palmeira-Filipina	Palmeira	
<i>Roystonea oleracea</i>	Palmeira-imperial	Palmeira	Exótica
BURSERACEAE			
<i>Commiphora leptophloeos</i>	Imburana	Arbóreo	Caatinga; Cerrado
CECROPIACEAE			
<i>Cecropia laetiviren</i>	Imbaúba	Arbóreo	Amazônia
FABACEAE			
<i>Mimosa artemisiana</i>	Jurema-branca	Arbóreo	Caatinga; Mata Atlântica
<i>Pithecellobium dulce</i>	Acácia-mimosa	Arbóreo	Caatinga; Amazônia; Mata Atlântica
MYRTACEAE			
<i>Psidium guajava</i>	Goiabeira	Arbóreo	Caatinga; Amazônia; Mata Atlântica; Cerrado
<i>Syzygium jambolanum</i>	Azeitoneira		Exótica
OXALIDACEAE			
<i>Averrhoa carambola</i>	Caramboleira	Arbóreo	Exótica

* Para a determinação do Domínio Fitogeográfico tomou-se por base a Lista de Espécies da Flora de Brasil/ Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Missouri Botanical Garden.

Tabela 8: Espécies que foram especificadas por Burle Marx e que não foram encontradas na Praça Euclides da Cunha antes do restauro.

Família/Espécie	Nome popular	Extrato	Domínio Fitogeográfico*
AGAVACEAE			
<i>Agave sisalana</i>	Sisal	Herbáceo	Caatinga
ANACARDIACEAE			
<i>Spondias tuberosa</i>	Umbuzeiro	Arbóreo	Caatinga; Cerrado
BROMELIACEAE			
<i>Encholirium spectabile</i>	Macambira-de-flecha	Herbáceo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
<i>Hohenbergia catinae</i>	Bergia	Herbáceo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
<i>Neoglaziovia variegata</i>	Caroá	Herbáceo	Caatinga
CACTACEAE			
<i>Cereus jamacaru</i>	Mandacaru	Arbustivo	Caatinga; Cerrado
<i>Harrisia adscendens</i>	Rabo-de-raposa	Herbáceo	Caatinga
<i>Melocactus bahiensis</i>	Coroa-de-frade	Herbáceo	Caatinga; Cerrado
<i>Opuntia dillenii</i>	Palma	Arbustivo	Caatinga; Mata Atlântica
<i>Opuntia inamoena</i>	Palma	Arbustivo	Caatinga; Cerrado

<i>Pilosocereus gounellei</i>	Xique-xique	Arbustivo	Caatinga
<i>Pilosocereus piauhyensis</i>	Facheiro	Arbustivo	Caatinga
<i>Tacinga palmadora</i>	Palma	Arbustivo	Caatinga
<i>Tacinga funalis</i>	Quipá	Arbustivo	Caatinga
EUPHORBIACEAE			
<i>Cnidoscolus quercifolius</i>	Favela	Arbóreo	Caatinga

* Para a determinação do *Domínio Fitogeográfico* tomou-se por base a Lista de Espécies da Flora de Brasil/ Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

As espécies *Myracrodruon urundeuva* (aroeira), *Commiphora leptophloeos* (imburana), *Mimosa artemisiana* (jurema-branca) e *Pithecellobium dulce* (acácia-mimosa), pertencem ao domínio das caatingas e que estavam na praça antes do restauro, e que não foram indicadas por Burle Marx, possivelmente foram plantadas em 1972, em decorrência do projeto *Poder Verde*.

Para a construção dos lineamentos do projeto de restauro foi imprescindível um estudo detalhado da fitofisionomia da Caatinga [*Domínios da Caatinga*], que englobou: (i) o estudo da paisagem sertaneja e a diversidade vegetal *in loco* e (ii) análise dos depoimentos de Burle Marx e de Joaquim Cardozo - presentes nos jornais de época -, e das iconografias (Sá Carneiro, 2009).

O estudo da fitofisionomia da Caatinga, e não só da pernambucana, foi de fundamental importância para convencer os órgãos ambientais da necessidade do restauro, mais precisamente o Conselho Municipal de Meio Ambiente. Ficou sob responsabilidade da arquiteta e ecóloga Liana de Barros Mesquita o estudo da fitofisionomia e da fitoassociação da Caatinga que teve por base os postulados do botânico Dárdano de Andrade-Lima,⁹⁸ onde foram destacadas as características estruturais e morfológicas de cada espécie (Figura 59) o que garantiu uma aproximação com a intencionalidade de Burle Marx para a Praça Euclides da Cunha, - a paisagem sertaneja -, mesmo sendo introduzidas outras espécies da Caatinga que não foram indicadas pelo paisagista. Desta forma, a *integridade visual* foi o foco do restauro.

⁹⁸ Dárdano de Andrade-Lima (1917-1981). Engenheiro Agrônomo, professor e pesquisador na área de botânica. Deixou inúmeros trabalhos sobre fitogeografia do Brasil e dedicou grande parte de sua vida ao estudo da vegetação de áreas secas.

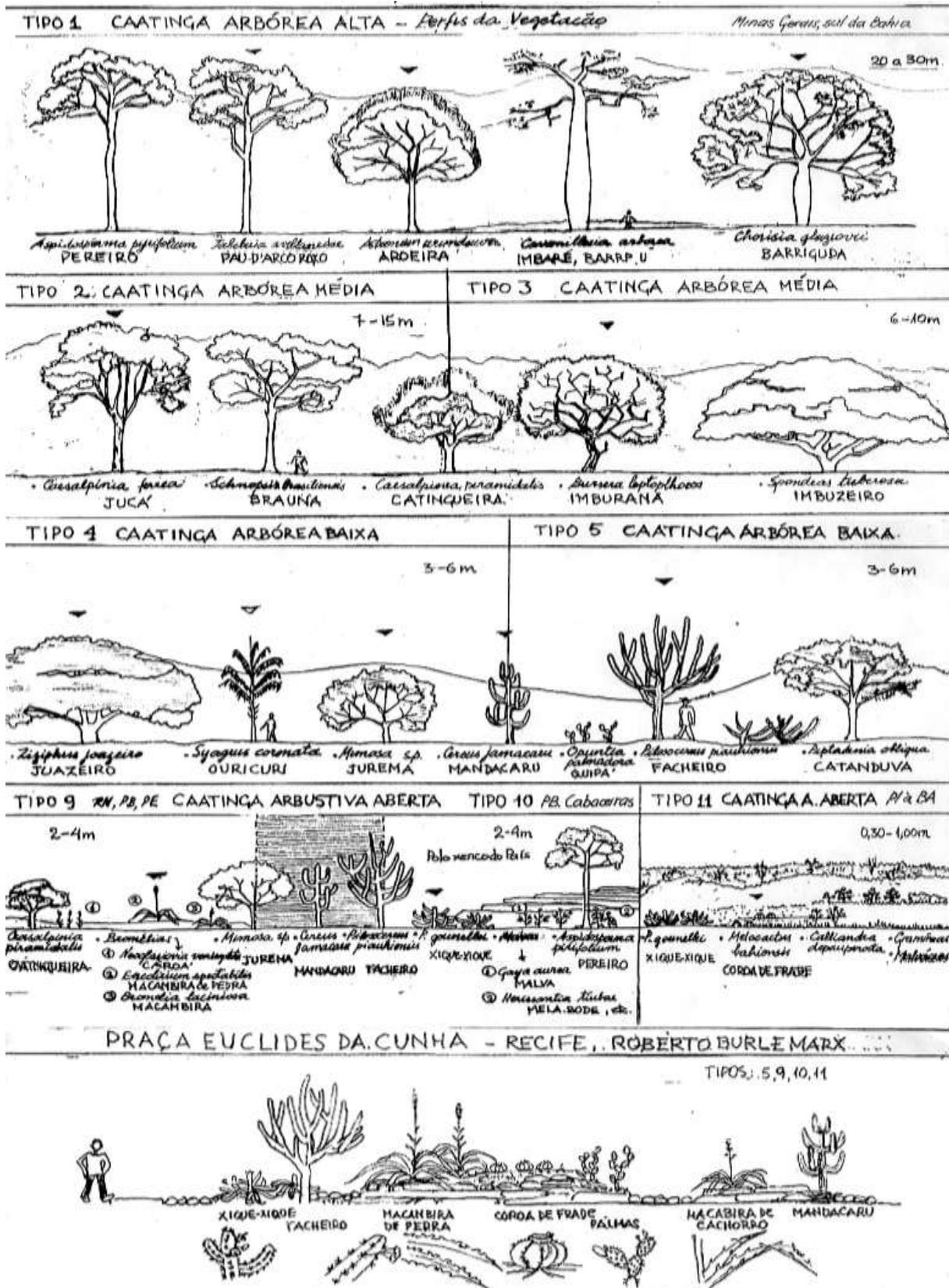


Figura 59: Estudo de Liana Mesquita dos Domínios das Caatingas para o restauro da Praça Euclides da Cunha. Fonte: Sá Carneiro e Mesquita (2003, p.38 a 40).

A Caatinga é “a maior das zonas fitogeográficas pernambucanas. Caracteriza-se por uma vegetação de porte médio a baixo, tipicamente tropófila (decídua) rica de espinhos, na qual se interpõem cactáceas e bromeliáceas. O clima é seco. O solo em grande parte é raso” e é dividida em agreste e sertão (Andrade-Lima, 2007, p. 265).

O restauro da Praça Euclides da Cunha só foi possível mediante o manejo de 25 árvores, sendo a maioria presente no canteiro central, a saber: *Chorisia glaziovii* (barriguda), *Handroanthus impetiginosus* (ipê-roxo), *Ziziphus joazeiro* (juazeiro), *Syzygium jambolanum* (azeitoneira), *Psidium guajava* (goiabeira), *Pithecellobium dulce* (acácia-mimosa) e *Mangifera indica* (mangueira) (Figura 60 e 61). É importante fazer notar a presença, no canteiro central, da *Chorisia glaziovii*, do *Handroanthus impetiginosus* e do *Ziziphus joazeiro*, espécies que fazem parte da Caatinga, e que se deu pela dispersão de sementes, já que tais espécies existiam na praça.



Figura 60: Praça Euclides da Cunha, 2003. Manejo da vegetação arbórea. Acervo: Laboratório da Paisagem da UFPE.



Figura 61: Praça Euclides da Cunha, 2003. Canteiro central sem vegetação arbórea. Acervo: Laboratório da Paisagem da UFPE.

Outro ponto importante no processo de restauro foi a decisão de manter no jardim árvores e palmeiras que não faziam parte da fitofisionomia da Caatinga, por se encontrarem em bom estado fitossanitário, como: *Averrhoa carambola* (caramboleira), *Mangifera indica* (mangueira), *Roystonea oleracea* (palmeira-imperial), *Livistona rotundifolia* (palmeira-filipina) e *Acrocomia intumescens* (macaibeira). Esse pensamento deixa claro que o processo de restauro é uma ação contínua e aponta para a necessidade de um plano de gestão da conservação para que, no futuro, tais indivíduos sejam substituídos por espécies do projeto original (Figura 62).



Figura 62: Praça Euclides da Cunha, 2003. Indivíduos mantidos de *Mangifera indica* e *Roystonea oleracea* [detrás da estação elevatória] e de *Livistona rotundifolia* e *Acrocomia intumescens* [no cactário]. Acervo: Laboratório da paisagem da UFPE.

Mesmo com a descaracterização, mais intensiva no cactário, ainda foi possível encontrar espécies que representavam 8 dos 12 domínios das caatingas, assim como a escultura do sertanejo. A vegetação da Caatinga introduzida na execução do projeto de restauro foi proveniente da sementeira da Companhia Hidrelétrica do São Francisco, localizada no sertão do estado de Alagoas (Sá Carneiro e Mesquita, 2003) (Figura 63). Na Tabela 9 pode-se ver a composição florística da Praça Euclides da Cunha ao final do restauro, representada por 28 espécies, 26 gêneros e 11 famílias botânicas. Destas espécies 4 são exóticas.



Figura 63: Praça Euclides da Cunha, 2004. Realização do plantio de espécies das Famílias: Cactaceae, Euphorbiaceae e Bromeliaceae no canteiro central e reconstrução dos anéis com vegetação arbórea e gramado. Acervo: Laboratório da Paisagem da UFPE.

Tabela 9: Composição florística da Praça Euclides ao final do restauro.

Família/Espécie	Nome popular	Extrato	Domínio Fitogeográfico*
ANACARDIACEAE			
<i>Mangifera indica</i>	Mangueira	Arbóreo	Exótica
<i>Myracrodruon urundeuva</i>	Aroeira	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
<i>Spondias tuberosa</i>	Umbuzeiro	Arbóreo	Caatinga, Cerrado, Mata Atlântica
APOCYNACEAE			
<i>Aspidosperma pyrifolium</i>	Pereiro	Arbóreo	Caatinga; Cerrado
ARECACEAE			
<i>Acrocomia intumescens</i>	Macaibeira	Palmeira	Mata Atlântica
<i>Livistona rotundifolia</i>	Palmeira-filipina	Palmeira	Exótica
<i>Roystonea oleracea</i>	Palmeira-imperial	Palmeira	Exótica
BIGNONIACEAE			
<i>Handroanthus impetiginosus</i>	Ipê-roxo	Arbóreo	Amazônia; Caatinga, Cerrado, Mata Atlântica; Pantanal
<i>Tabebuia aurea</i>	Craibeira	Arbórea	Caatinga; Amazônia; Cerrado; Mata Atlântica; Pantanal
BROMELIACEAE			
<i>Bromelia laciniosa</i>	Macambira-de-cachorro	Arbóreo	Caatinga
<i>Encholirium spectabile</i>	Macambira-de-fleche	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
CACTACEAE			
<i>Cereus jamacaru</i>	Mandacaru	Arbustivo	Caatinga; Cerrado
<i>Melocactus bahiensis</i>	Coroa-de-frade	Herbáceo	Caatinga; Cerrado
<i>Pilosocereus gounellei</i>	Xique-xique	Herbáceo	Caatinga; Cerrado
<i>Pilosocereus piauhyensis</i>	Facheiro	Herbáceo	Caatinga
<i>Tacinga funalis</i>	Quipá	Herbáceo	Caatinga
<i>Tacinga palmadora</i>	Urumbeba	Herbáceo	Caatinga
CELASTRACEAE			
<i>Maytenus rigida</i>	Bom-nome	Arbóreo	Caatinga; Cerrado

FABACEAE

<i>Bauhinia forficata</i>	Mororó	Arbóreo	Caatinga; Mata Atlântica
<i>Chloroleucon tortum</i>	Jurema	Arbóreo	Mata Atlântica
<i>Enterolobium contortisiliquum</i>	Tamboril	Arbóreo	Caatinga; Mata Atlântica; Cerrado
<i>Erythrina velutina</i>	Mulungu	Arbóreo	Caatinga; Amazônia, Cerrado; Mata Atlântica
<i>Libidibia ferrea</i> var. <i>ferrea</i>	Jucá	Arbóreo	Caatinga
<i>Mimosa artemisiana</i>	Jurema-branca	Arbóreo	Caatinga; Mata Atlântica
<i>Poincianella pyramidalis</i>	Catingueira	Arbóreo	Caatinga

MALVACEAE

<i>Chorisia glaziovii</i>	Paineira	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
---------------------------	----------	---------	-----------------------------------

OXALIDACEAE

<i>Averrhoa carambola</i>	Caramboleira	Arbóreo	Exótica
---------------------------	--------------	---------	---------

RHAMNACEAE

<i>Zizyphus joazeiro</i>	Joazeiro	Arbóreo	Caatinga
--------------------------	----------	---------	----------

* Para a determinação do *Domínio Fitogeográfico* tomou-se por base a Lista de Espécies da Flora de Brasil/Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Missouri Botanical Garden.

As espécies *Handroanthus impetiginosus* (ipê-roxo), *Aspidosperma pyrifolium* (pereiro), *Chorisia glaziovii* (paineira), *Enterolobium contortisiliquum* (tamboril), *Libidibia ferrea* var. *ferrea* (jucá), *Mimosa artemisiana* (jurema-branca) e *Poincianella pyramidalis* (catingueira) já se encontravam na praça, antes do restauro, e possuíam porte adulto. Outras como, *Chloroleucon tortum* (jurema), *Erythrina velutina* (mulungu) e *Tabebuia aurea* (craibeira) foram introduzidas no momento do restauro e, mesmo não tendo sido especificadas por Burle Marx - tomando por base a paleta vegetal histórica -, são espécies típicas da região da Caatinga e elementos marcantes na paisagem sertaneja.

Com o passar do tempo e por falta de uma manutenção contínua algumas espécies não conseguiram se estabelecer já que a vegetação predominante - da Caatinga -, não condiz com as condições edafoclimáticas da região. Na Tabela 10 apresenta-se a composição florística da Praça Euclides da Cunha no ano de 2015 representada por 24 espécies, 23 gêneros e 11 famílias botânicas. A distribuição espacial dos indivíduos de cada espécie pode ser vista na Figura 64.

Tabela 10: Composição florística da Praça Euclides em 2015.

Família/Espécie	Nome popular	Extrato	Domínio Fitogeográfico*
ANACARDIACEAE			
<i>Mangifera indica</i>	Mangueira	Arbóreo	Exótica
<i>Spondias tuberosa</i>	Umbuzeiro	Arbóreo	Caatinga; Cerrado
APOCYNACEAE			
<i>Aspidosperma pyrifolium</i>	Pereiro		Caatinga; Cerrado
ARECACEAE			
<i>Acrocomia intumescens</i>	Macaibeira	Palmeira	Mata Atlântica
<i>Livistona rotundifolia</i>	Palmeira-filipina	Palmeira	Exótica
<i>Roystonea oleracea</i>	Palmeira-imperial	Palmeira	Exótica
BIGNONIACEAE			
<i>Handroanthus impetiginosus</i>	Ipê-roxo	Arbóreo	Caatinga; Amazônia; Cerrado; Mata Atlântica; Pampa; Pantanal
<i>Tabebuia aurea</i>	Craibeira	Arbóreo	Amazônia; Caatinga; Cerrado, Mata Atlântica; Pantanal
BROMELIACEAE			
<i>Bromelia laciniosa</i>	Macambira-de-cachorro	Herbáceo	Caatinga
<i>Encholirium spectabile</i>	Macambira-de-fleche	Herbáceo	Caatinga; Cerrado, Mata Atlântica
CACTACEAE			
<i>Cereus jamacaru</i>	Mandacaru	Arbusto	Caatinga; Cerrado
<i>Mimosa artemisiana</i>	Jurema-branca	Arbóreo	Mata Atlântica
<i>Pilosocereus gounellei</i>	Xique-xique	Herbáceo	Caatinga; Cerrado
<i>Pilosocereus piauhyensis</i>	Facheiro	Herbáceo	Caatinga
<i>Tacinga palmadora</i>	Palma	Herbáceo	Caatinga
EUPHORBIACEAE			
<i>Euphorbia lactea</i>	Candelabro	Arbustivo	Exótica
FABACEAE			
<i>Chloroleucon tortum</i>	Jurema	Arbóreo	Cerrado; Mata Atlântica
<i>Enterolobium contortisiliquum</i>	Tamboril	Arbóreo	Caatinga; Cerrado, Mata Atlântica
<i>Erythrina velutina</i>	Mulungu		Caatinga; Cerrado
<i>Libidibia ferrea</i> var. <i>ferrea</i>	Jucá	Arbóreo	Carrasco; Floresta Estacional Decidual
<i>Poincianella pyramidalis</i>	Catingueira	Arbóreo	Amazônia; Caatinga
MALVACEAE			
<i>Chorisia glaziovii</i>	Paineira	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
OXALIDACEAE			
<i>Averrhoa carambola</i>	Caramboleira	Arbóreo	Exótica
RHAMNACEAE			
<i>Zizyphus joazeiro</i>	Joazeiro	Arbóreo	Caatinga

* Para a determinação do *Domínio Fitogeográfico* tomou-se por base a Lista de Espécies da Flora de Brasil/ Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Missouri Botanical Garden.

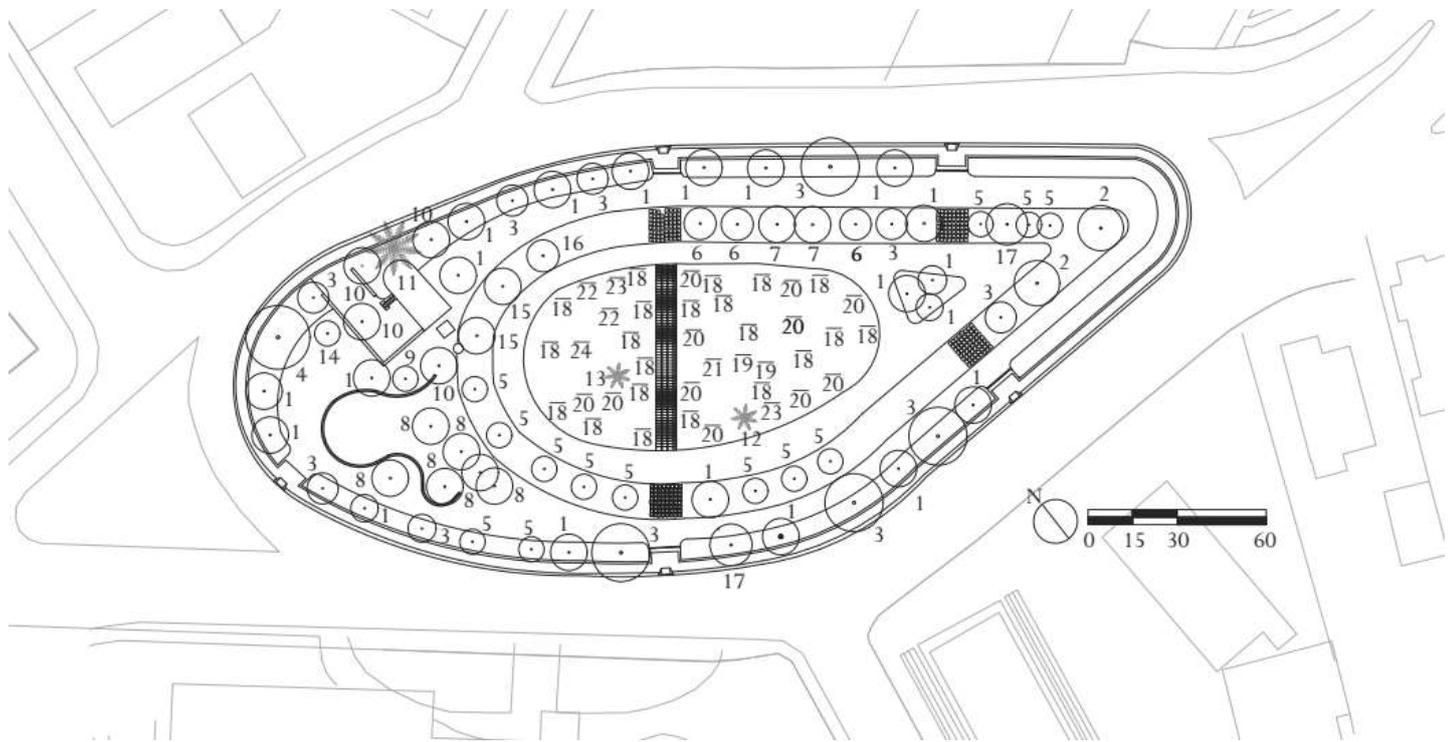


Figura 64: Planta baixa da Praça Euclides da Cunha onde pode-se ver a distribuição espacial dos indivíduos de cada espécie. Desenho de Joelmir Marques da Silva, Eduarda Dantas e Wilson de Barros.

Especificação da vegetação

1. *Handroanthus impetiginosus*; 2. *Erythrina velutina*; 3. *Caesalpinia ferrea* var. *ferrea*; 4. *Enterolobium contortisiliquum*; 5. *Caesalpinia pyramidalis*; 6. *Zizyphus joazeiro*; 7. *Spondias tuberosa*; 8. *Tabebuia aurea*; 9. *Averrhoa carambola*; 10. *Mangifera indica*; 11. *Roystonea oleracea*; 12. *Acrocomia intumescens*; 13. *Livistona rotundifolia*; 14. *Aspidosperma pyriforme*; 15. *Chloroleucon tortum*; 16. *Mimosa artemisiana*; 17. *Ceiba glaziovii*; 18. *Encholirium spectabile*; 19. *Cereus jamacaru*; 20. *Bromelia laciniosa*; 21. *Euphorbia lactea*; 22. *Opuntia palmadora*; 23. *Pilosocereus gounellei*; 24. *Pilosocereus piauhyensis*

Confrontando a paleta vegetal histórica da Praça Euclides da Cunha, com o inventário de 2015 pôde-se constatar que espécies da Família Euphorbiaceae bem como, o *Melocactus bahiensis* (coroa-de-frade) e a *Tacinga funalis* (quipá) não estão presentes na praça, no entanto, com exceção das euforbiáceas, o *Melocactus bahiensis* e a *Tacinga funalis* foram introduzidos no momento do restauro, mas que por problemas de manutenção, principalmente correlata a drenagem da água do cactário, não resistiram. A única espécie de Euphorbiaceae presente atualmente na praça é a *Euphorbia lactea* (candelabro) proveniente da Índia.

Ao contemplar a Praça Euclides da Cunha em sua totalidade percebe-se claramente a mensagem que Burle Marx deixou, em 1935, para Pernambuco que foi doar um jardim em que se achem aliadas a higiene e a arte, ao par da educação e cultura.

[7.2] Praça de Casa Forte: restauro em dois momentos

Com a elaboração do *Inventário dos Jardins de Burle Marx no Recife*, realizado pela equipe do Laboratório da Paisagem da UFPE, logo após o restauro da Praça Euclides da Cunha, percebeu-se a descaracterização do componente vegetal da Praça de Casa Forte, principalmente das espécies herbáceas e arbustivas.

Essa descaracterização se deu pela falta de conhecimento do projeto original da Praça de Casa Forte, principalmente de vegetação histórica, por parte da Prefeitura do Recife, que é responsável pela manutenção, e de um estudo aprofundado da vegetação histórica [*intenções projetuais de Burle Marx*].

No início da década de 1940, tomando por base os registros históricos, deram-se início aos novos plantios sem nenhum critério e com o que se tinha a disposição nas sementeiras da Prefeitura do Recife, como pode-se ver, por exemplo, na seguinte passagem:

[...] A praça da casa Forte foi outro logradouro que recebeu várias benfeitorias, tendo-se tornado uma das praças de melhor aspecto material, ajustando ao interesse histórico do local o repousante aspecto de um grande jardim com os seus tanques povoados de espécies amazônicas; uma grande praça onde circula o ar vivo e puro de um dos mais saudáveis arrabaldes da capital (Diário Carioca, 1941, p. 7).

Visando ações de manutenção da vegetação, foi realizado, em 2010, um inventário florístico e um estudo fitossanitário. A composição florística da Praça de Casa Forte, representada por 38 espécies, 33 gêneros e 21 famílias botânicas, e a distribuição espacial dos indivíduos, podem ser vistas na Figura 65 e na Tabela 11.

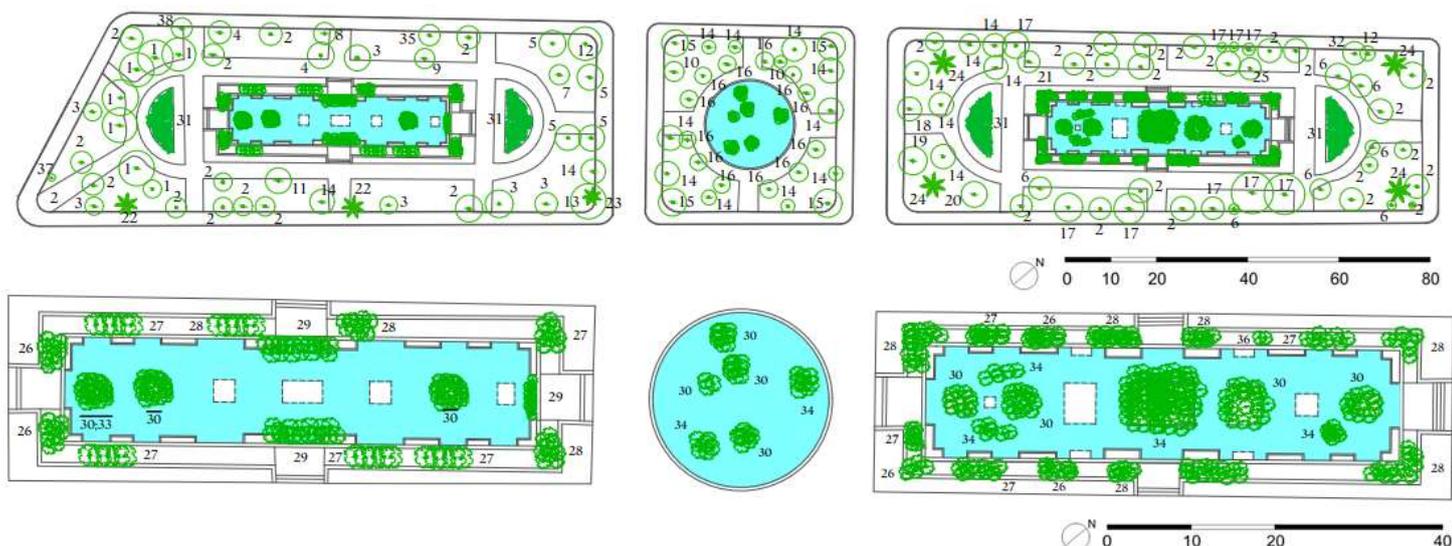


Figura 65: Distribuição espacial das espécies presentes na Praça de Casa Forte em 2010. Edição: Joelmir Marques da Silva.

Tabela 11: Composição florística da Praça de Casa Forte em 2010. Os números entre colchetes referem-se a localização de cada espécie na planta baixa representada na Figura 64.

Família/Espécie	Nome popular	Extrato	Domínio Fitogeográfico*
ANACARDIACEAE			
<i>Mangifera indica</i> ³ [19]	Mangueira	Arbóreo	Índia
ALISMATACEAE			
<i>Limnocharis flava</i> ¹ [29]	Mureré	Herbáceo	Amazônia; Caatinga; Mata Atlântica
ARACEAE			
<i>Montrichardia linifera</i> ^{1;2;3} [30]	Aninga	Herbáceo	Amazônia; Caatinga; Mata Atlântica
<i>Zantedeschia aethiopica</i> ³ [36]	Copo-de-leite	Herbáceo	África
ARECACEAE			
<i>Acrocomia intumescens</i> ¹ [22]	Macaibeira	Palmeira	Mata Atlântica
<i>Caryota mitis</i> ¹ [23]	Palmeira-mulambo	Palmeira	Filipinas; Índia; Malásia
<i>Sabal palmetto</i> ³ [24]	Sabal	Palmeira	Estados Unidos; Bahamas; Cuba
BIGNONIACEAE			
<i>Handroanthus impetiginosus</i> ² [10]	Ipê-rosa	Arbóreo	Amazônia; Caatinga; Cerrado; Pantanal; Mata Atlântica
<i>Handroanthus heptaphyllus</i> ¹ [8]	Ipê-roxo	Arbóreo	Cerrado; Mata Atlântica;
<i>Tabebuia aurea</i> ¹ [7]	Ipê-amarelo	Arbóreo	Amazônia; Caatinga; Mata Atlântica; Cerrado; Pantanal
<i>Tecoma stans</i> ¹ [37]	Ipezinho	Arbustivo	Cerrado; Mata Atlântica

CANNACEAE*Canna* × *generalis*^{1;3} [31]

Cana-da-índia

Herbáceo

EUA; América Central; Antilhas

FABACEAE*Paubrasilia echinata*¹ [4]

Pau-brasil

Arbóreo

Mata Atlântica

Libidibia ferrea var. *leiostachya*³ [18]

Pau-ferro

Arbóreo

Mata Atlântica; Caatinga

Poincianella pluviosa var. *peltophoroides*³ [6]

Sibipiruna

Arbóreo

Mata Atlântica

*Cassia grandis*¹ [5]

Cássia-grande

Arbóreo

Amazônia; Cerrado; Mata Atlântica; Pantanal

*Clitoria fairchildiana*¹ [3]

Sombreiro

Arbóreo

Mata Atlântica; Caatinga

Delonix regia^{1;2;3} [14]

Flamboyant

Arbóreo

Madagascar

*Samanea tubulosa*¹ [35]

Ingá-de-pobre

Arbóreo

Cerrado; Floresta Estacional Decidual; Floresta Estacional Semidecidual; Savana Amazônica

*Senna siamea*¹ [38]

Cássia-amarela

Arbóreo

Amazônia; Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica

Swartzia sp.¹ [9]

Sucupira

Arbóreo

-

*Tamarindus indica*³ [20]

Tamarindo

Arbóreo

África

HELICONIACEAE*Heliconia psittacorum*^{1;3} [26]

Paquevira

Herbáceo

Amazônia; Caatinga; Mata Atlântica; Cerrado; Pantanal

LECYTHIDACEAE*Couroupita guianensis*² [15]

Abriçó-de-macaco

Arbóreo

Amazônia

LYTHRACEAE*Lagerstroemia speciosa*³ [17]

Rosedá

Arbóreo

China; Japão

MALVACEAE*Basiloxylon brasiliensis*¹ [1]

Pau-rei

Arbóreo

Mata Atlântica

MELIACEAE*Carapa guianensis*¹ [12]

Andiroba

Arbóreo

Amazônia

MORACEAE*Ficus dendroica*¹ [13]

Fícus

Arbóreo

Cerrado

MYRTACEAE*Syzygium malaccense*³ [21]

Jambeiro

Arbóreo

Malásia

NYMPHAEACEAE*Nymphaea caerulea*^{1;2;3} [34]

Ninféia

Herbácea

Caatinga; Mata Atlântica

PROTEACEAE*Roupala brasiliensis*³ [25]

Carne-de-vaca

Arbóreo

Cerrado; Mata Atlântica

RUBIACEAE*Calycophyllum spruceanum*² [16]

Pau-mulato

Arbóreo

Amazônia

SAPINDACEAE*Filicium decipiens*^{1;3} [2]

Felício

Arbóreo

Índia; Sri Lanka

SAPOTACEAE*Pouteria caimito*¹ [11]

Abil

Arbóreo

Amazônia; Cerrado; Mata Atlântica

*Pouteria macahensis*³ [32]

Maçaranduba-mirim

Arbóreo

Mata Atlântica

TYPHACEAE*Typha angustifolia*¹ [33]

Taboa

Herbáceo

Cerrado; Mata Atlântica

ZINGIBERACEAE*Alpinia purpurata*^{1;3} [28]

Alpinia

Herbáceo

Ásia

Alpinia zerumbet^{1;3} [27]

Colônia

Herbáceo

Ásia

* Para a determinação do 'Domínio Fitogeográfico' tomou-se por base a Lista de Espécies da Flora de Brasil/ Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Missouri Botanical Garden. (1) primeiro jardim; (2) segundo jardim e (3) terceiro jardim.

Com o inventário florístico de 2010 constatou-se que 20 espécies, 52,63% do total, não foram indicadas por Burle Marx (Tabela 12). Quando nos referimos ao quantitativo de espécies sugeridas pelo paisagista, 41 delas, 68.96% do total, não mais configuravam a paisagem da praça (Tabela 13). Tal condição deve-se ao fato de que o novo plantio foi realizado tomando como partida, em sua maioria, o que já existia na praça, porém sem levar em consideração o domínio fitogeográfico, acarretando que no jardim de plantas nativas e da Amazônia contivessem espécies exóticas e que o jardim de plantas exóticas possuísse espécies nativas, levando à perda da ideia projetual de Burle Marx que era “[...] fornecer-lhe [aos habitantes] meios para que possa distinguir sua própria flora da exótica [...]” (Marx in Diário da Manhã, 1935a, p. 1).

Tabela 12: Espécies presentes na Praça de Casa Forte em 2010 e que não foram especificadas por Burle Marx.

Família/Espécie	Nome popular	Extrato	Domínio Fitogeográfico*
ANACARDIACEAE			
<i>Mangifera indica</i> ³	Mangueira ³	Arbóreo	Índia
ARECACEAE			
<i>Caryota mitis</i> ¹	Palmeira-mulambo	Palmeira	Filipinas, Índia e Malásia
<i>Sabal palmetto</i> ³	Sabal	Palmeira	Estados Unidos, Bahamas e Cuba
BIGNONIACEAE			
<i>Handroanthus impetiginosus</i> ¹	Ipê-rosa	Arbóreo	Amazônia, Caatinga, Cerrado, Pantanal, Mata Atlântica
<i>Tabebuia aurea</i> ¹	Ipê-amarelo	Arbóreo	Amazônia, Caatinga, Mata Atlântica, Cerrado, Pantanal
<i>Tecoma stans</i> ¹	Ipezinho	Arbustivo	Cerrado, Mata Atlântica
CANNACEAE			
<i>Canna × generalis</i> ^{1;3}	Cana-da-índia	Herbáceo	Sudeste os EUA, América Central e Antilhas
FABACEAE			
<i>Paubrasilia echinata</i> ¹	Pau-brasil	Arbóreo	Mata Atlântica
<i>Poincianella pluviosa</i> var. <i>peltophoroide</i> ³	Sibipiruna	Arbóreo	Mata Atlântica
<i>Samanea tubulosa</i> ¹	Ingá-de-pobre	Arbóreo	Cerrado (<i>lato sensu</i>), Floresta Estacional Decidual, Floresta Estacional Semidecidual, Savana Amazônica
<i>Swartzia</i> sp. ¹	Sucupira	Arbóreo	-
<i>Tamarindus indica</i> ³	Tamarindo	Arbóreo	África
LYTHRACEAE			
<i>Lagerstroemia speciosa</i> ³	Rosedá	Arbóreo	China; Japão
MORACEAE			
<i>Ficus dendroica</i> ¹	Ficus	Arbóreo	Cerrado

MYRTACEAE

*Syzygium malaccense*³ Jambeiro Arbóreo Malásia

NYMFAEACEAE

Nymphaea caerulea^{1;2;3} Ninféia Herbácea Caatinga; Mata Atlântica

PROTEACEAE

*Roupala brasiliensis*³ Carne-de-vaca Arbóreo Cerrado, Mata Atlântica

SAPOTACEAE

*Pouteria caimito*¹ Abil Arbóreo Amazônia, Cerrado, Mata Atlântica

*Pouteria macahensis*³ Maçaranduba-mirim Arbóreo Mata Atlântica

TYPHACEAE

*Typha angustifolia*¹ Taboa Herbáceo Cerrado, Mata Atlântica

* Para a determinação do *Domínio Fitogeográfico* tomou-se por base a Lista de Espécies da Flora de Brasil/ Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Missouri Botanical Garden. (1) primeiro jardim; (2) segundo jardim) e (3) terceiro jardim.

Tabela 13: Espécies vegetais que foram especificadas por Burle Marx e que não foram encontradas no inventário de 2010.

Família/Espécie	Nome popular	Extrato	Domínio Fitogeográfico*
AMARYLLIDACEAE			
<i>Crinum × powelli</i>	Crinum	Herbáceo	África
ARACEAE			
<i>Alocasia macrorrhizos</i>	Taioba	Herbáceo	-
<i>Anthurium amnicola</i>	Antúrio	Herbáceo	Venezuela
<i>Caladium bicolor</i>	Caladio	Herbáceo	Amazônia; Cerrado; Mata Atlântica; Caatinga,
<i>Caladium lindenii</i>	Malanga	Herbáceo	Colômbia
ARECACEAE			
<i>Astrocaryum gynacanthum</i>	Mumbacas	Palmeira	Amazônia
<i>Astrocaryum jauari</i>	Jaurari	Palmeira	Amazônia
<i>Euterpe edulis</i>	Açaí	Palmeira	Mata Atlântica; Cerrado
<i>Mauritia flexuosa</i>	Buriti	Palmeira	Amazonica; Caatinga; Cerrado
<i>Oenocarpus bacaba</i>	Bacaba	Palmeira	Amazônia
<i>Syagrus coronata</i>	Uricuri	Palmeira	Caatinga; Cerrado
BIGNONIACEAE			
<i>Spathodea campanulata</i>	Espatódea	Arbóreo	África
<i>Zeyheria</i> sp.	Ipê-branco	Arbóreo	-
CLUSIACEAE			
<i>Clusia</i> sp.	Clusias	Herbáceo	-
CONVOLVULACEAE			
<i>Evolvulus pusillus</i>	Orvalho	Herbáceo	Mata Atlântica; Cerrado
CYPERACEAE			
<i>Cyperus papyrus</i>	Papiro	Herbáceo	Mata Atlântica; Pantanal
FABACEAE			
<i>Acacia</i> sp.	Acacias	-	-
<i>Cassia ferruginea</i>	Chuva-de-ouro	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
<i>Erythrina velutina</i>	Mulungu	Arbóreo	Amazônia; Mata Atlântica; Caatinga; Cerrado,

<i>Hymenaea</i> sp.	Jatobá	Arbóreo	-
<i>Parkia pendula</i>	Visgueiro	Arbóreo	Amazônia, Mata Atlântica
<i>Peltophorum dubium</i>	Cana-fistula	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica; Pantanal
<i>Peltophorum vogelianum</i>	Farinha-seca	Arbóreo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica; Pantanal
<i>Schizolobium amazonicum</i>	Guapuruvu	Arbóreo	Brasil; Bolívia; Colômbia; Costa Rica; Equador; Honduras; México; Peru
<i>Senna siamea</i>	Cássia-amarela	Arbóreo	Amazônia; Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica
HERNANDIACEAE			
<i>Hernandia sonora</i>	Ventosa	Arbóreo	Amazônia
JUNCACEAE			
<i>Juncus effusus</i>	Junco	Herbáceo	Caatinga; Cerrado; Mata Atlântica; Pampa
LAMIACEAE			
<i>Tectona grandis</i>	Pau-teca	Arbóreo	Ásia
LYTHRACEAE			
<i>Lagerstroemia indica</i>	Rosedá	Arbóreo	China; Japão
MALPIGHIACEAE			
<i>Lophanthera lactescens</i>	Lanterneira	Arbóreo	Amazônia
MALVACEAE			
<i>Ceiba speciosa</i>	Paineira	Arbóreo	Amazônia; Caatinga, Cerrado; Mata Atlântica
<i>Pachira aquatica</i>	Munguba	Arbóreo	Amazônia
MARANTACEAE			
<i>Thalia geniculata</i>	Talia	Herbácea	Amazônia, Caatinga, Cerrado, Mata Atlântica, Pampas, Pantanal
MUSACEAE			
Musaceae	Musaceae	-	-
NELUMBONACEAE			
<i>Nelumbo nucifera</i>	Lótus	Herbácea	Asia
NYMPHAEACEAE			
<i>Nymphaea zanzibariensis</i>	Ninféia	Herbáceo	Asia
<i>Victoria amazonica</i>	Vitória-régia	Herbácea	Amazonia, Pantanal
STRELITZIACEAE			
<i>Ravenala madagascariensis</i>	Ravenala	Arbóreo	Madagascar
<i>Strelitzia</i> sp.	Shelitzia	Herbáceo	-
ZINGIBERACEAE			
<i>Etilingera elatior</i>	Bastão-do-imperador	Herbáceo	Malásia

* Para a determinação do *Domínio Fitogeográfico* tomou-se por base a Lista de Espécies da Flora de Brasil/ Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Missouri Botanical Garden.

As discussões para o restauro da Praça de Casa Forte, ação conjunta entre o Laboratório da Paisagem da UFPE e a Prefeitura do Recife, se iniciaram em 20/07/2010. Naquele momento, o Laboratório da Paisagem da UFPE já tinha um estudo preliminar para a conservação da praça e que contemplava a botânica histórica, resgate da vegetação empregada por Burle Marx, o inventário florístico atual e a análise fitossanitária e, também, a identificação dos locais que já não possuíam vegetação do projeto original.

A análise fitossanitária realizada em 2011 constatou que uma grande quantidade de árvores, em sua maioria espécie exótica, estavam infestadas pelos hemiparasitas *Phthirus pyrifolia* e *Struthanthus syringifolius*, comumente chamados de erva-de-passarinho. Também se observou vários indivíduos arbóreos com danos em suas estruturas caulinares e já não tinham condições de permanecerem na praça. A água dos lagos, contaminada por óxido de ferro, propiciou um ambiente inapropriado para o cultivo das espécies aquáticas (Figuras 66).



Figura 66: Detalhes do estado fitossanitário da Praça de Casa Forte. Da esquerda para a direita indivíduo de *Filicium decipiens* com *Struthanthus syringifolius*, tronco oco de *Poincianella pluviosa* var. *peltophoroides* e lago de plantas nativas contaminado.

Diante de todas as evidências do mau estado de conservação da Praça de Casa Forte a equipe do Laboratório da Paisagem da UFPE convenceu a Prefeitura do Recife da importância e urgência do restauro. Em início de 2011 a Prefeitura do Recife decidiu firmar uma parceria com o Laboratório da Paisagem da UFPE para o restauro da praça e, em 20/07/2011, teve início a *primeira fase* com as seguintes ações: (i) poda de manutenção e erradicação dos hemiparasitas; (ii) limpeza da água dos três lagos e (iv) manejo da vegeta-

ção arbórea com problemas fitossanitários e plantio de forma paralela de indivíduos com aproximadamente 1,5m de altura (Figura 67 e 68; Tabela 14).



Figura 67: Praça de Casa Forte, 2011. Erradicação, plantio, limpeza dos lagos de plantas nativas e poda de manutenção.

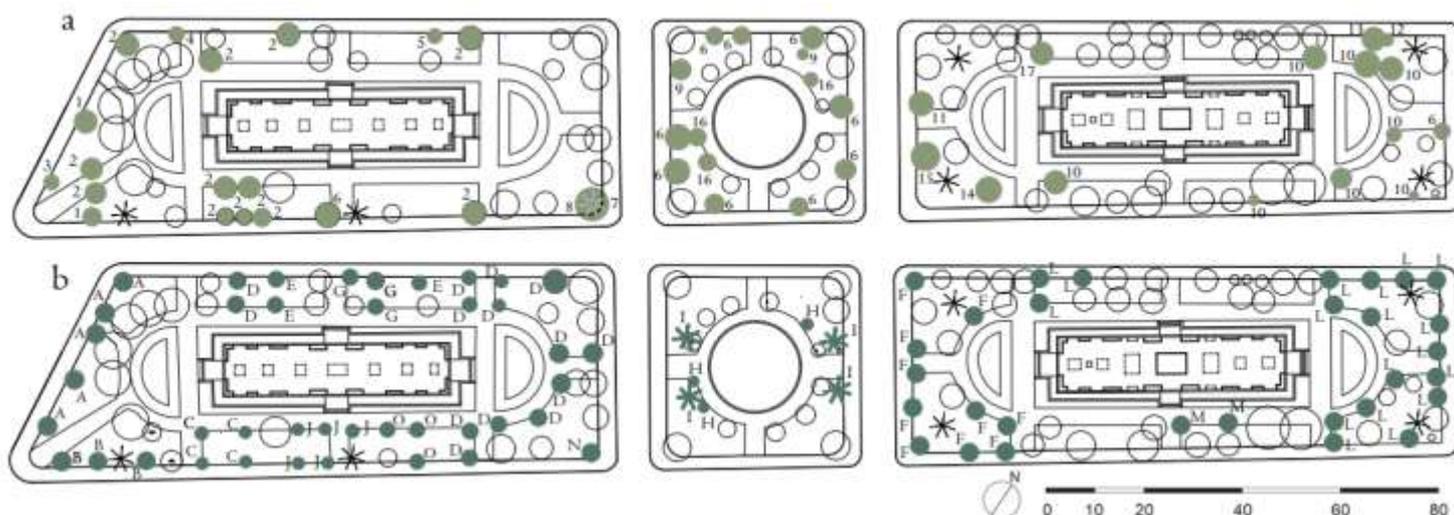


Figura 68: Praça de Casa Forte. Em 'a' os indivíduos que foram selecionados para manejo e, em 'b', os que foram indicados para plantio. Edição: Joelmir Marques da Silva, Eduarda Dantas e Wilson de Barros.

Tabela 14: Espécies vegetais que foram plantadas e retiradas da Praça de Casa Forte em 2011.

(Planta A: indivíduos que foram indicados para manejo)	
[1] <i>Clitoria fairchildiana</i> ; [2] <i>Filicium decipiens</i> ; [3] <i>Tecoma stans</i> ; [4] <i>Senna siamea</i> ; [5] <i>Samanea tubulosa</i> ; [6] <i>Delonix regia</i> ; [7] <i>Caryota mitis</i> ; [8] <i>Ficus dendrocida</i> ; [9] <i>Handroanthus impetiginosus</i> ; [10] <i>Poincianella pluviosa</i> var. <i>peltophoroides</i> ; [11] <i>Libidibia ferrea</i> var. <i>leiostachya</i> ; [12] <i>Carapa guianensis</i> [13] <i>Pouteria macahensis</i> ; [14] <i>Tamarindus indica</i> ; [15] <i>Mangifera indica</i> ; [16] <i>Calycophyllum spruceanum</i> ; [16] <i>Syzygium malaccense</i>	
(Planta B: espécies indicadas para plantio)	
[A] <i>Hymenaea courbaril</i> ; [B] <i>Erythrina velutina</i> ; [C.] <i>Tabebuia aurea</i> ; [D] <i>Cassia grandis</i> ; [E] <i>Poincianella pluviosa</i> var. <i>peltophoroides</i> ; [F]; <i>Delonix regia</i> ; [G] <i>Paubrasilia echinata</i> ; [H] <i>Calycophyllum spruceanum</i> ; [I] <i>Euterpe edulis</i> ; [J] <i>Handroanthus impetiginosus</i> ; [L] <i>Filicium decipiens</i> ; [M] <i>Lagerstroemia speciosa</i> ; [N] <i>Carapa guianensis</i> ; [O] <i>Clitoria fairchildiana</i>	

Alguns indivíduos de espécies de árvores e palmeiras que não correspondiam à especificação de Burle Marx, ou mesmo que correspondessem, se encontravam plantados em locais errados, e desde que possuíssem um bom estado sanitário permaneceram no jardim, são elas: *Acrocomia intumescens* (macaibeira), *Caryota mitis* (palmeira-rabo-de-peixe), *Filicium decipiens* (felício), *Delonix regia* (flamboyant), *Ficus dendrocida* (ficus-mata-pau), *Pouteria caimito* (abiu) e *Paubrasilia echinata* (pau-brasil), no primeiro jardim; *Handroanthus impetiginosus* (ipê-roxo) e *Delonix regia* (flamboyant) no segundo jardim; e *Carapa guianensis* (andiroba), *Pouteria macahensis* (maçaranduba-mirim) e *Poincianella pluviosa* var. *peltophoroides* (sibipiruna), no terceiro jardim.

Outro ponto importante é que não foi possível respeitar, na totalidade, o sistema de plantio especificado no projeto original de Burle Marx pela questão do sombreamento que os indivíduos adultos ocasionavam no local onde seriam plantados os indivíduos jovens. Tal condição ambiental estimularia tais indivíduos a irem em busca de luz solar, fototropismo⁹⁹, o que ocasionaria ao longo do tempo a descaracterização da arquitetura vegetal.

Ressalta-se que os indivíduos de *Hymenaea courbaril* (jatobá), de *Erythrina velutina* (mulungú) e de *Carapa guianensis* (andiroba), indicados para o novo plantio, não foram plantados. Tal situação se deu ao fato da não disponibilidade dessas espécies nos viveiros de plantas de Pernambuco, assim como de estados vizinhos.

⁹⁹ Fototropismo: Se refere a habilidade que os vegetais possuem para girar em busca de luz pela ação do hormônio auxina.

No final de maio de 2014, depois de 3 anos e 5 meses da realização da *primeira fase do restauro*, a equipe da Prefeitura do Recife, representando a Diretoria de Praças e Áreas Verdes e pela Gerência de Praças e Áreas Verdes, procurou o Laboratório da Paisagem da UFPE para iniciar a *segunda fase*, e em 15/07/2014 ocorreu a primeira reunião para tomada de decisões. O problema, da *segunda fase*, estava no restauro dos lagos que apresentavam danos em sua estrutura, vazamentos - que impossibilitava a manutenção do nível da água - e a descaracterização da composição florística mediante o emprego de espécies vegetais que não correspondiam com o tema de cada lago: plantas nativas [*primeiro lago*], plantas amazônicas [*segundo lago*] e plantas exóticas [*no terceiro lago*] (Figura 69).



Figura 69: Visão geral dos lagos da Praça de Casa Forte, 2013. Da esquerda para a direita temos: Lago de *plantas nativas* com predominância das *Montrichardia linifera* nas jardineiras específicas da *Victoria amazonica* e com o espelho d'água encoberto por *Salvinia auriculata*. Lago de *plantas amazônicas* também com predomínio de aninga na substituição da *Victoria amazonica* e lago de *plantas exóticas*, onde nas caixas específicas para o *Nelumbo nucifera* e para a *Nymphaea zanzibariensis* estavam as *Montrichardia linifera*.

Outro aspecto, e de grande importância, foi o resgate do microclima amazônico idealizado por Burle Marx para o segundo jardim de forma a garantir a sobrevivência dos indivíduos de *Calycophyllum spruceanum* (pau-mulato). Até a metade da década de 1940 esse ambiente ainda existia nessa parte da praça e que foi garantido pelo emprego, como vimos anteriormente, da *Oenocarpus bacaba* (bacaba) e da *Clitoria fairchildiana* (sombreiro). Com a falta de conservação, essas espécies deixaram de compor o segundo jardim e, em substituição, foram plantados indivíduos de *Delonix regia* (flambojantes), ocasionando um novo microclima. Com o adensamento de prédios próximos à praça, o segundo jardim passou a ter altas temperaturas, baixa umidade relativa do ar e em alguns momentos do

dia sem nenhuma corrente de vento¹⁰⁰. Com a maturidade atingida e um ambiente desfavorável para sobrevivência, os indivíduos de *Calycophyllum spruceanum* entraram em estado de senescência foliar, de caules aéreos e de fruto¹⁰¹ (Figura 70).



Figura 70: Dois momentos do jardim de plantas amazônicas. A esquerda, início da década de 1940, destaque para os *Calycophyllum spruceanum*, *Clitoria fairchildiana*, *Oenocarpus bacaba*, *Victoria amazônica* e *Nymphaea zanzibariensis* e, a direita, em 2014, observa-se os *Calycophyllum spruceanum*, *Delonix regia*, *Montrichardia linifera* e *Nymphaea zanzibariensis*. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco [para a primeira imagem].

Com todos os pontos definidos, em 06/06/2014 iniciaram-se as obras de restauro que ficou sob a responsabilidade da empresa *Real Energy* e da Prefeitura do Recife [execução] e do Laboratório da Paisagem da UFPE [consultoria e fiscalização]. As obras começaram de forma simultânea nos dois lagos retangulares [primeiro e terceiro jardim]. Para o segundo jardim a decisão foi de ocorrer apenas o plantio dos indivíduos de *Calycophyllum spruceanum* (pau-mulato) e de *Euterpes edulis* (açai) (Figura 71), seguido do manejo de todos

¹⁰⁰ Os parâmetros climáticos foram mensurados no período de agosto a novembro de 2011, momento da disciplina Urbanismo bioclimático do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, seguindo a metodologia adotada por Freitas (2009).

¹⁰¹ A senescência é um processo ativo controlado pelo núcleo celular sendo geneticamente programado e pode ser acelerada ou retardada por sinalizadores externos ou internos ocasionando a perda progressiva da integridade das membranas celulares e finalmente a morte, porém, pode ser reversível. Fatores como: déficit nutricional, stress hídrico, alta temperatura, baixa umidade do ar, pouca ventilação favorecem a senescência.

os indivíduos de *Delonix regia* (flamboyant) por serem exóticos e apresentarem danos mecânicos, mas que não chegou a ser realizado.



Figura 71: Jardim de plantas amazônicas. Plantio de indivíduos de *Calycophyllum spruceanum* [em primeiro plano] e de *Euterpes edulis* [em segundo plano], 2014.

A escolha do *Euterpes edulis* para a composição do segundo jardim se deu pelo fato de sua disponibilidade nas sementeiras. Assim, optou-se em resgatar a segunda ideia projetual de Burle Marx. No que se refere ao lago, optou-se pela permanência *Nymphaea caerulea* (ninfeia) e da *Montrichardia linifera* (aninga), já que não iria ocorrer o plantio da *Victoria amazonica* (vitória-régia).

O lago de plantas exóticas possuía o pior estado de conservação. Nas jardineiras das plantas aquáticas existiam indivíduos de espécies arbóreas, tais como: *Mangifera indica* (mangueira), *Psidium guajava* (goiabeira), *Syzygium jambolanum* (jambeiro), *Cecropia* sp. (imbaúba) e *Lagerstroemia speciosa* (rosedá) e de palmeira: *Socratea exorrhiza* (paxiúva).

Para realizar o novo plantio foi necessário retirar toda a vegetação, bem como limpar todas as jardineiras do centro e das laterais dos lagos (Figura 72). Tais ações também ocorreram no lago de plantas nativas. Mesmo tendo conhecimento da estrutura dos lagos, das jardineiras de plantas aquáticas e terrestres e do sistema hidráulico, a equipe do Labo-

ratório da Paisagem da UFPE e da Prefeitura do Recife não tinham ideia do que iriam encontrar quando a água e a vegetação fossem retiradas.



Figura 72: Jardim de plantas exóticas. Requalificação do lago (parte física/vegetação). Na esquerda em 2013 e na direita, 2014.

Com o manejo da vegetação percebeu-se que ao longo dos anos as caixas que serviam de suporte para as bombas hidráulicas e algumas jardineiras de profundidade localizadas nas laterais e no centro dos lagos retangulares, foram fechadas. Após a limpeza realizou-se as medições de todas as jardineiras, assim como o levantamento do sistema hidráulico que, ao ser confrontado com o projeto original de Burle Marx, percebeu-se que ocorreram modificações. Naquele momento, foi intuída a necessidade de uma requalificação dos dois lagos retangulares que implicou na impermeabilização com manta asfáltica (Figura 73).



Figura 73: Jardim de plantas exóticas. Requalificação do lago. Manejo da vegetação, limpeza e impermeabilização, 2014.

Ao mesmo tempo em que os lagos estavam sendo requalificados ocorreu o manejo das espécies herbáceas e arbustivas que estavam localizadas nas jardineiras laterais. Algumas delas estavam plantadas em locais errados, plantas nativas no lago de plantas exóticas e plantas exóticas no lago de plantas nativas. A quantidade de indivíduos de cada espécie também foi controlada ocorrendo o manejo para outras áreas da praça e, assim, garantindo a visibilidade do conjunto e da volumetria das massas vegetais.

Para o novo plantio as espécies consideradas foram: *Cyperus papyrus* (papiros), *Caladium bicolor* (caladium), *Alocasia* sp. (taioba), *Montrichardia linifera* (aninga), *Heliconia psittacorum* (helicônia), *Limnocharis flava* (murerê) e *Nymphaea amazonum* (ninfeia) [em substituição da *Victoria amazônica* (vitória-régia)], para o jardim de plantas nativas; e *Anthurium amnicola* (antúrio), *Juncus effusus* (junco), *Crinum x powelli* (lírio), *Alpinia purpurata* (alpínia), *Alpinia zerumbet* (colônia), *Nelumbo nucifera* (lótus), *Zantedeschia aethiopica* (copo-de-leite), *Strelitzia* sp. (árvore-do-viajante), *Etilingera elatior* (bastão-do-imperador) e *Nymphaea zanzibariensis* (ninfeia), para o jardim de plantas exóticas.

A grande dificuldade no processo de restauro foi o plantio das espécies aquáticas e paludosas, uma vez que a equipe da empresa *Real Energy* não tinha o conhecimento da biologia da espécie - exigência nutricional e substrato para sua fixação (Figura 74).



Figura 74: Plantio de *Cyperus papyrus* no lago de espécies nativas e preenchimento das caixas com seixos-rolados e areia para o plantio da *Nymphaea zanzibariensis*.

Ressalta-se que as espécies: *Hymenaea courbaril*, *Erythrina velutina*, *Limnocharis flava*, *Nymphaea amazonum* e *Nelumbo nucifera* não foram plantadas, já que a produção de mudas dessas espécies não é realizada nas principais sementeiras de Recife, e, nas sementeiras especializadas, principalmente de essências nativas, não havia disponibilidade. Tal realidade fez com que a Prefeitura do Recife tomasse a decisão da criação de uma sementeira específica para os jardins de Burle Marx, o que até o momento não ocorreu. Também decidiu-se pelo não plantio da *Victoria amazônica* (vitória-régia) por não mais se adaptar as condições microclimáticas do local.

Depois de 3 anos e 17 dias chega-se à realização das principais ações do processo de restauro, até mesmo porque outras deverão ser realizadas ao passar do tempo, e que devem estar indicadas em um plano de gestão da conservação. Com o manejo e novo plantio de espécies em concordância com o projeto original, a imagem [composição] da Praça de Casa Forte está mais próxima da idealizada por Burle Marx. A praça passou a contar com 40 espécies e, ao compará-las com a paleta vegetal histórica tem-se que 52,50% foram indicadas pelo paisagista (Tabela 15 e Figura 75).

Tabela 15: Composição florística da Praça de Casa Forte em 2015.

Família/Espécie	Nome popular	Extrato	Domínio Fitogeográfico*
AMARYLLIDACEAE			
<i>Crinum × powelli</i> ^{#†}	Crinum	Herbáceo	África
ANACARDIACEAE			
<i>Mangifera indica</i>	Mangueira	Arbóreo	Índia
ARACEAE			
<i>Caladium bicolor</i> ^{#†}	Caladio	Herbáceo	Amazônia; Cerrado; Mata Atlântica; Caatinga,
<i>Montrichardia linifera</i> [†]	Aninga	Herbáceo	Amazônia, Caatinga, Mata Atlântica
<i>Spathiphyllum cannifolium</i> [#]	Copo-de-leite	Herbáceo	Venezuela.
<i>Zantedeschia aethiopica</i> ^{#†}	Copo-de-leite	Herbáceo	África
ARECACEAE			
<i>Acrocomia intumescens</i> [†]	Macaibeira	Palmeira	Mata Atlântica
<i>Caryota mitis</i>	Palmeira-mulambo	Palmeira	Filipinas, Índia e Malásia
<i>Euterpe edulis</i> ^{#†}	Açaí	Palmeira	Mata Atlântica; Cerrado
<i>Sabal palmetto</i>	Sabal	Palmeira	Estados Unidos, Bahamas e Cuba
BIGNONIACEAE			
<i>Handroanthus heptaphyllus</i> [†]	Ipê-roxo	Arbóreo	Cerrado; Mata Atlântica
<i>Handroanthus impetiginosus</i>	Ipê-roxo	Arbóreo	Amazônia, Caatinga, Cerrado, Pantanal, Mata Atlântica
<i>Tabebuia aurea</i> [#]	Ipê-amarelo	Arbóreo	Amazônia, Caatinga, Mata Atlântica, Cerrado, Pantanal

CANNACEAE			
<i>Canna</i> × <i>generalis</i>	Cana-da-índia	Herbáceo	Sudeste os EUA, América Central e Antilhas
CYPERACEAE			
<i>Cyperus papyrus</i> ^{#†}	Papiro	Herbáceo	Mata Atlântica; Pantanal
FABACEAE			
<i>Cassia grandis</i> ^{#†}	Cássia-grande	Arbóreo	Amazônia; Cerrado, Mata Atlântica; Pantanal
<i>Clitoria fairchildiana</i> [†]	Sombreiro	Arbóreo	Mata Atlântica; Caatinga
<i>Delonix regia</i> [†]	Flamboyant	Arbóreo	Madagascar
<i>Paubrasil</i> <i>echinata</i> [#]	Pau-brasil	Arbóreo	Mata Atlântica
<i>Poincianella pluviosa</i> var. <i>peltophoroides</i> [#]	Sibipiruna	Arbóreo	Mata Atlântica
<i>Swartzia</i> sp.	Sucupira	Arbóreo	-
<i>Tamarindus indica</i>	Tamarindo	Arbóreo	África
HELICONIACEAE			
<i>Heliconia psittacorum</i> [†]	Paquevira	Herbáceo	Amazônia, Caatinga, Mata Atlântica, Cerrado, Pantanal
JUNCACEAE			
<i>Juncus effusus</i> [#]	Junco	Herbáceo	Mata Atlântica
LECYTHIDACEAE			
<i>Couropita guianensis</i>	Abriçó-de-macaco	Arbóreo	Amazônia
LYTHRACEAE			
<i>Lagerstroemia speciosa</i>	Rosedá	Arbóreo	China; Japão
MALVACEAE			
<i>Basiloxylon brasiliensis</i> [†]	Pau-rei	Arbóreo	Mata Atlântica
MELIACEAE			
<i>Carapa guianensis</i> [†]	Andiroba	Arbóreo	Amazônia
MORACEAE			
<i>Ficus dendrociada</i>	Fícus	Arbóreo	Cerrado
MYRTACEAE			
<i>Syzygium malaccense</i>	Jambeiro	Arbóreo	Malásia
NYMPHAEACEAE			
<i>Nymphaea zanzibariensis</i> ^{#†}	Ninfeia	Herbáceo	Ásia
PROTEACEAE			
<i>Roupala brasiliensis</i>	Carne-de-vaca	Arbóreo	Cerrado, Mata Atlântica
RUBIACEAE			
<i>Calycophyllum spruceanum</i> [†]	Pau-mulato	Arbóreo	Amazônia
SAPINDACEAE			
<i>Filicium decipiens</i> [†]	Felício	Arbóreo	Índia; Sri Lanka
SAPOTACEAE			
<i>Pouteria caimito</i>	Abil	Arbóreo	Amazônia, Cerrado, Mata Atlântica
<i>Pouteria macahensis</i>	Maçaranduba-mirim	Arbóreo	Mata Atlântica
STRELITZIACEAE			
<i>Strelitzia</i> sp. ^{#†}	Arvore-do-viajante	Herbáceo	-
TYPHACEAE			
<i>Typha angustifolia</i> ^{#†}	Taboa	Herbáceo	Cerrado, Mata Atlântica
ZINGIBERACEAE			
<i>Alpinia purpurata</i> [†]	Alpinia	Herbáceo	Ásia
<i>Alpinia zerumbet</i> [†]	Colônia	Herbáceo	Ásia

* Para a determinação do *Domínio Fitogeográfico* tomou-se por base a Lista de Espécies da Flora de Brasil/ Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Missouri Botanical Garden. # Espécies introduzidas no momento do restauro. †Espécies indicadas por Burle Marx.

[7.3] Integridade visual da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte

Ao percorrer a história da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte, dentro das possibilidades historiográficas e pelo o que foi historicizado, percebemos o quanto a ideia de Burle Marx resistiu, se modificou - *principalmente a composição vegetal* - e foi reavida com o restauro.

Assim, para verificar a integridade visual da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte partiu-se de dois momentos: o *primeiro* tratou da compreensão da ideia do paisagista e, o *segundo*, referiu-se às condições atuais favorecidas pelo restauro. A questão aqui vai muito além de uma simples e mera mensuração, e atinge a dimensão da percepção - sensações correlacionadas ao objeto.

A constatação da ideia de Burle Marx nestas praças, materializada na imagem do jardim, conduzirá o observador, conforme Carmen Añón Feliú (2005), a uma emoção estética. Porém, segundo Giovanni Carbonara (1997) nenhum jardim histórico consegue manter sua imagem original e, com isso, a qualidade artística original. No caso do jardim, a emoção estética está atrelada, principalmente, ao componente vegetal por toda sua condição plástica, até mesmo porque: “podemos pensar numa planta como uma pincelada, ou um ponto de bordado [...]. Uma planta é uma forma, uma cor, uma textura [...]” (Marx, 1962 in Tabacow, 2004, p. 64). Porém, essa emoção estética só se fará presente se, sobre o vegetal - mesmo sendo possuidor de atributos plásticos - forem aplicados os fundamentos e/ou princípios da composição.

Especialistas em teoria do restauro de jardins históricos, a exemplo de Ana Rita Sá Carneiro, Carmen Añón Feliú, Cristina Castel-Branco, Franco Panzini, Lionela Scazzosi,

Maria Adriana Giusti, Mario Catalano, Saúl Alcántara Onofre e Sonia Berjman, chamam atenção para a importância do respeito, no momento do restauro, da busca da ideia do autor da obra. Assim sendo, o restauro não deve ser considerado como uma recuperação impossível; deve ser tratado com outro olhar: “é um equilíbrio entre cores, linhas, volumes e proporções que respeitam ou interpretam ou mesmo recria a antiga harmonia ou salva a nova fusão atual de elementos” (Pasoline dall’Onda, 1975, p. 38).

Por todas essas condições é que temos que entender que a *integridade visual* do jardim histórico perpassa à condição de *autenticidade*, aqui entendida no sentido de “genuíno como oposto ao falso ou copiado” (Hajós, 2001, p. 6). A própria biologia do vegetal não permite a condição de ser algo autêntico. O tempo transforma a matéria de forma rápida - por não ser estática -, e a marca do tempo, convertida em pátina, é efêmera. Assim, podemos entender que essa *autenticidade*, para este caso, não se dá ao nível material - se fará presente na percepção da totalidade da obra, que é favorecida pela *integridade visual*.

Jokilehto e Feilden (1993) ao tratarem da *autenticidade da pedra e cal* alertam que a substituição de elementos originais deve ser estritamente limitada e realizada em um contexto que não prejudique o valor da substância original. Na Carta de Florença (1981) a *autenticidade*, no que se refere à vegetação, diz respeito à “escolha de vegetais” e que “as espécies de árvores, arbustos, plantas e flores a serem substituídas periodicamente devem ser selecionadas em relação a práticas estabelecidas e reconhecidas em cada região botânica e hortícola e com o objetivo de determinar as espécies inicialmente cultivadas e preservá-las” (Arts. 9 e 12).

Assim sendo, volto aos questionamentos iniciais da tese: o que fazer quando uma espécie já não mais se adapta ao jardim? E quando não mais se permite a exportação e/ou importação de determinada espécie de um país para outro e/ou entre estados de um mesmo país, por barreiras fitossanitárias? Será que tais espécies não podem ser substituídas por outras com características plásticas semelhantes?

A condição aqui está condicionada em duas instâncias - a histórica e a estética. Assim, nem sempre a história será respeitada e a instância estética se sobrepõe à instância histórica, tomando por base os axiomas de Cesare Brandi. Desta maneira, pode-se dizer que não importa a originalidade do material desde que, o que foi acrescentado, contribua para a transmissão da essência da obra de arte - *a ideia de quem a concebeu*.

O que é preciso tornar perceptível é que estamos tratando de um *monumento vivo*. Mesmo essa condição sendo tão clara e óbvia, a conservação dos jardins históricos ainda está pautada, na maioria dos casos, em regras de teorias arquitetônicas. John Dixon Hunt, letrólogo especializado em história e teoria da paisagem, chama atenção no livro *L'art du jardin et son histoire* de que a arte dos jardins necessita de uma autonomia com respeito às outras artes e mais especificamente da arquitetura.

No processo de restauro da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte o *juízo crítico de valor*, amparados em critérios estéticos e históricos, foi o ponto de partida para as tomadas de decisões na perspectiva do possível retorno da *integridade visual*, uma vez que, a ideia de Burle Marx estava maculada pelas modificações ocorridas no componente florístico. Para tanto, um ponto principal foi o entendimento de que a vegetação tem um crescimento e desenvolvimento biológico. Se para os indivíduos arbóreos a questão já é tão complexa, o que dizer das espécies herbáceas e arbustivas que possuem um ciclo de vida curto?

Assim sendo, a análise cautelosa da paleta vegetal histórica da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte contribuiu para a seleção das espécies que iram passar a configurá-las, mas também fez-se necessária a indicação de espécies que não faziam parte do vocabulário de Burle Marx para essas praças. Isso colaborou para a perda da *autenticidade* ao nível material, mas garantiu a *integridade visual*, já que, como afirmam Giovanni Carbonara (1997) e Lionela Scazzosi (1999), foi possível evocar a obra original - e aí está a *autenticidade* atrelada. Assim, a condução adequada, portanto, foi interpretar “o espírito que inspirou a criação e reestudar a razão para a existência de cada elemento no contexto vegetal [...] caráter irrepetível do verde sobretudo do verde histórico” (Pasoline dall’Onda, 1975, p. 40 e 42).

O traço...o arranjo...a volumetria...as espécies vegetais podem ser reveladas pela historiografia, porém, no processo de restauro, jamais conseguiremos reaver a composição inicial, até mesmo se o restauro for realizado por quem concebeu o jardim. Exemplo disso foi o restauro que Burle Marx realizou em 1993 na Praça Visconde de Mauá projetada por ele em 1944, em Petrópolis, Rio de Janeiro, onde efetivou inúmeras modificações para adequar o jardim a nova realidade, mas garantindo a essência do projeto original, por representar um tempo histórico - que está atrelado ao motivo pelo qual o projetou.

Nas Figuras 76 e 77 - referentes à Praça Euclides da Cunha e à Praça de Casa Forte - pode-se ver a justaposição de atributos plásticos, - cor, textura, contrastes, ritmo, volume -, explicitados por Burle Marx na concepção dessas praças, e que estão materializados na associação de espécies em uma forte policromia e que voltaram ao jardim após o restauro. Esses atributos plásticos serão realçados em cada estação pela dinâmica das florações e “essa instabilidade é justamente um dos grandes segredos da natureza, que nunca nos fatiga e se renova constantemente, pelo efeito da luz, da chuva, do vento, das sombras que modelam novas formas” (Marx, 1967 in Tabacow, 2004, p. 89).



Figura 76: Aspectos gerais da composição da Praça Euclides da Cunha, 2016.



Figura 77: Aspectos gerais da composição da Praça de Casa Forte, 2016.

Deste modo, o inventário florístico, seja o histórico - referente às décadas de 1930 e 1940 - como o atual, de 2015 -, tornou-se uma ferramenta indispensável para se chegar à *integridade visual*, bem como para sua conservação mediante o estabelecimento de um programa correto de manutenção e conservação. Até mesmo porque, ainda permanecem nas praças espécies que devem ser manejadas por não estarem em conformidade com as intenções projetuais de Burle Marx - plantas nativas no jardim das exóticas e plantas exóticas nos jardins das nativas, para a Praça de Casa Forte e plantas exóticas na Praça Euclides da Cunha -, criando-se assim as *lacunas* consideradas por Carbonara (1997) e Giusti (2004) como um problema para a perda da *integridade* e conseqüentemente da *autenticidade*.

A *integridade visual* mesmo sendo mais evidente dentro do jardim - por todas as correlações -, também se faz presente fora dele. Os jardins públicos, inseridos de forma

imediate na malha urbana, são, conforme a paisagista Ana Luengo (2009), como tatuagens na paisagem, - o que Rosario Assunto (1991) chama de matapaisagens -, que externamente expressam os processos internos que são responsáveis por estabelecer suas vocações idílicas.

Sendo assim, e ante a intensa expansão urbana por qual vem passando a Cidade do Recife, principalmente nos bairros onde estão localizadas a Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte, foram identificados pontos estratégicos de visuais paisagísticas, ao nível do pedestre, no entorno imediato das praças e que devem ser, de acordo com Raúl Raya García (2002) dignas de conservação e conseqüentemente de proteção ante qualquer intervenção urbanística. Os pontos de visuais paisagísticas identificados para a Praça Euclides da Cunha e para a Praça de Casa Forte foram sobrepostos ao polígono de preservação rigorosa e ambiental delimitados pelo Iphan (Iphan, 2014, p. 5 e 7). Observou-se que para a Praça Euclides da Cunha só um ponto de visual ficou fora do polígono de preservação ambiental e, no que se refere à Praça de Casa Forte todos os pontos de visuais estão dentro do polígono (Figuras 78).

No momento da delimitação das poligonais o Iphan não realizou o estudo de visuais paisagísticas e tão somente se fundamentou na legislação municipal pré-existente: “Lei Municipal nº 16.176/96 - Lei do Uso e Ocupação do Solo - LUOS, Lei nº 16.414/98 [...] Lei Municipal 16.719/2001 - Lei dos Doze Bairros, Lei Municipal nº 17.511/2008 - Revisão do plano Diretor do Município do Recife, Decreto Municipal 23.807 de 23 de julho de 2008, e Projeto de Lei nº 07/2010” (Iphan, 2014, p. 1).

As visuais paisagísticas da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte (Figuras 79 a 80) conduzem o observador a conjuntos significativos de vegetação remotos do projeto original e/ou do projeto de restauro, e que podem ser considerados como um atributo que deverá ser acrescido ao valor botânico, histórico, artístico e de raridade dessas praças. A partir de cada ponto de visual, se percebe, principalmente se for um especialista, a força da arte desses jardins na malha urbana. Por esta condição, tais visuais devem ser levadas em conta no planejamento urbano.

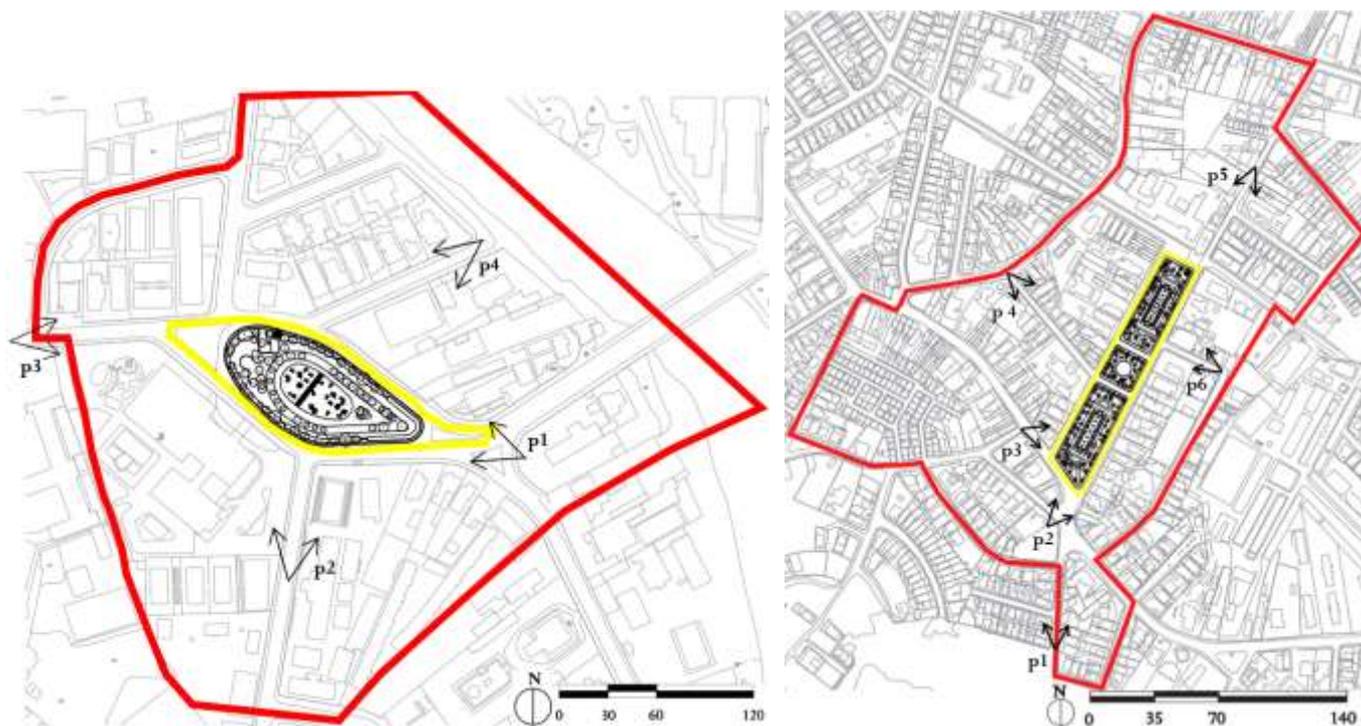


Figura 78: Visuais paisagísticas da Praça Euclides da Cunha [esquerda] e da Praça de Casa Forte [direita]. Em vermelho *poligonal de entorno* e em amarelo *poligonal de tombamento*. Desenho: Joelmir Marques da Silva, Eduarda Dantas e Wilson de Barros.



Figura 79: Visuais paisagísticas da Praça Euclides da Cunha. Em verde vegetação da praça. Interpretação: Joelmir Marques da Silva; Edição: Wilson de Barros.

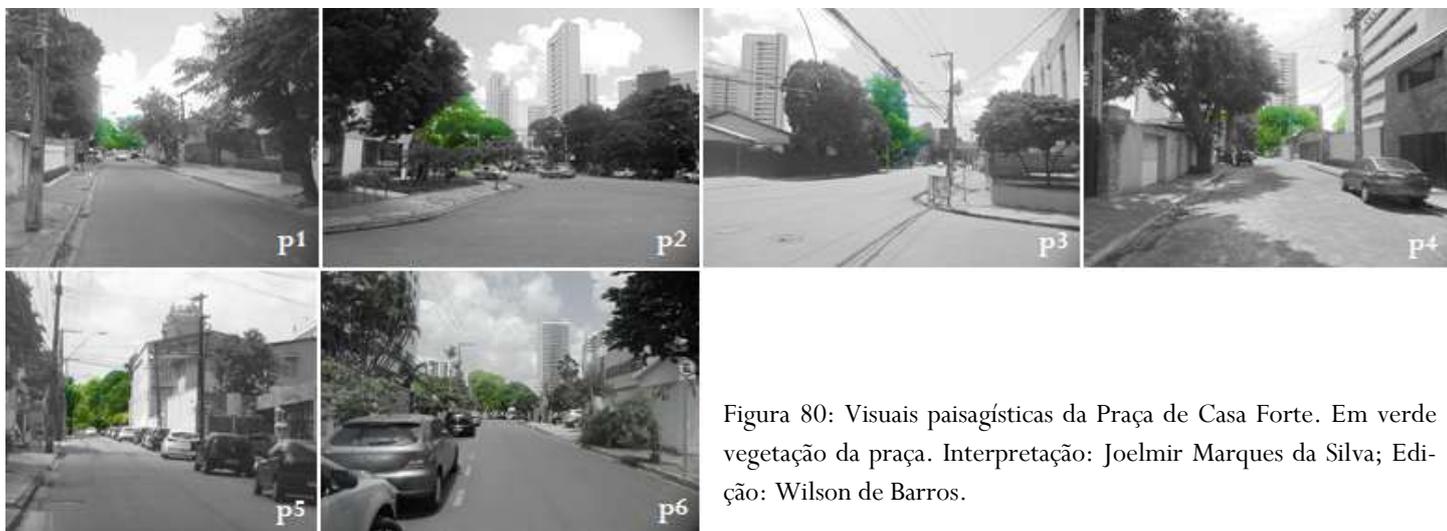


Figura 80: Visuais paisagísticas da Praça de Casa Forte. Em verde vegetação da praça. Interpretação: Joelmir Marques da Silva; Edição: Wilson de Barros.

Na Praça Euclides da Cunha se destacaram os indivíduos de *Handroanthus impetiginosus* (ipê-roxo), *Libidibia ferrea* var. *ferrea* (pau-ferro), *Ceiba glaziovii* (paineira) e *Enterolobium contortisiliquum* (tamboril), por serem remotos do projeto original. Já os indivíduos de *Erythrina velutina* (mulungu), *Poincianella pyramidalis* (catingueira), *Acrocomia intumescens* (macaibeira), *Tacinga palmadora* (palma), *Bromelia laciniosa* (macambira-de-cachorro), *Cereus jamacaru* (mandacaru) foram introduzidos no momento do restauro e que tão bem contribuem para a permanência da ideia de Burle Marx - a paisagem sertaneja.

Na Praça de Casa Forte o destaque foi para os indivíduos de *Calycophyllum spruceanum* (pau-rei), *Filicium decipiens* (felício), *Carapa guianensis* (andiroba), *Cassia grandis* (cássia-grande), *Sabal palmetto* (sabal) e de *Lagerstroemia speciosa* (rosedá). Com exceção do *Sabal palmetto* todas as demais são remotas do projeto original.

As visuais paisagísticas põem em evidência a *integridade visual* da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte, e, conseqüentemente, a percepção de uma obra de arte; questão esta, que tem sido negligenciada e subestimada pelos órgãos de proteção. Esta negligência pode ser evidenciada na Praça Euclides da Cunha, uma vez que, a construção de uma estação do *Bus Rapid Transit* (BRT) e a vegetação arbórea erroneamente planta em uma área remanescente do sistema viário - mas que faz parte da praça conforme o polígono de tombamento rigoroso - converteram-se em barreiras visuais (Figuras 81).

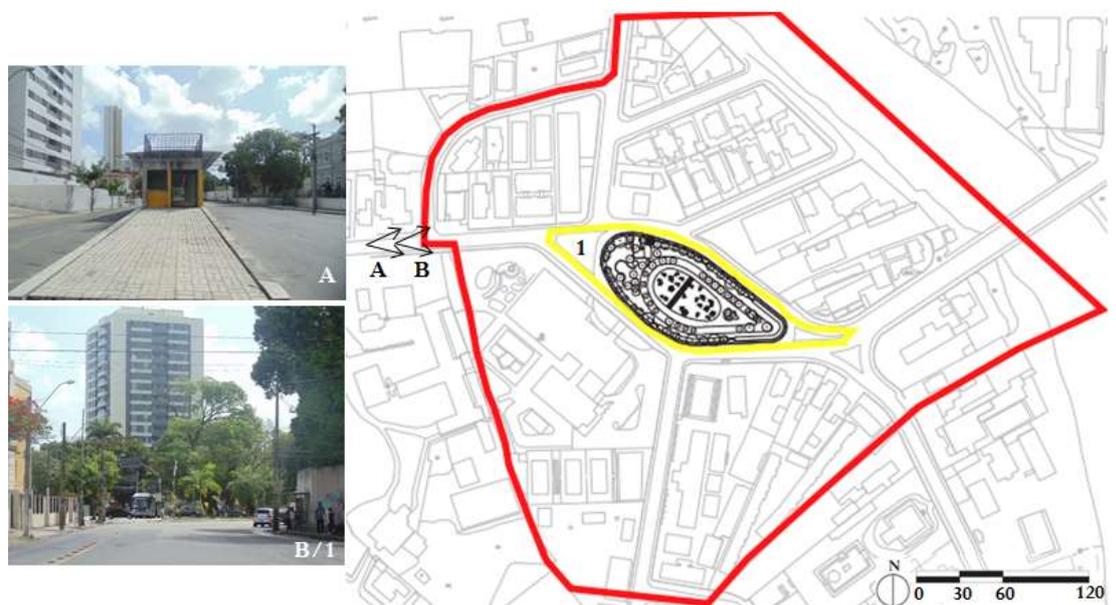


Figura 81: Barreiras visuais da Praça Euclides da Cunha. Estação do *Bus Rapid Transit* (BRT) [acima] e remanescente do sistema viário [abaixo].

A preservação de um jardim histórico depende, como vimos, da combinação de vários itens, e um deles é o verde histórico - aqui considerado como sendo as espécies remotas do projeto original -, que caracterizam sua complexidade e que envolvem aspectos materiais e imateriais. Neste contexto, a *integridade visual* assume a condição que assegura a conservação dos atributos patrimoniais e conseqüentemente de seus valores.

Os valores surgem do consenso, dos acordos entre os homens, e são uma categoria puramente histórica (Connor, 1994) porque estão ligados a fatos nos quais o tempo e o espaço contam e encerram dentro de si uma certa maneira de viver juntos. Na visão de Choay (2001, p.221), os fundamentos de qualquer método para dar valor a um sítio patrimonial são a conservação e o restauro. Aloïs Riegl (2006), ao tratar dos valores patrimoniais diz que o pensamento evolutivo constitui, portanto, o núcleo de toda concepção histórica moderna. Isto significa que os valores não são estáticos nem imutáveis porque a vida está sempre produzindo novos atributos e, portanto, os valores mudam.

Os valores de um jardim histórico são gerados a partir da relação intrínseca com o contexto histórico em que foi produzido (Sá Carneiro et, al., 2012). O conjunto de valores confere significância cultural, isto é, a relevância completa do jardim. De acordo com Riegl (2006) os valores culturais dos monumentos edificadas são inicialmente o histórico e o artístico. Contudo, quando se fala em jardim, a esses valores juntam-se o arquitetônico, ecológico, botânico, social, educativo e espiritual.

[7.4] Considerações

Mudança - condição inerente aos jardins. Na Praça Euclides da Cunha e na Praça de Casa Forte as mudanças foram evidentes e expressivas no componente vegetal. Em quando que na Praça Euclides da Cunha a descaracterização foi quase que total pelo crescimento de espécies, tanto introduzidas como espontâneas, principalmente no cactário; na Praça de Casa Forte a situação foi menos agressiva já que, e mesmo não tendo uma manutenção correta, a maioria das espécies presentes foram especificadas por Burle Marx. Porém, a presença de espécies, até mesmo as indicadas por Burle Marx, plantadas em locais errados - plantas nativas nos jardins das exóticas e plantas exóticas nos jardins das nativas - modificou moderadamente o caráter da praça.

Tal situação é um reflexo da não inclusão dos jardins como prioridade no planejamento urbano. Outra questão, e de fundamental importância, é que não se pode pensar em jardim sem jardineiro, até mesmo porque o paisagista concebe o jardim, mas quem faz com que ele viva e expresse sua arte é o jardineiro. Contudo, a Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte, tão questionadas desde a época de sua criação, e mesmo ante as modificações, permanecem embelezando a cidade...são uma marca na paisagem.

Respeitar a *evolução do jardim* e não *privilegiar uma época em detrimento de outra*, constituiu o *juízo crítico de valor*, amparado em critérios estéticos e históricos, que embasou a elaboração dos projetos de restauro. Se colocarmos atenção ao que foi exposto, pode parecer um tanto quanto atrevido tentar estabelecer uma metodologia rigorosa para o processo de restauro de jardins históricos, dado que o estudo metuculoso e profundo das diversas características do jardim é que nos dá o melhor suporte para qualquer intervenção. Tomando por base o projeto de restauro da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa

Forte, fica claro que o ato de restaurar nem sempre é uma intervenção imediata, pois vai se construindo e se moldando ao longo do tempo.

Associado a essas questões, a *integridade visual* da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte é uma condição que só será percebida e avaliada em sua totalidade e plenitude quando as ações especificadas no projeto de restauro forem concluídas. É exatamente isso que percebemos ao contemplá-las, pois, a ideia do autor, materializada no componente vegetal, está voltando ao jardim e, com ela, a percepção dos princípios projetuais de Burle Marx, assim o entendimento completo dessas obras de arte está se fazendo. Portanto, é nesta completude que recai a *autenticidade* e a percepção mais evidente de seus valores patrimoniais.

Devolver ao mundo, e de forma mais direta aos brasileiros, a Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte, não em sua forma *pristina*, mas em um nível satisfatório de aproximação ao que intencionou Burle Marx foi tarefa árdua, porque estamos falando da *complexidade da conservação da vida do jardim*. Para que essas obras de arte continuem cumprindo seu papel é de fundamental importância a presença do jardineiro, categoria profissional extinta pela Prefeitura do Recife na década de 1990.

O jardineiro é fundamental para a conservação do jardim e deve ter uma formação prática e experimentada em jardinaria, viveiros, cultivos, inclusive da história da arte do jardim. Ademais, urge que os órgãos de proteção criem viveiros para a produção de espécies dos jardins históricos, o que é uma questão essencial.

O arquiteto Tom Wright em *El mantenimiento y la conservación de los jardines históricos* ao falar dos jardineiros sinaliza que o entusiasmo e dedicação que põem esse profissional e encarregados não servem de nada se eles não possuem experiência. O futuro de nossos jardins depende do caráter, da formação e da provisão de jardineiros. Se desejamos preservar os jardins devemos fazer caso dos jardineiros cuidadosos e previsores.

[8] CONCLUSÃO: A INTEGRIDADE VISUAL DE UM JARDIM HISTÓRICO

La función de un jardín histórico debe ser la de testimoniar el paso de la historia, en una continuidad viva e ininterrumpida, así como la de mostrar su belleza intrínseca, para disfrute espiritual [...].

[Carmen Añón Feliú, 1993, p. 312.]

A *integridade*, tão falada e debatida pelos conservadores e tida como uma condição primordial pela Unesco na candidatura para o patrimônio mundial ainda encontra-se em um estágio inicial no que se refere ao seu entendimento e metodologia de verificação. Trazer a *integridade* para ser discutida no jardim histórico, não foi algo fácil, por ser uma categoria de grande complexidade.

Outra questão que vem causando inquietação nos conservadores de jardins, e que tange a *integridade* e a *autenticidade*, é o *tempo histórico*, já que o elemento vegetal passa por diversas modificações. Como bem afirmou Christian Hirschfeld (1871), aquilo que em um século chamamos de jardim não é o mesmo no outro século, a ponto de deixar até de existir uma semelhança com a ideia inicial. Esta afirmação, que leva ao limite extremo a possibilidade de sobrevivência de uma obra tão frágil, leva-nos a refletir sobre o grau de incidência do tempo na permanência da ideia de quem concebeu o jardim.

É esta efemeridade do jardim histórico - atrelada ao vegetal - que coloca em xeque a condição de *integridade* e de *autenticidade* - tão bem discutidas no âmbito do edifício e de conjuntos históricos edificados -, mas que para o jardim histórico está em estado embrionário - a *integridade* ainda mais do que a *autenticidade*. Esta condição é refletida na Unesco que, até o momento, não tem definido os critérios para verificação da *integridade* em jardins históricos. Tal situação é um alerta para os pesquisadores da conservação de jardins históricos e reclama estudos aprofundados.

Em uma linha histórica, vemos o porquê da *autenticidade* ser mais evidenciada do que a *integridade* nos estudos de jardins históricos. Basta lembrar que a Carta de Florença (1981), tida como marco para a conservação de jardins históricos, foi elaborada no sentido de complementar a Carta de Veneza (1964) que, por sua vez, direciona a conservação de um *bem* à uma cultura do respeito ao material original e aos documentos autênticos. Esta característica é reflexo das exigências da Unesco que, já em 1977, passa a exigir o teste de *autenticidade* para a inclusão de um *bem* na lista do patrimônio mundial, onde a *integridade* é mencionada rapidamente e apenas no sentido de que os “sítios devem também satisfazer as condições de integridade” (Unesco, 1977, p. 5). Antecedendo a publicação da Carta de Florença, a *integridade* aparece de forma modesta e sem definição e, conseqüentemente, sem diretrizes para sua verificação, na Carta de Veneza, na Resolução de Budapeste (1972), na Recomendação de Nairóbi (1976), na Convenção de San Salvador (1976) e na Carta de Machu Picchu (1977).

Contudo, vale lembrar que a *integridade* de jardins históricos já havia sido mencionada nas recomendações do *First International Symposium on Protection and Restoration of Historic Garden Icomos/Ifla* em 1971, onde consta as ações que devem ser realizadas para a sua permanência, como por exemplo, a garantia da substituição de espécies vegetais conforme o espírito original e da arquitetura das árvores. O interessante é que nas recomendações do colóquio não existe nenhuma menção à *autenticidade*. A condição de *integridade*, apresentada em 1971, foi convertida em *autenticidade* em 1981 no momento do *Sixth International Symposium on Protection and Restoration of Historic Garden*, que resultou na elaboração da Carta de Florença.

A condição de que a *autenticidade* seja mais discutida do que a *integridade* no jardim histórico está também atrelada ao fato da Carta de Florença ser fielmente seguida pelos conservadores de jardins históricos, no sentido de que, ao respeitarem as diretrizes da carta, as ações de conservação são validadas, principalmente no que se referem ao restauro e reconstituição, por serem mais complexas.

De um universo de autores ligados à conservação, principalmente da arquitetura e de pintura, o diálogo, nesta tese, foi estabelecido com Cesare Brandi, Giovanni Carbonara e Jukka Jokilehto por tratarem de *integridade*, *autenticidade*, *restauro* e *valores patrimoniais*. A esses autores, somaram-se os principais teóricos da conservação de jardins históricos, como Carmen Añón Feliú, Desideria Pasoline Dall'Onda, Franco Panzini, Maria Adriana Giusti e Mario Catalano por discutirem a teoria da conservação - tanto da arquitetura como da pintura - adaptando-a ao jardim e por apresentarem um novo olhar e diretrizes para a fundamentação de uma teoria para a conservação de jardins históricos.

Não obstante, há uma necessidade cada vez mais urgente de ampliar as bases teóricas para a conservação dos jardins históricos. Há de convir que, nos últimos anos, estudos sobre a teoria da conservação de jardins históricos cresceram, e que a questão da *autenticidade* deveria ter sido revista e a *integridade* passar a fazer parte das discussões.

O jardim histórico como *monumento vivo* exige ações específicas para sua conservação. Por toda sua dinâmica, a substituição de espécies vegetais é uma condição necessária e rotineira. Garantir a *integridade* e *autenticidade* é uma questão fundamental para a conservação dos atributos patrimoniais que são a base para a permanência dos valores universais e, conseqüentemente, da significância.

Ao longo dos anos, variações de integridade foram surgindo, - *estética, histórica, estrutural, tecnológica, física, ecológica, territorial, natural, sócio-funional, estrutural, visual e funcional* -, propostas nos principais encontros de especialistas coordenados pela Unesco e pelo Icomos. Além destas também temos as integridades consideradas pelo *National Park Service* - *da localização, do design, do ambiente, dos materiais, da mão de obra, de sentir, de associação*. Dentre estas, e para o caso dos jardins históricos, pareceu-nos apropriado transpor a noção de *integridade visual*, proposta por Jukka Jokilehto, entendida como sendo aquela que ajuda a definir os aspectos estéticos representados em um determinado lugar. Assim, para o jardim histórico, a *integridade visual*, está diretamente atrelada às espécies vegetais, por serem responsáveis pela transmissão da ideia de quem o projetou, materializada pelos princípios projetuais.

Voltando aos questionamentos que guiaram esta pesquisa...o que fazer quando uma espécie já não mais se adapta ao jardim? E quando não é mais permitida a exportação e/ou importação de determinada espécie de um país para o outro e/ou entre estados de um mesmo país, por barreiras fitossanitárias? Será que tais espécies não podem ser substituídas por outras com características plásticas semelhantes?

Desta maneira, entende-se que a vegetação dos jardins históricos é o grande problema quando se trata de ações de conservação para garantir a *integridade visual* e a *autenticidade*, frente ao ciclo de vida do vegetal e ante as periódicas substituições de espécies. Sendo o vegetal a matéria que revela a ideia de quem projetou o jardim, essas questões devem ser analisadas com o máximo de cuidado. Contudo, essa matéria pode ser alterada desde que a intencionalidade projetual, ou seja, a ideia, não seja perdida. É nesse viés que

a *integridade visual* se faz presente e a *autenticidade* já não é mais a condição absoluta no jardim, no plano da matéria.

Os posicionamentos acima discutidos, podem ser exemplificados com o restauro da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte, quando no momento foi decidido pela introdução de espécies que não faziam parte da paleta vegetal histórica das praças - mas possuíam atributos plásticos semelhantes às espécies originais, assim como pelo não plantio de espécies que já não mais se adaptavam ao novo microclima estabelecido, como é o caso, por exemplo, da *Victoria amazonica* (vitória-régia) na Praça de Casa Forte. Se olharmos pelo viés da materialidade seria aceitável intuir que tais praças perderam, em parte, sua *autenticidade*, mas, como estamos tratando de uma obra de arte viva, a *autenticidade* está diretamente atrelada ao entendimento da obra como um todo e recai em um plano da imaterialidade que é favorecida pela *integridade visual*.

Vale ressaltar que em 1989 o arquiteto Pietro Petrarola em *Riflessioni sul restauro dei giardini storici* já afirmava que para o caso do jardim histórico o que se restaura é sua imagem, não a matéria, quando o ponto em questão fosse a vegetação, o que se aproxima de um dos axiomas de Cesare Brandi. O jardim, teve seu momento de clímax desejado pelo criador e é esta intenção criadora que primeiro deve ser considerada pelo restaurador. Aí, já estava o prenúncio de que a questão da *autenticidade* deveria sair do plano material dando lugar à *integridade visual*.

O jardim histórico é um *documento vivo*. No curso dos anos o jardim sofreu várias modificações no componente vegetal e, desta forma, é necessário observá-lo e estudá-lo em todos os tempos históricos, para que no ato de qualquer ação de conservação o jardim não se converta em um *falso histórico* e/ou *falso artístico*. Desta forma, para a verificação da *integridade visual* da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte foi construído um procedimento metodológico composto pela *fitocronologia* e pelo *palimpsesto vegetal* que possibilitou entender as praças em seus tempos históricos, assim como, revelou a ideia, princípios projetuais, de Burle Marx.

Assim sendo, por toda complexidade que envolve a *integridade visual* sua verificação só se realizará por intermédio de um especialista ou por uma equipe multidisciplinar com conhecimento botânico e histórico-artístico.

Para a construção da *fitocronologia* [*vegetação histórica e atual*] e do *palimpsesto vegetal*, devem ser levados em conta as fontes históricas, sejam literárias ou fotográficas, bem como a realização do inventário florístico *in loco*. A análise da *fitocronologia* será útil para o entendimento completo da vegetação e, conseqüentemente, dos atributos patrimoniais à ela relacionados. A identificação de indivíduos remotos do projeto original, por exemplo, confere ao jardim um valor histórico, botânico e de raridade.

Considera-se também que a *fitocronologia* e o *palimpsesto vegetal* são fundamentais para a construção de um sólido projeto de restauro. Atualmente, o que se percebe é que na maioria dos casos a vegetação é relegada ao último elemento a ser analisado e, quando é considerada, pouco se revela. Isso reflete a falta de profissionais especialistas em botânica histórica, fato este já denunciado por Carmen Añón Feliú na década de 1990.

Foi no sentido de restaurar a imagem e não a matéria que a Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte foram tratadas no momento do restauro, já que, como vimos anteriormente, ocorreram a introdução de espécies que não foram especificadas por Burle Marx. Ao contemplar a Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte, e sendo conhecedor de suas histórias, o especialista percebe claramente que a ideia de Burle Marx permanece, materializada na imagem do jardim, favorecendo a percepção da *integridade visual* mediante os atributos de composição e, assim, a *autenticidade* se faz presente ao nível imaterial já que há um entendimento completo da obra e não ao nível material porque muitas das espécies foram substituídas (Figuras 82 e 83).

A *integridade visual* é percebida de forma mais imediata na Praça Euclides da Cunha do que na Praça de Casa Forte. Este fato está relacionado à maneira de como o restauro foi realizado e ao tempo que já imprimiu sua marca - o que podemos chamar de *pátina*, principalmente no desenvolvimento dos indivíduos vegetais que já atingiram a maturidade

e nos revela a paisagem sertaneja, intencionada por Burle Marx. Outro ponto importante é que na Praça Euclides da Cunha o restauro teve a conotação de restituição da imagem, já que se encontrava em estado avançado de descaracterização, e na Praça de Casa Forte a conotação foi a de melhorar a legibilidade da imagem, já que ainda se percebia a ideia do paisagista, mesmo que fragmentada.



Figura 82: Praça Euclides da Cunha. Ao lado esquerdo, 1935 e ao lado direito, 2004, após restauro. Fonte: Diário da Tarde, 1935, p. 1 e Acervo do Laboratório da Paisagem da UFPE, respectivamente.



Figura 83: Praça de Casa Forte, *jardim de plantas nativas*. Ao lado esquerdo, em 1937 e ao lado direito, em 2015, após restauro. Acervo: Gilda Pina (in DOURADO, 2000, p. 2002) e Joelmir M. Silva, respectivamente.

Enquanto na Praça Euclides da Cunha o restauro praticamente teve *começo, meio e fim* em uma ação direta e em curto espaço de tempo, faltando apenas o manejo de alguns

indivíduos de espécies exóticas; na Praça de Casa Forte o processo de restauro ainda está em andamento principalmente no que se refere ao manejo das espécies exóticas do primeiro e segundo jardim e de espécies nativas no terceiro jardim, de forma a respeitar os princípios projetuais de Burle Marx.

Não obstante, ao contemplar o jardim de plantas nativas da Praça de Casa Forte, por ele estar em processo avançado de restauro, a ideia do paisagista já se faz presente e a imagem nos causa uma emoção estética, atestando os postulados de Carmen Añón Feliú, de Giovanni Carbonara e de Cesare Brandi. Mas, ao caminharmos pelo jardim de plantas amazônicas e pelo jardim de plantas exóticas percebemos claramente as *lacunas*, condição enfatizada por Giovanni Carbonara (1997) e Maria Giusti (2004), porque neles as espécies que não fazem parte da intenção projetual predominam, como por exemplo, *Delonix regia* (flamboyant) e *Handroanthus impetiginosus* (ipê-rosa), no jardim de plantas amazônicas; e a *Poincianella pluviosa* var. *peltophoroides* (sibipiruna), *Mangifera indica* (mangueira), *Pouteria macahensis* (maçaranduba-mirim), *Roupala brasiliensis* (carne-de-vaca), *Syzygium malaccense* (jambreiro) e *Tamarindus indica* (tamarindo), no jardim de plantas exóticas. Tais *lacunas* devem ser urgentemente tratadas por serem *o meio* para a perda da *integridade visual*. Já na Praça Euclides da Cunha essa condição, mesmo com alguns indivíduos de espécies exógena ao projeto original, não se faz presente porque a paisagem sertaneja, materializada pelas espécies da Caatinga, se impõe com toda sua força e arte.

Ao entender as especificidades do restauro da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte vemos que não ocorreu nenhuma alteração que contribuísse para um *falso histórico* ou *falso artístico*, ao contrário, o que houve foi a restituição da unidade potencial, ou seja, permitiu manter a fruição estética, tomando por base os axiomas brandianos e as diretrizes da Carta de Florença.

Para verificar a *integridade visual* temos que ter em mente que ela ultrapassa a barreira de algo mensurável, porque o jardim é uma arte complexa pelo ciclo biológico do vegetal. Assim, a Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte se transformam e se

realizam no *tempo* como uma intervenção mista da Natureza e do homem. A variável *tempo* é um parâmetro relativo à forma do jardim.

Mesmo tratando especificamente da vegetação [*matéria*] a *integridade visual* deve estar relacionada com as demais partes do jardim histórico, principalmente o traçado por ser a espinha dorsal do projeto, até mesmo porque, só quando se compreende o jardim em sua totalidade é que podemos começar a avaliar seu significado e elaborar recomendações para sua conservação.

Outro ponto importante é a questão tão bem apresentada por Giovanni Carbonara (1997) quando categoriza os jardins em *formais* [*vegetação com topiaria*] e *informais* [*vegetação com aspecto natural como nos de Burle Marx*], e sua relação com a *integridade*.

Notadamente, a questão está na condição de que no jardim formal a manutenção das formas é algo que exige mais atenção, o que não vale, em complexidade, para os *jardins informais*. Essa condição também é válida para a substituição de espécies, já que o *jardim formal* exige a mesma espécie para uma determinada forma, condição esta não exigida no *jardim informal* onde a substituição pode ocorrer por proximidades taxonômicas e plásticas. Assim, a conservação da *integridade visual*, é mais complexa nos *jardins formais*.

Estando a *integridade visual* relacionada ao componente vegetal ela torna-se dinâmica e irrepetível, porque a cor, a forma, a textura - atributos de composição - se modificam com o passar do dia - desde a aurora até o poente -, à noite com a iluminação artificial... o que nos leva a intuir que o jardim nunca é o mesmo...em cada momento expressa uma condição plástica - basta vê-lo com e sem flores...com e sem folhas...em renovação foliar...com e sem frutos. Até o movimento das plantas aquáticas flutuantes, estimuladas pelo vento, dá ao jardim uma nova composição a cada momento (Figura 84). É uma *ars cooperativa nature*.



Figura 84: Praça Euclides da Cunha e Praça de Casa Forte com destaque para o *jardim de plantas nativas*, 2016.

Por sua vez, a conservação da *integridade visual* não é algo fácil. O ideal será atuar com uma conservação indireta que tem como objetivo, conforme o historiador da arte Ignacio González-Varaz (2008), retardar ou impedir o restauro diretamente sobre o objeto. Assim, a conservação indireta compreende um conjunto de operações de conhecimento e análise, bem como uma série de ações que se executam sem intervir de modo direto sobre o jardim.

Deste modo, por toda a dinâmica e exigência que o vegetal impõe, existe a necessidade de profissionais específicos da área de jardinagem. Aqui, eleva-se a importância dos jardineiros que dominem não só a variável *planta*, mas também, e principalmente, a *história do jardim* e técnicas relacionadas à qualidade do *solo* e à *fitossanidade*; esta última por possibilitar o prolongamento da vida do vegetal. A análise fitossanitária deve ser realizada de maneira mais acentuada nos indivíduos antigos - o *verde histórico*. Outro ponto de extrema importância para a conservação da *integridade visual* é a criação de viveiros específicos para os jardins históricos porque garantirá o fornecimento de mudas e consequentemente ações efetivas de conservação. Para tanto, se faz necessário estudos da fenologia reprodutiva das espécies especificadas no projeto original, já que possibilitará conhecimento da época da floração e frutificação e, consequentemente, o momento de coleta de sementes que irão abastecer os viveiros.

Ante tudo que foi visto e analisado, tomando por base a Praça Euclides da Cunha e a Praça de Casa Forte, obras do gênio criador *Roberto Burle Marx*, pode-se considerar que a *integridade visual* de um jardim histórico é aquela que permite o especialista perceber e sentir uma emoção estética favorecida pela presença da ideia de quem o concebeu e, sua presença, garantirá a *autenticidade* do bem, confirmando a tese de que a *integridade visual* do jardim histórico independe da *autenticidade* das espécies vegetais [*matéria*] desde que as novas espécies possuam uma aproximação plástica com às do projeto original.

Com a verificação da *integridade visual* da Praça Euclides da Cunha e da Praça de Casa Forte, percebemos que elas contêm o poder de evocação artística que não estão presentes em outros tipos de jardins. São jardins distintos, com personalidades, cheios de significados e que possibilitam integrar o *homem* em seu passado e em sua história de uma maneira simples, natural e eficaz ao mesmo tempo, atributos estes considerados de extrema importância por Carmen Añón Feliú e Sonia Berjman.

Porém, longe estamos de uma definição sólida do que vem a ser a *integridade visual* de um jardim histórico, bem como de uma metodologia padrão para sua verificação e/ou recuperação, até mesmo porque cada caso é um caso. O ponto de partida foi dado com a elaboração desta tese de doutorado, agora é continuar seguindo porque nada está concluído e não existe uma verdade absoluta. Tudo é passivo a questionamentos e, é no ato de questionar e não aceitar tudo o que vemos como verdade que fazemos ciência.

Na realidade brasileira, a *integridade*, e em sua forma genérica, é apresentada na Carta dos Jardins Históricos Brasileiro dita carta de Juiz Fora (2010) e se “refere ao quanto o bem é completo e ao quanto preserva do equilíbrio entre os diversos elementos componentes” (p.4). Contudo, o que vemos é uma definição resumida da noção de integridade apresentada pela Unesco, que como vimos está em sua fase embrionária, principalmente para os jardins. Também na carta é questionável a noção de *autenticidade* para o jardim histórico por considerar que “depende de quanto seus materiais são originais ou genuínos” (p. 3), o que contradiz com a condição de jardim histórico assumida na própria carta: “nos

jardins, natureza e história são elementos vivos e dinâmicos em incessante mutação [...] (p. 2).

Desta forma, devemos sair da cultura da replicação de definições. Avançar nos estudos de jardins históricos e sair das contradições. Tomar por base o que já foi dito, e reconstruí-lo sob nova óptica, é o necessário.

Em nível conceitual e legislativo a proteção de jardins históricos está assegurada, porém a condição é outra. No Brasil, ainda não estão bem claras as ideias e o conceito do que vem a ser um jardim histórico e a convicção de que suas funções são eminentemente culturais, no mais amplo sentido desta palavra. Enquanto isso não seja uma realidade compreendida e aceita, o jardim histórico, conforme Carmen Añón Feliú (1995a), não será valorado nem compreendido e nem haverá cumprido sua autentica missão, convertendo-se simplesmente em mais um jardim - em uma simples área verde com intuito ambiental -, e que não tem recebido o tratamento que deveria, o que acarreta a perda ou desvirtua os elementos principais que faziam do jardim histórico uma unidade diferenciada dos outros jardins e lhe outorga seu próprio e particular encanto.

Para conservar o jardim histórico existe a necessidade de ter, antes de tudo, um conhecimento profundo, exigência preliminar de toda intervenção. Assim, o jardim histórico deve ser analiticamente estudado em todos seus componentes - arquitetônico, vegetacional, topográfico, ambiental, social, artístico e histórico. Saber que não existe dois jardins iguais, nem no tempo, nem no espaço, nem em características, faz com que nossa experiência só se enriqueça.

Me acerco do trabalho de *conservar jardim histórico* com humildade de um ensinamento recebido ao longo de oito anos de convivência com magníficos profissionais, companheiros e pioneiros nesta matéria...esta é uma tarefa apaixonante e complexa e só o esforço comum nos permitirá avançar com mais segurança e firmeza. Assim, poderemos seguir fazendo-o sem esquecer que nesta apaixonante tarefa, que é a de conservar jardim

histórico, a sensibilidade é a base para a construção de uma metodologia rigorosa que deve harmonizar todo o processo.

Admitindo a *integridade visual* como um instrumento para a conservação dos valores universais e, conseqüentemente para a significância do jardim histórico, acredita-se que este é o momento para olhar os jardins históricos de Roberto Burle Marx de forma a incluí-los na lista indicativa da Unesco e declará-los como Patrimônio Mundial da Humanidade.

REFERÊNCIAS

A NOITE ILUSTRADA. *Recife e a sua administração municipal*, 09.01.1935, p. 4.

_____. *Jardins brasileiros para as cidades do Brasil: O novo tipo de ajardinamento inaugurado no Recife*, 27.03.1938, p.3.

AB'SÁBER, Aziz Nacib. *Os domínios de natureza: potencialidades paisagísticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ACCATI, Elena; DEVECCHI, Marco. Restoration of historical garden. *Italus Hortus*, 2005, v. 12, n. 4, p. 17 – 30.

ALCÁNTARA ONOFRE, Saúl. La arquitectura de jardines artísticos históricos. In: ALCÁNTARA ONOFRE, Saúl; ALAVID PÉREZ, Efrén Arturo; MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Félix Alfonso. *Diseño, planificación y conservación de paisaje y jardines*. México: Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco, 2002, p. 17-28.

_____. *La arquitectura de los Olivos: Tzintzuntizan, Michoacan*. Costa Rica: IICA, 2014.

ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*, 1541. Disponível em: <<<http://archive.org/details/dereaedificatori00albe>>>. Acesso em: 12/12/2016.

ALPHAND, Jean-Charles Adolphe. *Les promenades de Paris*, 1867/1873. Disponível em: <<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6276852z.r=Les+Promenades+de+Paris+Histoire,+description+des+embellissements,+d%C3%A9penses+de+cr%C3%A9ation+et+d'entretien+des+bois+de+Boulogne+et+de+Vincennes.langFR>>>. Acesso em: 12/12/2016.

ÁLVAREZ, Darío. *El jardín em la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, SA, 2007.

ANDRADE-LIMA, Dárdano. The Caatingas dominium. *Rev. Bras. Bot.* 1981, v. s/v, n. 4, p. 149-153.

_____. Estudos Fitogeográficos Pernambuco. *Anais da Academia Pernambucana de Ciência Agrônômica*, Recife, n. s/n, v. 4, p. 243-274, 2007.

ANDRÉ, Edouard François. *L'art des jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins*, 1879. Disponível em: <<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5440920x>>>. Acesso em: 12.12.2016.

ANJOS, Luiz; BOCHIO, Gabriela Menezes; CAMPOS, João Vitor; MCCRAVE, Gabriel; PALOMINO, Fernando. Sobre o uso de níveis de sensibilidade de aves à fragmentação florestal na avaliação da Integridade Biótica: um estudo de caso no norte do Estado do Paraná, sul do Brasil. *Revista Brasileira de Ornitologia*, 2009, v. 17, n.1, p. 28-36.

AÑÓN-FELIÚ, Carmen. El jardín histórico: notas para una metodología previa al proyecto de recuperación. In: *Jardins et Sites Historiques*. Madrid: Ediciones Doce Calles, ICOMOD/UNESCO, 1993, p. 312-325.

_____. Del jardín histórico y su rehabilitación. *Nueva Revista*, n. 40, v. [s/v], p. 116-124, 1995a.

_____. *Authenticité: Jardin et paysage*. Japon: UNESCO; ICCRON; ICOMOS, 1995b.

_____. Introducción. In: AÑÓN FELIÚ. *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Madrid: Complutense, 1996. p. 7-8.

_____. La restauración de los jardines históricos. In: La doctrina de la restauración a través de las cartas internacionales, 2005, Valencia. *Anais...Valencia: Master Copa*, 2005. p. 1-9.

ASSUNTO, Rosario. *Il paesaggio e l'estetica*. Nápoles: Giannini Editore, 1973.

_____. *Ontología y teleología del jardín*. Madrid: Tecnos, 1991.

_____. Il restuaro della'idea di giardino e l'armonia dell'uomo e della natura. In: ICOMOS. *Jardins et Sites Historiques*. Madrid: Ediciones Doce Calles, ICOMOS/UNESCO, 1993, p. 312-325.

ATIENZA Y SIRVENT, Melitón. *Historia de la Arquitectura de Jardines*, 1855. Disponível em:<<[Http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10071192](http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10071192)>>. Acesso em: 12.12.2016.

AYALA, Walmir. À procura dos jardins perdidos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 jan. 1971. p. 1-1.

BALDINI, Humberto. *Teoría de la restauración y unidad de metodología*. Hondarribia: Editorial Nerea, S.A., 2002.

BAILLY, Charles-François. *Manuel complet du jardinier (...)*, 1825. Disponível em: <<<http://archive.org/details/manuelc ompletduj32nois>>>. Acesso em: 12.12.2016.

- BATTISTI, Eugenio. Reinventando per il futuro i giardini del passato. In: CAZZATO, Vincenzo. (Org.). *Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive*. Roma: Ministero dei Beni Culturali Ambientali, 1989.
- BELLOSO, José Carlos Sanz. *Jardines históricos*. (Ponencia). Curso abierto de especialización en paisaje, Valladolid, 2014.
- BERJMAN, Sonia. El paisaje y el patrimonio. *Revista ICOMOS/UNESCO*, v. (s/v), n. (s/n), p. 1-11, 2001.
- _____. Tipologías: una mirada al paisajismo del cono sur americano. *Paisagem e Ambiente: ensaios*, v. s/v, n. 25, 2008, p. 7-36.
- BERUCCI, Mario. Il monumento vivo. In: *ICOMOS: Il monumento per l'uomo*. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, 1964, Venezia. *Anias...* Icomos; Marsilio, 1964. p. 1-4.
- BEST, John W. *Como investigar em educação*. 2. ed. Madri: Morara S.a, 1972.
- BOITARD, Pierre. *Traité de la composition et de l'ornement des jardins (...)*, 1825. Disponível em: <<<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/3256-traite-de-la-composition-et-de-l-ornement/>>>. Acesso em: 12.12.2016.
- BOLOÑES, Sebastiano Serlio. *Cuarto Libro de Architectura*, 1537. Disponível em: <<[Http://http://www.sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=2](http://www.sedhc.es/biblioteca/tratado.php?ID_pubD=2)>>. Acesso em: 12.12.2016.
- BONFADIO, Iacopo. *Le lettere e una scrittura burlesca*. Roma: Bonacci, 1978.
- BOYCEAU, Jacques. *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, 1638. Disponível em: <<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85648g/f4.image.langFR>>>. Acesso em: 12.12.2016.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- CABRAL, Francisco Caldeira. *Fundamentos da arquitetura paisagista*. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza, 2003.
- CAILLOIS, Roger. Jardins possíveis. In: LEENHARDT, Jacques (org.). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006.
- CONNOR, Steven. 1994. *Teoria e valor cultural*. São Paulo, Edições Loyola, 1994.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori Editore, 1997.
- CARDOZO, Joaquim. Jardins bonitos que o Recife possui. *Diário da Tarde*, Recife, 14 junho 1937.
- CARRERA, Gamboa Eduardo; UVIÑA, Francisco e FIGARI, Jenny. *integridad y autenticidad em la conservación de la Arquitectura de tierra, en los sitios arqueológicos de Cajamarquilla, Perú; paquimé, México, y coronado State monument, EE.UU*. *Tecni Tierra*, Colombia, v. s/v, n. 36, p. 1-14, 2009.

- CARTA DE ATENAS (1931). In: CURY, I. (Brasil). *Cartas Patrimoniais*. 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. p. 14-19. Edições do Patrimônio.
- CARTA DE BURRA. International Council of Monuments and Sites (Icomos-Austrália), 1999.
- CARTA DE FLORENÇA (1981). In: CURY, I. (Brasil). *Cartas Patrimoniais*. 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. p. 253-258. Edições do Patrimônio.
- CARTA DE VENEZA (1964). In: CURY, I. (Brasil). *Cartas Patrimoniais*. 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. p. 91-96. Edições do Patrimônio.
- CARTA DO RESTAURO (1972). In: CURY, I. (Brasil). *Cartas Patrimoniais*. 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. p. 147-170. Edições do Patrimônio.
- CARTA ITALIANA DO RESTAURO (1931/1932). Conselho superior para a antiguidade e as belas artes, 1931-1932.
- CATALANO, Mario; PANZINI, Franco. *Giardini storici: teoria e tecniche di conservazione e restauro*. Roma: Officina edizioni, 1990.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007
- CAUS, Salomón de. *Le jardin palatin*, 1620. Disponível em: <http://http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglitData/tmp/pdf/kaus1620.pdf>>>. Acesso em: 12/12/2016.
- CERVANTES, Miguel de. La Calatea (Libro VI). In: CARLOS ARIBAU, Buenaventura. *Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta, librería, fundición y estereotipia de M. Rivadeneyra y Compañía, 1846.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Unesp, 2006.
- CLÉMENT, Gilles. *El jardín en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, SL, 2012.
- CLOQUET, Louis. *La restauration des monuments anciens*. Revue de l'art chrétien, Bruxelles, p. 498-503, 1901.
- CONAN, Michel. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765). In: Racine Michel. *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au XXI siècle*. Paris: Actes Sud, 2001, p. 96-106.
- CORREIA, Telma de Barros. Art déco e indústria – Brasil, décadas de 1930 e 1940, *An. mus. paul.*, v.16 n.2, p. 47-104. 2008.
- CORREIO PAULISTANO. *A primeira realização da arquitetura moderna em São Paulo*, p.3, 08.07.1928.
- CRESPI, Luigi. Monumenti vivi o morti. In: ICOMOS: Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, 1964, Venezia. *Anias...* Icomos; Marsilio, 1964. p. 1-4.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Trê, 1909.

D'ARGENVILLE, Antoine Joseph Dezalier. *La Théorie et la pratique du jardinag*, 1709. Disponível em: <<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85672b>>>. Acesso em: 12.12.2016.

DE ANGELIS, Bruno Luiz Domingos e DE ANGELIS NETO, Generoso. *Jardins Históricos: introduzindo a questão. Paisagem e Ambiente: Ensaio*, São Paulo, n. 19, p. 31-4, 2004.

DE LOS RÍOS, Gregorio. *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas...1777*. Disponível em: <<<http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/2076>>>. Acesso em: 12.12.2016.

DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. *Intervenções em jardins históricos: manual*. Brasília: Iphan, 2005.

DIARIO CARIOCA. *A remodelação de Recife: as realizações da Prefeitura da Capital Pernambucana na administração Novais Filho*, 05.08.1941, p. 7.

DIARIO DA MANHÃ. *O Jardim da Casa Forte*. 22.05.1935, p. 1-12.

_____. *A Prefeitura do Recife trabalha: um índice dos serviços municipais*, 21.07.1935, p.1 e 19.

_____. *A Prefeitura do Recife no exercício de 1935: o que realizou a Prefeitura nesse período, relatado, em palestras com o Diário da Manhã, pelo prefeito Pereira Bor-*

ges. Os novos jardins -- A remodelação dos bairros de Santo Antonio e do Recife -- Desapropriação de predios para alargamento de ruas -- Calçamento em grandes trechos da cidade -- O que a edilidade pretende realizar -- Outros serviços em andamento. 22.12.1935c, p.6.

_____. *Os novos jardins do Recife*. 16.02.1936, p. 2.

DIARIO NACIONAL. *Moderniza-se a nossa architectura: uma realização completa que representa muito bem o conceito de renovação artística*, 17.06.1928, p.8.

DIARIO DE PERNAMBUCO. *Projeto para um jardim no Largo do Bemfica, Magdalena*. Recife, 08.11.1931, p. 5.

_____. *Cousas da Cidade: o plano do jardim da Magdalena*. Recife, 17.03.1935, p.2.

_____. *Cousas da cidade: o jardim da Casa Forte*, 12.05.1936, p.4.

_____. *As futuras instalações do Club Internacional: Como expõe o plano de reforma um de seus directores*, 01.05.1937a, p. 10.

_____. *Quem nos dera!*, 08.06.1937b, p.2.

_____. *Jardim da Casa Forte e do Bemfica, nesta capital (plano de construção de Roberto Burle Marx - 1935)*, 12.12.1937c, p. s/p.

_____. *Recife: 10 mil desabrigados*. Recife, 18.03.1960, p.7

_____. *Rua do Benfica muito atingida*. Recife, 16.04.1961, p. 11.

_____. *Ruas alagadas no Recife*. Recife, 03.07.1962, p.1.

_____. *Poder Verde começa a reinar no Recife com restauração do Parques 13 de Maio*, 10.11.1971, p.13.

_____. *“Poder Verde” domina a cidade*. Recife, 01.01.1972, p. 9.

_____. *Luta contra cheia provoca desabrigo: Recuperadas praças e jardins*. Recife, 27.05.1977, p. 4.

_____. *Fontes restauradas*. Recife, 16.06.1982, p.7.

DIARIO DA TARDE. *Jardins e Parques do Recife*: Roberto Burle Marx para o Diário da Tarde, 14.03.1935, p.1.

DOURADO, Guilherme Onofre Mazza. *Modernidade verde: Jardins de Burle Marx*. 2000. 254f. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2000.

DUCHÊNE, Achille. *Les Jardins de l'avenir: hier, aujourd'hui, demain*. Paris: Vincent, Freal & Cie, 1935.

ECO, Umberto. *Espelhos e Outros Ensaios*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2001.

FARIELLO, Francisco. *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, 2008.

FEILDEN, Bernard Melchior. *Conservation of Historic Buildings*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004.

FLORA DO BRASIL 2020. *Jardim Botânico do Rio de Janeiro*. Disponível em: <<<http://floradobrasil.jbrj.gov.br/>>>. Acesso em: 02 Jan. 2017.

FORESTIER, Jean Claude Nicolas. *Jardins: carnet de plans et de dessins*, 1920. Disponível em: <<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96934358/f12.image.r=>>>>. Acesso em: 12/12/2016.

_____. El dendrofenograma, una representación gráfica del comportamiento de los árboles. *Turrialba*, v. 26, n. 1, p. 96-97, 1976.

FREITAS, Ruskin. *Entre Mitos e Limites: as Possibilidades do Adensamento Construtivo*. Recife: Editora da UFPE, 2009.

FUNARI, Pedro Paulo; CARVALHO, Aline Vieira de. O patrimônio em uma perspectiva crítica: o caso do Quilombo dos Palmares. *Diálogos- DHI/PPH/UEM*, Maringá, v. 9, n. 1, 2005, p. 33-47.

GERARD, John. *The Herball or Generall Historie of Plantes*. s.l.: s.ed., 1597.

GIEDION, Sigfried. Le Brésil et l'architecture contemporaine. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, ano.23, n. 42/43, 1952, p. 3.

GILLETTE, Jane. Can gardens mean? (2005). In: TREIB, Marc. *Meaning in landscape architecture & Gardens: Four es-*

says, four commentaries. New York: Routledge, 2011, p. 134-166.

GIOVANNONI, Gustavo. Verbetes: Restauro dei Monumenti. In: ENCICLOPEDIA ITALIANA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana (Treccani), 1936, v. 18, p. 127-130.

GIUSTI, Maria Adriana. *Restauro dei Giardini: teorie e storia*. Firenze: Alinea Editrice, 2004.

GOLLWITZER, Gerda. L'inventaire des jardins historiques. In: Primer Colloque sur la Conservation et la Restauration des jardins Historiques, 1971, Fontainebleau. *Anais...* Fontainebleau: ICOMOS-IFLA, 1971. p. 37-42.

GONZÁLES-VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones cátedra (grupo Anaya, S.A.), 2008.

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

HAJÓS, Géza. Jardines históricos y paisajes culturales: conexiones y límites. Teorías y experiencias en Austria. *Revista ICOMOS/UNESCO*, v. (s/v), n. (s/n), 2001, p. 1-9.

HIRSCHFELD, Christian Cajus Lorenz. *Théorie de l'art des jardins*. Leipzig: Weidmann, 1779-1785. Disponível em: <<<https://catalog.hathitrust.org/Record/008602794>>>. Acesso em: 12/12/2016.

HUNT, John Dixon. *L'art du jardin et son histoire*. Paris: Odile Jacob, 1996.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Memorando n° 0102/2014* (Processo de Tombamento dos Jardins de Burle Marx no Recife), 2014.

ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA. *São Paulo e a arquitetura nova*, set. 1929, p (-).

_____. Dos tabuleiros do Norte para os jardins da cidade, nov. 1936, p 2.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). *The Conservator-Restorer: a Definition of the Profession*, 1984. Disponível em: <<<http://www.icom-cc.org/47/history-of-icom-cc/definition-of-profession-1984/#.V8zc8I-cHcs>>>. Acesso em: 20.05.2016.

INTERNATIONAL CONFERENCE OF LANDSCAPE ARCHITECTS (ICLA). (Org.). *Notes of informal meeting held at Jesus College, Cambridge*. Cambridge: IFLA, 1948.

INTERNATION COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES (ICOMOS)/ INTERNATIONAL FEDERATION OF LANDSCAPE ARCHITECTS (IFLA). *Recommandations*. In: Primer Colloque sur la Conservation et la Restauration des jardins Historiques, 1971, Fontainebleau. *Anais...* Fontainebleau: ICOMOS-IFLA, 1971. p. 37-42.

INTERNATION COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES (ICOMOS)/ IN-

INTERNATIONAL FEDERATION OF LANDSCAPE ARCHITECTS (IFLA). Discussion Generale. In: 2EME Colloque sur la Conservation et la Restauration des jardins Historiques, 1973, Granada. *Anais...* Granada: ICOMOS-IFLA, 1973. p. 255-260.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LANDSCAPE ARCHITECTS (IFLA). (Org.). *Minutes of meeting of council*. Madrid: IFLA, 1950.

_____. (Org.). *Proces-verbal de la reunion de l'assemblee generale de L'IFLA*. Madrid: IFLA, 1967.

_____. (Org.). *Assemblé général de L'IFLA*. Estocolmo: IFLA, 1969.

_____. (Org.). *Proces-verbal de la reunion du Bureau de l'IFLA*. Bruxelles: IFLA, 1969.

_____. (Org.). *Proces-verbal de la reunion de l'assemblee generale de L'IFLA*. Lisboa: IFLA, 1970.

JACOB, Michael. *El jardín y la representación: Pintura, cine y fotografía*. Madrid, Editorial: SIRUELA, 2010.

JOKILEHTO, Jukka; FEILDEN, Bernard. Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites. *UNESCO-ICOMOS – ICCROM*, 1993.

JOKILEHTO, Jukka. Comments on the Venice Charter with illustrations. *Scientific Journal*, v. s/v, n° 4, p. 61-76, 1994.

_____. Reconstruction of ancient ruins. *Conservation and Management of Archaeological Sites*, v.1, n.s/n, p. 69-71, 1995.

_____. History of Architectural Conservation. 2002.

_____. Conservation of World Heritage towns: the case of mining towns. In: *International symposium on the Iwami Ginzan silver mine sites, Shimane Prefecture*, p. 13-18, 2004.

_____. Considerations on authenticity and integrity in World heritage context. In: LÓPEZ MORALES, Francisco Javier. *Nuevas miradas sobre la autenticidad e integridad en el patrimonio mundial de las Américas*, San Miguel de Allende, v. s/v, n. s/n, p. 35-48, 2005.

_____. Considerations on authenticity and integrity in world heritage context. *City & Times*, v.2, n. 1, p. 1-16, 2006a.

_____. World Heritage: defining the outstanding universal value. *City & Times*, v.2, n. 2, p. 1-10, 2006b.

_____. International charters on urban conservation: some thoughts on the principles expressed in current international doctrine. *City & Time*, v. 3, n. 2, p. 23-42, 2007.

_____. Notes on the definition and safeguarding of hul. *City & Time*, Recife, v. 4, n.3, p. 41-51, 2010.

JORNAL DO COMMERCIO. *Obra des-caracteriza Praça de Casa Forte*, 2.09.1998, p. 1.

JORNAL PEQUENO. *A esthetica da cidade: o jardim da estação central e o Largo do Bemfica*, 02.12.1932, p.1.

KARR, James. Assessment of biotic integrity using fish communities. *Fisheries*, v. 6, n. s/n, p. 21-27, 1981.

_____. Ecological perspective on water quality goals. *Environmental Management*, v. s/v, n. s/n, p. 249–256, 1981.

_____. Biological Integrity: a long-neglected aspect of water resource management. *Ecological Applications*, 1991, v.1, n. 1, p. 66-84.

KLEMM, Donald. Development and evaluation of a Macroinvertebrate Biotic Integrity Index (MBII) for regionally assessing Mid-Atlantic Highlands Streams. *Environmental Management*, 2003, v. 31, n. 5, p. 656-669.

KRAFFT, Jean Charles. *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France*, 1809. Disponível em: <<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56260300/f7.image>>>. Acesso em: 12.12.2016.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. Notas sobre a Carta de Veneza. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. p. 287-320. jul.- dez. 2010.

LE GOFF, Jacques. Patrimônio histórico, cidadania e identidade cultural: o direito à memória. In: BITTENCOURT, Circe (org.). *O saber histórico nas salas de aula*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 138-139.

LEAL, Inara R.; SILVA, José maria C. da; TABARELLI, Marcelo; LANCHER JR, Thomas E. Mudando o curso da conservação da biodiversidade na Caatinga do Nordeste do Brasil, 2005, v.1, n.1, p. 139-146.

LEE, Ronald Freeman. The preservation of historic and architectural monuments in the United States. In: UNESCO. Meeting of expert on sites and monuments of art and history, Paris, 1949, p. 1-11.

LEENHARDT, Jacques. O jardim: jogos de artificios. In: LEENHARDT, Jacques. *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva S.A., 2006, p. 7-46.

LOBO, María Jesús Martín. *La pátina en la pintura de caballete: siglos XVII-XX*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, S. A., 2009.

LOUDON, John Claudius. *An Encyclopedia of Gardening (...)*, 1825. Disponível em: <<<https://archive.org/details/encyclopediaofg00loudrich>>>. Acesso em: 12/12/2016.

LUCIANI, Roberto. *Il restauro: storia, teoria, tecnica, protagonisti*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1988.

_____. Paisagem, botânica e ecologia: Perguntas a Roberto Burle Marx. In: LEENHARDT, Jacques (org.). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006, p. 47-68.

LURCAT, André. *Terrasses et Jardins*. Paris: Éditions d'Art Charles Moreau, 1928.

LUENGO-AÑÓN, Mónica. El jardín barroco o la terza natura. Jardines barrocos privados en España. In: EGIDO MARTÍNEZ, Aurora Gloria e LAPLANA GIL, José Enrique (coords.). *Mece-nazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*. Madrid: Red de Bibliotecas Universitarias (RE-BIUN), 2008, p. 89-112.

LUENGO, Ana. Historias de jardines: tatuajes de un patrimonio vivo. In: MADERUELO, Javier (Org.). *Paisaje e historia*. Madrid: Abada Editores, S. L., 2009, p. 129-151.

LUMMEN, Annie van Marcke de. La memoria de la historia. *Revista ICOSMOS/UNESCO*, v. (s/v), n. (s/n), p. 1-7, 2001..

MAIA, Gerda Nickel. *Caatinga: árvores, arbustos e suas utilidades*. São Paulo: D&Z Computação gráfica e editora, 2004.

MAFRA, Fátima. *Natureza organizada é obra de arte: Roberto Burle Marx em Recife*. 107f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) - Departamento de arquitetura e urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

MANGIN, Arthur. *Histoire des jardins anciens et modernes*, 1887. Disponível em: << <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7074->

[histoire-des-jardins-anciens-et-modernes/>>](#). Acesso em: 12.12.2016.

MANIERO, Frederico. Fitocronologia d'Italia. In: TOMASI, Tongiorgi Lucia e ZANGHERI, Luigi (org.). *Giardini e paesaggio*. Florença: Casa Editrice Leo S. Olschki, vol.1, 2000, p. 6-299.

MARX, Roberto Burle. *Arte e Paisagem*. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. Depoimento. In: DAMIÁN, Bayón. Panorámica de la arquitectura latino-americana. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira [edição revisada e ampliada]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 297-304.

_____. O Jardim como forma de arte (1962). In: TABACOW, José. *Arte e Paisagem: conferências escolhidas*. São Paulo: Studio Nobe, 2004, p. 51-68.

_____. Jardim e Ecologia (1967). In: TABACOW, José. *Arte e Paisagem: conferências escolhidas*. São Paulo: Studio Nobe, 2004, p. 85-96.

MATOS, Eloina e QUEIROZ, Luciano Paganucci de. *Árvores para cidades*. Salvador: Ministério Público do Estado da Bahia: Solisluna, 2009.

MAURÍCIO, Jayme. Burle Marx e a renovação do jardim. *Correio da Manhã*, 18.07.1962, p. 1.

MELO, Mário. Ontem, hoje e amanhã. *Jornal Pequeno*. Recife, 17.05.1935a, p. 1.

_____. Ontem, hoje e amanhã. *Jornal Pequeno*. Recife, 29.05.1935, p. 1.

_____. Ontem, hoje e amanhã. *Jornal Pequeno*. Recife, 08.06.1935c, p. 1.

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

MICACCHION, Mick. *Amphibian Index of Biotic Integrity*. Final Report to U.S. EPA Grant No. CD985875-01 Testing Biological Metrics and Development of Wetland Assessment Techniques Using Reference Sites Volume 3. 2002.

MOLLET, André. *Le jardin de plaisir*, 1651. Disponível em: <<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85648g/f4.image.langFR>>>. Acesso em: 12/12/2016.

MOLLET, Claud. *Le jardin de plaisir*, 1652. Disponível em: <<<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7710-theatre-des-plans-et-jardinages/>>>. Acesso em: 12/12/2016.

MONTEIRO, Antonio; CASTELBRANCO, Cristina e FONSECA, Luís. Restauo e manutenção: apogeu e declínio de um jardim (1999). In: CASTELBRANCO, C. (coord.). *Jardim Botânico da Ajuda*. Lisboa: A.A.J.B.A. e Livros Horizonte.

MORRIS, Richard. *Essays on landscape gardening, and on uniting picturesque effect with rural scenery (...)*, 1825. Disponível em: <<

<http://www.biodiversitylibrary.org/item/161334#page/13/mode/1up>>>. Acesso em: 12/12/2016.

MUTHESIUS, Hermann. *Das englische haus (...)*, 1908. Disponível em: <<<https://archive.org/details/dasenglischehau00muthgoog>>>. Acesso em: 12.12.2016.

NATIONAL PARK SERVICE. *Cultural resources management guideline*. United States Department of the Interior, USA, 1990.

_____. *How to apply the National Register Criteria for Evaluation*, National Register Bulletin, United States, n. s/n, v. s/v, 1990.

NICOLETTI, Manfredi; CATALANO, Mario. Il restauro del verdestorico. In: NICOLETTI, Manfredi. *L'ecosistema urbano*. Bari: Dedalo Libri, 1978, p. 231-248.

O CARIOCA. *Jardins brasileiros com flora brasileira*. Brejo e caatinga, plantas dos desertos e das aguas com motivos ornamentaes, 20.06.1936, p. 32-33.

O CRUZEIRO. *Jardins de Pernambuco*, 16.04.1936, p. 26-27.

_____. *Pernambuco e Recife são signo do Estado Novo*, 23.09.1939, p. 4 e 5.

OLIN, Laurie. Form, meaning, and expression. In landscape architecture (1988). In: TREIB, Marc. *Meaning in landscape architecture & Gardens: Four essays, four commentaries*. New York: Routledge, 2011, p. 22-72.

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

OLMSTED, Frederick Law. *Public parks and the enlargement of towns*, 1870. Disponível em: <<<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=yale.39002030236468;view=1up;seq=8>>>. Acesso em: 12/12/2016.

PANZINI, Franco. *Projetar a natureza*. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

PAIVA, Melquíades Pinto. Os naturalistas e o Ceará: IX – Philipp Von Luetzelburg (1880-1948). *Revista do Instituto do Ceará*, v. (-), n. (-), 2003, p. 41-53.

PASOLINE DALL'ONDA, Desideria. Restauro del verde storico nella pianificazione del território, *Italia Nostra*, v. s/v, n. 128, p. 33-42, 1975.

PECHÈRE, René. La restauration des jardins historiques et la philosophie du colloque. In: *Primer Colloque seu la Conservation et la Restauration des jardins Historiques*, 1971, Fontainebleau. *Anais...* Fontainebleau: ICOMOS-IFLA, 1971. p. 17-20.

_____. Es jardins historiques, leur restauration eur interet pour les jardins contemporains. *Revista ICOMOS/UNESCO*, v. (-), n. (-), 2001, p. 1-9.

PELEGRINI, Sandra. Cultura e natureza: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental. *Revista Brasileira de História*, v. 26, n. 51, 2006, p. 115-140.

PETRAROIA, Pietro. Riflessione sul restauro dei Giardini storici. In: CAZZATO, Vincenzo. *Tutela dei giardini storici*. Roma: Ufficio Studi, 1989.

PONTUAL, Virgínia et al. *Metodologia para a identificação e a autenticação do patrimônio cultural: o caso do Istmo de Recife e Olinda - PE*. Recife: CECI, 2009.

QUINTANA, Mário. *A cor do invisível*. São Paulo: Globo, 1997.

RAVEN, Peter Hamilton, EVERT, R.F. e EICHHORN, S.E. *Biologia Vegetal*, 6a. ed. Coord. Trad. J.E.Kraus. Editora Guanabara Koogan, Rio de Janeiro, 2001.

RAYA GARCÍA, Raúl. Conceptos de conservación de paisajes y jardines. In: ALCÁNTARA ONOFRE, SAÚL; ALAVID PÉREZ, EFREN ARTURO; MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Félix Alfonso. *Diseño, planificación y conservación de paisaje y jardines*. México: Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco, 2002, p. 46-55.

REPTON, Humphry. *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening (...)*, 1803. Disponível em: <<<https://archive.org/details/observationsonth00rept>>>. Acesso em: 12.12.2016.

REVISTA DA CIDADE. *Brazilian flowers*, Junho de 1936, p.44.

RICKLEFS, Robert Eric. *A Economia da Natureza*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 2001.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiás: Editora da UCG, 2006.

ROBINSON, William. *The Wild Garden*, 1870.

<<<https://archive.org/details/wildgarden00sgoog>>>. Acesso em: 12.12.2016.

RODRIGUÉSIA. Noticiário e actividade várias: Oferta de plantas e sementes. *Rodriguésia*, Rio de Janeiro, n. 1, v. s/v, p. 90-102, 1935.

RUBIÓ i TUDURÍ, Nicolau Maria. *El Jardín Meridional: estudio De Su Trazado y Plantacion*. Editorial: Salvat, Barcelona, 1934.

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. Restauração dos jardins das Cactáceas de Burle Marx. In: SÁ CARNEIRO, Ana Rita e BERTRUY, Ramona Isabel Pérez. *Jardins Históricos Brasileiros e Mexicanos*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009. p. 211-240.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita; SILVA, Joelmir Marques; VERAS, Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti e SILVA, Aline de Figueirôa. *The complexity of historic garden life conservation*. CECI/ICCRON, 2011.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita; SILVA, Joelmir Marques da; AMORIM, Giseli e DUARTE, Mirela. Uma experiência para

a conservação de jardim histórico de Burle Marx no Recife, Brasil. *Revista Bitácora*, Bogotá, n. 2, v. 25, p. 43-50, 2015.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita; SILVA, Joelmir Marques. *Inventário dos Jardins de Burle Marx no Recife (Fase 1)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2017.

_____. *Inventário dos Jardins de Burle Marx no Recife (Fase 2)*. Material didático (Laboratório da Paisagem), 2017 (Revisado).

SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, 2a ed., 2 v., ed. Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Alianza Editorial Mexicana, 1989.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Paisagem completa: Breve viagem pela obra de Burle Marx. *Projeto Design*, n. 179, p. 89-90, 1994.

_____. Entre Rosas e Cactos: Mina Warchavchik. *Paisagens em Debate*, São Paulo, v. 1, n [s/n], p. 1-7, 2003.

SANZ, Alberto e SUÁREZ, Margarita. *El jardín: libros y tratados de los siglos XVI al XX*. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid, 2013.

SCAZZOSI, Lionela. Convencione Europea Pei Paesaggio. *Arquitectura del Paesaggio*, v.3, 1999.

SCHILD, Susana. Burle Marx, 70 anos: meu melhor presente seria fazer um jardim na Zona Norte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 ago. 1979. p. 1-1 (Caderno B).

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como vontade e representação*. São Paulo: Abril Cultural, 2014. (Coleção: Os Pensadores).

SCOTT, Mackay Hugh Baillie. *Houses and Gardens*, 1906. Disponível em: <<<https://archive.org/details/housesandgardens00scotgoog>>>. Acesso em: 12.12.2016.

SENENSI, Joh Baptistae Ferrarii. *Flora, seu De florum cultura*, 1664. Disponível em: <<https://archive.org/details/bub_gb_6q2YtpHBdLkC>>. Acesso em: 12.12.2016.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. Da essência do jardim: aproximações a uma categoria filosófica. *Philosophica*, 32, p. 5-13, 2008.

SILVA, Aline de Figueirôa. *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)*. Recife: Cepe, 2010.

SILVA, Joelmir Marques da. *Arqueologia Botânica dos Jardins de Burle Marx: a Praça de Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha, Recife/PE*. 125f. (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) - Departamento de arquitetura e urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

SILVA JÚNIOR, Edmundo. Pernambuco: a exploração industrial das fibras do Caroá. *A Provincia*, 08.11.1929, p. 1.

SOARES, Ana Luisa; CHAMBEL, Teresa; REGO, Francisco Castro e CARVALHO, Palmira. Restauro e recuperação

do Jardim Botânico no final do século XX. In: CASTEL-BRANCO, Cristina. Jardim Botânico da Ajuda. Lisboa: Livros Horizontes, p. 171-203.

STOVEL, Herb. Considerations in Framing the Authenticity Question for Conservation. In: *Proceedings of the Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*. UNESCO WH Centre – Agency for Cultural Affairs (Japan) – ICCROM – ICOMOS, p. 393-398, 1995.

_____. An overview of emerging authenticity and integrity requirements for World Heritage nominations. In: LÓPEZ MORALES, Francisco Javier. *Nuevas miradas sobre la autenticidad e integridad en el patrimonio mundial de las Américas*, San Miguel de Allende, v. s/v, n. s/n, p. 35-48, 2005.

_____. Effective use of authenticity and integrity as world heritage qualifying conditions. *City & Time*, v. 2, n.3, p. 21-36, 2007.

TAEGIO, Bartolomeo. *La Villa*. Milano: Dalla stampa di Francesco Moscheni, 1559. Disponível em: <<<https://archive.org/details/lavilladialogo00taeg>>>. Acesso em: 12/12/2016.

THE NATURE CONSERVANCY. *Planificación para la conservación de áreas con recursos culturales tangibles*, Guatemala, 2003.

THOMAS, Graham Stuart. The preservation of historic gardens. *Journal of the*

Royal Society of Arts, v. s/v, n. s/n, p. s/p, 1980.

TOSI, Alessandro; TONGIORGI, Tomasi Lucia GARBARI, Fabio. *Giardino dei Semplici*. Pisa : PLUS-Pisa University Press, 2002.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987

TRIPODI, Tony; FELLIN, Phillip; MEYER, Henry J. *Análises da pesquisa social: diretrizes para o uso de pesquisa em serviço social e em ciências sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

TRUJILLO, Afonso Ferrari. *Metodologia da ciência*. Rio de Janeiro: Kennedy, 1974.

TUNNARD, Christopher. *Gardens in the Modern Landscape*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1937.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. Paris: Unesco, 1977.

_____. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. Paris: Unesco, 2016

VARINE-BOHAN, Hugues. *A experiência internacional: notas de aula*. São Paulo: FAU-USP, 1974.

VÁZQUEZ-VEJA, Laura; FATORZACATELCO, Margot. Consideraciones

sobre la autenticidade e integridade del patrimonio mundial: una mirada por los criterios de selección. *Hereditas*, México, v. s/v, n. 12, p. 36-41, 2005.

VELASCO LOZANO, Ana Maria L. EL jardín de Itztapalapa. *Arqueología Mexicana*, México, v. 10, n. 57, p. 26-35, set./out. 2002.

VELOSO, Maisa; VIEIRA, Natália. Arte Moderna na Arquitetura e no Urbanismo recifenses - síntese e paradoxos, no ontem e no hoje: uma análise através de algumas das obras de Abelardo da Hora e Francisco Brennand.. In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2009, Rio de Janeiro. *Anais...*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

VERA, André e VERA, Paul. *Le nouveau jardin*, 1912. Disponível em: <<<https://archive.org/details/nouveaujard/in00Vera>>>. Acesso em: 12/12/2016.

VERA, André. *Les Jardins*. Edité par Paris: Emile-Paul Freres, 1919.

VISENTINI, Margherita Azzi. Fuentes iconográficas y literarias utilizadas para el estudio y la conservación del jardín histórico italiano. *Revista ICOMOS/UNESCO*, Roma, v. (s/v), n. (s/n), p. 1-17, 2001.

VON DROSTE, Bernd; BERTILSSON, Ulf. *Authenticity and World Heritage*. In: *Proceedings of the Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*. UNESCO WH Centre – Agency for Cultural Affairs (Japan) – ICCROM – ICOMOS, 1995.

VON LUETZELBURG, Philipp. *Estudo Botânico do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: IFOCS, 1922-1923. 3v.

_____. Reisen in den Nordoststaaten Brasiliens und ihren kakteen-gebieten. *Zeitschrift für Sukkulantenkunde*, v. (-), n. 7, p. 59-70, 1923.

_____. Propostas para o reflorestamento do nordeste. *O Campo*, v. 4, n. 4, p. 69-75, 1933.

_____. Ligeira contribuição para o conhecimento dos chique-chiques das várzeas entre a barragem de São Gonçalo e a

cidade de Souza no estado da Paraíba. *Boletim da IFOCS*, v.5, n.1, p. 5-17.

_____. Contribuição para o conhecimento das "oiticas". *Boletim da IFOCS*, v.5, n.2, p. 5-15, 1936.

VRIES, Jan Vredeman de. *Hortorum viridiorumque elegantes et multiplices formae...*, 1583. Disponível em: <<<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/Vdv1583.asp?param=en>>>. Acesso em: 12/12/2016.

WEAVER, Lawrence. *Lutyens Houses and Gardens*, 1913. Disponível em: <<<https://archive.org/details/lutyenshousesga00weav>>>. Acesso em: 12/12/2016.