

TECENDO JARDINS:

BORDADO COMO REPRESENTAÇÃO
DE PROJETO DE PAISAGISMO





UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO

VITÓRIA COUTO GOMES DE LIMA

TECENDO JARDINS:

bordado como representação de projeto de paisagismo

Recife

2024

VITÓRIA COUTO GOMES DE LIMA

TECENDO JARDINS:

bordado como representação de projeto de paisagismo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Programa de Arquitetura e Urbanismo como
requisito parcial à obtenção do título de bacharel
em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Rita Sá Carneiro.

Recife
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Lima, Vitória Couto Gomes de .
TECENDO JARDINS: bordado como representação de projeto de paisagismo
/ Vitória Couto Gomes de Lima. - Recife, 2024.
169 : il.

Orientador(a): Ana Rita Sá Carneiro
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Arquitetura e Urbanismo -
Bacharelado, 2024.
9,5.
Inclui referências.

1. Paisagismo. 2. Roberto Burle Marx. 3. Bordado. 4. Tapeçaria. 5. História
da Arte. I. Sá Carneiro, Ana Rita . (Orientação). II. Título.

720 CDD (22.ed.)

VITÓRIA COUTO GOMES DE LIMA

TECENDO JARDINS:

bordado como representação de projeto de paisagismo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Programa de Arquitetura e Urbanismo como
requisito parcial à obtenção do título de bacharel
em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em: 27/03/2024

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Rita Sá Carneiro (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Ney de Brito Dantas (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Wilson de Barros Feitosa Júnior (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Para Guido, logo a ausência de vários dias não vai ser mais nem percebida.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer em primeiro lugar a minha família como um todo, por incentivar minha educação e compreensão desde sempre. Agradeço aos meus avós, por estarem sempre presentes e participarem do meu crescimento enquanto pessoa e incentivo a cada letra pronunciada, a ajuda nas lições de matemática (essa em especial ao meu avô, Gildo, e a minha vó Gorete, por tentaram me ensinar as questões de divisão anos atrás). Queria agradecer à vó Cleide, por ser uma das primeiras referências artísticas para mim e por me incentivar a pintar e desenvolver a arte em mim, com seu olhar meigo para as flores em suas telas. E a vó Gorete novamente pelo seu amor às plantas e por abrir ainda mais o meu olhar jardineiro. Obrigada a minha mãe e tia Gil, por serem a presença feminina e demonstração de luta e conquistas. Sem acompanhar todo esse processo, muito provavelmente não estaria no caminho que estou e muito menos teria a inspiração para seguir a academia.

Obrigada mãe, por toda a compreensão, correções, auxílio, colo e força. Obrigada tia Gil pelo incentivo a estudar Arquitetura, pelas conversas sobre esta temática e admirar tanto essa arte, pelos cafés e consolos. Queria agradecê-las e em particular, pela compreensão desde sempre do mau humor e surtos ao longo da minha vida acadêmica. E à Pietra também, por saber do mau humor de sempre, ela sempre compreendeu e gastou à vontade e liberou sorrisos inimagináveis. À tia Dó, queria te agradecer, mesmo de longe, pelo apoio, conversas de consolo e a viagem ao Rio de Janeiro, inesquecível. Queria agradecer também ao meu pai, por me incentivar desde pequena a desenhar e descobrir cada vez o lado artístico, por compreender a distância desses últimos anos e apoio, voltando sempre para o meu estudo.

Agradeço também aos meus tios, tio Léo em especial, pelas conversas e compreensão do mundo artístico, e ao apoio incondicional, desde sempre. Agradeço em especial ao meu noivo, pelas noites e dias, conversas, apoio e força, pelos abraços, consolos, incentivo a continuar e não desistir desse mundo da arquitetura, e por ter escutado muito mais sobre Arquitetura, história e Burle Marx do que desejava ou tinha interesse. Queria também agradecer aos meus amigos, que ao longo desse percurso acadêmico, não soltamos as mãos e seguimos firmes. Obrigada em especial, aos meus colegas de laboratório, Wilson e Jonatas, aos professores Joelmir, Onilda e

Lúcia, pelas orientações e ajuda em referências e acalanto no coração pesquisador e ansioso.

Agradeço, por fim, a minha orientadora, Ana Rita, que me orienta desde a minha primeira pesquisa, demonstrando sempre interesse e me recebendo às vezes com sua firmeza quando precisava, e sempre com sua amizade, carinho e olhar artístico minucioso. Obrigada, Ana, por entender esse tema e aceitar este trabalho, e me fazer me encantar ainda mais pelo paisagismo, Burle Marx, e me fazer entender qual o caminho eu quero realmente seguir.

RESUMO

Este trabalho se insere no campo do ensino de paisagismo do Curso de Arquitetura e Urbanismo. O objetivo da pesquisa é demonstrar a utilização do bordado associado à tapeçaria como representação gráfica de projetos de paisagismo, tomando como referência as expressões artísticas utilizadas pelo paisagista Roberto Burle Marx. Para tanto, foi realizado levantamento bibliográfico para investigar o conceito de obra de arte, destacando a tapeçaria e o bordado vinculado à arquitetura no campo da história, que culmina com o desenvolvimento da arte do paisagista Burle Marx. Em seguida explora-se o conceito de obra de arte no campo da filosofia. Tal investigação estende-se nas expressões artísticas do paisagista destacando-se a relevância de representar artisticamente com o bordado, o projeto da Praça Ministro Salgado Filho, localizada no bairro da Imbiribeira na cidade do Recife (PE). Dessa maneira, demonstra-se que é possível visualizar que a linha está além da cor que a determina, tendo textura, relevo e volume sobre o plano que é o tecido; que é possível delimitar o bordado e a tapeçaria como representação gráfica de projetos de paisagismo, tendo em vista à história e o conceito filosófico debatido na produção do bordado da Praça Ministro Salgado Filho, utilizando-o como entremeio, uma representação mais informal anterior à maquete e posterior ao desenho. É através do bordado que podemos construir uma visão artística do paisagismo durante e na finalização do projeto, educando o olhar de quem está produzindo esse trabalho como obra de arte.

Palavras-chave: Obra de arte. Burle Marx. Paisagismo. Tapeçaria. Bordado.

ABSTRACT

This work falls within the field of landscape architecture teaching in the Architecture and Urbanism Course. The objective of this study is to illustrate the use of embroidery combined with tapestry as a graphical representation of landscaping projects, drawing inspiration from the artistic techniques employed by landscapist Roberto Burle Marx. To achieve this, a comprehensive literature review was conducted to explore the concept of artwork, highlighting tapestry and embroidery linked to architecture in the field of history, which culminates with the development of the art of landscapist Burle Marx. Then, the concept of artwork is explored in the field of philosophy. This investigation extends into the artistic expressions of the landscapist, emphasizing the relevance of artistically representing with embroidery the project of Praça Ministro Salgado Filho, located in the Imbiribeira neighborhood in the city of Recife (PE). In this way, it is demonstrated that it is possible to visualize that the line is beyond the color that determines it, having texture, relief, and volume on the plane that is the fabric; that it is possible to delineate embroidery and tapestry as graphic representation of landscaping projects, considering the history and the philosophical concept reflected in the production of the embroidery of Praça Ministro Salgado Filho, using it as an intermediate, a more informal representation prior to the model and subsequent to the drawing. It is through embroidery that we can build an artistic vision of landscaping during and at the completion of the project, educating the gaze of those who are producing this work as artwork.

Palavras-chave: Work of arte. Burle Marx. Landscaping. Tapestry. Embroidery.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Trecho da Tapeçaria de Bayeux, tecido bordado de quase 70 metros de comprimento e 50 centímetros de largura, que retrata os eventos que levaram à conquista normanda da Inglaterra em 1066	29
Figura 2: Detalhe da Tapeçaria de Bayeux, podendo ser observada as texturas e relevo do bordado	29
Figura 3: Eleonora di Toledo col figlio Giovanni, retrato feito por Agnolo Bronzino	34
Figura 4: Detalhe da vestimenta de Eleonora, retrato feito por Agnolo Bronzino	34
Figura 5: “Paisagem com pastores” de Claude Lorrain, 1644	35
Figura 6: "O penitente Magdalen em uma paisagem", pintura realizada por Carracci	35
Figura 7: Cama de William Morris	38
Figura 8: Oficina Morris e CO	38
Figura 9: Casa Milá, projeto de Antoni Gaudí	39
Figura 10: Casa Tussel, projeto de Victor Horta	39
Figura 11: Interior da residência de George Fouquet	39
Figura 12: Turma de tecelagem da Bauhaus	41
Figura 13: Foto de Josef Breitenbah, Josef Albers dando aula de cores	41
Figura 14: Sala de Walter Gropius, em Wiemar	41
Figura 15: Corredor e escada da escola Bauhaus, podendo-se observar um painel pintado neste corredor	41
Figura 16: Tapete de Gertrud Arndt	42
Figura 17: Residência "Pouso da Serra do Mar", de Victor Dubugras	43
Figura 18: Cartaz da Semana de Arte Moderna	43
Figura 19: Praça de Casa Forte, canteiro central, desenhado em nanquim.....	45

Figura 20: Praça de Euclides da Cunha, cactário da Madalena.....	45
Figura 21: Praça do Derby, desenho em nanquim.....	45
Figura 22: Linha do tempo dos filósofos a serem trabalhados.....	47
Figura 23: Bordado manual, utilizando bastidor de madeira e tecido.....	53
Figura 24: Ponto russo, outro tipo de bordado manual, semelhante a tapeçaria.....	53
Figura 25: Tear manual utilizado para a fabricação de tapeçarias.....	52
Figura 26: Outro tipo de tear manual, utilizado para produções maiores.....	53
Figura 27: Cabana primitiva do ensaio "O princípio do Revestimento" de Gottfried Semper	54
Figura 28: Tramas criadas pelo homem para a utilização nas cabanas, roupas e tapeçarias. Imagem retirada da tese "Gottfried Semper e o Ornamento em Arquitetura" de Alice de Oliveira Viana	55
Figura 29: Padrões Gregos	56
Figura 30: Tapeçaria Egípcia	57
Figura 31: Tapeçaria Belga, séc. XVIII	58
Figura 32: Tapeçaria francesa Aubusson, séc. XVIII	58
Figura 33: Vestido com corset bordado na moda francesa, séc. XVIII	58
Figura 34: Trecho de corset de estilo francês, séc. XVIII	58
Figura 35: Bordado realizado por Ann Macbeth, com características e do período do Art Nouveau	61
Figura 36: Quatro bordados realizados por Ann Macbeth, com características do Art Nouveau	61
Figura 37: Cinto bordado, com características do Art Nouveau e dos anos 1900	62
Figura 38: Tapeçaria bordada do ano de 1886	62
Figura 39: Tapeçaria bordada do ano de 1890	62

Figura 40: "The Orchard", tapeçaria desenhada por May Morris, bordada por Theodosia Middlemore, 1894	63
Figura 41: Tapeçaria de Gunta Stolzl	64
Figura 42: Tapeçaria de Gunta Stolzl	64
Figura 43: Tapeçaria de Trude Guermonprez, Calico Cat	64
Figura 44: Tapeçaria de Marli Ehrmans	65
Figura 45: Tapeçaria em seda, de Anni Albers	65
Figura 46: Tapeçaria de Benita Koch Otto	65
Figura 47: Tapeçaria de Margaretha Reichardt, 1978	65
Figura 48: Tapeçaria de Ruth Hollos	66
Figura 49: Tapeçaria de Lore Leudesdorff	66
Figura 50: Tapeçaria de Tomie Ohtake	68
Figura 51: Tapeçaria de Di Cavalcanti, localizada no Palácio do Planalto	69
Figura 52: Tapeçaria de Di Cavalcanti	69
Figura 53: Tapeçaria de Francisco Brennand	69
Figura 54: Tapeçaria de Regina Graz	69
Figura 55: Tapeçaria de Jean Luçart	70
Figura 56: Tapeçaria de Genaro de Carvalho	70
Figura 57: Casaco bordado por Arthur Bispo do Rosário	70
Figura 58: Estandarte bordado por Arthur Bispo do Rosário	70
Figura 59: Bordado por Leda Catunda	71
Figura 60: Bordado por Rosana Paulino	71
Figura 61: Bordado por Lia Menna Barreto	71
Figura 62: Bordado por José Leonilson	71
Figura 63: Bordado por Rosana Palazyan	72

Figura 64: Sala de para exposição “Invenção da Paisagem”, do projeto “Trama: processos educativos na Pampulha”, no Museu Casa Kubitschek	73
Figura 65: Autorretrato, desenho em nanquim feito por Burle Marx	78
Figura 66: Fuzileiro com roupa vermelha, pintura realizada por Burle Marx	78
Figura 67: Figura masculina, desenho em nanquim feito por Burle Marx	78
Figura 68: Sem título, figura de mulher negra. Pintura realizada por Burle Marx	78
Figura 69: Residência de Alfredo Schwarts	79
Figura 70: Projeto da Praça de Casa Forte, Recife – PE	79
Figura 71: Projeto da Praça Euclides da Cunha, Recife – PE	79
Figura 72: Projeto do jardim do Palácio do Campo das Princesas, Recife – PE	79
Figura 73: Projeto da Praça do Derby, Recife – PE	79
Figura 74: Fotomontagem da pintura realizada por Roberto Burle Marx do projeto do Ministério da Saúde e Educação (atual Palácio Capanema) e teto jardim do projeto já realizado	81
Figura 75: Paisagem de Olinda, pintura realizada por Burle Marx, 1935	81
Figura 76: Pintura de Roberto Burle Marx, 1940, por Guinard.....	81
Figura 77: Projeto do Grande Hotel na Pampulha, não realizado	83
Figura 78: Jardins da Pampulha	83
Figura 79: Jardins da Pampulha	83
Figura 80: Projeto inicial para Residência de Odette Monteiro	84
Figura 81: Projeto final para Residência de Odette Monteiro	84
Figura 82: Foto do jardim já construído da Residência de Odette Monteiro	84
Figura 83: Painel realizado por Burle Marx para a mesma residência. É possível observar a diferente linguagem entre o projeto de paisagismo e o painel cerâmico ...	85
Figura 84: Outro ângulo do painel realizado pelo paisagista	85
Figura 85: Painel elaborado por Burle Marx para residência de Jean Marie Diestl	86

Figura 86: Painel de Candido Portinari para Igrejinha de São Francisco no Conjunto Moderno da Pampulha	86
Figura 87: Painel de Burle Marx para a Escola no Conj. Habitacional de Pedregulho	87
Figura 88: Painel de Candido Portinari para Escola no Conj. Habitacional de Pedregulho	87
Figura 89: Painel de Burle Marx para o Edf. Prudência	87
Figura 90: Pintura com o tema "Aguadeiras"	88
Figura 91: Painel em azulejos azuis e brancos, com abstração de mulheres e temática de mulheres aguadeiras na Residência Moreira Salles	88
Figura 92: Projeto do jardim da Residência Moreira Salles	89
Figura 93: Parterre do jardim da Residência Moreira Salles	89
Figura 94: Passagem corredor da Residência Moreira Salles	89
Figura 95: Desenhos Interpretativos da Espécie Pithecolobium Tortum Mart	90
Figura 96: Pintura abstrata com a temática de mulheres aguadeiras	91
Figura 97: Mosaico localizado no Sítio Roberto Burle Marx, baseado na pintura da figura 96	91
Figura 98: Projeto do jardim para Residência de Olivo Gomes	92
Figura 99: Foto aérea da residência de Olivo Gomes, mostrando parte do jardim projetado por Burle Marx	93
Figura 100: Painel mais abstrato da residência de Antônio Ceppas	94
Figura 101: Painel mais construtivista da residência de Antônio Ceppas	94
Figura 102: Projeto de jardim para o Parque Ibirapuera (SP), projeto não executado	94
Figura 103: Trecho do projeto de jardim para o Parque Ibirapuera (SP), projeto não executado	95

Figura 104: Perspectiva para o projeto de jardim do Parque Ibirapuera, não executado	95
Figura 105: Projeto para o Largo do Terreiro de Jesus na Bahia	96
Figura 106: Foto aérea do Largo do Terreiro de Jesus na Bahia	96
Figura 107: Projeto para o jardim do Museu de Arte Moderna, na cidade do Rio de Janeiro	97
Figura 108: Foto do jardim já implantado do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro	97
Figura 109: Foto do jardim, mostrando o tapete em grama, projeto de Burle Marx para o MAM	97
Figura 110: Mural realizado por Burle Marx para o Terminal Rodoviário Roberto da Silveira, em Niterói, Rio de Janeiro	98
Figura 111: Estudo intitulado “Estudo para painel de entrada do DER de Niterói”, sendo o terminal Rodoviário Roberto da Silveira	98
Figura 112: Foto do jardim da Residência de Edmundo Cavanelas, projeto realizado por Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx	99
Figura 113: Foto do jardim da Residência de Edmundo Cavanelas, em outra perspectiva, mostrando um pouco mais da paginação feita com a própria vegetação	99
Figura 114: Foto do jardim e da edificação, sendo possível observar um pouco do desenho feita com a vegetação	100
Figura 115: Imagem do projeto do mural de Matarazzo Pignatari	101
Figura 116: Projeto para o Parque Del Este, projeto de Burle Marx, localizado em Caracas	102
Figura 117: Painel para o Parque Del Este, em Caracas	102
Figura 118: Painel do Amalgamated Clothing Workers of America, localizado nos Estados Unidos	103

Figura 119: Painel realizado para a fábrica da Mercedes Benz, em São Bernardo do Campo (SP)	103
Figura 120: Mural projetado por Burle Marx para a Tecelagem Parahyba, de Olivo e Clemente Gomes	104
Figura 121: Mural projetado por Burle Marx para o Pavilhão Arthur Neiva, projeto de Vilanova Artigas	105
Figura 122: Projeto de Burle Marx para o Parque do Flamengo, localizado no Aterro do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro	105
Figura 123: Brinco, Broche, Anel e Pulseira projetada por Burle Marx para seu irmão Haroldo as confeccionar	107
Figura 124: Bracelete projetado por Burle Marx para seu irmão Haroldo confeccionar	107
Figura 125: Arranjo de mesa organizado para jantar realizado para Rainha Elizabeth em Brasília, ao fundo a tapeçaria também projetada pelo paisagista	108
Figura 126: Pintura realizada por Burle Marx no ano de 1967	108
Figura 127: Jardim interno do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília	109
Figura 128: Jardim do Ministério das Relações Exteriores	109
Figura 129: Jardim externo do Ministério das Relações Exteriores	109
Figura 130: Cortina para Teatro Anchieta, localizado no Centro Cultural e Desportivo "Carlos de Souza Nazareth", em São Paulo	110
Figura 131: Muro escultórico para o Edifício Manchete, na cidade do Rio de Janeiro	110
Figura 132: Teto jardim para o Edifício Manchete, no Rio de Janeiro	111
Figura 133: Foto aérea do Centro Cívico de Santo André, projeto realizado por Burle Marx	112
Figura 134: Foto em perspectiva do centro cívico, sendo possível observar a escala humana e a paginação de piso	112

Figura 135: Mural realizado para o saguão do teatro do centro cívico, projeto realizado por Burle Marx	112
Figura 136: Projeto da Praça dos Cristais em Brasília, projeto realizado por Burle Marx	113
Figura 137: Foto aérea da Praça dos Cristais, em Brasília	113
Figura 138: Projeto para o alargamento da orla de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro	113
Figura 139: Foto aérea da orla de Copacabana, situada na cidade do Rio de Janeiro	114
Figura 140: Mural projetado e pintado por Burle Marx para o Palácio do Planalto	114
Figura 141: Projeto para o Banco Safra	115
Figura 142: Foto aérea do projeto implementado do jardim do Banco Safra	115
Figura 143: Projeto do alargamento para o Biscayne Boulevard, na Califórnia	115
Figura 144: Paineis para o Edifício Aureliano Hoffman, na cidade de Vitória, Espírito Santo	115
Figura 145: Paineis em mosaico para fachada do Hotel Castelli della Alzer em Vicenza, Itália	116
Figura 146: Burle Marx no antigo Sítio Antônio da Bica, com um arranjo feito por ele	118
Figura 147: Panneau como toalha de mesa, produzido por Burle Marx, no Sítio Roberto Burle Marx	118
Figura 148: Panneau realizado por Burle Marx, no ano de 1984	118
Figura 149: Panneau realizado por Burle Marx, no ano de 1985	119

Figura 150: Panneau realizado por Burle Marx, no ano de 1987	119
Figura 151: Panneau realizado por Burle Marx, no ano de 1989	119
Figura 152: Estudo para tapeçaria para o Palácio do Itamaraty	120
Figura 153: Estudo para tapeçaria para o Palácio do Itamaraty	121
Figura 154: Estudo para tapeçaria para o Palácio do Itamaraty	121
Figura 155: Estudo final para cartão da tapeçaria para o Palácio do Itamaraty	121
Figura 156: Tapeçaria do Palácio do Itamaraty, em Brasília	121
Figura 157: Estudo para a tapeçaria de Clemente Gomes, podendo ter sido derivada dos estudos realizados por Burle Marx para o cartão da tapeçaria para o Palácio Itamaraty	122
Figura 158: Tapeçaria para Clemente Gomes, esta sendo derivada de um dos estudos para a tapeçaria do Palácio Itamaraty	123
Figura 159: Tapeçaria para o Centro Cívico de Santo André, em São Paulo	124
Figura 160: Trecho da tapeçaria do centro cívico, sendo possível ver suas texturas e cores	124
Figura 161: Trecho da tapeçaria do centro cívico em exposição em NY, e a escala humana	124
Figura 162: Trecho da tapeçaria do centro cívico, sendo possível ver suas texturas e cores	124

Figura 163: Tapeçaria que se encontra no Salão Negro do Congresso Nacional brasileiro	125
Figura 164: Trecho da tapeçaria em que foi destruída e vandalizada pelo ato antidemocrático do dia 8 do ano de 2023	126
Figura 165: Reinstalação da tapeçaria em seu devido lugar, no Congresso Nacional, em Brasília	126
Figura 166: Tapeçaria destinada para Conrad Hamerman, como presente do paisagista	126
Figura 167: Tapeçaria projetada por Burle Marx, no ano de 1971	127
Figura 168: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica, sendo apenas o estudo do cartão e não contendo registro se houve de fato a tapeçaria	128
Figura 169: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica	128
Figura 170: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica	128
Figura 171: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica	128
Figura 172: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica	128
Figura 173: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica	128
Figura 174: Estudo para cartão de tapeçaria intitulado como "Tapeçaria 431"	129
Figura 175: Estudo de painel intitulado como "Painel de azulejo Paulo Pires (Projeto 412/ 2º estudo)"	129
Figura 176: Estudo de painel intitulado como painel de azulejo Paulo Pires (Projeto 412/ 1º estudo)"	130

Figura 177:	Um dos ambientes do Sítio Roberto Burle Marx, onde é possível ver painéis cerâmicos nas paredes, muito semelhantes aos estudos da tapeçaria e de painéis anteriores	130
Figura 178:	Estudo para cartão de tapeçaria intitulado como Tapeçaria de cadeiras Helena Vallis	131
Figura 179:	Tapeçaria realizada para Clemente Gomes, no ano de 1980	132
Figura 180:	Ponto russo e maneiras diferentes de elaborá-lo: em bastidor, como tapete	144
Figura 181:	Ponto cruz em bastidor e no tecido étamine	144
Figura 182:	Materiais utilizados para elaborar um bordado: tecido (plano), linhas (estas apresentadas na figura, são linhas de meada), agulhas de costura ou que sejam pontiagudas, tesoura e uma caneta	150
Figura 183:	Ponto reto e como realizá-lo	151
Figura 184:	Ponto cheio e como realizá-lo	151
Figura 185:	Ponto matiz e como realizá-lo	152
Figura 186:	Ponto atrás e como realizá-lo	153
Figura 187:	Ponto haste e como realizá-lo	153
Figura 188:	Nó francês e como realizá-lo	154
Figura 189:	Ponto corrente e como realizá-lo	155

Figura 190:	Ponto areia e como realizá-lo	155
Figura 191:	Ponto caos, sendo possível ver como se comporta e como pode ser utilizado	156
Figura 192:	Praça Ministro Salgado Filho, nos anos de 1960	157
Figura 193:	Projeto original da Praça Ministro Salgado Filho	158
Figura 194:	Projeto da Praça Senador Salgado Filho, Praça do Aeroporto Santos Dumond, no Rio de Janeiro	159
Figura 195:	Projeto do Parque Del Este, em Caracas	160
Figura 196:	Projeto da Praça Ministro Salgado Filho, com as alterações de Janete Costa	161
Figura 197:	Comparação entre as fases da praça e suas modificações ao longo do tempo em questão de tecido e projeto	162
Figura 198:	Fotos da Praça Ministro Salgado Filho ao longo do tempo: 1970, 2013 e 2019	163
Figura 199:	Foto aérea da Praça, da Av. Mascarenhas de Moraes e do Aeroporto Gilberto Freyre, podendo ser observada a falta de integração que a Praça agora possui com o aeroporto novo	164
Figura 200:	Fotomontagem realizada pelo Laboratório da Paisagem em denuncia realizada para a Superintendência do Iphan de Pernambuco	165
Figura 201:	Fotomontagem realizada pelo Laboratório da Paisagem em denuncia realizada para a Superintendência do Iphan de Pernambuco	166
Figura 202:	Fotomontagem realizada pelo Laboratório da Paisagem em denuncia realizada para a Superintendência do Iphan de Pernambuco	166
Figura 203:	Foto do ano de 2019, mostrando o abandono e falta de conservação da Praça Ministro Salgado Filho	168

Figura 204: Ilustração elaborada através dos projetos encontrados e baseada na expressão artística do paisagista	169
Figura 205: Fotomontagem da ilustração na malha urbana	170
Figura 206: Linhas utilizadas para o bordado	171
Figura 207: Desenho já passado para o tecido e o tecido já no bastidor, pronto para início do bordado	172
Figura 208: Início do ponto reto para preenchimento da calçada da praça	172
Figura 209: Demonstração do nó francês para preenchimento de um dos canteiros próximos ao espelho d'água	172
Figura 210: Sequência dos pontos feitos e a demonstração deles, identificando cada um utilizado. Para o espelho d'água, foi utilizado o ponto matiz ou ponto de pintura de agulha	173
Figura 211: Identificação dos pontos utilizados no bordado	174
Figura 212: Início do ponto reto em forma de estrela para formar as palmeiras localizadas em toda a praça. Também é possível observar os maciços vegetais realizados no ponto atrás e ponto reto (bem pequeno para identificação onde cada árvore se posiciona)	175
Figura 213: Bordado já finalizado e com a identificação da escala utilizada	176
Figura 214: Bordado do antigo Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte da Pampulha (MAP)	177
Figura 215: Bordado da Casa do Baile, na Pampulha	178
Figura 216: Bordado do jardim do projeto paisagístico da Residência Juscelino Kubitschek	178

Figura 217: Bordado em forma de corte de um dos jardins da Pampulha	179
Figura 218: Bordado do jardim do projeto realizado por Burle Marx para o Grande Hotel da Pampulha, projeto que não foi executado	179
Figura 219: Bordado conceitual chamada como "maquete conceitual"	181
Figura 220: Nó em trama, realizado por linha e tecido, chamado como "ponto nodal".....	181
Figura 221: Linha e alfinetes utilizados como uma trama em alto relevo e utilizado como forma de representação de vias ou fluxos.....	182
Figura 222: Bordado em papel, linha utilizada como representação de fluxos	182
Figura 223: Bordado de mapa, utilizando pontos simples	182
Figura 224: Tapeçaria representando um grande jardim	184
Figura 225: Tapeçaria de vista área, mostrando campos e rio	184
Figura 226: Projeto em fase de desenvolvimento na disciplina de Projeto 2 do curso de Arquitetura e Urbanismo na UFPE, no ano de 2018	184
Figura 227: Projeto em etapa final, desenvolvido na disciplina de Projeto 2 do curso de Arquitetura e Urbanismo na UFPE, no ano de 2018	185

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABC Paulista - Zona Sudeste da Grande São Paulo, mais conhecida como ABC Paulista

Ciesp - Centro das Indústria do Estado de São Paulo

Fiesp - Federação das Indústrias do Estado de São Paulo

FUNDARPE - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

ITM - Indústria de Tecelagem Manual

Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAM - Museu de Arte Moderna

MAMAM - Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães

MAP - Museu de Arte da Pampulha

MÊS - Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Capanema)

Mube - Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia

Sesi - Serviço Social da Indústria

SMUP - Sistema Municipal de Unidades Protegidas do Recife.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	22
2. O AVESSO OU A FRENTE DA ARTE: BORDADO E TAPEÇARIA.....	26
2.1.CONCEITO DA OBRA DE ARTE	27
2.2. UM OUTRO CONCEITO DA OBRA DE ARTE	46
2.3. CONCEITO DO BORDADO E DA TAPEÇARIA.....	51
3. A TAPEÇARIA E BURLE MARX.....	73
3.1. O MODO DE FAZER DE BURLE MARX: ANALOGIA NA PINTURA, PROJETOS DE JARDIM E TAPEÇARIA.....	74
3.2. A ARTE DA TAPEÇARIA DE BURLE MARX.....	108
3.3. ENTRELAÇANDO A ARTE DE BURLE MARX: LINHA TEMPORAL..	123
4. BORDANDO JARDINS: UMA ANÁLISE PRÁTICA	132
4.1. A LINHA É MUITO MAIS QUE COR, É REPRESENTAÇÃO.....	133
4.2. PONTOS E MANEIRAS DE REPRESENTAÇÃO POSSÍVEIS	139
4.3. BORDADO DO JARDIM DA PRAÇA MINISTRO SALGADO FILHO.....	147
5. ARREMATANDO OS PONTOS: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
6.REFERÊNCIAS.....	178



1 INTRODUÇÃO

Com o despertar para a prática do bordado durante a pandemia, como expressão de trabalhos fotográficos sobre o tecido e ilustrações diversas, além de passatempo, ao longo do tempo veio o questionamento sobre como essa técnica poderia ser utilizada para representação de outros trabalhos a exemplo de jardins e outros projetos de paisagem. Através de uma oficina elaborada pelo o MAMAM Recife “Bordando a paisagem: um olhar poético para o paisagismo de Burle Marx”, ministrada pelo artista visual Leandro Roberto, foi possível perceber que o bordado poderia de fato assumir papel de representação gráfica de jardins tendo como suporte a arte multifacetada do paisagista Roberto Burle Marx. Por conseguinte, foi necessário voltar e entender um pouco da história do bordado e da tapeçaria, e como poderiam estar relacionadas com um período histórico do paisagista, tendo este realizado algumas tapeçarias, e como essas expressões são visualizadas pela sociedade.

Foi necessário compreender o conceito de obra de arte, tanto pela história (História da Arte) como pela filosofia. Com Giorgio Vasari, o conceito histórico da estética na obra de arte se fundamenta ainda mais e estabelece seus pilares básicos, dividindo o que era considerado como obra de arte e o que se considerava como artesanato. Essa diferenciação também, elaborada neste período histórico traz um pequeno avanço para história da arte, e concomitantemente um retrocesso, tendo em vista que algumas atividades consideradas como artesanato, poderiam ser consideradas obra de arte, como é o caso do bordado e da tapeçaria.

Para alguns, estes saberes e atividades artísticas, eram consideradas artesanato por causa de quem, em sua grande maioria, as produziam/produzem: as mulheres. Nessa perspectiva de considerar o artesanato como arte, também será abordado o movimento inglês Arts & Crafts, identificando o bordado e a tapeçaria como fazer artístico. De acordo com os estudos da arquiteta Fátima Mafra na sua dissertação,

por um bom tempo a discussão da arte acontecerá "entre uma forma sensível, simples material elaborado e um conteúdo inteligível" e a partir de "outro aspecto que retardou a reflexão filosófica da obra de arte, segundo Haar (2000, p.13), é que a estética kantiana ao julgar as obras de arte não considera a obra em si, mas quem as cria ou recebe. Tanto com Kant, quanto com Nietzsche há uma tendência a colocar as obras em segundo plano (Mafra, 2007, p. 15)

Já partir da filosofia, foi importante contextualizá-la pela fenomenologia trazida pelo filósofo Martin Heidegger (1889-19676), em seu ensaio “A origem da obra de arte”. Entretanto, foi importante voltar um pouco mais e observar a partir da própria história e da estética, trazida por Platão e depois por Aristóteles o quão essa visão influenciou a perspectiva da obra de arte na história. Para tanto, será lançado mão do conceito de Heidegger, acerca da obra de arte, que traz de forma efetiva uma melhor conceituação da obra de arte na contemporaneidade, mudando a história da filosofia e teoria da arte, classificando a obra de arte e colocando-a no centro das reflexões modernas, entendendo-a como algo que necessita ser valorizado, estar em um primeiro plano e ser uma "verdade". Heidegger busca, portanto, conceituar o que consiste a obra de arte e o que é elaborar uma obra de arte, o que para ele é a essência, isto é o que a fenomenologia na filosofia traz em seus princípios: enxergar o verdadeiro, a pura essência do ente.

Neste trabalho também será apresentado o significado do bordado e da tapeçaria, duas técnicas artísticas. Será demonstrado que desde o início estão valoradas artisticamente em nossa sociedade, perdendo sua importância e relevância ao longo do tempo, sendo utilizadas como algo secundário e consideradas como um fazer doméstico e apenas feminino. Durante essa fase da pesquisa, foi importante entender o valor dessas duas técnicas, pensando além do labor e a importância de desmitificação desse labor e de ser um fazer apenas doméstico e feminino.

Será investigado também um pouco da trajetória artística de Roberto Burle Marx, com seus projetos de jardim, suas pinturas, sua linguagem artística e as suas tapeçarias, sendo esta última pouco discutida e lembrada. Foi importante observar como a arte de Burle Marx é plural, mas a sua linguagem artística e seu fazer artístico pode auxiliar tanto nos projetos de jardim representados de maneira usual ou até as menos usuais ou impensadas como o bordado e a própria tapeçaria. Posteriormente foi importante traçar o período histórico em que a tapeçaria se encontra na trajetória do paisagista e quais foram essas tapeçarias.

O objetivo desse trabalho é detectar a relação do bordado associado à tapeçaria como representação gráfica de projetos de paisagismo. Além disso, pontuar o fazer artístico e técnico de Burle Marx, como de uma nova forma de abordagem para representação gráfica de projetos de jardim e de paisagem. Por isso se conseguiu relacionar o bordado, de forma gráfica e conceitual, aos princípios geométricos da

Gestalt. Em seguida, foi desenvolvida a parte prática do trabalho, tendo a Praça Ministro Salgado Filho, situada no bairro da Imbiribeira na cidade do Recife (PE), projeto desenvolvido por Burle Marx no ano de 1957, como bordado principal e demonstrando como essa técnica pode estar nas formas de representações de jardim. Nessa etapa, que será demonstrado como o bordado e a tapeçaria podem estar associadas e integradas metodologicamente na construção do pensar a paisagem e jardins, visando, portanto, construir um olhar artístico e paisagístico desde o início para os projetos de paisagismo.

**2. O AVESSE OU A
FRENTE DA ARTE:
BORDADO E
TAPEÇARIA**



2 O AVESSO OU A FRENTE DA ARTE: BORDADO E TAPEÇARIA SÃO OBRAS DE ARTE?

*“Um jardim deve ser, em suma, uma obra de arte como uma pintura, uma escultura, uma sinfonia, **uma tapeçaria**.” – Roberto Burle Marx, em conferência no ano de 1962 (Burle Marx, 2004).*

Neste capítulo, será apresentado de forma breve o conceito de obra de arte pela história da arte, a partir de Ernest Gombrich (1976), Kenneth Frampton (2003) e Leonardo Benelo (1998). Na segunda seção deste capítulo, será introduzida uma visão do conceito de obra de arte pelo ponto de vista filosófico, iniciando por Platão, Aristóteles e considera-se também as ideias de Heidegger, onde este, traz uma melhor visão do que a arte representa para as atividades humanas e o quão ela pode ser valorizada enquanto atividade.

Já na terceira seção deste capítulo, será abordada a tapeçaria e o bordado como precursores tanto da própria arquitetura, tendo como base um dos artigos de Gottfried Semper em seu estudo sobre o ornamento na arquitetura com o título “On architectural symbols” (1854), da moda e da arte. Além disso, será descrito a diferença entre bordado e tapeçaria. Veremos como a tapeçaria e o bordado sempre estiveram integrados com a arquitetura, e toda a interpretação dessas técnicas serem apenas femininas e realizada por mulheres e o motivo de serem menosprezadas. Será lembrado o conceito de obra de arte definida por Giorgio Vasari e como isso influenciou tais técnicas durante séculos. Também será demonstrado como essas técnicas foram utilizadas no Brasil, como os artistas trouxeram uma nova interpretação desses saberes milenares, e como a tapeçaria e o bordado são usados na contemporaneidade.

2.1 CONCEITO DA OBRA DE ARTE

Ao pensarmos em arte, sempre pensamos em telas, em obras artísticas elaboradas nas pinturas ou até mesmo em esculturas, principalmente obras realizadas da Idade Média até os dias de hoje. Entretanto, é importante se questionar: *onde é que nasce a arte?* Se pararmos para pensar, o ser humano é um ser artístico. Desde que tomamos consciência das coisas e do nosso redor, produzimos arte sem nem mesmo identificar que aquilo era arte. Nos dias atuais, as pinturas rupestres são consideradas para além de um registro histórico, arte.

De acordo com Ernst Gombrich, em seu livro *História da Arte* (1976, p. 36), “desde os primeiros tempos, era costume de os reis mesopotâmicos encomendar monumentos em celebração de suas vitórias na guerra, os quais falavam das tribos que tinham sido derrotadas e dos despojos que tinham sido tomados”. Mas a arte nasce mesmo com os egípcios, para além das pirâmides, suas esculturas também eram de excelente representação, uma vez que os egípcios acreditavam que a preservação do corpo do rei não era o bastante, então ordenavam a escultores que esculpissem a cabeça daquele rei e a colocassem na tumba, somente assim ele continuaria vivendo para sempre. Nessas esculturas, eram preservados os aspectos essenciais da fisionomia daquela pessoa e, se compararmos com as esculturas renascentistas, são completamente impressionantes em consequência de não serem tão rígidas e nem tão primitivas, mas também não são tão fiéis. Já nas pinturas, a arte egípcia era baseada no que o artista sabia o que pertencia a uma pessoa ou em cena, e não no que ele via naquele determinado momento (Gombrich, 1976).

O estilo egípcio englobou uma série de leis muito rigorosas, que todo artista tinha que aprender desde muito jovem. As estátuas sentadas tinham que ter as mãos sobre os joelhos; os homens tinham que ser pintados com a pele mais escura do que as mulheres; a aparência de cada deus egípcio era rigorosamente estabelecida. [...] Todo artista tinha que aprender também a arte da bela escrita, tinha que recortar na pedra, de um modo claro e preciso, as imagens e os símbolos dos hieróglifos. Mas, assim que dominasse todas essas regras, dava-se por encerrada a sua aprendizagem. Ninguém queria coisas diferentes, ninguém lhe pedia que fosse "original" (GOMBRICH, 1976, p. 30-31).

Enquanto no Egito, a forma de representação tinha sua rigidez, foi em Atenas que houve a maior revolução artística da época, ao invés dos gregos basearem sua arte no conhecimento transpassado pelos egípcios, queriam usar a interpretação dos

seus próprios olhos. A pintura era um pouco mais valorizada que a escultura, tendo em vista que a nova forma de esculpir ainda precisava ser ajustada e fundamentada. Nessa época, os artistas não eram considerados membros da alta sociedade, justamente por trabalharem com suas mãos e trabalharem para viver e que, poderiam facilmente ser associados a escravos. Apesar disso, os artistas foram se consolidando e aperfeiçoando suas técnicas.

Com isso, pessoas comuns começaram a se interessar por seus trabalhos como arte e não apenas pelas funções religiosas e políticas da época. Vale ressaltar que, a arte nasce com o teor mágico e religioso, de pura representação de encantamento com a natureza e, posteriormente, adquirem um caráter religiosa e política, por conta dos senhores da alta sociedade (reis ou até mesmo divindades).

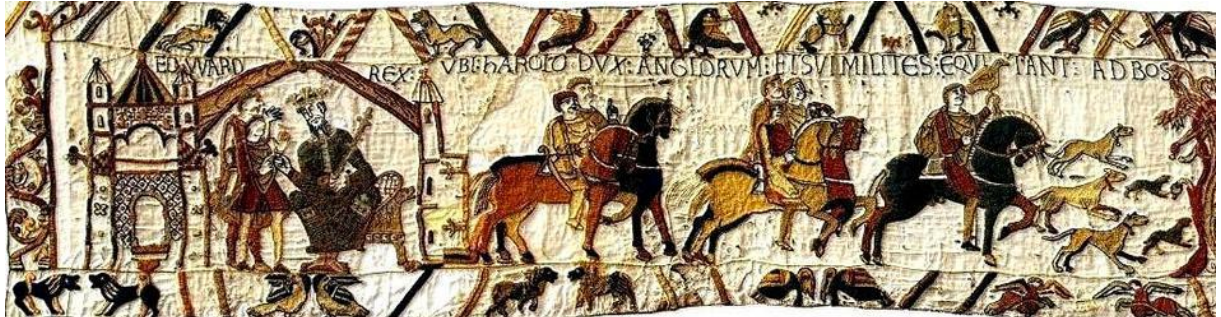
Com a ascensão de Roma sobre a Grécia, os artistas acabam se voltando um pouco mais para as construções, simultaneamente em que há uma necessidade maior para elaboração de retratos que representassem fielmente o modelo real, de forma bem mais realista que os gregos e egípcios executavam. Além dos retratos, os artistas também tiveram que voltar a representar em formato de pintura as vitórias e histórias de guerra dos romanos. É com o estabelecimento da igreja católica como um poder do estado que arte é levada novamente em questão de mudança, assim como a arquitetura, tendo em vista que os templos precisavam se readaptar às novas necessidades. A nova função da arte, além de guardar a história de guerras e vitórias ou representar reis ou deuses, possa ser

A representação pictórica deixara de existir como uma coisa bela per se. A sua principal finalidade era agora recordar aos fiéis um dos exemplos do poder e da misericórdia de Deus [...] a pintura poderia fazer pelos analfabetos o que a escrita faz para os que sabem ler”, disse Papa Gregório, o Grande, e a partir disso, a pintura realmente contaria histórias. “Para que o propósito expresso por Gregório I fosse servido, a história tinha que ser contada da maneira mais clara e simples possível, e tudo o que pudesse desviar a atenção dessa finalidade principal e sagrada deveria ser omitido (Gombrich, 1976, p. 76 e 83).

Para além das pinturas medievais, a tapeçaria também era uma forma de representação importante, uma vez que também era usada para contar histórias do evangelho ou de triunfos de guerra. Uma das tapeçarias mais importantes historicamente é a tapeçaria de Bayeux (Figura 1 e 2), a qual ilustra a história da Conquista Normanda. A arte volta a avançar a partir do séc. X, principalmente entre os sécs. XII e XIII, que é considerado como o período gótico, quando os artistas voltam a utilizar as técnicas gregas de modo que a história sagrada fosse representada de uma maneira mais comovente e convincente. As esculturas voltam a ficar mais

realistas, as pinturas passaram a ser trabalhadas a partir da luz e sombra, sobretudo, os artistas retornam a observar e copiar o que veem na vida real.

Figura 1: Trecho da Tapeçaria de Bayeux, tecido bordado de quase 70 metros de comprimento e 50 centímetros de largura, que retrata os eventos que levaram à conquista normanda da Inglaterra em 1066.



Fonte: Blog Ricardo Costa.¹

É através de Giotto e sua tradução do realismo das esculturas para a pintura durante o séc. XIII, que a arte e as formas de expressão artística são renovadas e transcendem em relação ao que foi produzido anteriormente. E, ainda de acordo com Gombrich, “a pintura para ele, é mais do que um substitutivo para a palavra escrita”,

Figura 2: Detalhe da Tapeçaria de Bayeux, podendo ser observada as texturas e relevo do bordado.



Fonte: Blog Ricardo Costa.

pois ao considerarmos o seu método, observamos que as pinturas que ele elaborava serem completamente diferentes do que era feito na época, pois é possível de fato imaginar e sentir além daquela cena pintada.

No séc. XIV se inicia a era do retrato ou o período gótico internacional ou “Estilo Internacional”, com Simone Martini e outros mestres pintando a partir da natureza e aplicando a sua capacidade de observação para retratar o mundo com o prazer para coisas delicadas, principalmente retratos autênticos.

¹ Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/tapeçaria-de-bayeux-c-1070-1080>, acesso em 09 mar. 2024.

Nesse período, era possível retratar de forma mais realista pessoas importantes ou não da época realizar estudos da natureza, mas também contar histórias, ainda a serviço da religião e pessoas de poder. Entretanto, o interesse dos artistas começa a mudar pouco a pouco:

Já não se contentavam com o domínio recém-adquirido de pintar detalhes tais como flores ou animais copiados do natural: queriam explorar as leis da percepção visual e adquirir suficientes conhecimentos do corpo humano para incluí-lo em suas estátuas e pinturas, como os gregos e romanos haviam feito. Uma vez que seus interesses enveredaram por esse caminho, a arte medieval podia realmente considerar-se no fim (Gombrich, 1976, p. 149).

Doravante a essas inquietações, surge o período do Renascimento, que significa “nascer novamente”, e é na Itália que esse movimento cresce e se perpetua, principalmente artistas florentinos como Filippo Brunelleschi (1377-1446), responsável pela conclusão da Catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença, pela criação da arquitetura da nova era e da teoria da tridimensionalidade ou perspectiva. A inovação que Brunelleschi conseguiu transmitir para os pintores da época foi de um ganho imenso para a arte da pintura, por meio de regras matemáticas, tornando as pinturas ainda mais grandiosas e comoventes.

Os novos artifícios e descobertas da arte nunca foram um fim em si para os grandes mestres da Renascença. Usaram-nos sempre com o propósito de acercar ainda mais do nosso espírito o significado dos temas representados (Gombrich, 1976, p. 156).

Vale ressaltar que, o Renascimento não surge apenas através de estudos sobre a arte grega e romana, e sim, pela observação da natureza, do corpo humano, e o maior domínio da ciência em relação a séculos anteriores. O movimento veio através da vontade e paixão de criar novamente, de evoluir e trazer a arte mais fiel à natureza e do que se é visto, principalmente na Itália e norte da Europa.

É no Renascimento, no período chamado Quattrocento, que a forma de expressão artística se diversifica. A arte então não é apenas usada para contar histórias sagradas, mas de fato ser um pequeno espelho/fragmento do mundo e da vida real, além de trazer a função da arte de retratar a beleza de forma mais graciosa e a vida de forma mais leve que no período da Idade Média, ressaltando a riqueza e o luxo. Há grandes avanços na perspectiva e nos recursos da geometria e também inovação do tratamento da luz e sombra nas pinturas. A arte nesse período se torna

ainda mais popular: retratos são feitos com maior frequência de pessoas “comuns” e não apenas de pessoas importantes como reis e papas.

Já no período do Cinquecento, é que surgem nomes importantes e o período da arte italiana mais famosa e grandiosa, considerado como a Alta Renascença: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Giorgio Vasari, entre outros mestres. O estudo da anatomia evoluiu do Quattrocento para o Cinquecento, e os horizontes se ampliaram através das descobertas do século passado. Os artistas iniciam uma pequena divisão na sua classe, o pintor e o escultor consideram-se agora artistas e não artífices², agora esse mestre é dotado de tal autonomia e repleto de conhecimento e não apenas experiência, é capaz de alcançar a sua fama e destaque explorando a natureza e ciência. Entretanto, de acordo com Gombrich (1976), os artistas ainda enfrentavam o mesmo preconceito que havia na Grécia Antiga:

Os esnobes podiam aceitar um poeta que trabalhava com o cérebro, mas jamais um artista que trabalhava com as próprias mãos. Aí estava outro desafio que os artistas teriam que enfrentar, outro estímulo que os impelia a realizações cada vez maiores, capazes de obrigar o mundo circundante a aceitá-los, não só como respeitáveis chefes de prósperas oficinas, mas também como homens dotados de talentos preciosos e inigualáveis. (Gombrich, 1976, p. 198).

Um dos primeiros a romper esse pensamento e definição de artista e artesão é Leonardo da Vinci. Para ele a função de artista era muito mais que retratar o mundo visível só por retratar, Da Vinci precisava, além de estudar e ler autores antigos, verificar com seus próprios olhos e se deparar nas tentativas de erros e acertos, aprofundando, cada vez mais, os estudos da anatomia humana e da natureza em si. Da Vinci não queria ser apenas considerado como um homem abaixo da dignidade de um cavaleiro como um poeta era considerado, para ele, a arte da pintura e escultura era muito mais que um trabalho manual e cuja deveria ser considerada uma Arte Liberal³. A partir de Leonardo da Vinci que artistas como Michelangelo e Rafael Santi passam a competir entre si para que suas obras possam ser executadas pela Igreja Católica em Florença.

² Hoje em dia, o artífice é mais conhecido como um artesão, entretanto seria uma pessoa que produz algum artefato ou que executa trabalhos manuais artísticos.

³ Aristóteles codificara o esnobismo da antiguidade clássica ao distinguir entre certas artes que eram compatíveis com uma "educação liberal" (as chamadas Artes Liberais, como Gramática, Dialética, Retórica e Geometria) e atividades que envolviam o trabalho com as mãos, que eram profissões "manuais" e, portanto, "mesquinhas" (Gombrich, 1976, p. 201)

Com essas transformações e evolução dos artistas da época, Giorgio Vasari inicia o processo de introduzir na sociedade a separação do artífice e do artista, e a inovação das biografias de artistas considerados importantes da época. Em sua obra “Le vite” ou “As vidas dos mais renomados arquitetos, pintores e escultores italianos”, Vasari divide-a em três partes: a primeira é a introdução sobre a natureza, procedimentos arquitetônicos, escultóricos, de desenho e de pintura; a segunda e terceira partes, a biografia e feitos dos artistas que considerava importantes para arte no seu tempo. E um adendo importante nesta obra é:

ao se referir aos artistas, em “Le Vite”, o aretino se vale do termo *artefici* ou da expressão *nobilissimi artefici*, designando portanto ‘artesãos’ ou ‘artífices’ e ‘os mais nobres artesãos’. O emprego da palavra artífice, neste caso, torna o significado do termo mais próximo à compreensão do ofício dos artífices medievos e antigos do que propriamente do artista criador, tendo maior relação com os termos latinos *ars* e *artis*, que embora sejam etimologicamente a matriz do nosso termo arte são, por outro lado, a tradução medieva referencial do termo grego *techne*. (Nascimento, C., 2021, p. 182)

Em sua definição, Vasari faz uma transição de significado sobre a palavra artífice e artista, enobrecendo as atividades elaboradas por aqueles artistas como Leonardo da Vinci, e atribui àquela tradição da época um grande significado ao trabalho principalmente de pintores, arquitetos e escultores (atividades ainda manuais), deixando de lado outras como o bordado e a tapeçaria. A partir de Giorgio Vasari é que ficou mais esclarecido o que é uma obra de arte, mesmo que na atualidade esse conceito seja considerado um pouco equivocado, em decorrência da arte moderna e contemporânea.

Ao longo dos anos, a pintura e a escultura deixam de ser consideradas parte do “ofício comum” e se tornam áreas do conhecimento como a filosofia e engenharia, por exemplo, e passam a serem ensinadas em universidades intituladas como disciplinas e um campo do saber, Belas Artes. Entretanto, de acordo com Hauser, na interpretação de Charleston Nascimento (2021), os artistas do período renascentista, ainda são considerados artesãos e mercadores:

esse espírito artesanal que dominou aquele período pode ser expresso no fato de que “os ateliês dos artistas aceitavam encomendas de pouca importância, de natureza puramente técnica”, visto que “além de quadros eram produzidos brasões de armas, bandeiras, tabuletas, trabalhos de marcenaria, entalhes em madeira pintados, padrões para tapeçarias e bordados, objetos decorativos para ocasiões festivas”, dentre outras coisas (Hauser, 2003, p.325). [...] com a crescente demanda de obras de arte naquele período que começa a ascensão do artista do nível de artesão

pequeno-burguês para o de trabalhador intelectual livre (Nascimento, C. 2021, p. 185).

A partir da interpretação de Ana Paula Simioni (2010) sobre o historiador e crítico da arte Carl Goldstein (1996), na Alta Renascença e pelos escritos de Vasari, o desenho e a pintura e a arquitetura passaram a ter uma função chave, sendo interpretadas como uma atividade 'concebida no cérebro e executada pelas mãos', sendo fruto de uma ação mental, portanto, **nobre e liberal**. Por isso, a pintura, escultura, arquitetura, passam a ser consideradas arte pura e 'superior' em relação a atividades associadas ao artesanato, como a marcenaria, bordado e tapeçaria, tendo agora um sentido 'negativo'.

A arte nos anos seguintes vai se conformando através das Belas Artes, como foi citado anteriormente, sendo mais discutida agora entre cavalheiros cultos e marcando o início de grandes comparações entre os mestres atuais e os mais antigos. O maneirismo⁴, foi destacado como um sinônimo da nova sofisticação daquela época, onde os retratos foram cada vez mais elaborados e procurados pela sociedade, principalmente na Inglaterra, e as pinturas, como um todo, cada vez mais complexas. Houve um grande interesse pela luz e cor e certo desprezo pelo equilíbrio entre as formas, priorizando a complexidade tanto do uso da luz e sombra com o contraste de cores, quanto na dificuldade elaborada nos elementos pintados. Entretanto, as pinturas e a arte como um todo tinham caído, de certa forma, em uma rotina para aqueles artistas. Mas é a partir deste período artístico que é possível perceber que o bordado (considerado como artesanato) aparece como coadjuvante em algumas pinturas e como mero detalhe em retratos maneiristas (Figura 3 e 4).

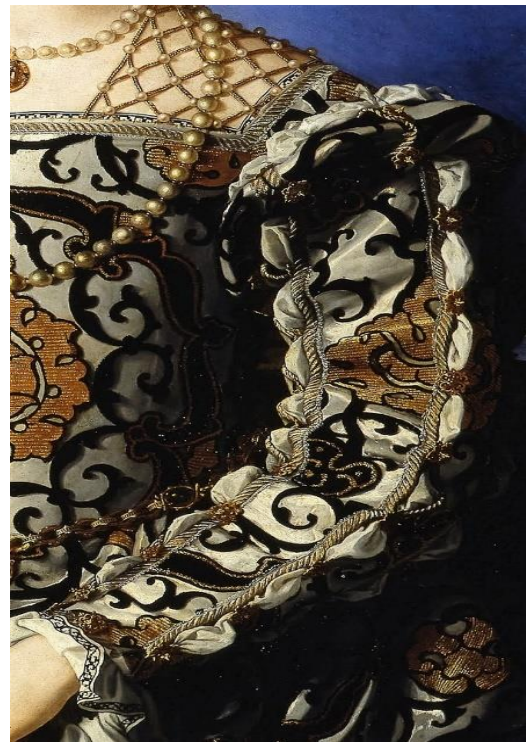
⁴ Período artístico após a Alta Renascença e de produção entre os anos de 1520 e 1610.

Figura 3: Eleonora di Toledo col figlio Giovanni, retrato feito por Agnolo Bronzino.



Fonte: Wikimedia Commons, 2011.⁵

Figura 4: Detalhe da vestimenta de Eleonora, retrato feito por Agnolo Bronzino.



Fonte: Wikimedia Commons, 2011.⁶

A arte volta a ser retratada como a verdade vista, um fragmento do espelho e sem tantos afloramentos no período seguinte, considerado como Barroco. É nele, que Carracci e Caravaggio, em Roma, desafiam a simplicidade e a sagacidade da “beleza ideal”, resgatada do classicismo na Alta Renascença e continuada no Maneirismo. É no período Barroco também, através de Carracci (Figura 6) e seus seguidores, que surge o programa acadêmico da arte, formulando o embelezamento da natureza e da beleza ideal de acordo com as esculturas e arte clássicas (intitulado como neoclassicismo). Pinturas de paisagem começam a aparecer, a princípio por Claude Lorrain (Figura 5), com mais realismo e com um olhar mais sublime perante a natureza, inspirando a tentativa de encontrar lugares com a paisagem com padrões dessas pinturas e aos ingleses a incorporarem esse sonho de beleza para seus jardins.

⁵ Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_col_figlio_Giovanni_-_Google_Art_Project.jpg >, acesso em 09 mar. 2024.

⁶ Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_col_figlio_Giovanni_-_Google_Art_Project.jpg >, acesso em 09 mar. 2024.

Ver e observar a natureza com olhos sempre novos, descobrir e comprazer-se na criação de novas harmonias de cor e luz, tornara-se a tarefa essencial do pintor (Gombrich, 1976, p. 288).

Figura 5: “Paisagem com pastores” de Claude Lorrain, 1644.



Fonte: Wikipedia, 2011.⁷

Figura 6: "O penitente Magdalen em uma paisagem", pintura realizada por Carracci.



Fonte: Replicarte.⁸

⁷ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Claude_Lorrain_034.jpg>, acesso em 09 mar. 2024.

⁸ Disponível em: <<https://replicarte.com.br/collections/annibale-carracci/products/o-penitente-magdalen-em-umapaisagem-annibale-carracci-8>>, acesso em 09 mar. 2024.

Vale ressaltar que as Igrejas, protestante e católica, novamente têm um papel importante na arte nesse período. Tanto na arquitetura, quanto na pintura da época, a arte foi usada como um meio de doutrinar e persuadir os seus fiéis, de modo a converter e trazer as pessoas para mais próximo da igreja.

A partir do final do séc. XVII e início do séc. XVIII, as instituições e a própria sociedade ansiavam novamente pela razão ou pela verdade. Na Inglaterra, por exemplo, a arte não tinha mais a necessidade de enaltecer o poder e glória de seus governantes, e sim retornar à simplicidade de retratos de pessoas comuns e episódios comuns do dia a dia. É também no séc. XVIII que finalmente as Belas Artes são de fato incorporadas em uma Academia e o ensino de arte gradualmente vai sendo repassado por ela e não pelos mestres em seus ateliês. Agora, o tema das pinturas não é mais tão pacífico e nem tão religioso. Após a Rev. Francesa,

os artistas sentiram-se livres para escolher como temas qualquer coisa desde uma cena de Shakespeare a um acontecimento corrente, qualquer coisa, de fato, que apelasse para a imaginação e despertasse interesse (Gombrich, 1976, p.333).

Outros gêneros da pintura também se destacaram nesse período, o da paisagem, tendo em vista o espírito romântico de final do século. Entretanto, a maior ruptura foi a primeira fase da Revolução Industrial (sec. XIX), quando as tradições sobre o artesanato (bordado e afins, principalmente marcenaria e serralharia) então cedidas para a produção industrial e mecânica, perdendo quase o seu sentido de existência. Nesse período, a pintura passa por um novo processo de mudança, sendo menos realista, através de alguns artistas como Claude Monet, Renoir, Pissaro, Van Gogh, etc, constituindo assim um movimento chamado impressionismo. Tendo como princípio uma maneira de enxergar o mundo para além das complexidades vivenciadas daquele momento, o impressionismo era focava em apreciar e registrar a simplicidade de um pôr do sol e uma abstração da realidade, considerando o advento das câmeras fotográficas e a sua realidade óptica.

Um fato importantíssimo ocorrido na metade do séc. XIX, foi o surgimento do movimento Arts & Crafts que defendia o artesanato criativo como alternativa à industrialização. Este movimento buscava retomar a valorização do trabalho manual como o bordado e a tapeçaria, móveis planejados e de valor único, recuperando assim a estética desses objetos “artesanais” e do cotidiano. Vale ressaltar que, essa

movimentação se inicia através de Ruskin, em uma de suas publicações “Modern Painters”, em que se dedica à posição do artesão em relação à obra de arte e se pronuncia contra a divisão do trabalho atual e a degradação do trabalhador perante ao sistema e a máquina.

Ruskin tinha como objetivo retomar o pensamento para o período neoclássico e o ornamento, trazendo como ideal criar uma forma artística derivada diretamente da natureza e não de convenções artísticas de origem renascentista, tendo como atitude anticlássica e romântica do período atual. Entretanto, outro fator importante para esse período é o trabalho desenvolvido pelo arquiteto e designer William Morris (Figura 7), onde este trouxe modelos que variavam da decoração persa, o estilo medieval e floral em seus trabalhos. Morris, depois da dissolução de sua firma com outros arquitetos (Figura 8) e amigos artistas, se torna um artífice próprio:

Aprendeu sozinho a arte da tinturaria e de tecer tapetes e, em 1877, abriu em Londres um showroom para divulgar seus produtos. [...] agora as preocupações de Morris tornaram-se gradativamente mais públicas e menos "poéticas" e "artesanais" (Frampton, 1980, p.45).

O movimento vai crescendo na Inglaterra, outras cooperativas de artistas e artífices vão sendo fundadas na Inglaterra como a Century Guild ou a East End, em que compreendiam um grupo de artistas empenhados em desenhos e produção de objetos domésticos como papéis de parede e móveis, mas que também tinham incorporados em seus programas um objetivo de reforma social direta, empregando esses artífices que seriam substituídos pela “máquina” e a industrialização.

Durante a primeira fase da carreira de Voysey, o movimento Arts and Crafts inglês foi firmemente institucionalizado, primeiro com a fundação em 1884 do Art Workers Guild, estimulada por Lethaby e outros membros do escritório Shaw, depois com o estabelecimento, em 1887, da Arts and Crafts Exhibition Society, presidida pelo protegido de Morris, Walter Crane. [...] Em 1900, estava instalado com George Frampton, como primeiro diretor da Central School of Arts and Crafts de Londres. (Frampton, 1980, p. 49)

Figura 7: Cama de William Morris.

Fonte: Elle Decor, 2013⁹.

Figura 8: Oficina Morris e CO.

Fonte: Blog Artsoul, 2022.¹⁰

Outro fator importante neste mesmo século, para além das diferentes fases da Revolução Industrial, é o Art Nouveau, que também retoma o “fazer artesanal” e uma pequena “contrarreforma” em relação ao período da máquina e industrialização das cidades. Este movimento favorecia a originalidade e a retomada do artesanato, de maneira um pouco diferente do Arts and Crafts, agora tendo um diálogo maior entre a arte e a indústria, valorizando o belo e pondo os produtos ao alcance de todos por meio da produção em série, enquanto o Arts and Crafts em sua maior parte ficou com a classe alta da sociedade.

O Art Nouveau tem como inspiração a natureza e sua organicidade e assimetria das flores, utilizando a tecnologia de novos materiais e a racionalidade da ciência/indústria. O movimento se inicia na Bélgica (Figura 10) com o desejo de reviver a arquitetura ancestral celta-irlandesa e a criação de novas formas de expressão tomando a natureza como maior inspiração, mas também tem forte influência na Espanha (Figura 9), na busca pela identidade nacional. Entretanto, além da retomada da inspiração sobre a natureza, ademais há uma inspiração no Barroco e Rococó com suas formas fluidas e nos mosaicos e vitrais.

O Art Nouveau se torna importante historicamente por ser um movimento de transição para o modernismo e todas as inovações que a Bauhaus traz, assim como Le Corbusier e o movimento moderno brasileiro. O fim do Art Nouveau chega através da transformação da sociedade perante a industrialização e as novas necessidades,

⁹ Disponível em: <<https://www.elledecor.com/es/disenio/g34422469/william-morris-disenador/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁰ Disponível em: <<https://blog.artsoul.com.br/a-forma-segure-a-funcao-o-design-da-bauhaus/>>, acesso em 09 mar. 2024.

a necessidade de expansão das cidades, a nova expectativa sobre o morar e a tecnologia dos objetos domésticos. De acordo com Frampton,

não era mais possível fantasiar sobre uma sociedade transformada pela arte, pelo desenho industrial e pelo teatro numa época em que encontrar um abrigo de dimensões mínimas passara a ser um problema de máxima urgência (Frampton, 1980, p.115).

Figura 9: Casa Milá, projeto de Antoni Gaudí.



Fonte: Blog Archtrends, 2020.¹¹

Figura 10: Casa Tassel, projeto de Victor Horta.



Fonte: Blog Archtrends, 2020.¹²

Figura 11: Interior da residência de George Fouquet.



Fonte: Blog Estilos Arquitetônicos.¹³

¹¹ Disponível em: <<https://blog.archtrends.com/art-nouveau/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹² Disponível em: <<https://blog.archtrends.com/art-nouveau/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹³ Disponível em: <<https://www.estilosarquiteticos.com.br/art-nouveau/>>, acesso em 09 mar. 2024.

A partir do movimento Expressionista Alemão e as vanguardas posteriores como o De Stijl ou a própria Werkbund alemã, no seu objetivo geral de “a arte não ser mais um luxo para poucos e ser desfrutada e vivenciada pelas grandes multidões”, a Bauhaus foi uma tentativa de reformular e aglutinar a arte e as artes aplicadas na Alemanha. Para Bruno Taut, de acordo com Frampton (1980), “a essa altura não existirão fronteiras entre os ofícios, a escultura e a pintura: tudo será uma coisa só, a Arquitetura”. Na Bauhaus não teria mais distinções entre o artesão e o artista, todos estariam em um único lugar: o ateliê.

A Bauhaus não é uma escola de arquitetura do tipo tradicional, e sim uma escola de arte que aborda progressivamente as três escalas de desenho e se converte em um centro de experimentação e sede simbólica das vanguardas, reunindo em torno de si as distintas manifestações artísticas da época: música, literatura, teatro, cinema, pintura, arquitetura e desenho de produto (desenho industrial). (Pereira, 2010, p. 266).

Além de não haver distinções proletárias ou artísticas, a Bauhaus também tinha como lema um lugar aberto para que qualquer pessoa, independente do sexo ou idade, participasse da escola. Era de costume que as mulheres fossem vetadas e escanteadas do ensino ou da arte, que o lugar das mulheres era em casa e na privacidade das suas casas, entretanto na Bauhaus elas foram aceitas (Figuras 12 e 13). No entanto, as disciplinas de arquitetura, pintura e escultura foram reservadas para os homens, enquanto para as mulheres foram indicadas e restringidas disciplinas não tão “físicas” ou que se voltavam para o têxtil.

“Onde há lã, há também uma mulher tecendo, nem que seja só para passar o tempo”, dizia Oskar Schlemmer, mestre de pintura em murais na Bauhaus. As disciplinas destinadas para as mulheres de fato eram as de tecelagem e de cerâmica. Muitos dos docentes eram homens, poucas mulheres conseguiram se destacar e migrar para disciplinas consideradas “masculinas” como Lilly Reich (arquiteta e designer), Gunta Stölzl (tecelã e designer têxtil), Anni Albers (tecelã e designer têxtil), Otti Berger (designer têxtil), Marianne Brandt (pintora, escultora, designer industrial e fotografa), Marguerite Friedlaender-Wildenhain (ceramista), Alma Siedhoff-Buscher (designer de brinquedos) e Karla Grosch (dançarina e ginasta).

Figura 12: Turma de tecelagem da Bauhaus.



Fonte: Design Culture, 2023.¹⁴

Figura 13: Foto de Josef Breitenbach, Josef Albers dando aula de cores.



Fonte: BuzzFeed, 2021.¹⁵

Figura 14: Sala de Walter Gropius, em Wiemar.



Fonte: NY Times, 2019¹⁶.

Figura 15: Corredor e escada da escola Bauhaus, podendo-se observar um painel pintado neste corredor.



Fonte: NY Times, 2019¹⁷.

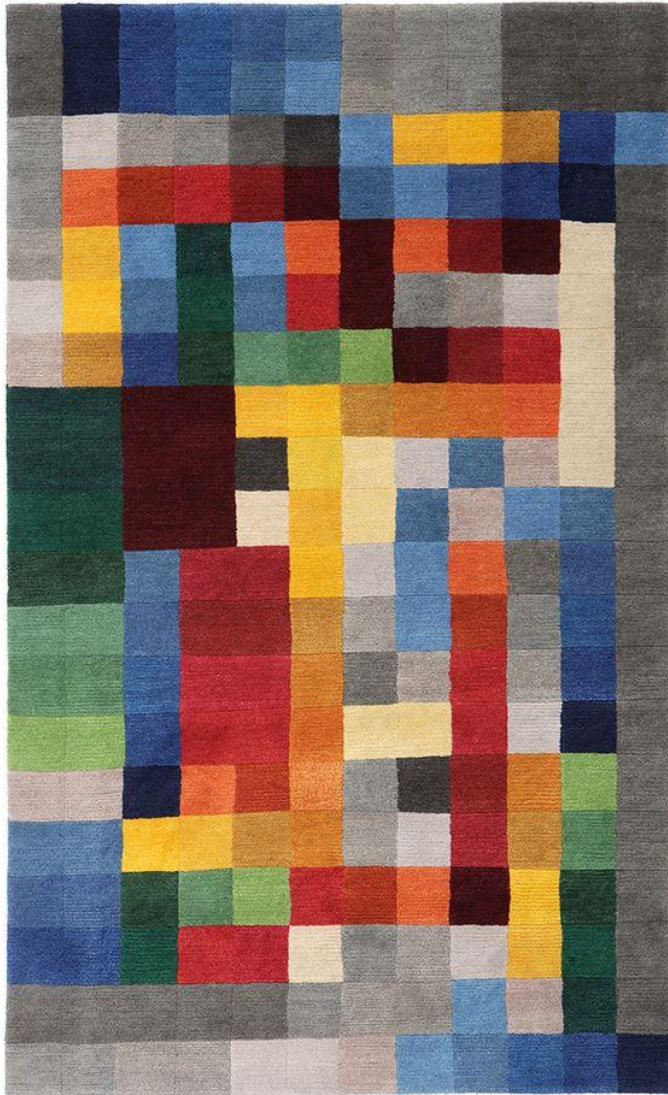
¹⁴ Disponível em: <<https://designculture.com.br/as-mulheres-de-bauhaus/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁵ Disponível em: <<https://buzzfeed.com.br/post/bauhaus>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/02/04/t-magazine/bauhaus-school-architecture-history.html>>, acesso em 09 mar. 2014.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/02/04/t-magazine/bauhaus-school-architecture-history.html>>, acesso em 09 mar. 2014.

Figura 16: Tapete de Gertrud Arndt.



Fonte: Pinterest.¹⁸

A Bauhaus traz outros fatores importantes, além dos que já foram citados, na arquitetura e na arte como um todo (Figuras 14 e 15). Para a arquitetura, trouxe a proposta de edificações mais simples e eficientes, com componentes padronizados para que pudessem atender a necessidade de construção em larga escala com rapidez e baixo custo. Houve também inovações na fotografia para além de retratos, passou-se a fazer fotografias de natureza morta e fotomontagens. Na pintura, a forte influência de Kandinsky, Mondrian e outros pintores de vanguardas, trouxe o uso das cores ainda mais forte e a arte abstrata como um fator importante (Figura 16).

Com as revistas publicadas da própria escola, a Bauhaus atrai e influencia outros países e artistas até o seu fechamento pelo partido nazista. Com a emigração dos professores e até mesmo de alunos, a Bauhaus se difunde pelo mundo inteiro, principalmente nos Estados Unidos e até mesmo no Brasil, por volta dos anos de 1930.

No Brasil, a arte moderna e o modernismo como um todo é um movimento de total ruptura com o que se estava fazendo antes. No séc. XX, o Brasil estava passando por várias mudanças e iniciando a modernização da sociedade e das cidades com a

¹⁸ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/191614159136257528/>>, acesso em 09 mar. 2024.

industrialização. Entretanto, a arte e arquitetura ainda estavam em uma movimentação diferente, com o ecletismo e o neocolonial. O movimento neocolonial, liderado por José Marianno Filho e Ricardo Severo, é uma busca pela identidade nacional e tem como marco uma conferência realizada no dia 20 de julho de 1914, na Sociedade Cultural Artística de São Paulo.

O neocolonial se compreende como uma fase inicial da arquitetura moderna, na medida que mesclava as características das edificações coloniais e a utilização de programa e técnicas construtivas modernas (como o concreto), mas que poderia ser facilmente a transição entre o ecletismo e movimento moderno (Figura 17). Um embate surge quando em 1922 é organizada a Semana de Arte Moderna (Figura 18), no centenário da Independência do Brasil, tornando-se um evento emblemático para a história da arte do país.

Figura 17: Residência "Pouso da Serra do Mar", de Victor Dubugras.



Fonte: Enciclopédia Itaú, 2015¹⁹.

Figura 18: Cartaz da Semana de Arte Moderna.



Fonte: UFMG, 2022.²⁰

Os artistas organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 trouxeram como influência em suas obras as tendências vanguardistas europeias como o cubismo, expressionismo, surrealismo, fauvismo e futurismo. Há um espírito contestador e radical nesse primeiro momento, em virtude de seus idealizadores trazem vários manifestos e meta de rompimento com o passado e o espírito de busca do novo e original da nacionalidade. Além das influências europeias, os artistas

¹⁹ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3809/neocolonial>>, acesso em 09 mar. 2024.

²⁰ Disponível em: <<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/100-anos-da-semana-de-arte-moderna-celebracao-ou-reflexao/>>, acesso em 09 mar. 2024.

organizadores da Semana de Arte Moderna também trazem a tendência para valorizar a tradição indígena e o movimento antropofágico. De acordo com Leonardo Benévolo (1998):

A reviravolta decisiva do movimento brasileiro coincide com a Revolução de Getúlio Vargas (1883-1954) de 1930. A classe política que agora sobe ao poder sai do mesmo ambiente em que se apoiam os artistas de vanguarda, os quais, de agora em diante, não são mais confinados à oposição, mas passam a fazer parte da elite dirigente (Benevolo, 1998, p.712).

No contexto arquitetônico, alguns arquitetos ainda reproduziam o ecletismo e o neocolonialismo, mas o rompimento se inicia de forma um pouco dispersa. Nos anos de 1920, Lúcio Costa e Gregori Warchavchik foram os criadores das primeiras casas cubistas em São Paulo e posteriormente no Rio de Janeiro com a Vila Operária de Gamboa. Paralelamente, Luiz Nunes também realizava trabalhos bem diferentes do neocolonialismo e ecletismo no Recife, Pernambuco. Uma sucessão de edificações de caráter público como a Caixa D'água de Olinda e todas com caráter do movimento moderno europeu, mas com adaptações ao clima local.

Além das edificações de Luiz Nunes no Recife, Roberto Burle Marx, um jovem paisagista no cenário brasileiro, é convidado para a convite de Carlos de Lima Cavalcanti, governador do estado de Pernambuco da época, para chefiar o Setor de Parques e Jardins da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo do estado de Pernambuco, sob o comando de Luiz Nunes. Burle Marx inicia sua carreira enquanto paisagista e projeta 6 jardins na cidade do Recife: Praça de Casa Forte (Figura 19), Praça Euclides da Cunha (Figura 20), Praça Arthur Oscar, Praça da República e Jardim do Campo das Princesas, e a Praça do Derby (Figura 21). Nesses jardins, é possível observar a experiência educacional, sensorial, artística e de caráter ecológico, inovando o modo de se projetar e de se pensar jardins no nosso país.

Figura 19: Praça de Casa Forte, canteiro central, desenhado em nanquim.



Fonte: Pessoa; Sá Carneiro, 2003.²¹

Figura 20: Praça de Euclides da Cunha, cactário da Madalena.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 21: Praça do Derby, desenho em nanquim.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Sobre o panorama do bordado e da tapeçaria no Brasil, da forma de representação tradicional e como é mais conhecido, foram trazidos pelos portugueses no período de colonização. No entanto, o bordado e a tapeçaria são artes milenares, e os povos originários utilizavam essas duas técnicas através da pele de animais os tecendo com agulhas feitas através de ossos e linhas de fibras vegetais, para proteção

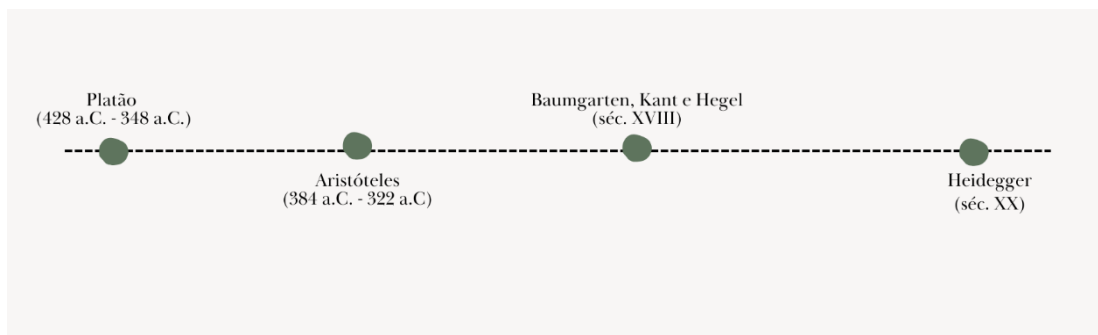
²¹ Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/638>>, acesso em 09 mar 2024.

contra mudanças climáticas e vestimentas. O bordado e a tapeçaria vão sendo passados de forma doméstica, principalmente para alfabetização das mulheres. A tapeçaria vai se tornando industrializada na década de 1940 e toma um novo estilo tanto de representação como de ares. Já o bordado ainda continua na esfera doméstica e feminina até entorno da década de 1960, sendo utilizado posteriormente como um modo de protesto artístico e sendo considerado como obra de arte pelas pessoas que o produzem já na era da contemporaneidade.

2.2 UM OUTRO CONCEITO DA OBRA DE ARTE

Para esta seção, inicia-se uma abordagem filosófica para que possa reafirmar o bordado e a tapeçaria como obra de arte, além de poder conceituar posteriormente o que são essas duas técnicas artísticas e como se configuram graficamente. A filosofia categoriza a obra de arte de diversas maneiras: mimeses, ofício secundário, autônoma, complemento da natureza, dependente do ser, e a origem da verdade e do ser. Serão apresentados de forma breve a visão de Platão, Aristóteles e posteriormente Heidegger.

Figura 22: Linha do tempo dos filósofos a serem trabalhados.



Fonte: Própria autora, 2024.

É necessário voltar no tempo e analisar um pouco da perspectiva filosófica da conceituação da obra de arte, principalmente pelo ponto de vista platônico. Nas primeiras análises, é percebido uma postura depreciativa em relação a arte, dado que pare ele não passa de uma imitação da vida ou uma imitação da imitação, a mimeses (imitação), cópia do singular e do sensível, que se afasta da realidade universal.

Nos princípios da filosofia, os filósofos buscam o saber, buscam a verdade e a arte é enxergada como algo que foge da verdade e do real. Ao criar o mundo ideal, em seus escritos, Platão define a existência de uma realidade sensível, eterna e perfeita, onde haveria o Belo em si, o Bem em si e a Verdade em si. Nessa dimensão, no mundo sensível, a arte não seria admitida uma vez que por ser uma mimesis, não se adequaria a Verdade em si, colocando a arte em terceiro plano e como algo desmoralizado ou irrelevante, indigna de valor para aquele mundo ideal.

Entretanto, em outra perspectiva, Gabriela de Andrade Rodrigues (2020), em seu artigo "A estética platônica e o conceito de dispositivo: uma amizade profana",

através de análises dos escritos do próprio Platão, Christian Hamm, Ariano Suassuna, Christopher Janaway e outros, a autora traz uma visão e interpretação completamente diferente da estética elaborada por Platão. Para ela, "Platão possui o grande mérito de inserir a Arte (por meio do conceito do Belo) no âmbito do conhecimento científico." (2020, p. 108). Sendo assim, a arte, para Platão, pode ser um passo para a busca do verdadeiro Belo, mas simultaneamente algo autônomo em relação a ética e a política.

Todavia, Platão estabelece que na pintura, na arte do tecelão, no bordado, na arquitetura, pode-se notar falta de graça e harmonia, podendo se relacionar com os maus costumes e cópias fiéis da realidade, se afastando da Verdade em si e do Belo em si. Na interpretação de Christopher Janaway (2003), diz que,

Existem aqueles que argumentam que realmente, no fundo, Platão não se opõe às artes – ele se opõe à pseudo-arte, ao uso indevido da arte, à má arte, à má em oposição a boa mimêsis, ou qualquer outra coisa, mas realmente significa que a arte poderia (pelo menos) ser uma coisa boa. [...] Platão é sensível às artes e muitas vezes respeitoso com elas; ele está disposto a conceder valor instrumental a algumas formas de arte na sociedade e a considerar a harmonia, a forma e a proporção como profundamente educativas para a psique humana (Janaway, 2003, p.8).

Platão pode até reconhecer o belo nas artes e que esta até poderia ter algum valor, mas a arte nunca terá ou estará no mesmo patamar de importância em relação a filosofia, sendo assim, algo secundário. É possível notar uma certa contradição no que se diz das interpretações da obra de Platão. Concomitantemente ele traz a visão da arte como algo secundário, e estabelece um papel utilitarista para arte como uma condução do conhecimento primordial para o ser humano. A arte tem um papel social e de sabedoria, mas apenas para a produção artística que busca a Verdade em si, a verdade absoluta, aquela que busca o Belo. Para Platão a arte que não é adequada é aquela que se é popular, que traz bajulação, que se desvia da tríade platônica (a Verdade em si, Bem em si e Belo em si). (Rodrigues, 2020)

Para o filósofo, a arte consiste num esforço de compreensão do mundo e da própria existência do ser humano, possuindo uma função primordialmente ontológica. Dessa maneira, o artista deve profanar inclusive a Arte que se transmuta em dispositivo e restituir a função ontológica da experiência estética ao domínio do ser humano (Rodrigues, 2020, p. 131).

Seguindo um pouco na história e na própria filosofia, em Aristóteles, discípulo de Platão, o conceito da arte na estética se eleva um pouco mais do que Platão propõe. Diferente da visão moral da arte, Aristóteles prefere ver a arte como algo

realmente autônomo em relação ao que foi discutido nos escritos de Platão. Entretanto, para as artes manuais, na visão de Aristóteles, por lembrarem o ofício dos escravos, seriam consideradas um ofício secundário, inferior, assim como seu mestre considerava as “artes imitativas” como inferiores. Aristóteles traz a definição de que *“a arte é um hábito produtor acompanhado de uma razão verdadeira”* (Aristóteles, Ética a Nicômaco, 1140a), que é algo que requer um conhecimento próprio e um saber fazer. Para ele, a arte esta intrinsecamente interligada com a natureza, “a operação artística é um complemento daquilo que a natureza, por si mesma, não é destinada a criar” (Aristóteles, cf. Política, 1337a). De acordo com Oliveira (2009),

É principalmente este o significado da frase a arte imita a natureza, tão grega e aristotélica ao mesmo tempo: imita-se, no sentido de complementar o processo natural de produção, trazendo à existência o que antes não existia. (Oliveira, 2009, p. 101).

Para Aristóteles, “A arte começa a sua atividade ali mesmo onde a natureza termina a dela; e a imitação é, antes de tudo, um processo de analogia: a arte culinária, à medida que seleciona e prepara os alimentos para que sejam devidamente aproveitados, imita o processo natural comandado pelo estômago” (Aristóteles, Política, 1337a). Essa definição traz para a conceituação da arte um avanço muito maior em relação ao que Platão estabelece anteriormente, ele define que existe uma analogia em que **a natureza é premissa indispensável da arte**. Aristóteles tem a plena razão, cotidianamente desde que o ser humano começa a produzir algo, é sempre inspirado pela natureza, seja em quadros representando uma paisagem, seja na própria concepção dos primeiros abrigos/casas. (Oliveira, 2009)

Outra contribuição relevante de Aristóteles, é a definição de que a obra de arte depende completamente do artista para existir, como “[...] ela depende do artista para existir e ser posta em prática, pois é ele que traz em si a arte, vista aqui como faculdade de produzir. Se não houvesse o artista como intermediário entre a arte e o produto artístico, “a arte se estabeleceria na madeira, e os barcos seriam produzidos por si mesmos” (Aristóteles, Física, 199b). O artista é um instrumento para a manifestação da arte. Não é nele, mas sim na própria arte que devemos buscar os princípios de que se originam as coisas artísticas” (Oliveira, 2009, p. 106). O filósofo também enxerga a autonomia da arte, e vê os artistas como sábios, pois seu fazer vai muito além da habilidade mecânica, pois há além da técnica, sensibilidade daquele em que a produz.

Aristóteles vê na arte um meio de purificar as paixões: a contemplação da arte permite ao homem uma catarse; o prazer gerado pela arte é inocente (ablabés), e a catarse (gerada por intermédio da poesia ou da música) dá matiz racional às paixões, permitindo ao homem o controle inteligente e benéfico sobre elas. Sob o prisma da ética, é grande o avanço que Aristóteles lhe concede, se pensarmos no ponto em que Sócrates a deixou (Oliveira, 2009, p. 110).

Sendo assim, unindo as duas definições, mesmo que um pouco distintas, elas se complementam e fundamentam a definição de obra de arte posteriormente. Mas antes de vir, de fato, a definição da obra de arte pela fenomenologia há os estudos sobre a estética e a sensibilidade artística de Baumgarten, Kant e Hegel durante o séc. XVIII, tendo como pensamento principal da arte como um objeto da apreensão sensível e conhecimento/percepção da realidade daquele artista, estando próxima do conceito de Aristóteles e Platão de que a arte é mimesis e imita a realidade/verdade.

E também de acordo com Fátima Mafrá (2007), "tanto com Kant, quanto com Nietzsche há uma tendência a colocar as obras em segundo plano", retardando ainda a reflexão sobre a obra de arte e só com os estudos de Heidegger e Merleau-Ponty que a obra de arte começa a ter reflexões que a tentam definir de uma maneira que é exaltada. É no séc. XX que Heidegger traz seu estudo em que dedica a busca do ser e a origem ou a verdade do ser. É através dos estudos da fenomenologia que a obra de arte passa a ser indissociável do ser e do sensível, do próprio artista. De acordo com Adilson Carvalho (2006), em seu artigo "A obra de arte em Heidegger",

a estética encanta porque "resolve" o problema da arte ao dizer o que ela é. Ela dá uma solução para um problema insolúvel, delimita aquilo que não tem delimitação, apreende objetivamente aquilo que não se deixa apreender. A sobrevivência da arte à esquematização estética dá-se justamente pelo seu caráter desestabilizador: a grande arte, a arte no sentido estrito, jamais se deixa apreender pela redução metafísica (Carvalho, 2006, p. 133).

Portanto, é através do pensamento de Heidegger que a obra de arte e o artista estão tão associados que ambos possuem uma relação de co-pertinência: a arte não existe sem o artista e o artista não existe sem a sua obra de arte. Como já fora citado no início do capítulo, o ser humano desde o início dos tempos é um ser artístico, é um ser que precisa se expressar e a arte cumpre seu papel que o cotidiano e que a própria filosofia não consegue. Para Heidegger, em seu estudo "A origem da obra de arte",

a arte não é cópia de realidades singulares que exigem correspondência ou adequação, mas é a "restituição da essência universal das coisas. [...] a verdade é posta em obra" (Heidegger, 1998, p. 32). O templo grego atesta o fato de que não há imagem de nada, ele não é imitação de algo. A obra é um

estar a acontecer da verdade e nisto o artista tem o papel de libertar a obra para o "puro estar-em-si-mesma" (Heidegger, 1998, p. 36). (Seibt, 2008, p. 193).

Sendo assim, um é a origem do outro, um é a essência do outro e a arte sempre vai exhibir/tornar visível uma verdade. E por ser uma verdade e mostrar uma verdade, a obra de arte não poderia ser algo rebaixado e considerado inferior, ela está em primeiro lugar por justamente ser a essência do ser: **"A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente [...]"** (Heidegger, 2005, p.27). Outro fator importante, é que o que Heidegger traz em suas observações em seus escritos é a obra de arte surge ou passa a existir através do artista, porém a sua condição de "ser-criado" não depende exclusivamente dele, depende, também, daqueles que a recebem. (Mafra, 2007, pag. 27). Então, a obra de arte também depende do observador para que seja considerada obra de arte ou algo importante. Mas, para além de ser considerada importante, também há o conceito de salvaguarda de acordo com Heidegger.

A obra de arte precisa tanto dos criadores, "que põem verdade na obra", quanto dos guardiões, que "põem para operar", isto é, ela necessita que eles a atualizem num conhecer e desejar coletivo. Como frisa Inwood (2000, p145), interpretando Heidegger, perante a obra de arte se estabelece um "conhecer que permanece sendo um desejar, e um desejar que permanece sendo um conhecer". É a obra que torna possível os criadores e os guardiões, mas os criadores agem segundo uma força superior: a arte (Mafra, 2007, p.28).

Ter essa consciência e noção dos aspectos da obra de arte, sua relação entre artista e obra de arte, possibilita trazer a reflexão de porquê a sociedade não considera a tapeçaria e o bordado como obra de arte, servindo como caminho para exaltar essas formas de expressão e representação das coisas e demonstrar que é possível transformá-las em representação de projeto de jardins e paisagem, tomando como base o artista e paisagista Roberto Burle Marx e suas obras de arte.

2.3 CONCEITO DE BORDADO E DA TAPEÇARIA

*“Una característica básica en cuanto al bordado, es que no existe el bordado solo útil, sino que el **bordado es una manifestación cultural de tipo suntuario. Por o que el bordado y la costura no se han enseñado como destreza solamente, sino como obra de arte.**”* – Maria del Carmen Gila Malo, em Dibujar bordando (Malo, 2014).

De acordo com Juliana Padilha de Sousa (2019), o bordado é uma técnica de ornamentar superfícies com o uso de diversos fios, através do uso da agulha, formando desenhos, formas complexas e técnicas elaboradas. Apesar de ser desvalorizado ao longo do tempo enquanto obra de arte, o bordado é uma modalidade artística tão complexa quanto a pintura. O bordado se caracteriza por trabalhos executados com materiais como a linha e a agulha em uma superfície penetrável (tecidos como o algodão cru, em sua grande maioria) (Figura 23 e 24), com inúmeros pontos e técnicas para produzir formas, desenhos e principalmente texturas. Entretanto, conceitualmente, de acordo com Malo (2014) em sua tese, o bordado é dividido por três elementos como o desenho: ponto, linha e plano.

No bordado, o ponto é o começo do bordado e feito por um instrumento que passa sobre a superfície para criar a linha (a linha de costura); um plano é feito por fios ou linhas cruzadas. Assim, o desenho é definido como uma demarcação de formas feitas por pontos, portanto, o bordado deve ser considerado como desenho (Malo, 2014, p. 4-5, tradução da autora).

Já a definição da tapeçaria, que muitos confundem com bordado, é que os tecidos e linhas são tramados manualmente (Figura 25 e 26), compondo as figuras que foram planejadas e utiliza a textura e a cor para definir a forma. Antes da tapeçaria ser realizada, um pintor elabora a obra/desenho (através de cartões) e depois os artesãos se debruçam sob a matéria prima (linhas e tramas) de modo que “imite” e transmita aquela imagem planejada.

Tapeçaria é um tipo de arte têxtil, onde a imagem é reproduzida sobre ou no tecido. Um exemplo é a técnica dos liços, onde os desenhos são produzidos em tear simultaneamente ao tecido, enquanto que no bordado, o desenho é feito com agulhas sobre uma tela/tecido pré-existente, como a talagarça (Garcez, L. R. N., & Makowiecky, S., p. 141).

Figura 23: Bordado manual, utilizando bastidor de madeira e tecido.



Fonte: Blog Appel Home, 2020.²²

Figura 24: Ponto russo, outro tipo de bordado manual, semelhante a tapeçaria.



Fonte: Blog Maximus Tecidos, 2023.²³

Figura 25: Tear manual utilizado para a fabricação de tapeçarias.



Fonte: Blog Faz Fácil.²⁴

Figura 26: Outro tipo de tear manual, utilizado para produções maiores.



Fonte: CTP.²⁵

²² Disponível em: <<https://appelhome.com.br/blog/como-fazer-bordado-a-mao/>>, acesso em 09 mar. 2024.

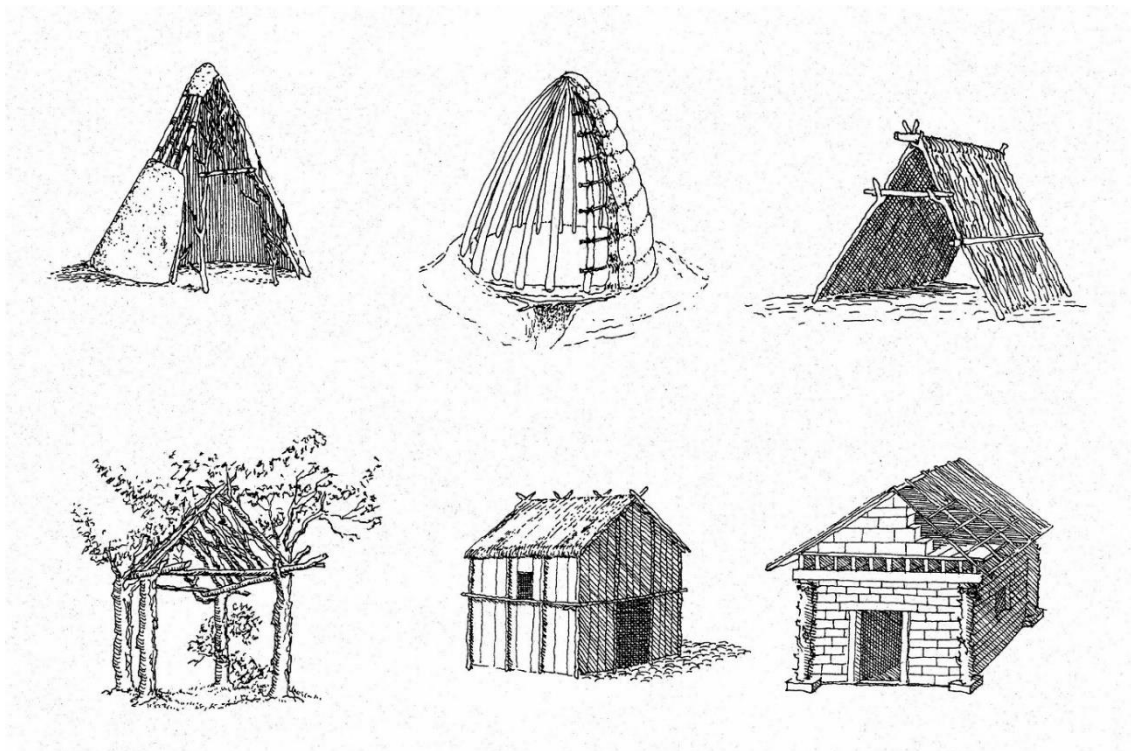
²³ Disponível em: <<https://blog.maximustecidos.com.br/tecnicas-de-bordado/>>, acesso em 09 mar. 2024.

²⁴ Disponível em: <<https://fazfacil.com.br/artesanato/aprender-tecelagem/>>, acesso em 09 mar. 2024.

²⁵ Disponível em: <<https://www.cpt.com.br/cursos-arte-artesanato/artigos/tecelagem-uma-das-atividades-mais-antigas-do-homem>>, acesso em 09 mar. 2024.

Para considerar o bordado e a tapeçaria como obra de arte, é preciso compreender como essas práticas surgiram na nossa sociedade. O bordado decorativo vem através da tapeçaria e, mas e a tapeçaria? De acordo com os escritos de Gottfried Semper (1854) sobre o ornamento e o surgimento do ornamento na arquitetura, na ideia sobre a primeira cabana/casa e onde, as paredes daquela primeira estrutura seriam os tapetes. Esses primeiros tapetes, de acordo com ele, viriam das habilidades adquiridas no aprendizado com o trançar e entrelaçar de fibras e outros materiais disponíveis, e com isso o ser humano conseguiu fabricar tecidos tanto para vestimenta, quanto para proteção e sobrevivência.

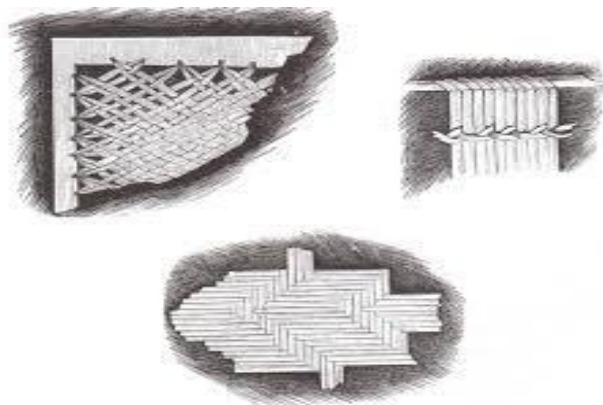
Figura 27: Cabana primitiva do ensaio "O princípio do Revestimento" de Gottfried Semper.



Fonte: Blog Senapolat7, 2019²⁶.

²⁶ Disponível em: <<https://senapolat7.wordpress.com/2019/10/01/vernacular-architecture/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 28: Tramas criadas pelo homem para a utilização nas cabanas, roupas e tapeçarias.



Fonte: Viana, 2017.

Esses tapetes foram substituindo as cercas, formando tendas e divisórias, também foram utilizados para cobrir os pisos e forrar tetos. Ao longo do tempo, esses tapetes serviram para enfeitar a casa, tendo em vista a descoberta de tingimentos e a criação de padrões na costura, formando figuras de animais e plantas, portanto, o início do bordado (Viana, 2017).

Como observa Alice de Oliveira Viana (2017), “o trabalho com trançados e tapetes para habitação pode inclusive ter precedido o da elaboração de vestimentas têxteis próprias, o que sugere que a cultura enquanto fenômeno coletivo, distinto do estado de natureza, manifestou-se antes na casa do que no vestuário.” e continua na sua interpretação sobre Semper (1854) que,

os começos da construção coincidem com o começo dos têxteis, e se as origens da fábrica artística se dão com o adorno do têxtil - pois ao mesmo tempo que o homem fabrica algo ele também embeleza - o Ornamento, na forma do padrão decorativo têxtil, empregado agora em coloridos tapetes, é também origem da construção (Viana, 2017, p.86).

Portanto, de acordo com Semper (1854), a tapeçaria já é desde o início da humanidade integrada com a arquitetura e faz parte de momentos importantes para a definição do morar e da casa. Com as formações de vilas e logo depois de cidades, a estrutura da casa e do morar vão se moldando e se tornando cada vez mais resistentes. A arquitetura vai mudando e se tornando mais consistente com a utilização da pedra e a descoberta de novos materiais. Logo a tapeçaria vai se tornando mais decorativa e utilizada como divisórias menores, sendo substituída quase que totalmente pelas paredes. Entretanto, apesar de não ter mais a mesma importância na questão de proteção dos adventos climáticos e intempéries, a

tapeçaria ainda é importante para a função decorativa das casas, principalmente para os templos e algumas tendas. Já em países mais frios, principalmente países nórdicos, além da função decorativa, utilizam a tapeçaria para ajudar a esquentar os ambientes (Viana, 2017). E, através da técnica do bordado, a tapeçaria torna-se mais importante, uma vez que é possível contar histórias de guerra ou religiosas, como citado no início deste capítulo (Gombrich, 1976).

Durante a antiguidade, o bordado adquire maior complexidade ao ganhar contornos mais artístico, perde um pouco da sua função prática ao longo que vai se espalhando nos continentes. Nos registros históricos, o povo babilônico torna-se o

Figura 29: Padrões Gregos.



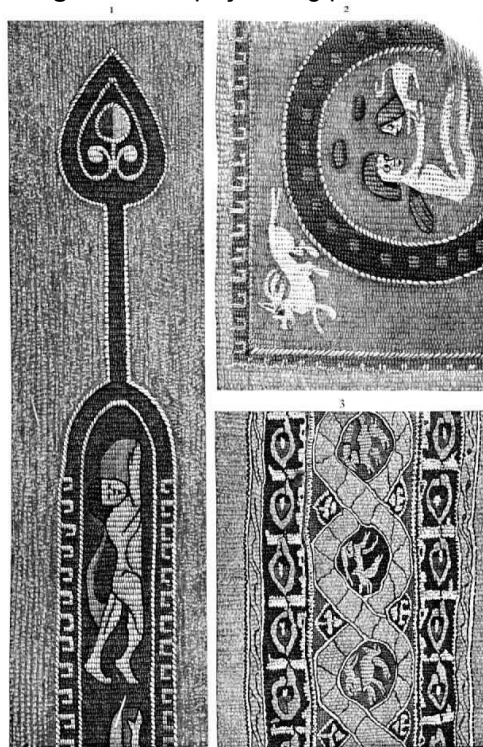
Fonte: Lady Alford, 1886.

primeiro a dedicar-se a desenvolver padrões mais complexos de bordados e, posteriormente, os egípcios e gregos tomam esse patamar, de modo que o bordado se populariza, tornando-se comum nas vestes, mantas e tapeçarias, passando a ser comparado à pintura de forma artística.

Na Europa, durante a Idade Média, o bordado e a tapeçaria vão se tornando atividades artísticas importantes para a sociedade e, pouco a pouco, artigos de luxo e do clero, visto que as abadias e mosteiros tornaram-se oficinas de “artesanato”. As roupas que representavam classe e luxo eram bordadas. E, assim como as roupas, as tapeçarias também possuíam a representatividade do luxo, sendo realizadas principalmente com materiais caros como fios de ouro e seda. (Alford, 1886)

Já as tapeçarias, costumavam ser encomendadas por reis ou até mesmo pela própria igreja para companhias produzirem determinado tema ou cena da história a ser contada e representar aquele momento importante e singular (Figuras 31 e 32). Historicamente, essas atividades foram e são consideradas atividades femininas e apenas produzidas por mulheres. No entanto, Yves Durand em seu artigo “Bordar: masculino, feminino” (2006), alerta que durante a Idade Média e até o séc. XVIII, era o gênero masculino que produzia profissionalmente os bordados consumidos pela sociedade (Figuras 33 e 34), podendo considerar que a tapeçaria também era produzida por homens. Já para as mulheres, o bordado era considerado como algo doméstico e privado, sem fins econômicos, sendo, portanto, uma ocupação frívola e de subserviência.

Figura 30: Tapeçaria Egípcia.



Fonte: Lady Alford, 1886.

É geralmente não tão óbvio que nas guildas e nos monastérios da Idade Média, bordavam tanto homens como mulheres, como o monge Thomas Selmiston (Parker, 1984, p. 43); Na Espanha, algumas das melhores bordadeiras foram e são homens, em as oficinas de bordados para irmandades, como Juan Manuel Martínez Ojeda (1853-1930), que trabalhou pelas irmandades sevilhanas; bordadeiras de manto de Manila, como o sevilhano Juan Foronda, que abriu sua oficina de bordado no início do século XX; e bordadeiras de trajes de luzes. [...] Não devemos esquecer que a tapeçaria é um tipo de arte têxtil em cuja produção trabalhavam homens e mulheres. Na Espanha foi tão importante que era considerada arte, com a Real Fábrica de Tapeçarias de Santa Bárbara, fundada em 1721, por Felipe V. Eles trabalharam lá desenhando tapeçarias os melhores artistas do momento, como Francisco de Goya ou Rafael Mengs. (Malo, 2014, p.35, tradução da autora)

Figura 31: Tapeçaria Belga, séc. XVIII.



Fonte: Art Galeria. ²⁷

Figura 32: Tapeçaria francesa Aubusson, séc. XVIII.



Fonte: Levy Leiloeiro, 2016. ²⁸

Figura 33: Vestido com corset bordado na moda francesa, séc. XVIII.



Fonte: Pinterest. ²⁹

Figura 34: Trecho de corset de estilo francês, séc. XVIII.



Fonte: Etsy. ³⁰

²⁷ Disponível em: <<https://artagaleria.com.br/peca.asp?ID=5157960>>, acesso em 09 mar. 2024.

²⁸ Disponível em: <<https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?Id=294351>>, acesso em 09 mar. 2024.

²⁹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/AQbX936i_5z8yWY47y1Bwn1Eo2ia08xF6WOiBZeV1LudfQULE4lbn2s/>, acesso em 09 mar. 2024.

³⁰ Disponível em: <https://www.etsy.com/pt/listing/1182046255/18th-century-french-style-stomacher?click_key=29b70cd06392464a09fbc0bdb4b35b831aa04ce6%3A1182046255&click_sum=5ce070a8&ref=shop_home_active_28&cns=1>, acesso em 09 mar. 2024.

Por esse pensamento e pela definição do que é considerado arte e artesanato no período do Renascimento, através da conceituação de Vasari, o bordado é considerado uma atividade subalternizada e nichada apenas para a alta costura e arte aplicada, e até mesmo considerado algo fadado ao amadorismo. Sobre essa definição e divisão do que é arte e artesanato, de acordo com Sousa (2019),

a hierarquia da arte/artesanato sugere que a arte feita com fio e arte feita com tinta são intrinsecamente desiguais: a primeira é artisticamente menos significativa. Mas a diferença real entre os dois está nos termos em que são feitos e quem os faz. O bordado, na época da divisão arte/artesanato, era feito na esfera doméstica, geralmente por mulheres, por "amor". A pintura era produzida predominantemente, embora não apenas pelos homens, na esfera pública, por dinheiro (Sousa, 2019, p.56).

Mesmo após a definição do que é arte e artesanato durante o Renascimento, boa parte do ideal de que o bordado e a tapeçaria são produzidos por mulheres e exclusivamente por mulheres vem principalmente do séc. XIX e do romantismo, tornando-se uma produção “desvalorizada” artisticamente (com exceção da alta costura) por conta de quem os produz. De acordo com Cristine Fernandes (2022), em seu artigo "Sentidos sociais da arte têxtil em patchwork: as mulheres, a natureza e a casa", em sua interpretação do que Rozsika Parker traz em seu livro “The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine” (1984),

o papel de confirmação do estereótipo opressivo vitoriano da feminilidade junto ao bordado ao “postular a superioridade espiritual essencial das mulheres”, ou seja, “docilidade, obediência, amor ao lar e a uma vida sem trabalho”; já os romancistas do século XX, embora não tivessem essencializado a superioridade da mulher diante do bordado, mostraram-no como “produto da diferença sexual, da vida familiar e do relacionamento mãe-filha” (Silva, 2022, p. 6).

Juliana Padilha de Sousa continua sua interpretação de Rozsika Parker, com o argumento que a hierarquia presente na divisão das artes, ainda no Renascimento, foi uma motivação para a marginalização do trabalho artístico feminino. “Quando uma mulher borda, isso não é visto como arte, mas inteiramente como expressão de feminilidade. E, crucialmente, é categorizado como artesanaria” (Parker, 2010, p. 5). De acordo com ela,

mesmo com constantes discussões acerca de novas conjunturas para uma arte mais plural, as artes “puras” – pintura e escultura, por exemplo – permanecem como as mais apreciadas quando comparadas às produzidas através de suportes têxteis, sempre contidas na categoria de ofício. [...] A dificuldade em compreendermos a bordadeira como um ser dotado de capacidade criativa e técnicas tão complexas como a de outras modalidades artísticas não só impossibilitou o reconhecimento do trabalho com agulhas

como arte, mas também enraizou na própria bordadeira um estereótipo muito cruel e difícil para ela própria subverter (Sousa, 2019, p.52).

O bordado e a tapeçaria passam a ser considerados artesanato uma vez que, erroneamente, são definidos como apenas produções que vêm através de uma reprodução de padrões, e não com início direto no tecido. No entanto, o bordado livre ou o *needlepainting* (pintura de agulha) não traz padrões ou figuras padronizadas como o bordado ponto-cruz, no bordado livre é a bordadeira que define a figura que irá bordar, tornando-se assim planejada e criada do zero. Ainda através de Sousa (2019),

Consequentemente, o papel dado a mulher de mera reprodutora, artesã, em contraposição às obras genialmente criada por homens, Walter Benjamin (1988) relata que em princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução, sendo essa também um aprimoramento de técnicas e desenvolvimento de um fazer artístico único. O autor reforça que o culto da beleza, aparecido na época da Renascença predomina no decorrer de três séculos e defende por longos anos o culto da “arte pela a arte”. A concepção do artista como indivíduo dotado de capacidades intelectuais únicas reforça algo individual, na qual estaria ligada a superioridade do seu criador. Uma obra única, impossível de ser reproduzida por outros, a não ser ele. O conceito de criação é reinterpretado, transferindo-o do uso religioso para o uso humano em uma comparação direta com a criação divina (SHINER, 2010, p. 125). Desta maneira, as produções coletivas de caráter estritamente manual e de possível reprodução, como o bordado, foram rotuladas como destituídas de capacidades intelectuais superiores (Sousa, 2019, p.57).

Para Malo (2014), o bordado é uma ferramenta narrativa, não somente um elemento decorativo para roupas ou da casa. A conotação opressiva que o bordado teve e pode ter, torna-se uma fonte de satisfação criativa com a qual alguém expressa seus sentimentos, ideias e histórias. É o mesmo conceito que qualquer atividade artística: pode ser uma mera decoração, uma forma de entreter pessoas ou modo de expressão (Malo, 2014, p.41).

Com o bordado e a tapeçaria como coadjuvantes no fazer artístico durante todo esse período, vemos no séc. XIX com a Revolução Industrial o aprofundamento da desvalorização do fazer manual e o declínio do prestígio das Academias de Belas Artes. Com isso, o movimento inglês Arts & Crafts e o Art Nouveau trazem uma revalorização dos têxteis e do fazer artesão/artificie (Figuras 35 a 40). Apesar do alcance limitado desses dois movimentos, tendo em vista que apenas a classe mais abastada conseguia ter acesso a esse tipo de arquitetura e produtos como mobiliário

e decoração, o bordado e a tapeçaria voltam a fazer parte dos movimentos artísticos: os movimentos vanguardistas como o dadaísmo e, posteriormente, a Bauhaus.

Durante esse período, o bordado também foi democratizado e popularizado, e os primeiros movimentos feministas buscaram a dignificar o bordado a nível de ser comparado com os outros movimentos artísticos como a pintura. É possível identificar isso no livro de Elisabeth Stone "Art of Needlework, from the Earliest Ages", publicado no ano de 1841.

Segundo Maria Isabel Gradim (2018), o artista francês Jean Lurçat (1892-1966) foi fundamental no processo de revalorização da tapeçaria no séc. XX, além de iniciar um movimento de renovação da técnica, trouxe artistas como Braque e Picasso para criarem desenhos a serem transformados em tapeçarias. Enquanto o uso de obras têxteis de grande porte era comum em ambientes públicos e oficiais, a fim de atestar o poder político e material de quem as possuía, Lurçat deslocou esta noção e as conferiu lugar nas galerias e exposições, dando à tapeçaria um novo estatuto, o de "obra de arte" (Garcez, L. R. N., & Makowiecky, S., 2020, p. 143).

Figura 35: Bordado realizado por Ann Macbeth, com características e do período do Art Nouveau.



Fonte: Blog Live Master, 2017. ³¹

Figura 36: Quatro bordados realizados por Ann Macbeth, com características do Art Nouveau.



Fonte: Prints Online. ³²

³¹ Disponível em: <<https://www.livemaster.com/topic/2545721-wonderful-art-nouveau-embroidery-by-ann-macbeth>>, acesso em 09 mar. 2024.

³² Disponível em: <<https://www.prints-online.com/art-nouveau-embroidery-14295160.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 37: Cinto bordado, com características do Art Nouveau e dos anos 1900.



Fonte: Victoria and Albert Museum, 2010³³.

Figura 38: Tapeçaria bordada do ano de 1886.



Fonte: Victoria and Albert Museum 2000.³⁴

Figura 39: Tapeçaria bordada do ano de 1890.



Fonte: Victoria and Albert Museum, 2000.³⁵

³³ Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O1171815/belt-unknown/>>, acesso em 09 mar. 2024.

³⁴ Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O47767/hanging-unknown/>>, acesso em 09 mar. 2024.

³⁵ Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O47337/hanging-unknown/>>, acesso em 09. mar. 2024.

Figura 40: "The Orchard", tapeçaria desenhada por May Morris, bordada por Theodosia Middlemore, 1894.



Fonte: Blog The Collector, 2022.

Na Bauhaus, a tapeçaria assume outra forma, tanto de produção, quanto das características de estilo. Como já fora citado, a Bauhaus tem como propósito unir a manufatura, o fazer manual, e a indústria. Apesar das salas serem totalmente preenchidas por alunas, por objetivo e escolha da própria direção da escola, as tapeçarias realizadas por elas eram movidas mais pela intuição do que pela técnica. A evolução dessas oficinas e tapeçarias foram abrindo espaço para uma nova profissão artística: o desenhista de tecidos. Benita Koch-Otte, Margaretha Reichardt, Gunta Stölz, Trude Guermonprez, Ruth Hollos, Lore Leudesdorff, Marli Ehrman e Anni Albers, foram algumas das alunas que tiveram grande destaque das oficinas de tecelagem, uma vez que suas tapeçarias traziam formas construtivas, abstratas, com padrões bem coloridos e complexos (Figuras 41 a 49). De acordo com Elke Hulse (2013), a tapeçaria tradicional na Europa sempre parte de um desenho e que, durante as disciplinas ministradas por Paul Klee e Johannes Itten na Bauhaus,

eles sugerem aos tecelões, depois das aulas teóricas e exercícios sobre papel, "[...] verem por si mesmos as limitações do tear e seu idioma específico" (ALBERS, 2009, p. 55). Como transportar para o tear o efeito das pinceladas no papel e "[...] onde é fisicamente impossível misturar cores e a mudança de cor só pode ser concretizada pela ilusão criada quando dois ou mais fios sobrepostos interagem nos olhos do espectador" (Albers, 2009, p. 150 in Hulse, 2013, p. 7)

³⁶ Disponível em: <<https://www.thecollector.com/introduction-arts-and-crafts-movement/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 41: Tapeçaria de Gunta Stolzl.



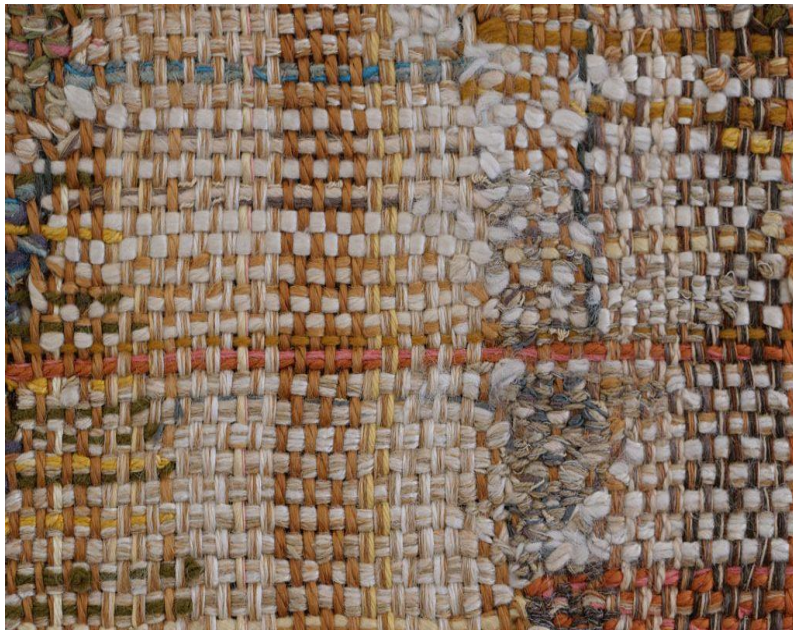
Fonte: Bauhaus Movement no Facebook, 2019.³⁷

Figura 42: Tapeçaria de Gunta Stolzl.



Fonte: Harvard Art Museum, 2019.³⁸

Figura 43: Tapeçaria de Trude Guermonprez, Calico Cat.



Fonte: Craft in America.³⁹

³⁷ Disponível em:

<https://www.facebook.com/groups/Gunta.Stoelzl/posts/793629330991184/?paipv=0&eav=AfZCKKzntjsoa_bZh64cJKy4H5gGFd6xuZ87Mc8h2U-gBKR9PN2U5n4x6c3t6mrlGM8&_rdr>, acesso em 09 mar. 2024.

³⁸ Disponível em: <<https://harvardartmuseums.org/article/women-and-weaving-at-the-bauhaus>>, acesso em 09 mar. 2024.

³⁹ Disponível em: <<https://www.craftinamerica.org/artist/trude-guermonprez/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 44: Tapeçaria de Marli Ehrmans.



Fonte: Hand Woven Magazine, 2020⁴⁰.

Figura 45: Tapeçaria em seda, de Anni Albers.



Fonte: Wikipedia, 2019.⁴¹

Figura 46: Tapeçaria de Benita Koch Otto.



Fonte: Archdaily, 2018.⁴²

Figura 47: Tapeçaria de Margaretha Reichardt.



Fonte: Blog Design is fine.⁴³

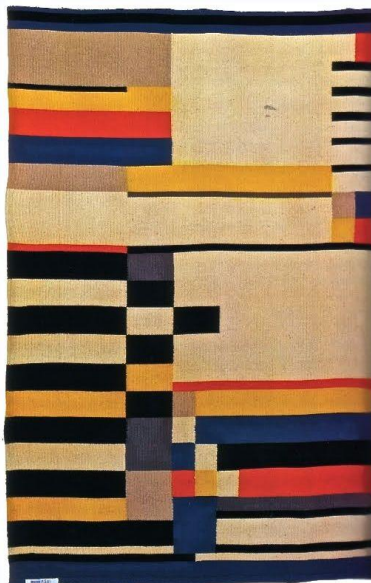
⁴⁰ Disponível em: <<https://handwovenmagazine.com/traditions-marli-ehrman/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁴¹ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Anni_Albers>, acesso em 09 mar. 2024.

⁴² Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/906738/uma-introducao-a-sete-mulheres-influentes-e-inovadoras-da-bauhaus>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁴³ Disponível em: <<https://www.design-is-fine.org/post/64237188806/margaretha-grete-reichardt-bauhaus-carpet>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 48: Tapeçaria de Ruth Hollos.



Fonte: Pinterest.⁴⁴

Figura 49: Tapeçaria de Lore Leudesdorff.



Fonte: Pinterest.⁴⁵

No Brasil e continente americano como um todo, o bordado e a tapeçaria são considerados da mesma maneira como na Europa. No período pré-colombiano, assim como na Europa, os povos ameríndios já possuíam suas técnicas de construção, tapeçaria e de bordados, e seus próprios padrões.

A riqueza, a amplitude das técnicas, os elementos decorativos, a vastidão de pontos e técnicas das artes têxteis pré-colombianas (inclusive a vasta arte plumária do Cerrado e da Amazônia, como a Mundurukaia antiga região da etnia Mundurukú entre os Rios Tapajós e Madeira, como grandes extensões territoriais no Brasil) desencorajam, ou pelo menos deveria desencorajar, qualquer generalização do tipo que insere estas artes como parte de um saber-fazer “importado” pelo colonizador, mecanismo este, parte do colonizar e de colocar seu saber frente aos saberes autóctones e estes como inexistentes ou inferiores. A arte têxtil indígena de uma maneira geral e as rendas e os bordados autóctones em particular foram apropriadas ou invisibilizadas em favor de técnicas que teriam origem na idade média europeia (Queiroz, 2011, p.6-7).

O bordado e a tapeçaria no Brasil foram praticados em suma pelas mulheres. Este fato nos remete à ausência de interesse por parte dos historiadores em explorar a trajetória e feitos das mulheres bordadeiras. O bordado, foi um auxiliador e uma ferramenta de alfabetização de algumas mulheres. De acordo com Sousa (2019), em uma de suas entrevistas para sua tese, fala que,

Beth Lírio, fundadora do Museu do Bordado de Belo Horizonte – o primeiro e único museu dedicado inteiramente ao bordado do Brasil – narra que uma

⁴⁴ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/294000681922151123/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁴⁵ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/356839970446180794/>>, acesso em 09 mar. 2024.

das maneiras que as mulheres eram alfabetizadas era através do ensino do bordado. Ao apresentar um mostruário de letras datado de 1908, ela pontua que dificilmente uma mulher tinha a oportunidade de estudar, então quando elas se reuniam para bordar elas faziam as letras e iam passando para o papel, para assim poder fazer o nome (informação verbal). [...] O mostruário, ou bandeira, é como se denomina o pedaço de tecido onde se borda os pontos aprendidos numa espécie de memorial do aprendizado. Um recurso didático, complemento da tradição do ensino oral, que acabou se tornando um registro das diferentes vertentes do bordado (Silva, 2006). Através deles que conseguimos analisar de que forma o bordado era aplicado, seus motivos mais comuns e como o ensino era repassado (Sousa, 2019, p.30-31).

O bordado, portanto, foi inserido e repassado na esfera doméstica. Ainda permanece sendo ensinado e repassado por meios informais e pela oralidade. Não há uma escola completamente especializada em bordados, como por exemplo na Inglaterra, que possui grandes escolas e até mesmo uma universidade⁴⁶. No Brasil, na década de 1930 houve uma crescente valorização dos ofícios femininos enquanto a indústria de vestuários crescia e se expandia. Entretanto, por não atender completamente a população brasileira, ainda dependia de costureiras e alfaiates, sendo necessária a criação de escolas de costura e conhecimentos técnicos de costuras e afins, chamando-se de Escola de Arte & Costura, onde o bordado também era ensinado.

Ainda nesse período, com a vinda das vanguardas e o movimento moderno crescendo nas áreas de pinturas, mobiliários e arquitetura, alguns artistas passaram a utilizar diferentes técnicas em seus projetos artísticos e até mesmo repaginaram técnicas consideradas tradicionais como a tapeçaria e o bordado. É através do francês chamado Jean Lurçat, que buscou na tapeçaria medievais grande inspiração e a vontade de popularizar essa técnica artística novamente. Juntando sua vontade com as técnicas modernas e seu período artístico, Lurçat desperta interesse em diversos outros artistas, propondo uma renovação para esta arte. Ele se reúne com o tapeceiro François Tabard, criando uma série de obras modernas na técnica da tapeçaria.

É no ano de 1946 que realiza uma exposição intitulada "A tapeçaria francesa da Idade Média aos dias de hoje", reunindo oitenta obras modernas. Seus trabalhos tinham como tema a poesia, a guerra, animais e uma forma de harmonia entre o homem e a natureza. Inspirados por Jean Lurçat e esta crescente, principalmente nos anos de 1950, no Brasil essa linguagem artística é resgatada por artistas como Genaro

⁴⁶ Royal School of Needlework, fundada no ano de 1872, sendo ainda atuante.

de Carvalho (fundador de um ateliê que contava com bordadeiras para produzirem suas peças), e Kennedy Bahia no estado da Bahia. Outros ateliês foram se formando, sendo um deles fundado por Jacques Douchez e Norberto Nicola cujo funcionamento foi até os anos de 1980 e transformou-se em um dos ateliês mais relevantes na experimentação da arte têxtil no Brasil.

Este ateliê passou a produzir obras tridimensionais consideradas como esculturas tecidas nos anos de 1970. Diversos artistas que eram conhecidos através de pinturas e outras linguagens artísticas produziram tapeçarias, a exemplo de Tomie Ohtake, Di Calvacanti, Francisco Brennand, Regina Graz e Roberto Burle Marx (Figuras 50 a 56). Já em relação ao bordado, artistas que se destacam durante esse período são Arthur Bispo do Rosário, Leda Catunda, Lia Menna Barreto, José Leonilson, Rosana Palazyan e Rosana Paulino (Figuras 57 a 63).

Trata-se de recuperar uma tradição artesanal nacional, expressa na cestaria, na pintura ornamental, na tecelagem e nos bordados, com vistas a reivindicar uma posição para seus projetos artísticos pessoais, bem como para a produção brasileira, diante de um debate internacional. [...] o bordado se insere numa estratégia de ação (e reação) estética que visa a demarcar um espaço particular para a arte brasileira no contexto internacional, recuperando, para tanto, certos elementos tradicionais e artesanais. (Simioni, 2010, p. 11).

Figura 50: Tapeçaria de Tomie Ohtake.



Fonte: G1 Globo, 2018.⁴⁷

⁴⁷ Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/antena-paulista/video/obra-de-tomie-ohtake-e-reconstruida-apos-incendio-6313469.ghtml>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 51: Tapeçaria de Di Cavalcanti, localizada no Palácio do Planalto.



Fonte: Blog Gotha, 2023.⁴⁸

Figura 53: Tapeçaria de Francisco Brennand.



Fonte: Lipe Mobiliário.⁵⁰

Figura 52: Tapeçaria de Di Cavalcanti.



Fonte: blog By Kami.⁴⁹

Figura 54: Tapeçaria de Regina Graz.



Fonte: Enciclopédia Itaú, 2022.⁵¹

⁴⁸ Disponível em: <<https://gotha.com.br/tapeçaria-de-di-cavalcanti-danificada-vale-cerca-de-r-5-milhoes/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.bykamy.com.br/tapeçaria-arazzo-di-cavalcanti-trabalhadores-2-08-x-1-24.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁵⁰ Disponível em: <<https://www.lipemobiliario.com.br/peca.asp?ID=14525036>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁵¹ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35388/diana-cacadora>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 55: Tapeçaria de Jean Luçart.



Fonte: Dagmar Saboya.⁵²

Figura 56: Tapeçaria de Genaro de Carvalho.



Fonte: Blog Alo Alo Bahia, 2022.⁵³

Figura 57: Casaco bordado por Arthur Bispo do Rosário.



Fonte: Revista Época, 2015.⁵⁴

Figura 58: Estandarte bordado por Arthur Bispo do Rosário.



Fonte: Revista Época, 2015.⁵⁵

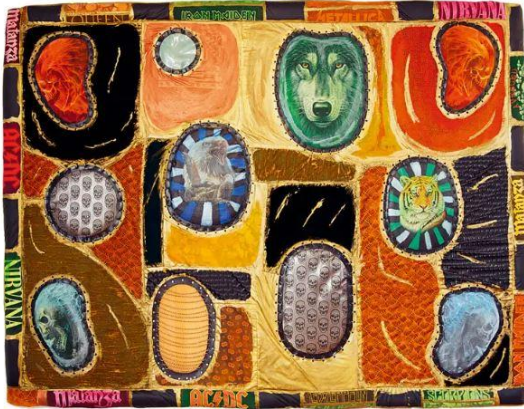
⁵² Disponível em: <<https://www.dagsaboya.com.br/peca.asp?ID=10098>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁵³ Disponível em: <<https://aloalobahia.com/notas/pinturas-e-tapeçarias-de-genaro-de-carvalho-serao-apresentadas-pela-paulo-darze-galeria-na-sparte-2022>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁵⁴ Disponível em: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/04/loucura-de-arthur-bispo-do-rosario.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁵⁵ Disponível em: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/04/loucura-de-arthur-bispo-do-rosario.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 59: Bordado por Leda Catunda.



Fonte: Revista Veja São Paulo, 2017.⁵⁶

Figura 60: Bordado por Rosana Paulino.



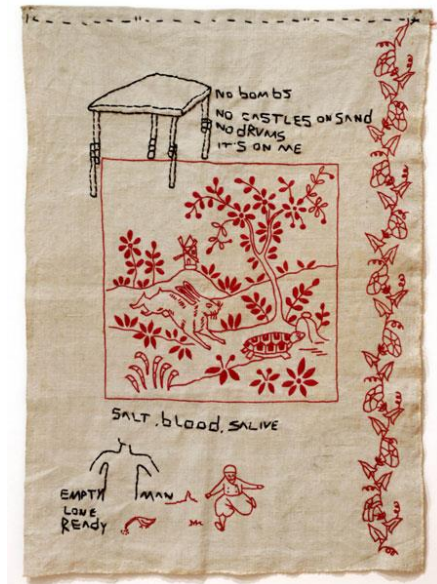
Fonte: Arte! Brasileiros, 2021.⁵⁷

Figura 61: Bordado por Lia Menna Barreto.



Fonte: Blog Lia Menna Barreto.⁵⁸

Figura 62: Bordado por José Leonilson.



Fonte: Blog Bordadologia, 2014.⁵⁹

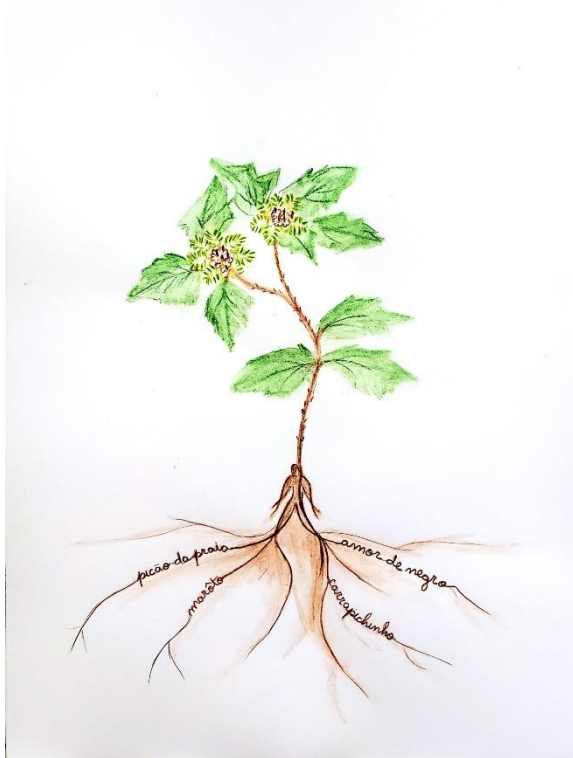
⁵⁶ Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/leda-catunda-i-love-you-baby>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁵⁷ Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/divulgacao/transbordar-transgressoes-do-bordado-na-arte-exposicao-sesc-pinheiros/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁵⁸ Disponível em: <<https://lia-mennabarreto.blogspot.com/2011/01/bordados.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁵⁹ Disponível em: <<https://bordadologia.wordpress.com/2014/10/06/artista-do-bordado-leonilson/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 63: Bordado por Rosana Palazyan.



Fonte: Anita Schwartz.

Atualmente, após inúmeras pesquisas e contestações, esses trabalhos são considerados obras de arte e seguem preservados, são materiais de exposição de museus tanto nacionais como internacionais. Além disso, na contemporaneidade, estão sendo produzidos novos trabalhos inspirados em outras formas de representação/linguagem artística, como a exposição realizada no ano de 2023 e 2024, com o título “Trama: processos educativos na Pampulha”, no Museu Casa Kubitschek na Pampulha em Belo Horizonte, sendo alguns homenageando a Pampulha e seus 80 anos, inspirados nos jardins projetados por Roberto Burle Marx para o projeto da

Pampulha de Oscar Niemeyer. O museu também realiza oficinas de bordado e possui um projeto chamado “Bordando Memórias” com os moradores da cidade, com enfoque na própria Pampulha, gerando conteúdo educativos e artísticos (Figura 64).

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.anitaschwartz.com.br/artistastax/rosana-palazyan/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 64: Sala de para exposição “Invenção da Paisagem”, do projeto “Trama: processos educativos na Pampulha”, no Museu Casa Kubitschek.



Fonte: Acervo Museu Casa Kubitschek, 2023.

Para além de inspirações em outras técnicas, a tapeçaria e o bordado seguem trazendo inovações enquanto representações e linguagem artísticas. Apesar de serem materiais caros no mercado (linhas, o próprio tecido e bastidores), o bordado livre tem ficado um pouco mais popular essa forma de representação contemporânea e até mesmo bordados com técnicas tradicionais. Hoje é possível ter maior acesso à aprendizagem do bordado e da tapeçaria através da internet, principalmente de perfis como “O Clube do Bordado⁶¹” e outras pessoas que ensinam por meio de cursos virtuais outras técnicas como a pintura de agulha ou *needlepainting* e bordado russo (muito semelhante a tapeçaria) e por iniciativas como o do Museu Casa Kubitschek⁶².

No Recife há algumas oficinas e ateliês que tem o mesmo intuito de unir bordadeiras para se conhecerem, trazerem pessoas novas para esse meio artístico e bordar temas em conjunto, que é o caso do Ateliê Roda de Fiar ⁶³, alguns grupos de

⁶¹ Este perfil tanto no Youtube, quanto nas redes sociais como o Instagram, também realiza vídeos demonstrando pouco a pouco a técnica do bordar e trazem inovações para as alunas, tanto na aprendizagem quanto técnica. (<https://www.instagram.com/clubedobordado/> ; <https://www.youtube.com/@ClubedoBordado>)

⁶² Um pouco sobre o trabalho realizado pelo museu é o projeto Bordando Memórias, que pode ser visto através de um vídeo no Youtube e que fala um pouco sobre o projeto e as bordadeiras que participam. (https://www.youtube.com/watch?v=rfrNXLergG4&ab_channel=Funda%C3%A7%C3%A3oMunicipaldeCulturadeBeloHorizonte)

⁶³ Conheci Hermínia através de uma oficina realizada pelo MAMAM – Recife, com a temática sobre os jardins de Burle Marx. O ateliê dela tem o intuito de aproximar as mulheres e outras pessoas para a temática do bordado e a psicologia (<https://www.instagram.com/rodadefiARBordado/>).

bordado como o “Mulheres que tecem” e trabalhos como o de Clara Nogueira (Linhas de Fuga). O MAMAM Recife (Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães) também já trouxe a temática do bordado em uma de suas oficinas no ano de 2022, em homenagem ao aniversário de Roberto Burle Marx⁶⁴, esta oficina tinha o intuito de aproximar essa técnica artística com a população da cidade.

O bordado, considerado como arte, agora não é mais transpassado de mãe para filha e considerado como algo apenas feminino, restrito à esfera doméstica. O bordado e a tapeçaria agora são exaltados em exposições de museus e seus artistas não são apenas artesãos ou artificies, continuam como algo importante da casa, da decoração da casa, do mobiliário e da arte.

⁶⁴ A oficina realizada teve o intuito de trazer o bordado como uma forma de representação dos projetos de Burle Marx no Recife. Participei como ouvinte e foi um dos pontapés para o tema deste trabalho. (https://www.instagram.com/p/ChDlrJAr_iY/)

3. A TAPEÇARIA E BURLE MARX



3 A TAPEÇARIA E BURLE MARX

*“[...] sou o primeiro a reconhecer não haver diferenças estéticas entre objeto-pintura e o objeto-paisagem construída. **Mudam apenas os meios de expressão.**”* – Roberto Burle Marx, em conferência do ano de 1954. (Burle Marx, 2004)

Neste capítulo, será apresentado parte da trajetória de Roberto Burle Marx como um artista multifacetado, no que concerne aos seus trabalhos de murais/painéis e de tapeçaria. Também será analisado como os seus projetos de pintura e tapeçaria estão interligados com seus projetos de jardim, pela forma de expressão e as diferentes formas de representação em que o paisagista consegue apresentar o seu trabalho. Ademais, ainda neste capítulo, será feita uma análise das tapeçarias do paisagista, de modo que possamos associar seus trabalhos de murais ou painéis horizontais e verticais e de suas tapeçarias, com a técnica do bordado em seus projetos de jardim e de paisagem.

3.1 O MODO DE FAZER DE BURLE MARX: ANALOGIA NA PINTURA, PROJETOS DE JARDIM E TAPEÇARIA

Enquanto artista moderno, Roberto Burle Marx alcançou um patamar onde nem todo artista da sua época conseguiu: multifacetado e versátil, ele exercia simultaneamente diversas habilidades adquiridas ao longo do tempo, seja no paisagismo, ecologia, pintura, desenho, gravura, esculturas, tapeçaria, design de joias, cerâmica, decoração e até mesmo o piano e suas óperas na sua chácara situada no Rio de Janeiro. Com toda a sua experiência artística, Burle Marx conseguiu incorporar uma estética plástica singular na criação de seus jardins, sempre experimentando e trazendo novas soluções para sua arte.

É com sua ida a Berlim com sua família, no ano de 1928, que Burle Marx se imerge profundamente de forma artística: a arte como um todo estava em alta. Foi na Europa, que ele teve contato com as obras de artistas do final do séc. XIX e as vanguardas, realizando aulas de arte na Academia de Berlim. É na Alemanha também, que Roberto Burle Marx vê e se impressiona com a flora brasileira, exposta nas estufas do jardim botânico de Dahlem. Entretanto, vale ressaltar que desde a infância Burle Marx tinha contato com as artes e as plantas, tendo sua mãe como maior incentivadora.

Mesmo apaixonado pelo expressionismo alemão e as vanguardas europeias, na sua volta para o Brasil, Roberto inicia no campo da pintura e do desenho de forma bem tradicional e rigorosa, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Aos poucos, na sua formação acadêmica, Burle Marx acaba recebendo as influências dos movimentos modernos. Um dos seus professores na Academia foi Leo Putz, Di Cavalcanti, o escultor Celso Antônio Silveira de Menezes, o desenhista Pedro Correia de Araújo e completou sua formação como assistente de Alberto da Veiga Guignard e Candido Portinari. Burle Marx participou da elaboração dos murais do Ministério da Educação e Saúde a convite de Candido Portinari, (considerado um dos primeiros edifícios modernos brasileiros), onde veio a ser convidado posteriormente por Lúcio Costa⁶⁵ para elaborar os jardins (Casarin, 2018).

⁶⁵ Lúcio Costa e Roberto Burle Marx já se conheciam antes da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, eram vizinhos, no ano de 1918, e tornaram-se amigos posteriormente. É tanto que Lúcio Costa

Figura 65: Autorretrato, desenho em nanquim feito por Burle Marx.



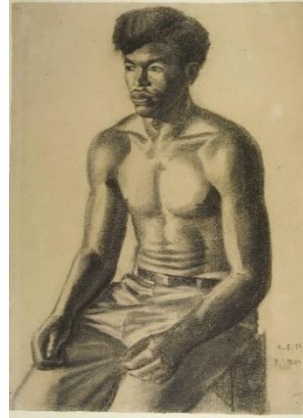
Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx

Figura 66: Fuzileiro com roupa vermelha, pintura realizada por Burle Marx.



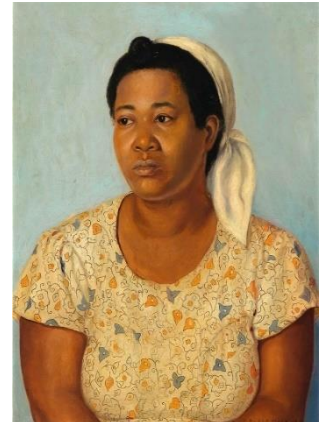
Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx

Figura 67: Figura masculina, desenho em nanquim feito por Burle Marx.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx

Figura 68: Sem título, figura de mulher negra. Pintura realizada por Burle Marx.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx

Entre telas e jardins, é possível observar que Roberto Burle Marx possui algumas fases artísticas. Nos anos de 1932, Roberto realiza sua primeira obra paisagística profissional em um projeto de Lúcio Costa em parceria com Gregori Warchavchik, para a Residência de Alfredo Schwartz, no bairro de Copacabana, RJ. Este jardim, embora pareça contido, ainda é bem segmentado, com grandes canteiros de cana índica (Figura 69). Com sua vinda para Recife em meados dos anos de 1934 a convite de Carlos de Lima Cavalcanti, governador do estado de Pernambuco da época, para chefiar o Setor de Parques e Jardins da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo do estado de Pernambuco, sob o comando de Luiz Nunes. Burle Marx então inicia de fato sua trajetória enquanto paisagista, experienciando ricamente a fauna brasileira e local, projetando na cidade do Recife sendo em ordem cronológica: a Praça de Casa Forte (1935) (Figura 70), Praça Euclides da Cunha (1935) (Figura 71), a Praça Arthur Oscar (1936), Praça da República e Jardim do Campo das Princesas (1937, sendo uma requalificação desses jardins), e a Praça do Derby (1937, sendo um projeto de requalificação). Pode-se observar a diferente forma de representação desses jardins, sendo elaboradas perspectivas desenhadas em nanquim e os projetos foram feitos de forma técnica, ou seja, projetos executivos.

aconselha Roberto a trocar o curso de Arquitetura na Escola de Belas Artes para o curso de Artes Plásticas.

Figura 69: Residência de Alfredo Schwarts.



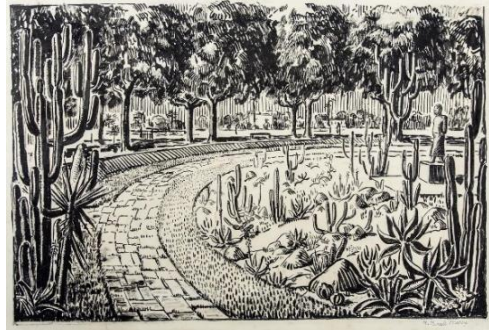
Fonte: Blog C Constantino, 2014.⁶⁶

Figura 70: Projeto da Praça de Casa Forte, Recife - PE.



Fonte: Pessoa; Sá Carneiro, 2003.⁶⁷

Figura 71: Projeto da Praça Euclides da Cunha, Recife - PE



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 72: Projeto do jardim do Palácio do Campo das Princesas, Recife – PE.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 73: Projeto da Praça do Derby, Recife - PE.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx

⁶⁶ Disponível em: <<http://cconstantino.weebly.com/final-presentation.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁶⁷ Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/638>>, acesso em 09 mar 2024.

Em sua primeira fase, Roberto Burle Marx ainda é contido e um assíduo estudante do expressionismo alemão e do cubismo de Picasso, elabora muitos retratos outros personagens da sua vida de forma realista, mas demonstrando grande influência na dimensão e visão moderna nacional. É possível observar um pouco isso no jardim da Praça de Casa Forte, tendo em vista que o traçado permanece ainda com influência dos jardins renascentistas italianos, mas em sua composição vegetal, ele emprega plantas amazônicas e da mata atlântica, promovendo o seu discurso educacional e de valorização da flora nativa.

Aos poucos, tanto os traçados de jardins e em suas telas e desenhos, vão ficando mais fluídos e abstratos, com formas bem sinuosas, podendo-se observar no projeto do Ministério da Educação e Saúde. Mas antes de projetar o MES, em 1937 quando retorna para o Rio de Janeiro, Burle Marx é convidado por Portinari para ser assistente na elaboração dos painéis cerâmicos desse edifício. Posteriormente, com a relação de amizade que tinha com Lúcio Costa e sua experiência com Portinari, ele é convidado para projetar os jardins dos terraços e da praça de acesso da edificação. De acordo com Rafael Casarin (2018),

Esse jardim inaugura o período da produção do paisagista, frequentemente, classificado como fase biomórfica (termo encontrado em estudo de diversos autores, como por exemplo, Cesar Floriano dos Santos, Marta Iris Monteiro, e Marianna Gomes Pimental Cardoso). As formas remetem à sinuosidade de rios, de plantas, de partes do corpo. Essa abstração orgânica passa a ser dominante em seus jardins até o início dos anos cinquenta, quando dará à geometria rígida, novamente, espaço nos contornos dos jardins. (Casarin, 2018, p. 45)

Figura 74: Fotomontagem da pintura realizada por Roberto Burle Marx do projeto do Ministério da Saúde e Educação (atual Palácio Capanema) e teto jardim do projeto já realizado.



Fonte: Urban Art Decor, 2021.⁶⁸

Figura 75: Paisagem de Olinda, pintura realizada por Burle Marx, 1935.



Fonte: Pinterest.⁶⁹

Figura 76: Pintura de Roberto Burle Marx, 1940, por Guinard.



Fonte: Folha Uol, 2004.⁷⁰

⁶⁸ Disponível em: <<https://urbanartsdecor.com/2021/03/25/burle-marx-o-primeiro-urban-jungler-a-levar-a-fauna-brasileira-para-o-mundo/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁶⁹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/545217098608575217/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁷⁰ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u828.shtml>>, acesso em 09 mar. 2024.

É a partir do MES (figura 74), que a arquitetura moderna alavanca por todo o país e arquitetos dessa nova geração - como Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi (que posteriormente torna-se um dos melhores amigos de Roberto Burle Marx), Vilanova Artigas, etc. - são cada vez mais chamados para elaborar tanto projetos residenciais como públicos. Com o convite de Oscar Niemeyer no ano de 1942, por intermédio do governador de Belo Horizonte da época, Juscelino Kubitschek, para ser o paisagista do conjunto da Pampulha em Belo Horizonte, Burle Marx vai estreitando ainda mais seus conceitos de composição de jardins com sua estética plástica e seus ideais (sua tríade de educação, higiene e arte).

Com o botânico Henrique Lahmeyer, ele adquire um pouco mais de conhecimento e o repertório botânico, ajudando a formar composições mais complexas. Vale ressaltar que, em seus projetos de jardins representados em telas pintadas, ainda abstratas, com formas sinuosas e livres como ondas ameboides, já estavam dispostos de acordo com o estudo da paleta vegetal que seria empregada. As massas de cores, como por exemplo o estudo para o projeto de jardim do MES (1938), para o Grande Hotel no conjunto da Pampulha (1942) (Figura 77) ou o de Odette Monteiro (iniciado em 1945, revisto em 1947 e finalizado em 1948), (Figuras 80 a 84), representavam o agrupamento de espécies tendo em consideração o efeito cromático sazonal, ritmo e com as texturas que seriam empregadas (seixos, areias ou pedra portuguesa). Os projetos elaborados como pinturas eram a abstração do jardim real, sendo exposta a essência das cores e contornos de seus canteiros vegetados.

Foi somente o interesse de aplicar sobre a própria natureza os fundamentos da composição plástica, de acordo com o sentimento estético de minha época. Foi em resumo, o modo que encontrei para organizar e compor o meu desenho e pintura, utilizando, materiais menos convencionais. [...] Decidi-me a usar a topografia natural como uma superfície para a composição e os elementos da natureza encontrada - minerais, vegetais - como materiais de organização plástica tanto e quanto qualquer outro artista procura fazer sua composição com a tela, tinta e pincéis." (Burle Marx, 1954 In: Cavalcanti, 2009, p.76-77).

Figura 77: Projeto do Grande Hotel na Pampulha, não realizado.



Fonte: Pinterest.⁷¹

Figura 78: Jardins da Pampulha.



Fonte: Blog Sou BH Uai, 2014⁷².

Figura 79: Jardins da Pampulha.



Fonte: Mercado e Eventos, 2016.⁷³

⁷¹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/448319337916778627/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁷² Disponível em: <<https://soubh.uai.com.br/noticias/gerais/jardins-de-burle-marx-na-pampulha-comecam-a-ser-re>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁷³ Disponível em: <<https://www.mercadoeventos.com.br/noticias/conjunto-da-pampulha-bh-e-nomeado-patrimonio-mundial-da-humanidade-pela-unesco/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 80: Projeto inicial para Residência de Odette Monteiro.



Fonte: Polizzo, 2010.⁷⁴

Figura 81: Projeto final para Residência de Odette Monteiro.



Fonte: Blog Nucleoap, 2009.⁷⁵

Figura 82: Foto do jardim já construído da Residência de Odette Monteiro.



Fonte: Blog Jeffrey Gardens, 2011.⁷⁶

⁷⁴ Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17068/17068_9.PDF>, acesso em 09 mar. 2024.

⁷⁵ Disponível em: <<https://nucleoap.blogspot.com/2009/07/burle-marx-odete-monteiro.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁷⁶ Disponível em: <<https://jeffreygardens.blogspot.com/2011/10/gardens-of-roberto-burle-marx.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 83: Painel realizado por Burle Marx para a mesma residência, ano de 1991. É possível observar a diferente linguagem entre o projeto de paisagismo e o painel cerâmico.

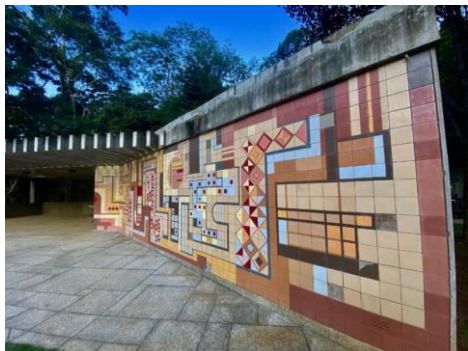


Figura 84: Outro ângulo do painel realizado pelo paisagista.



Fonte: Página do Facebook do Instituto Burle Marx, 2022.⁷⁷

Roberto Burle Marx ficou ainda mais conhecido no cenário brasileiro e mundial, pelo projeto de Odette Monteiro, tendo em vista o prêmio de arquitetura paisagística recebido na II Exposição Internacional de Arquitetura, dentro da II Bienal de São Paulo no ano de 1953 (Casarin, 2018). O jardim da residência de Odette Monteiro se torna tão importante nesse cenário e na evolução plástica de Burle Marx, uma vez que ele traz uma inovação para os jardins que é a utilização da *Land Art*⁷⁸, que no período ainda não era tão comum. Nesse jardim, além de explorar os efeitos sazonais das florações, ele traz desenhos em massas vegetais com colorações duradouras como verde mais escuro em espécies de grama e o roxo, também visto nos jardins da Pampulha.

Mas é ainda nos anos de 1944/1948 que o paisagista se depara novamente com experiências de painéis, desta vez sem ser assistente de Candido Portinari (Figura 86). No ano de 1947, Burle Marx é convidado para elaborar um painel de azulejos para residência de Jean Marie Diestl (Figura 85) no Rio de Janeiro. Esse mural traz em sua composição formas orgânicas nas cores azul e branco, com alguns peixes e círculos, tendo predominância de formas geométricas. A residência foi demolida no ano de 1983, estando disponível agora apenas o esboço do artista. Durante esses anos, Burle Marx realiza outros trabalhos além dos seus jardins, como

⁷⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/100081304727382/posts/1074631023144238/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁷⁸ Foi uma corrente artística surgida apenas no final da década de 1960, que utilizava do meio ambiente e espaços com recursos naturais para realizar desenhos e torna-los obras de arte, sendo grandes intervenções e de caráter efêmero. Sendo Burle Marx novamente um estreante em novas técnicas e utilizando não de forma efêmera.

a litografia, joalheria e continua com seus desenhos e telas, e a partir dos anos de 1940, inicia o processo de expor seus trabalhos como artista plástico, tendo no ano de 1950, participado da XXV Bienal de Veneza (Casarin, 2018).

Figura 85: Painel elaborado por Burle Marx para residência de Jean Marie Diestl.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 86: Painel de Candido Portinari para Igreja de São Francisco no Conjunto Moderno da Pampulha.



Fonte: Raul Lisboa, 2009. ⁷⁹

No ano de 1948, Roberto foi convidado por Affonso Reidy para elaborar um painel de azulejos cerâmicos coloridos para a Escola do conjunto habitacional de Pedregulho. Essa escola tinha como objetivo atender os funcionários de baixa renda do antigo distrito federal do país. Os painéis, tanto de Burle Marx (figura 87) como Candido Portinari (figura 88), tinham como tema brincadeiras de criança e possuíam o papel de cumprir a função de integrar arte e arquitetura, oferecendo as crianças a oportunidade de vivenciar a arte no dia a dia. No mesmo ano, o paisagista é convidado por Rino Levi (o projeto pelo arquiteto é do ano de 1944) para elaborar um painel de azulejos cerâmicos tanto para as paredes como pilares do Edifício Prudência (figura 89), localizado na Avenida Higienópolis, próximo a região central de São Paulo. Nesse painel, em tons de azul, branco e amarelo, transforma o edifício em temática mais orgânica, dialogando com o espaço e os jardins e curvas do próprio edifício. O paisagismo desse edifício também foi elaborado por Burle Marx.

⁷⁹ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/raul_lisboa/3332073977>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 87: Paineis de Burle Marx para a Escola no Conj. Habitacional de Pedregulho.



Fonte: Blog Galeria Mancini, 2010.⁸⁰

Figura 88: Paineis de Candido Portinari para Escola no Conj. Habitacional de Pedregulho.



Fonte: Ladeira's, 2007.⁸¹

Figura 89: Paineis de Burle Marx para o Edf. Prudência.



Fonte: Folha Uol, 2017.⁸²

⁸⁰ Disponível em: <<https://galeriamancini.wordpress.com/2010/06/16/alem-dos-jardins-de-burle-marx/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁸¹ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/14743120@N06/1523909395>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁸² Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/colunas/rauljustelores/2017/09/1920870-reforma-promete-resgatar-projeto-original-do-edificio-prudencia.shtml>>, acesso em 09 mar. 2024.

No ano de 1949, o paisagista foi convidado para elaborar o jardim da residência do embaixador Walter Moreira Salles. O jardim de Moreira Salles (figura 92) também fica conhecido mundialmente por conta da publicação do livro de Henrique Mindlin "*Modern architecture in Brazil*", no ano de 1956. Com esse jardim, Burle Marx tem a oportunidade de trazer elementos inovadores em seu repertório. É nesse projeto, que Burle Marx inicia sua nova maneira de projetar, com traçados mais regulares e retilíneos, tendo em vista que o terreno era cercado pela floresta da Tijuca e possuía grandes formações rochosas. O paisagista traz um mural como oportunidade de conectar seu jardim com outras composições da residência.

O painel utilizado nesse jardim é um painel curvo (figura 91), feito de azulejos azul e branco com ilustrações feitas pelo próprio Burle Marx inspirado em figuras femininas e muito semelhante a um de seus quadros intitulado como "Aguadeiras" (1945) (figura 90), bem próximo dos trabalhos realizados por Candido Portinari. Outro fator que diferencia esse jardim dos outros projetos realizados por Burle Marx é um jardim menor, desenhado com retas diagonais e delimitado por um retângulo, organizando espécies de cores amarelas, laranja, lilás, marrom e bordô, e sendo separadas por um arbusto da cor verde (*Buxus sempervirens*). Esse jardim lembra muito os tradicionais jardins franceses, chamados parterres, utilizados no séc. XVI e XVII, com desenhos simétricos remetendo a conchas ou folhas. Entretanto, fugindo da tradicionalidade dos parterres franceses, Burle Marx elabora uma composição mais geométrica sendo condizente com seu período e com a sua fase artística (figura 93).

Figura 90: Pintura com o tema "Aguadeiras".



Fonte: Blog Coisas e Ideias.⁸³

Figura 91: Painel em azulejos azuis e brancos, com abstração de mulheres e temática de mulheres aguadeiras na Residência Moreira Salles.



Fonte: Blog Uma Senhora Viagem.⁸⁴

⁸³ Disponível em: <<https://coisaseideias.com/2014/08/obras-multi-artista-burle-marx/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁸⁴ Disponível em: <<https://www.umasenhoraviagem.com/2020/11/cafe-da-manha-no-instituto-moreira-salles-rio-de-janeiro.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 92: Projeto do jardim da Residência Moreira Salles.



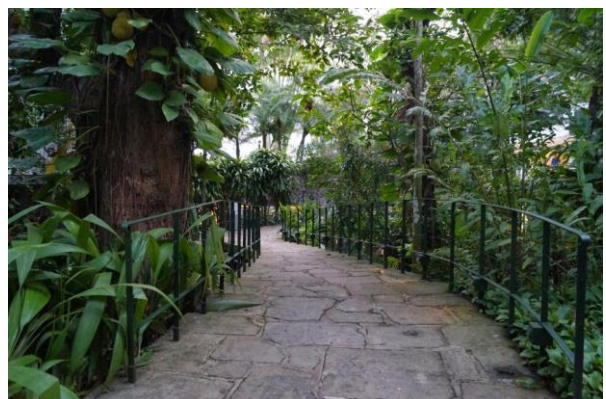
Fonte: Instituto Moreira Salles, 2019.⁸⁵

Figura 93: Parterre do jardim da Residência Moreira Salles.



Fonte: A C Moraes, 2013.⁸⁶

Figura 94: Passagem corredor da Residência Moreira Salles.



Fonte: Blog Renata Suter, 2017.⁸⁷

Na sua ida para Europa, para a XXV Bienal de Veneza, o paisagista tem outras experiências artísticas, possivelmente tendo muitas inspirações com o que estava sendo produzido por lá. Com o pós-guerra, as discussões e movimentações artísticas agora são mais poéticas e subjetivas, um pouco menos reativas que antes, tendo em vista todo o contexto político e social. Com isso, surgiram novas experimentações no campo artístico, surgindo o movimento concretista.

⁸⁵ Disponível em: <<https://ims.com.br/eventos/burle-marx-entre-jardim-e-pinturas-ims-rio/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁸⁶ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/acmoraes/11106530963/in/photostream/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁸⁷ Disponível em: <<https://renatasuter.com.br/2017/08/um-paraiso-chamado-instituto-moreira-salles/>>, acesso em 09 mar. 2024.

No Brasil, a arte moderna passa a ser ainda mais abstrata e mais liberta com o fim do Estado Novo de Getúlio Vargas. Com a viagem para a Europa e a tendência de artistas como Vicente do Rego Monteiro e Cícero Dias, Burle Marx se aprofunda ainda mais nessas novas vanguardas e transforma seus novos trabalhos artísticos, trazendo uma nova perspectiva para sua forma de representar jardins, iniciando uma nova fase. Tendo o abstracionismo geométrico como influência de seus trabalhos, Burle Marx se baseia nesse movimento sem tanto rigor teórico, apenas com sua autonomia criativa.

É possível observar essa nova característica plástica em um de seus estudos de uma espécie nativa, intitulado como *Pithecolobium Tortum*, sendo realizado em nanquim (Figura 95). Assim como seus desenhos e pinturas, nos projetos de jardim a abstração formal vai sendo mais assumida e rígida de forma gradativa, tendo mais retas ao invés de suas curvas livres. Esses jardins, agora, são cada vez mais geométricos, com caminhos regulares e composições horizontais de arbustos e verticais através de árvores mais esguias.

Figura 95: Desenhos Interpretativos da Espécie *Pithecolobium Tortum* Mart.



Fonte: Revista Limite, 2020.⁸⁸

Nesse mesmo período, Burle Marx realizou outros painéis, tanto no seu sítio quanto nos projetos de jardim. É possível notar sua evolução no abstracionismo, suas curvas e formas orgânicas vão perdendo espaço para as linhas ortogonais, mas sua

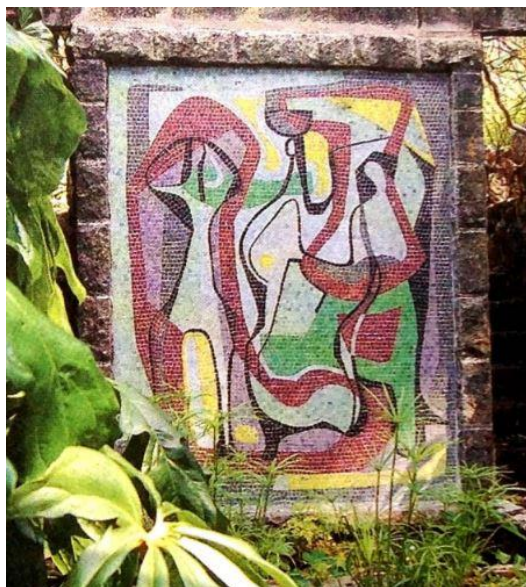
⁸⁸ Disponível em: <<https://limiterevista.com/2020/09/10/o-interior-da-materia-de-joaquim-cardozo-e-roberto-burle-marx-como-uma-obra-poetica-critica-e-metacritica/>>, acesso em 09 mar. 2024.

originalidade continua e posteriormente sua fase vai se tornando um pouco mais concretista. Ainda com características abstratas em seus trabalhos, no ano de 1950, o paisagista elabora um estudo para um painel de mosaico para antigo Sítio Antônio da Bica (figura 96 e 97). Esse painel possui figuras abstratas de lavadeiras com tinas sobre a cabeça, bem semelhante a suas pinturas sobre as “Aguadeiras” e o mural da residência de Moreira Salles. Na mesma época, o paisagista foi convidado a realizar o projeto de paisagismo e dois murais na residência de Olivo Gomes (figura 98). Com a pauta abstrata, um de seus murais é bem colorido, mas com cores um pouco mais sóbrias, puxando bastante para o vermelho. Já o segundo mural, é na realidade um mosaico com inspiração geométrica, realizado em azulejos em tons azuis e branco.

Figura 96: Pintura abstrata com a temática de mulheres aguadeiras.



Figura 97: Painel em mosaico localizado no Sítio Roberto Burle Marx, baseado na pintura da figura 96.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 98: Projeto do jardim para Residência de Olivo Gomes.



Fonte: Pinterest.⁸⁹

⁸⁹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/467811480034319060/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 99: Foto aérea da residência de Olivo Gomes, mostrando parte do jardim projetado por Burle Marx.



Fonte: Blog Ideias da Mary, 2011.⁹⁰

No mesmo período, em 1950/1951, Burle Marx inicia fase concretista, sendo possível ser verificada no painel em estilo mosaico e em azulejos cerâmicos da residência de Antônio Ceppas, realizado no ano de 1951 (figura 100 e 101). Nesse projeto, Burle Marx realizou o paisagismo e o mural, sendo este mural com características bem concretistas, com linhas retilíneas e regulares, utilizando as cores de forma maneirada.

⁹⁰ Disponível em: <https://ideiasdamary.blogspot.com/2011_10_15_archive.html>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 100: Pannel mais abstrato da residência de Antônio Ceppas.



Fonte: JB em Folhas, 2022.⁹¹

Figura 101: Pannel mais construtivista da residência de Antônio Ceppas.



Fonte: Blog Casas Brasileiras, 2010.⁹²

Figura 102: Projeto de jardim para o Parque Ibirapuera (SP), projeto não executado.



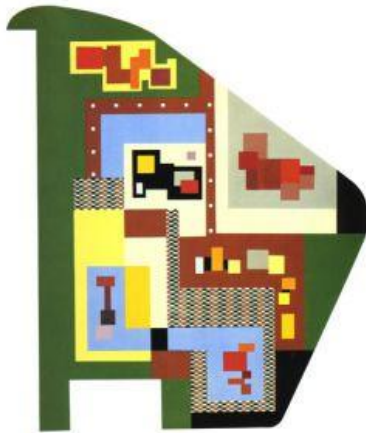
Fonte: Pinterest.⁹³

⁹¹ Disponível em: <<https://jbemfolhas.com.br/uma-joia-da-arquitetura-moderna-no-jb/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁹² Disponível em: <<https://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/09/11/casa-antonio-cepas-jorge-moreira/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁹³ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/818036719844959042/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 103: Trecho do projeto de jardim para o Parque Ibirapuera (SP), projeto não executado.



Fonte: Pinterest.⁹⁴

Figura 104: Perspectiva para o projeto de jardim do Parque Ibirapuera, não executado.



Fonte: Casarin, 2018.

Ao longo de suas experiências, o paisagista vai trazendo seus painéis também na paginação de piso de seus projetos de jardim e de proporção urbanística, sendo possível observar no projeto para o Largo do Terreiro de Jesus na Bahia (Figura 105), no ano de 1952. Podendo-se considerar painéis horizontais, uma nova forma de representação baseada na tradicionalidade das pedras portuguesas e utilizada anteriormente de forma mais tradicional, em paginações menos complexas. No ano de 1953, para a comemoração dos 400 anos de São Paulo, o governador da época Lucas Nogueira Garcez, convidou Oscar Niemeyer para projetar edifícios que iriam compor o Parque Ibirapuera, este parque encomendado para abrigar os festejos da cidade. Nessa equipe foram convidados outros arquitetos para compor a equipe (Hélio Uchoa, Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Melo, Ícaro de Castro Melo, etc.), e Burle Marx seria o responsável pela concepção paisagística.

Nesse projeto, Burle Marx traz seu repertório de acordo com os projetos anteriores como o de Moreira Salles. Na planta, é possível observar suas curvas ameboides, entretanto mais regulares, e composições menores, mas sendo geométricas ortogonais. Também nesse projeto, Burle Marx incorporou diferentes sobreposições e alturas de vegetais, paginações em vegetação e de piso, murais e esculturas proporcionando um ritmo diferente na composição. Vale ressaltar que o

⁹⁴ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/375769162640692770/>>, acesso em 09 mar. 2024.

projeto do Ibirapuera não foi construído como no projeto, nem o jardim e nem todas as edificações propostas. De acordo com Rafael Casarin (2018),

Os setores do projeto em que aparecem composições com curvas são elaborados com uma geometria mais organizada, guardadas as proporções, relativamente semelhante às formas que havia proposto para o jardim da residência de Burton Tremaine (1948). Percebe-se nos Parque do Ibirapuera uma maior rigidez dos traçados em relação aos projetados para aquela residência. (Casarin, 2018, p.87)

Já em 1954, Burle Marx é convidado por Afonso Reidy para projetar o jardim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, localizado no Aterro do Flamengo. O terreno é no contexto urbano da cidade e possui a paisagem da baía de Guanabara, próximo ao Aeroporto Santos Dumont. O projeto de Burle Marx busca uma precisão e harmonia entre a obra de Reidy, e o paisagista busca realce entre a edificação e paisagem do local. Nesse jardim, há espelhos d'água, paginação de piso em mosaico português complementando a composição de modo geométrico e retilíneo. Há um gramado bicolor em forma de ondas, bem semelhante ao mosaico realizado posteriormente no projeto da orla de Copacabana. Ele também utiliza setores monumentais combinados com minerais e somando às espécies vegetais, completando os traçados retos. (Casarin, 2018)

Figura 105: Projeto para o Largo do Terreiro de Jesus na Bahia.



Fonte: Blog Sopa Cultural, 2023. ⁹⁵

Figura 106: Foto aérea do Largo do Terreiro de Jesus na Bahia.

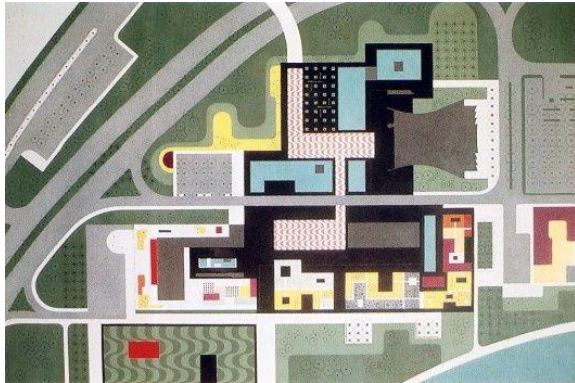


Fonte: Pinterest. ⁹⁶

⁹⁵ Disponível em: <<https://sopacultural.com/lugar-de-estar-o-legado-burle-marx/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁹⁶ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/707768897682279889/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 107: Projeto para o jardim do Museu de Arte Moderna, na cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Pinterest.⁹⁷

Figura 108: Foto do jardim já implantado do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.



Fonte: Blog UFF Paisagismo, 2016.⁹⁸

Figura 109: Foto do jardim, mostrando o tapete em grama, projeto de Burle Marx para o MAM.



Fonte: Blog UFF Paisagismo, 2016.⁹⁹

Ainda em 1954, em carta para Peter Craymer, Burle Marx relata que estava projetando cinco painéis, mas não identifica onde seria ou para quem. Já em carta para Eero Saarinen, no mesmo ano, o paisagista relata que foi convidado para realizar três estudos para mural do terminal rodoviário da cidade de Niterói, no Rio de Janeiro

⁹⁷ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/409475791100389436/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁹⁸ Disponível em: <<https://uffpaisagismo.wordpress.com/2016/02/26/jardins-do-mam-rj/>>, acesso em 09 mar. 2024.

⁹⁹ Disponível em: <<https://uffpaisagismo.wordpress.com/2016/02/26/jardins-do-mam-rj/>>, acesso em 09 mar. 2024.

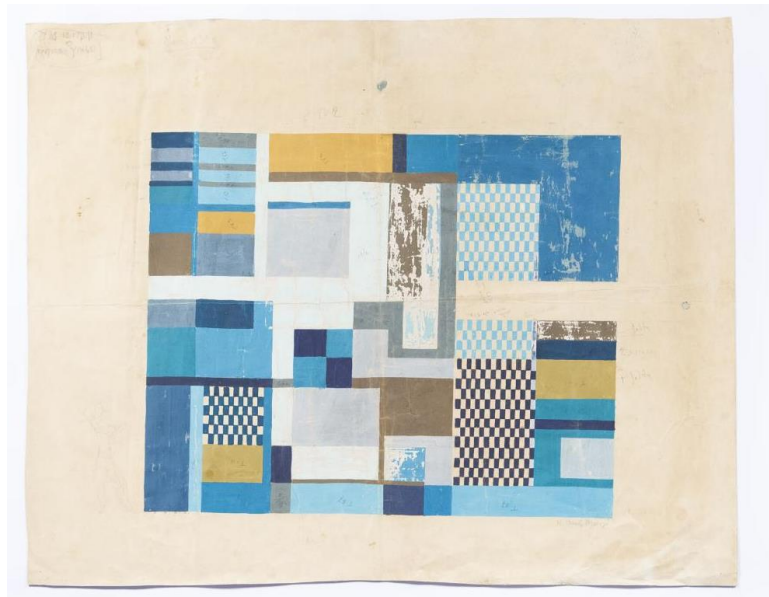
(Figura 110). Na carta, ele relata que um dos murais seria feito em madeira, medindo cerca de 11mx3m e os outros dois painéis seriam coloridos, medindo 9mx3m. Entretanto, o que foi construído foi um painel cerâmico policromado, formando desenhos geométricos de característica construtivista. (Dourado, 2022, p. 66)

Figura 110: Mural realizado por Burle Marx para o Terminal Rodoviário Roberto da Silveira, em Niterói, Rio de Janeiro.



Fonte: Wikimapia, 2019.¹⁰⁰

Figura 111: Estudo intitulado “Estudo para painel de entrada do DER de Niterói”, sendo o terminal Rodoviário Roberto da Silveira.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Neste ano também, o paisagista é convidado para realizar o jardim da Residência Cavanelas, tendo como proprietário Edmundo Cavanelas e situada em

¹⁰⁰ Disponível em: <<https://wikimapia.org/73344/pt/Terminal-Rodovi%C3%A1rio-Roberto-da-Silveira>>, acesso em 09 mar. 2024.

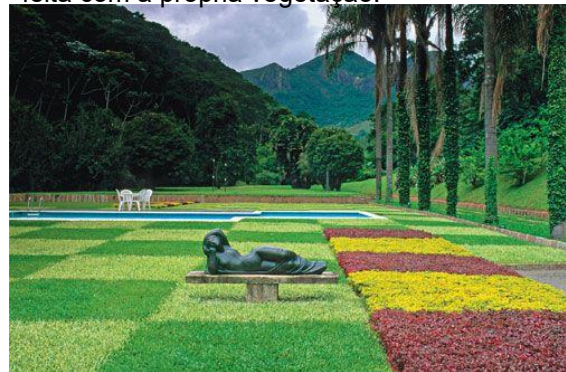
Petrópolis. dialogando com o contexto geográfico, Burle Marx traz nesse jardim uma integração do jardim com a paisagem local e ao mesmo tempo uma extensão dela. Nesse projeto, ele emprega novamente linhas e ângulos retos, de forma a organizar os elementos paisagísticos com o projeto de arquitetura, feito por Oscar Niemeyer. Há uma composição sinuosa no gramado (Figura 114), feito por uma gramínea na cor bordô (*Stenotaphrum americana Schirink*), de modo a conduzir o olhar do visitante do jardim para o interior da casa, essa composição possui suas características ondas ameboides. Se aproximando com o a sua linguagem atual, há um caminho mais geométrico e retilíneo, além do gramado próximo à piscina e quadra de tênis, de modo a parecer um tabuleiro de xadrez (Figura 112 e 113).

Figura 112: Foto do jardim da Residência de Edmundo Cavanelas, projeto realizado por Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx.



Fonte: Pinterest.¹⁰¹

Figura 113: Foto do jardim da Residência de Edmundo Cavanelas, em outra perspectiva, mostrando um pouco mais da paginação feita com a própria vegetação.



Fonte: Pinterest.¹⁰²

¹⁰¹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/234890936802723722/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁰² Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/272256739944196813/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 114: Foto do jardim e da edificação, sendo possível observar um pouco do desenho feita com a vegetação.



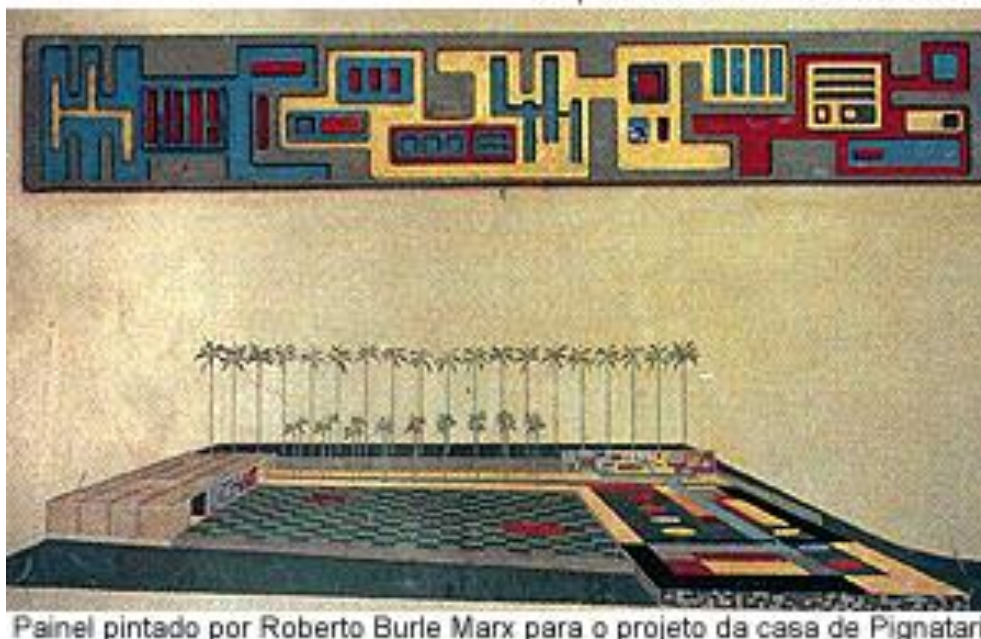
Fonte: Folha Uol, 2024.¹⁰³

Já no ano de 1956, Burle Marx é convidado para realizar um projeto de jardim e um mural para o empresário Francisco Matarazzo Pignatari (mais conhecido como Baby Pignatari), amigo do paisagista (Figura 115). Este projeto é para um sítio adquirido em Panamby, região Oeste de São Paulo, identificado como uma das poucas áreas remanescentes de vegetação nativa da mata atlântica da cidade. Entretanto, o jardim não foi executado de forma integral, sendo apenas o jardim lateral da casa. Já o painel, foi executado em concreto revestido com pastilhas coloridas em alto e baixo relevo.

¹⁰³ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/02/acervo-de-burle-marx-ira-para-casa-cavanelas-joia-modernista-de-niemeyer.shtml>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 115: Imagem do projeto do mural de Matarazzo Pignatari.

Arquivo/Escritório Roberto Burle Marx



Painel pintado por Roberto Burle Marx para o projeto da casa de Pignatari

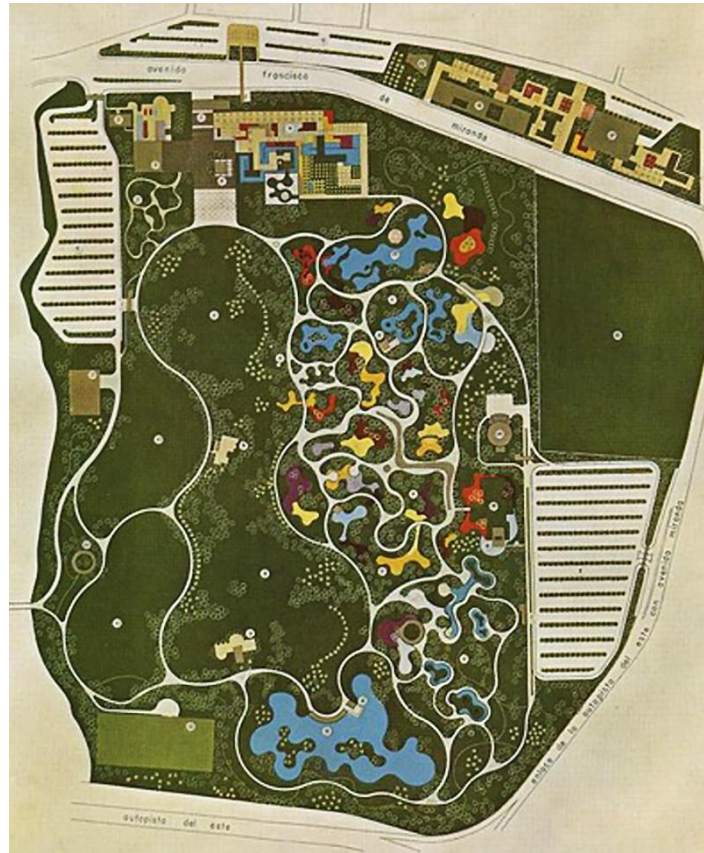
Fonte: Lemle, M., Nicoll, M., 2005.¹⁰⁴

Em paralelo, também houve um estudo elaborado para o pátio da Feira Internacional de Caracas, mas que não foi para frente, mas que originou o Parque Del Este, um dos maiores projetos de repercussão mundial que divulgou a paisagem americana. No ano de 1957 Burle Marx e sócios iniciam o projeto do Parque Del Este em Caracas (Figura 116), na Venezuela. Nesse projeto que inicia em 1957 e vai até 1964, trabalham além da equipe de arquitetos paisagistas, botânicos, zoólogos e horticultores. No projeto do parque, Burle Marx traz um traçado curvilíneo e ortogonal, busca soluções diferentes para uma obra de grande porte, mas associando com seu vocabulário e projetos anteriores como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Aterro do Flamengo.

A proposta reutilizada do pátio para Feira Internacional de Caracas, trouxe um painel de azulejos com geometria bem definida, nas cores azul, amarelo e branco (Figura 117). No projeto também há diferentes jardins aquáticos e diferentes lagos, tanto para abrigar a fauna no parque quanto a flora selecionada pelo paisagista. É possível perceber na planta baixa as suas formas sinuosas e fluídas, entretanto com alguns canteiros mais ortogonais.

¹⁰⁴Disponível em: <<https://siteantigo.faperj.br/?id=505.2.4>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 116: Projeto para o Parque Del Este, projeto de Burle Marx, localizado em Caracas.



Fonte: Arquiscopio, 2012¹⁰⁵.

Figura 117: Painel para o Parque Del Este, em Caracas.



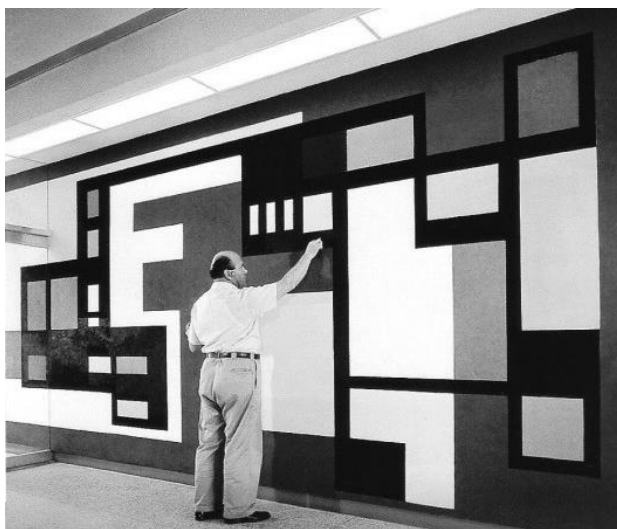
Fonte: Divisare, 2018.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Disponível em: <<https://arquiscopio.com/archivo/2012/07/16/parque-del-este-de-caracas/?lang=pt>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://divisare.com/projects/398256-roberto-burle-marx-leonardo-finotti-parque-del-este>>, acesso em 09 mar. 2024.

Ainda nesse ano, Burle Marx foi chamado por Richard Neutra, para realizar um painel pintado para o hall da Amalgamated Clothing Workers of America, de autoria de Richard Neutra, em Los Angeles (Figura 118). Esse painel possui formas geométricas bem retilíneas, característico do seu período construtivista. Em paralelo, Burle Marx também foi chamado para o projetar outro painel, desta vez para a fábrica da Mercedes Benz em São Bernardo do Campo, em São Paulo (Figura 119).

Figura 118: Painel do Amalgamated Clothing Workers of America, localizado nos Estados Unidos.



Fonte: Dourado, 2017. ¹⁰⁷

Figura 119: Painel realizado para a fábrica da Mercedes Benz, localizada em São Bernardo do Campo (SP).



Fonte: Blog Arquivo Arq. ¹⁰⁸

A partir do final dos anos 50 para os anos 60, Burle Marx realiza outros jardins, mas também muitos projetos artísticos em diferentes meios: *panneau*¹⁰⁹, tapeçarias, cortinas, decorações de mesas para eventos em Brasília, pinturas, murais e esculturas. O paisagista foi convidado para montar muitas exposições no país que continuou na Europa, Estados Unidos, entre outros. Todos esses trabalhos acabaram estando em diálogo com o seu jardim, tendo em vista que ele não conseguia mais voltar a fazer outro tipo de arte a não ser a que já estava realizando, para ele não havia sentido em fazer outra coisa. (Dourado, 2022)

Nos anos de 1960, Burle Marx foi convidado para realizar um mural de cerâmica para a Tecelagem Parahyba (Figura 120), fábrica têxtil de Olivo Gomes, em São José

¹⁰⁷ Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.208/6716>>, acesso em 09 mar. 2024.

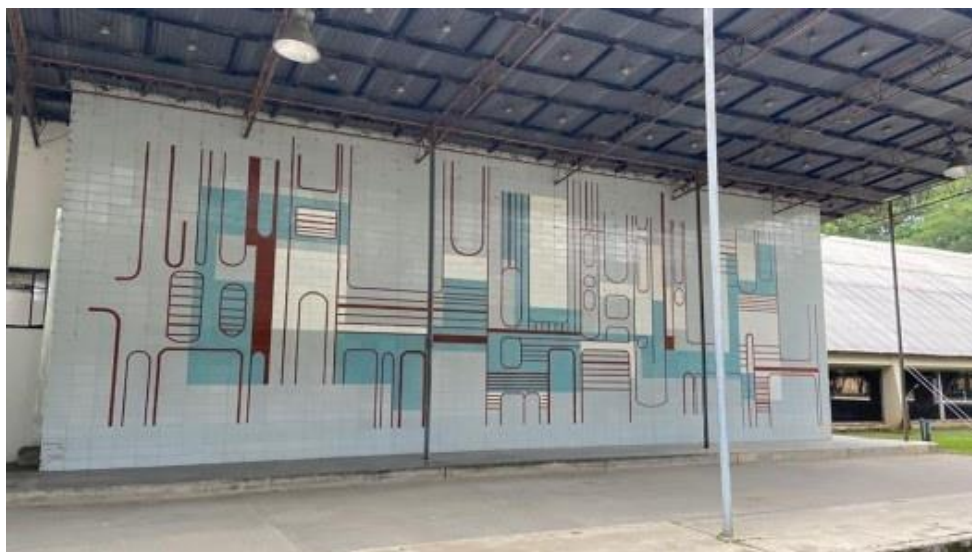
¹⁰⁸ Disponível em: <<https://arquivo.arq.br/projetos/fabrica-mercedes-benz>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁰⁹ De acordo com DOURADO (2022), os *panneaux* eram obras plásticas para serem dependuradas nas paredes ou servirem de colcha de cama e toalha de mesa.

dos Campos, apresentando características construtivistas. Ainda nesse ano, participa do projeto do Pavilhão Arthur Neiva (projeto de arquitetura de Vilanova Artigas), com o projeto de jardim e de um mural em azulejos nas cores tradicionais azul e branco (Figura 121). Esse painel possui características abstratas, com curvas, mas de forma mais linear. Também possui elementos orgânicos, semelhante a células ou materiais orgânicos biológicos. Em 1961 acontece o projeto de paisagismo do Parque do Flamengo, parque de grande extensão e proporção urbanística (120 hectares), tendo grande importância para o cenário brasileiro no campo do paisagismo (Figura 122).

Não consigo ser eclético. O que faço é coerente e só posso oferecer, no momento, a pintura que estou fazendo. Eu sei que Portinari tinha essa capacidade, ou melhor, esse defeito de fazer retratos realistas, pintar abstrações e cenas com intenções sociais. Isso não é do meu feitio. Pintura para mim continua sendo especulação, um jogo de formas, de superfícies coloridas, em que todo sentido descritivo fica anedótico. Além da estética, existe também uma ética na maneira de aceitarmos ou vivermos um problema (Dourado, 2022, Roberto Burle Marx em carta para Walter Burle Marx e sua esposa, em data de 20 de maio de 1970, p.230).

Figura 120: Mural projetado por Burle Marx para a Tecelagem Parahyba, de Olivo e Clemente Gomes.



Fonte: Dourado, 2022.¹¹⁰

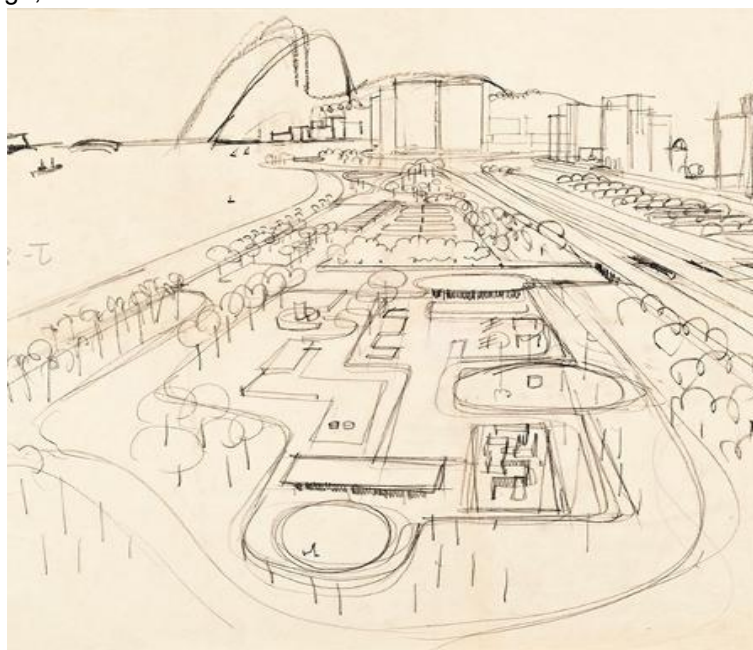
¹¹⁰ Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.265/8531>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 121: Mural projetado por Burle Marx para o Pavilhão Arthur Neiva, projeto de Vilanova Artigas.



Fonte: Revista HCSM, 2017.¹¹¹

Figura 122: Projeto de Burle Marx para o Parque do Flamengo, localizado no Aterro do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Revista Uol, 2021.¹¹²

De acordo com Rafael Casarin (2019), ainda durante a década de 50 e 60, Roberto utiliza os elementos de "decoração", como esculturas em metal, pedra e concreto, de modo a aludir ao movimento concretista de forma mais explícita. Entretanto, Burle Marx sempre se reinventa no seu próprio vocabulário artístico, em

¹¹¹ Disponível em: <<https://www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/edificio-com-painel-de-burle-marx-e-tema-de-livro-sobre-preservacao-da-arquitetura-moderna/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹¹² Disponível em: <<https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/10/22/obras-ineditas-de-burle-marx-estao-em-exposicao-que-abre-no-dia-30-no-rj.htm>>, acesso em 09 mar. 2024.

diálogo com a arquitetura brasileira e da paisagem, sempre tendo muita qualidade e aprimoramento. Com as suas viagens para a Europa, Ásia, África, América do Norte, Central e América Latina, além de suas excursões no território brasileiro para descobrir a flora brasileira, sua linguagem projetual vai se tornando cada vez mais singular e bem paralela aos seus outros projetos artísticos.

[...] podemos perceber nos projetos para a Praça da Independência, em João Pessoa (1952), nos segmentos do projeto para o Ibirapuera (1953), no projeto para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953), em projetos residenciais como o de Edmundo Cavanellas (1954), evoluindo posteriormente para uma plasticidade sem o mesmo rigor formal, retomando o uso da curva em frequentes associações com retas, constituindo traçados sinuosos, porém com ritmos mais precisos. (Casarin, 2018, p.82)

Por conseguinte, apesar de seus projetos de jardim serem representados de maneira muito semelhante a suas telas pintadas ou até mesmo desenhos em nanquim, é preciso salientar que há diferenças na criação para a linguagem e representação dos jardins. Como citado anteriormente, Burle Marx utilizava a paleta vegetal como o verdadeiro estudo de cor para a representação em planta baixa, com os estudos e considerações com o efeito cromático sazonal, ritmo e suas texturas. Entretanto, tanto no desenho como na pintura, nem sempre é possível representar a textura em escalas grandes, tendo em vista a sua bidimensionalidade. De acordo com José Tabacow, muitos críticos de arte como Clarival Valladares enxergavam a semelhança nas linguagens artísticas de Burle Marx, e que não é errado fazer essa associação, tendo em vista que os seus projetos foram produzidos não ao mesmo tempo, mas de forma paralela.

Clarival Valladares tentava caracterizar o paisagista como o pintor que utiliza o terreno como tela e as plantas como tinta. O próprio Burle Marx aceitou essa ideia inicialmente. Posteriormente, recusou este conceito, pela consideração de fatores ausentes em pintura, como o tempo, traduzido pelo desenvolvimento e morte das plantas, a sazonalidade, que transmuda cores e texturas, os aspectos funcionais que um jardim deve cumprir e, é lógico, a tridimensionalidade presente na vegetação, nas construções e no próprio terreno. É natural que se possa identificar, com facilidade, paralelos entre pintura, escultura e jardins, na obra de Roberto Burle Marx. Entretanto, o artista tinha sempre presente as peculiaridades de cada uma dessas formas de manifestação e jamais desconsiderava as características e sutilezas inerentes a elas. (Burle Marx, 2004. P.25).

Entre as décadas de 1960 e 1970, Roberto Burle Marx em suas pinturas e trabalhos mais artísticos inicia uma nova fase, mesclando mais elementos artísticos e composições informais, sendo mais independente e não se adequando apenas em

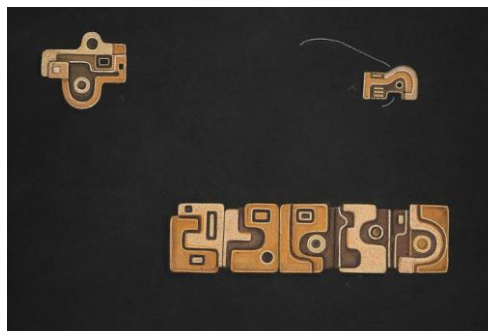
um único movimento artístico. Nesse mesmo período, ainda realiza muitas exposições itinerantes, além de suas viagens de expedição, para descobrimento de plantas, e se tornando ainda mais defensor da ecologia e flora nativa. Seus jardins vão se tornando mais complexos, não só em expressão de desenho e projetual, como na utilização de uma paleta vegetal cada vez mais diversa, sempre reverenciando a flora e cultura nacional. Para ele, como expressa em uma de suas cartas e em muitas outras, “um jardim bem organizado é indubitavelmente uma obra de arte”. Nos anos que se seguem, em seus trabalhos, seja de jardim, murais, joias ou tapeçarias, apresentam uma plasticidade mais controlada com uma geometria ainda bem presente, mas informal, tornando-se uma característica do artista e sendo de fácil reconhecimento de suas obras.

Figura 123: Brinco, Broche, Anel e Pulseira projetada por Burle Marx para seu irmão Haroldo as confeccionar.



Fonte: Leilão de Arte. ¹¹³

Figura 124: Bracelete projetado por Burle Marx para seu irmão Haroldo confeccionar.



Fonte: Folha Uol, 2022. ¹¹⁴

¹¹³ Disponível em: <<https://www.leilaodearte.com/leilao/2014/marco/14/burle-marx-joias-3063/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹¹⁴ Disponível em: <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1746343565248961-entenda-como-roberto-e-haroldo-burle-marx-criaram-as-joias-modernas-brasileiras>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 125: Arranjo de mesa organizado recepção em homenagem à rainha Elizabeth II, no Palácio do Itamaraty, em 1968, ao fundo a tapeçaria também projetada pelo paisagista.



Fonte: Dourado, 2017.¹¹⁵

Figura 126: Pintura realizada por Burle Marx, no ano de 1967.



Fonte: Archdaily, 2016.¹¹⁶

No ano de 1965, Burle Marx é chamado por Oscar Niemeyer para realizar o projeto de jardim para o Ministério das Relações Exteriores (Figuras 127 a 129), apesar de algumas desavenças com Juscelino Kubitschek por conta de pagamentos não realizados dos jardins da Pampulha. Nesse jardim, por conta do clima, Burle Marx

¹¹⁵

Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/320965168_Espelhos_de_si_Burle_Marx_a_partir_de_suas_cartas>, acesso em 09 mar. 2024.

¹¹⁶ Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/792669/roberto-burle-marx-um-mestre-muito-alem-do-paisagista-modernista/57a1f9b7e58ece8a400000c7-roberto-burle-marx-a-master-of-much-more-than-just-modernist-landscape-image>>, acesso em 09 mar. 2024.

traz grandes espelhos d'água, abrigando canteiros submersos com espécies aquáticas nativas da flora brasileira e local. O paisagista também recebeu encomenda de uma tapeçaria, um teto jardim e um jardim interno (Casarin, 2018).

Figura 127: Jardim interno do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília.



Figura 128: Jardim do Ministério das Relações Exteriores.



Fonte: Blog Clipping CACD, 2021.¹¹⁷

Figura 129: Jardim externo do Ministério das Relações Exteriores.



Fonte: Wikipedia, 2008.¹¹⁸

¹¹⁷ Disponível em: <<https://blog.clippingcacd.com.br/cacd/burle-marx-e-sua-importancia-para-o-itamaraty/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹¹⁸ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_Itamaraty>, acesso em 09 mar. 2024.

No ano de 1966, Burle Marx é chamado para realizar uma cortina pintada para o Teatro Anchieta, localizado no Centro Cultural e Desportivo "Carlos de Souza Nazareth" – que viria a ser conhecido por Sesc Vila Nova ou Sesc Consolação (figura 130). Essa cortina foi o pano de boca de cena e foi retirada em uma das reformas no ano de 1972, ficando por décadas oculta ao público. A cortina retornou para o palco do Teatro Sesc Anchieta apenas no ano de 2016. Ainda neste ano, o paisagista foi convidado por Oscar Niemeyer para realizar o projeto do terraço e de um muro escultórico para o Edifício Manchete, na cidade do Rio de Janeiro (figura 131 e 132). Nesse mesmo ano, foi convidado para elaborar projeto de jardim, pátios internos e muro escultórico de cantaria de demolição para a residência de Candido Guinle de Paula Machado, no Rio de Janeiro, tendo como arquiteto Jorge Hue.

Figura 130: Cortina para Teatro Anchieta, localizado no Centro Cultural e Desportivo "Carlos de Souza Nazareth", em São Paulo.



Fonte: Sesc SP, 2016.¹¹⁹

Figura 131: Muro escultórico para o Edifício Manchete, na cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Blog Agenda Carioca, 2019.¹²⁰

¹¹⁹ Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/o-retorno-da-cortina-de-burle-marx-ao-teatro-sesc-anchieta/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹²⁰ Disponível em: <<https://agendacarioca.com.br/teatro-no-antigo-edificio-manchete-reabre-com-visual-de-encher-os-olhos/>>, acesso 09 mar. 2024.

Figura 132: Teto jardim para o Edifício Manchete, no Rio de Janeiro.



Fonte: Leonardo Finotti.¹²¹

Já em 1967, com o projeto arquitetônico de Rino Levi, Burle Marx é chamado para realizar o projeto paisagístico do Centro Cívico de Santo André (Figuras 133 a 135). Além do projeto de paisagismo, são encomendados três painéis de concreto aparente, bem como esculturas que ficariam sobre o espelho d'água, e uma tapeçaria de 26mx3,5m para o edifício sede. Além do espelho d'água, paginação de piso formando um grande mosaico/painel horizontal, possuindo características semelhantes ao movimento da Arte Óptica ou Op art¹²². De acordo com Rafael Casarin (2018, p.122) "paginações semelhantes acontecerão em vários projetos nos anos seguintes, como por exemplo, no Edifício Sede da Petrobrás e no Centro Cívico de Curitiba." Além disso, a arte da paginação de piso do centro cívico remete bastante a tapeçaria realizada para o mesmo centro, dando a ideia de continuidade do projeto ou até mesmo que todas as suas obras estão conectadas.

¹²¹ Disponível em: <<http://www.leonardofinotti.com/projects/edificio-manchete>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹²² movimento artístico que atingiu seu auge nos anos 1960, principalmente nos Estados Unidos. O movimento se baseia na ilusão de ótica, fundamentado no lema "menos expressão e mais visualização", e é considerado como uma variação do expressionismo abstrato. Possui características de tridimensionalidade mesmo que o desenho seja bidimensional, movimento de contraste de cores, formas geométricas e retilíneas.

Figura 133: Foto em perspectiva do centro cívico, sendo possível observar a escala humana e a paginação de piso.



Fonte: Nelson Kon.¹²³

Figura 134: Foto aérea do Centro Cívico de Santo André, projeto realizado por Burle Marx.



Fonte: Blog DGSBC, 2023.¹²⁴

Figura 135: Mural realizado para o saguão do teatro do centro cívico, projeto realizado por Burle Marx.



Fonte: Governo de Santo André – São Paulo.¹²⁵

No ano seguinte, 1968, há o convite para o paisagista realizar um painel em mosaico para o Hospital Souza Aguiar, este medindo 16,5mx3,5m e sendo todo em mosaico, e o painel para o centro cívico de Santo André. Além desses dois projetos, há também, em paralelo, o projeto de jardins e esculturas para o Parque Anhembi, em São Paulo. Em 1969, foi convidado para realizar o projeto de jardins e painel em concreto aparente para o edifício do Ciesp, Sesi, Fiesp, em São Paulo. Por volta dos

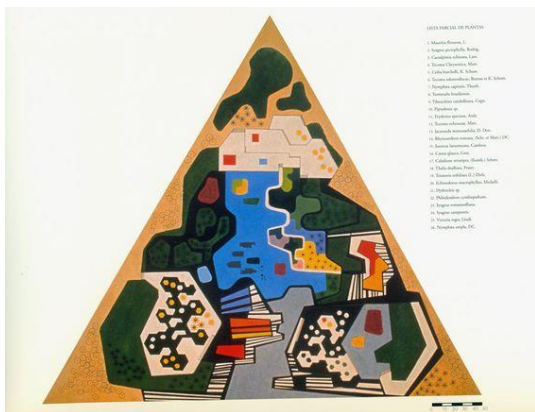
¹²³ Disponível em: <<https://www.nelsonkon.com.br/centro-civico-de-santo-andre/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹²⁴ Disponível em: <<https://www.dgabc.com.br/Noticia/3990086/roberto-burle-marx-o-centro-civico-de-santo-andre>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹²⁵ Disponível em: <<https://www3.santoandre.sp.gov.br/turismosantoandre/o-triptico/>>, acesso em 09 mar. 2024.

anos de 1970, Burle Marx se envolve com o projeto de jardim e de esculturas para o Ministério da Justiça, em Brasília. Logo em seguida, Burle Marx elaborou o projeto de jardim e esculturas em concreto aparente para a Praça Cívica (atualmente chamada como Praça dos Cristais) (Figura 136 e 137), do Ministério do Exército, também no Distrito Federal. Além disso, o paisagista foi convidado para elaborar o projeto de calçadas e jardins para o alargamento da praia de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro (Figura 138 e 139). No ano de 1972, Burle Marx elabora um painel pintado para o Palácio do Planalto, medindo 16,5mx4m (Figura 140).

Figura 136: Projeto da Praça dos Cristais em Brasília, projeto realizado por Burle Marx.



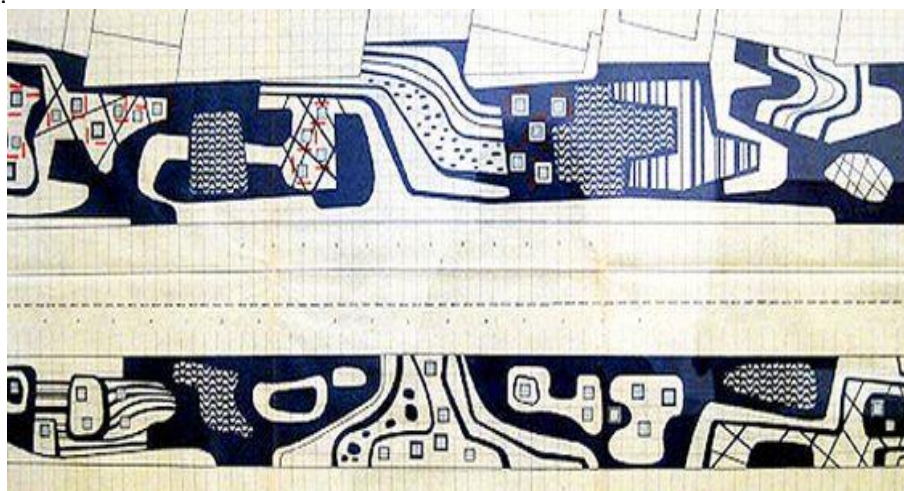
Fonte: Pinterest. ¹²⁶

Figura 137: Foto aérea da Praça dos Cristais, em Brasília.



Fonte: Pinterest. ¹²⁷

Figura 138: Projeto para o alargamento da orla de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro.



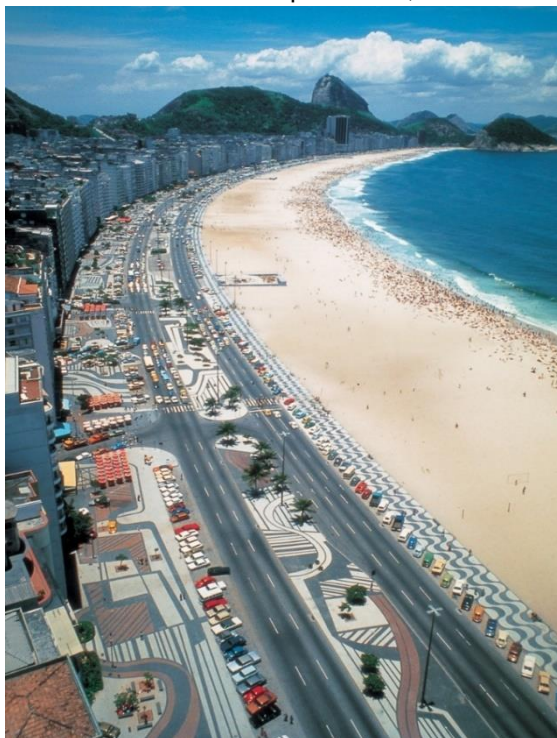
Fonte: Pinterest. ¹²⁸

¹²⁶ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/121667627403344510/?lp=true>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹²⁷ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/350577152231043850/?lp=true>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹²⁸ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/818036719841357347/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 139: Foto aérea da orla de Copacabana, situada na cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Archdaily, 2016.¹²⁹

Figura 140: Mural projetado e pintado por Burle Marx para o Palácio do Planalto.



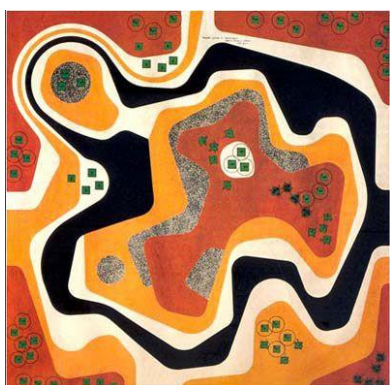
Fonte: Wikipedia, 2016.¹³⁰

¹²⁹ Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/792669/roberto-burle-marx-um-mestre-muito-alem-do-paisagista-modernista/57a1f9c1e58ece15510001ab-roberto-burle-marx-a-master-of-much-more-than-just-modernist-landscape-photo>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹³⁰ Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Acervo_art%C3%ADstico_do_Pal%C3%A1cio_do_Planalto_03.jpg>, acesso em 09 mar. 2024.

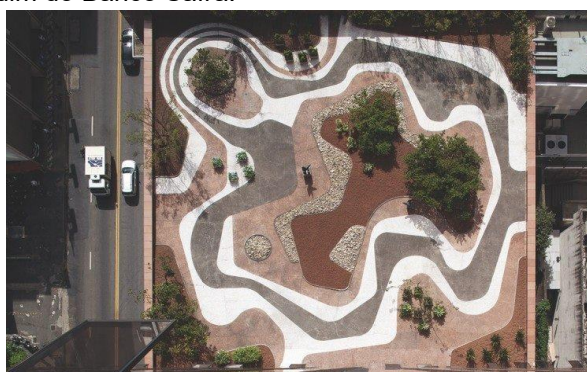
Entre o final dos anos de 1970 e da década de 1980, Burle Marx elabora muitos projetos de jardim tanto no país quanto internacionalmente. No ano de 1982, em São Paulo realiza o projeto de jardim, paginação de piso em mosaicos e painéis do edifício de serviços do Banco Safra (Figura 141 e 142). Já em 1985, elabora um mural pintado no edifício Aureliano Hoffman em Vitória no estado do Espírito Santo (Figura 144), e elabora um projeto de oito vitrais para sinagoga no Guarujá (São Paulo). Já no ano de 1987, além dos projetos de jardim, ele elabora um piso em forma de mosaico Biscayne Boulevard em Miami (figura 143).

Figura 141: Projeto para o Banco Safra.



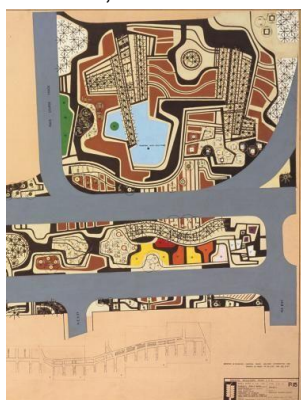
Fonte: Pinterest.¹³¹

Figura 142: Foto aérea do projeto implementado do jardim do Banco Safra.



Fonte: Archdaily, 2016.¹³²

Figura 143: Projeto do alargamento para o Biscayne Boulevard, na Califórnia.



Fonte: Pinterest.¹³³

Figura 144: Painel para o Edifício Aureliano Hoffman, na cidade de Vitória, Espírito Santo.



Fonte: Wikipedia, 2022.¹³⁴

¹³¹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/390757705178223258/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹³² Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/783123/roberto-burle-marx-ganha-primeira-exposicao-nos-eua/56d854d6e58eced04f00000f-roberto-burle-marx-ganha-primeira-exposicao-nos-eua-imagem>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹³³ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/818036719841917736/>>, acesso em 09 mar. 2024

¹³⁴ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Painel_de_Roberto_Burle_Marx_no_edif%C3%ADcio_Aureliano_Hoffman>, acesso em 09 mar. 2024.

Já em 1994, sendo de fato seu último projeto, Burle Marx é chamado para revestir a fachada do Hotel Castelli della Alzer em Vicenza, Itália (Figura 145). Esse último painel, em mosaico, tem características abstratas e possui um colorismo bem acentuado, como em suas obras iniciais.

Figura 145: Painel em mosaico para fachada do Hotel Castelli della Alzer em Vicenza, Itália.



Fonte: Blog Mosaicos do Brasil. ¹³⁵

¹³⁵ Disponível em: <<https://mosaicodobrasil.tripod.com/id83.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

3.2 A ARTE DA TAPEÇARIA DE BURLE MARX

Como citado no capítulo anterior, na seção sobre o conceito da tapeçaria e do bordado, a tapeçaria no Brasil e no mundo, volta a ser utilizada, mas de modo que renovada, com novas texturas e perspectiva diferente nos anos de 1950. Entretanto, não só da perspectiva artística a tapeçaria brasileira teve forças para voltar a ter procura: a indústria têxtil brasileira foi uma grande facilitadora.

Com o projeto para residência de Olivo Gomes, em São José dos Campos, em conjunto de Rino Levi, grande amigo de Burle Marx, tendo todos os jardins e dois murais realizados pelo paisagista no ano de 1949 e concluído em 1951, abriu mais uma porta para que Roberto pudesse expandir seu campo artístico. Após esse projeto, Burle Marx é convidado a realizar um painel de azulejo para a Tecelagem Parahyba, fábrica têxtil de propriedade de Olivo Gomes, no ano de 1959. É com Clemente Gomes, filho de Olivo Gomes, que Burle Marx cria laços maiores de amizade e profissionalmente, e este seu maior incentivador para criar projetos de tapeçarias para a Indústria de Tear Manual (ITM), manufatura criada por Clemente e em funcionamento também em São José dos Campos. A ITM, tornou-se uma das maiores manufaturas e referência nacional no campo da tapeçaria moderna, tendo capacidade para atender grandes encomendas.

Mesmo a tapeçaria moderna tendo seu início em 1950 e Genaro de Carvalho como precursor desse movimento em tendência, fundando seu ateliê em 1955 em Salvador, Roberto Burle Marx ainda produzia e tinha encomenda de muitos painéis de azulejos cerâmicos e outros materiais, sendo sua primeira encomenda de tapeçaria apenas em 1965. Burle Marx já produzia muitos materiais artísticos, tanto em telas quanto em tecidos, sendo seus *panneaux* feitos para decoração de seu sítio ou de presente para amigos próximos, assim como arranjos em ocasiões especiais ou até mesmo para sua alegria diária.

Figura 146: Burle Marx no antigo Sítio Antônio da Bica, com um arranjo feito pelo mesmo.



Fonte: Uol, 2022.¹³⁶

Figura 147: Painho como toalha de mesa, produzido por Burle Marx, no Sítio Roberto Burle Marx.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

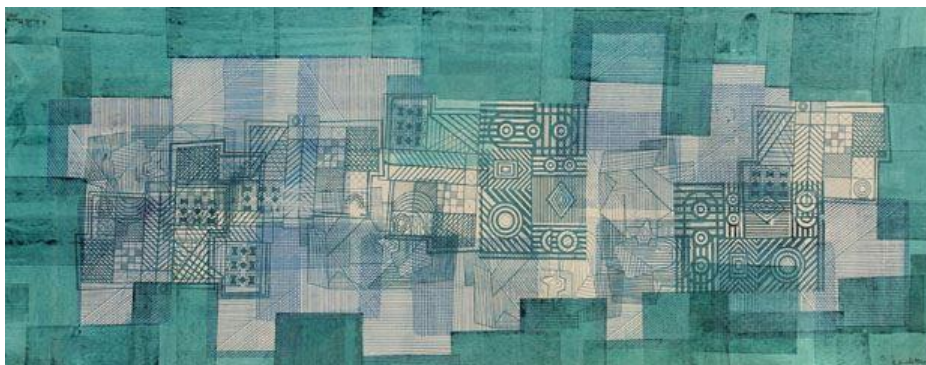
Figura 148: Painho realizado por Burle Marx, no ano de 1984.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

¹³⁶ Disponível em: <<https://siterg.uol.com.br/wp-content/uploads/2022/06/burle-marx-Imagem-36-arranjo-de-flores-divulgacao-768x1054.jpeg>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 149: Panneau realizado por Burle Marx, no ano de 1985.)



Fonte: Revista Casa Vogue, 2012.¹³⁷

Figura 150: Panneau realizado por Burle Marx, no ano de 1987.



Fonte: Arremate Arte.¹³⁸

Figura 151: Panneau realizado por Burle Marx, no ano de 1989.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Para essa primeira tapeçaria encomendada pelo governo brasileiro da época, foi realizado um cartão para que pudesse ser reproduzida por um ateliê português, Interior Centro Português Lda.¹³⁹ No ano de 1966, em uma de suas cartas para Alex

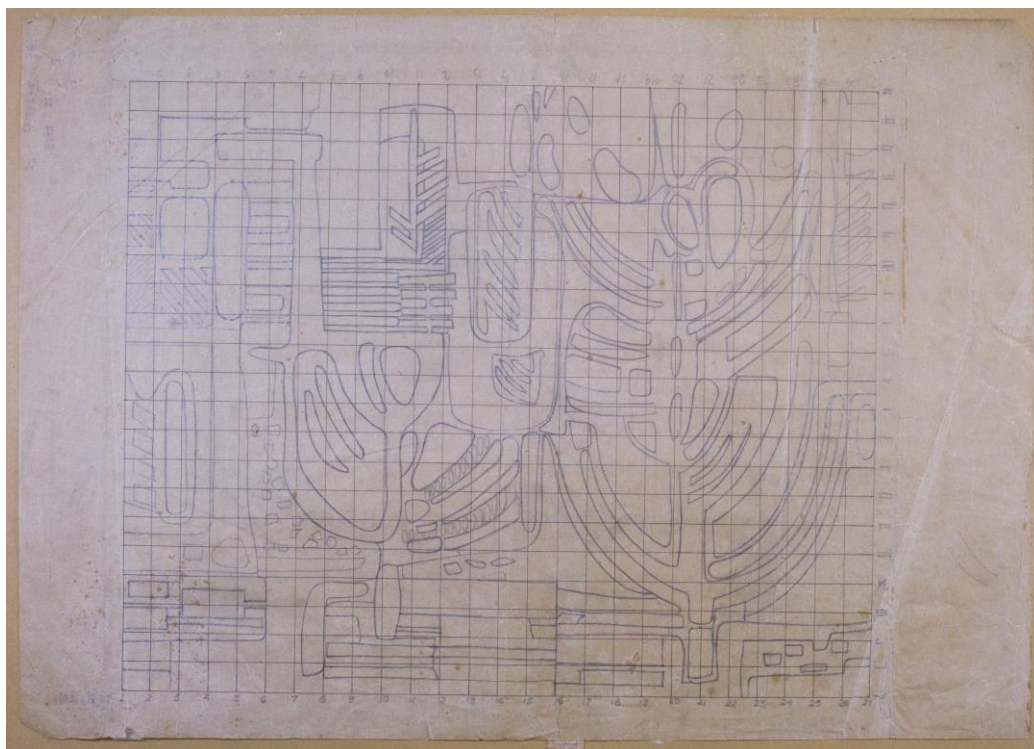
¹³⁷ Disponível em: <<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2012/02/raridades-de-burle-marx-expostas-em-ny.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹³⁸ Disponível em: <https://www.arrematearte.com.br/artistas/roberto-burle-marx-1909?lot_number=97&account=cristinagoston&auction_id=195>, acesso em 09 mar. 2024.

¹³⁹ Essa informação está contida em uma das cartas de Burle Marx para Conrad Hamerman, no ano de 1965, podendo ser encontrada no livro “Folhas em movimento”, organizado por Guilherme Mazza Dourado, publicado no ano de 2022. Não foi encontrado o nome de fato ou alguma outra informação sobre essa tecelagem.

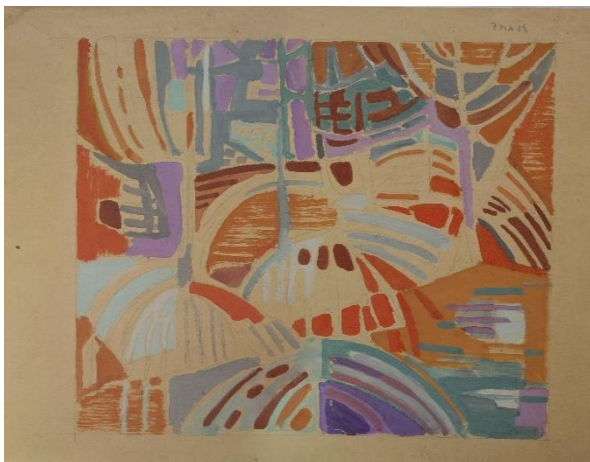
Ciurlizza, Burle Marx relata que o ministro da época, Wladimir Murtinho, estava em dúvida se seria executada em Portugal ou por Norberto Nicola, em seu atelier Douchez-Nicola. Por fim, foi executada por Norberto Nicola e foi dividida em 5 partes, tendo cada uma delas 4,20mx5,20m e foi realizada durante dois anos. Foi intitulada como "Vegetal do Planalto Central" e exposta na sala Brasília do Palácio Itamaraty, mas que foi encomendada a sala de recepção do Ministério das Relações Exteriores.

Figura 152: Estudo para tapeçaria para o Palácio do Itamaraty.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 153: Estudo para tapeçaria para o Palácio do Itamaraty.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 154: Estudo para tapeçaria para o Palácio do Itamaraty.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 155: Estudo final para cartão da tapeçaria para o Palácio do Itamaraty.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 156: Tapeçaria do Palácio do Itamaraty, em Brasília.



Fonte: Página do Facebook do Ministério das Relações Exteriores.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Disponível em:

<https://www.facebook.com/ItamaratyGovBr/photos/a.372501792783111/749498168416803/?type=3&locale=pt_BR>, acesso em 09 mar. 2024.

Entre 1965 e 1967, durante a encomenda da tapeçaria do Itamaraty, Burle Marx elaborou duas tapeçarias para Clemente Gomes, sendo produzidas pela ITM. De acordo com Guilherme Mazza (2022), a primeira tapeçaria foi tecida em ponto *boucle*, ao longo de dez a doze meses. A outra, em ponto bacheiro, que se tornou o preferido de Burle Marx dali em diante. Ainda na sequência desses anos, foram produzidas mais duas tapeçarias para Clemente Gomes e pela ITM, onde foram retiradas a partir de croquis do conjunto de estudos desenvolvidos para a tapeçaria do Palácio do Itamaraty. Ainda de acordo com Guilherme Mazza (2022), "O artista costumava fazer visitas periódicas à fábrica para conferir os progressos, tirava dúvidas à distância por telefone ou enviava instruções por escrito."

Figura 157: Estudo para a tapeçaria de Clemente Gomes, podendo ter sido derivada dos estudos realizados por Burle Marx para o cartão da tapeçaria para o Palácio Itamaraty.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 158: Tapeçaria para Clemente Gomes, esta sendo derivada de um dos estudos para a tapeçaria do Palácio Itamaraty.



Fonte: Dourado, 2022.¹⁴¹

No ano de 1967, o paisagista ocupou-se nos projetos de jardim tanto para Brasília como para Curitiba, no projeto do centro cívico desta cidade, para a cidade de São Paulo em projetos de praças que não foram implementados e projetos residenciais. Nesses citados, foram realizados painéis tanto horizontais (paginações de piso) quanto verticais, mas elaborados em outros materiais e não em tapeçaria. Já em Santo André, no ABC Paulista, Burle Marx realizou um projeto paisagístico, a convite de Rino Levi. Para esse mesmo centro, o paisagista elaborou além dos jardins, alguns painéis em concreto e foi encomendada uma tapeçaria, sendo elaborada cinco versões.¹⁴² Esta tapeçaria mede 26m por 3,30 e foi acordada para ser executada pela Tecelagem Parahyba, mas na realidade foi executada pela ITM, de Clemente Gomes, no ano de 1968. Esta tapeçaria em questão, foi confeccionada em duas partes tendo

¹⁴¹ Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.265/8531>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁴² Esta informação foi retirada novamente do livro “Folhas em movimento”, em uma das cartas endereçada para Walter Burle Marx, irmão mais velho de Roberto Burle Marx, com data de 15 de agosto de 1968.

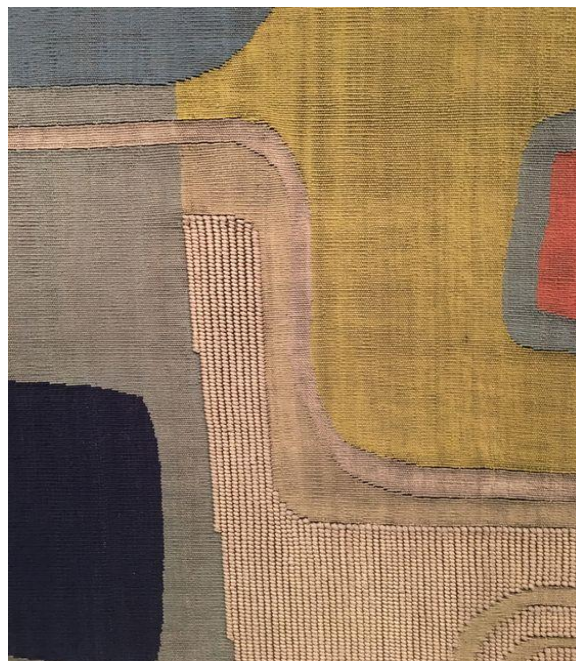
em vista o seu tamanho total (26,38mx3,27m), e foi a maior tapeçaria idealizada por Burle Marx (Figuras 159 a 162).

Figura 159: Tapeçaria para o Centro Cívico de Santo André, em São Paulo.



Fonte: Pinterest.¹⁴³

Figura 160: Trecho da tapeçaria do centro cívico, sendo possível ver suas texturas e cores.



Fonte: Pinterest.¹⁴⁴

Figura 161: Trecho da tapeçaria do centro cívico em exposição em NY, e a escala humana.



Fonte: Pinterest.¹⁴⁵

Figura 162: Trecho da tapeçaria do centro cívico, sendo possível ver suas texturas e cores.



Fonte: Pinterest.¹⁴⁶

¹⁴³ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/312789136599724857/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁴⁴ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/818036719841357335/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁴⁵ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/818036719841357327/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁴⁶ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/411516484683266554/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Já em uma das cartas endereçada a Walter Burle Marx¹⁴⁷, no ano de 1970, Burle Marx relata que levaria em uma de suas viagens uma tapeçaria realizada por ele, para um casal chamado “Raley”. Ele fala apenas o tamanho dessa tapeçaria (2,20mx3,05m), mas não dá outros detalhes de como essa tapeçaria se apresenta, cores, algum detalhe criativo sobre a mesma ou até mesmo quem a produziu. De forma de dedução, talvez seja a tapeçaria que hoje é exposta no Salão Negro (Figura 163) do Congresso Nacional, tanto pela data que consta na própria tapeçaria quanto pela característica abstrata, entretanto não há registros de como essa tapeçaria chegou em posses do governo brasileiro. Vale salientar que, durante a invasão do Congresso no dia 8 de janeiro de 2023, a tapeçaria que estava no Salão Negro e dava boas-vindas a turistas em vistas guiadas, foi rasgada, arremessada no chão e suja de urina pelos rebeldes. Com ajuda do Instituto Burle Marx, o Senado ficou a par de como restaurar essa obra e em outubro do mesmo ano, a tapeçaria retornou para ser reinstalada no Salão Negro (Figuras 164 e 165).¹⁴⁸

Figura 163: Tapeçaria que se encontra no Salão Negro do Congresso Nacional brasileiro.



Fonte: Wikipedia, 2021.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ibidem, sendo agora uma carta no ano de 1970.

¹⁴⁸ É possível ver a notícia tanto pelo jornal Metrôpoles como no próprio site do Senado.
<<https://www.metropoles.com/colunas/guilherme-amado/senado-deve-gastar-r-200-mil-para-recuperar-burle-marx-rasgado-no-8-1>>

<<https://www12.senado.leg.br/noticias/videos/2023/10/restaurada-tapeçaria-de-burle-marx-retorna-ao-congresso>>

<https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2023/01/11/interna_politica,1443487/golpistas-rasgaram-e-urinaram-em-tapeçaria-de-burle-marx-no-senado.shtml>

¹⁴⁹ Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Acervo_-_Congresso_Nacional_%2851330992610%29.jpg>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 164: Trecho da tapeçaria em que foi destruída e vandalizada pelo ato antidemocrático do dia 8 do ano de 2023.



Figura 165: Reinstalação da tapeçaria em seu devido lugar, no Congresso Nacional, em Brasília.



Fonte: Senado Federal, 2023.¹⁵⁰

Em 1971, foi elaborada uma tapeçaria para Conrad Hamerman (Figura 166), pela ITM, que posteriormente foi integrada à coleção do *The Art Institute of Chicago*, nos Estados Unidos. Esta tapeçaria possui tons mais sóbrios e tem características abstratas.

Figura 166: Tapeçaria destinada para Conrad Hamerman, como presente do paisagista.



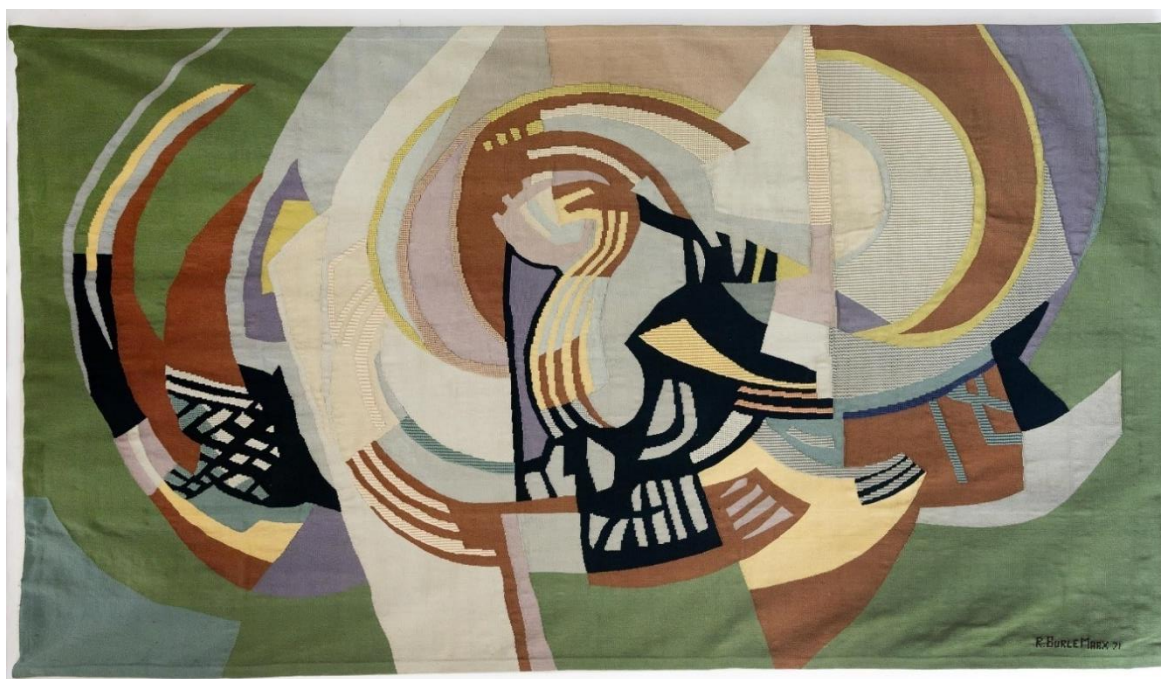
Fonte: Dourado, 2022.¹⁵¹

¹⁵⁰ Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/10/23/tapeçaria-de-burle-marx-volta-as-paredes-do-salao-negro>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁵¹ Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.265/8531>>, acesso em 09 mar. 2024.

No acervo online do Sítio Roberto Burle Marx, constam apenas duas tapeçarias, sendo uma delas elaboradas no ano de 1971 e outra no ano de 1980. Nenhuma dessas duas tapeçarias tem título, nem onde foram produzidas nas descrições do acervo, sendo muito provavelmente desenvolvidas pela ITM e patrocinadas por Clemente Gomes, tendo em vista que a ITM confeccionou a maioria das tapeçarias do artista e Clemente Gomes custeou a fabricação de muitas tapeçarias para comercialização, além de exposições e publicações de catálogos. A tapeçaria do ano de 1971, tem como procedência de doação do paisagista para o Instituto (Figura 167).

Figura 167: Tapeçaria projetada por Burle Marx, no ano de 1971.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Além das duas tapeçarias encontradas no catálogo online do Sítio Burle Marx, também constam cinco estudos para tapeçaria e quadro para o Ministério da Aeronáutica. Duas delas possuem características abstratas, muito semelhantes aos estudos e do painel do Hospital Souza Aguiar. Já os outros três estudos, apesar de serem também abstratos, possuem uma geometria mais retilínea, mais próximo das obras concretistas do próprio paisagista. Em relação a esses estudos, não há registros se foram executados (Figuras 168 a 173).

Figura 168: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica, sendo apenas o estudo do cartão e não contendo registro se houve de fato a tapeçaria.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 170: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica.



Figura 172: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica.



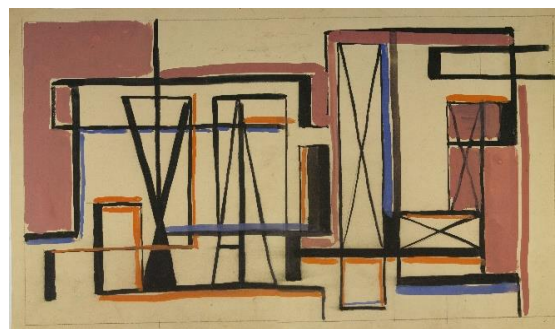
Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 169: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 171: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 173: Estudo para tapeçaria e pintura para o Ministério da Aeronáutica.

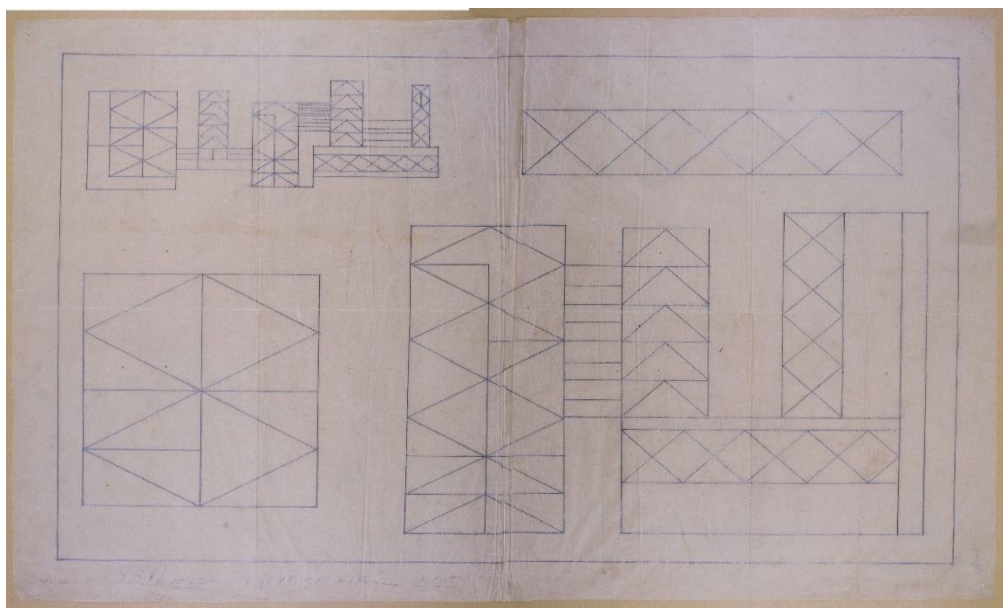


Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

No acervo também consta um estudo de tapeçaria, intitulado Tapeçaria de cadeiras Helena Vallis (Figura 178). No acervo, não consta e não há identificação de data da criação desse estudo. Além disso, não há outros registros se estudo foi executado ou para quem. Entretanto, pelas características do estudo (sendo abstrato

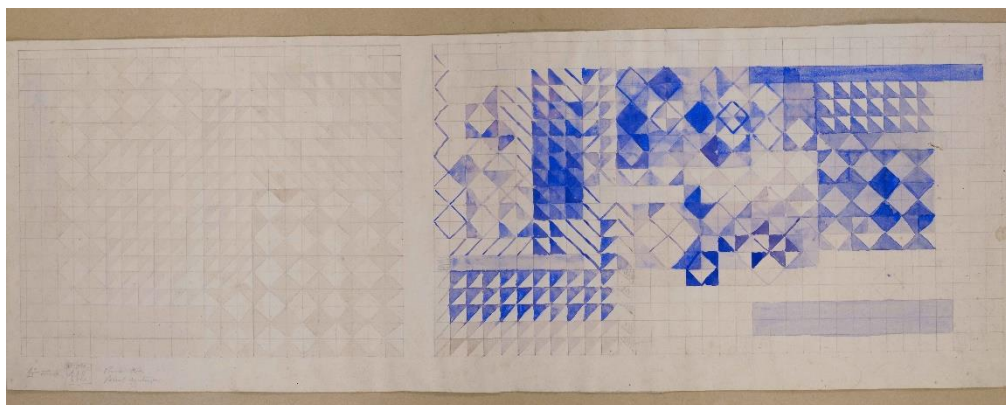
com cores mais vibrantes e formas mais sinuosas), pode ter sido realizado entre as décadas de 1960/1970. No acervo do Sítio Burle Marx, consta um estudo intitulado "Tapeçaria 431", datado de 1955 (Figura 174). Esse estudo em desenho, com composição delimitada por retângulos e formas geométricas internas, seria em tons de cinza. Graficamente, este estudo é muito próximo dos estudos realizado pelo paisagista (Figuras 175 e 176) e dos painéis localizados em um dos ambientes da antiga casa do artista, no sítio (Figura 177).

Figura 174: Estudo para cartão de tapeçaria intitulado como "Tapeçaria 431".



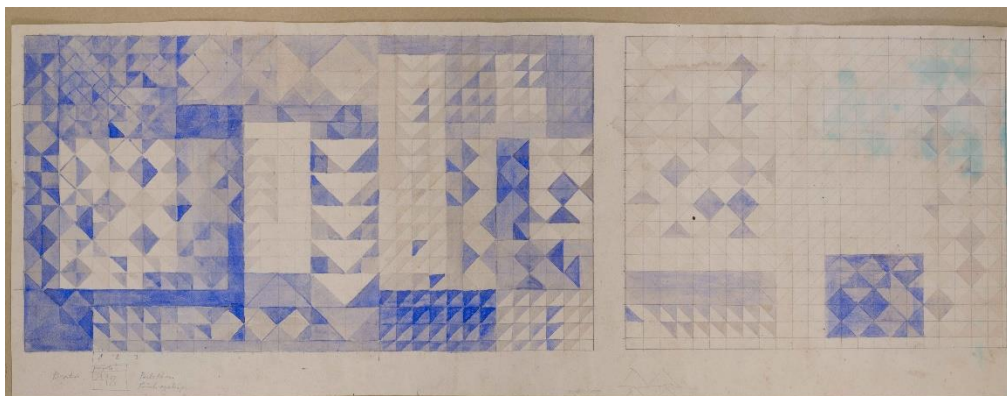
Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 175: Estudo de painel intitulado como "Painel de azulejo Paulo Pires (Projeto 412/ 2º estudo)".



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 176: Estudo de painel intitulado como painel de azulejo Paulo Pires (Projeto 412/ 1º estudo)".



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 177: Um dos ambientes do Sítio Roberto Burle Marx, onde é possível ver painéis cerâmicos nas paredes, muito semelhantes aos estudos da tapeçaria e de painéis anteriores.



Fonte: Iphan, 2021.¹⁵²

¹⁵² Disponível em: <<https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/sitio-roberto-burle-marx-recebe-titulo-de-patrimonio-mundial-da-unesco>>, acesso 09 mar. 2024.

Figura 178: Estudo para cartão de tapeçaria intitulado como Tapeçaria de cadeiras Helena Vallis.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

Há também uma tapeçaria, com data de 1980, que pertenceu à coleção particular de Clemente Gomes (Figura 179). Esta tapeçaria possui tons sóbrios e características concretistas, muito coerente com a fase artística da época e com as outras obras do artista (tanto panneaux como telas). Pode-se constatar que poucas foram as tapeçarias que Roberto Burle Marx produziu na sua vida artística e a quantidade de pinturas ou projetos de jardim que ele realizou. Mesmo não tecendo e mais pintando e desenhando seus cartões e admirando a técnica, as tapeçarias projetadas por ele são de grande importância para sua obra.

Figura 179: Tapeçaria realizada para Clemente Gomes, no ano de 1980.



Fonte: Acervo Sítio Roberto Burle Marx.

3.3 ENTRELAÇANDO A ARTE DE BURLE MARX: LINHA TEMPORAL

Diante do que foi apresentado da seção anterior deste mesmo capítulo, foi-se necessário montar uma linha temporal da vida artística e de obra de Roberto Burle Marx, de modo a esclarecer melhor historicamente essas produções e ilustrar como a obra do mesmo é plural. Vale salientar que, as imagens desta linha temporal focaram-se tanto em obras icônicas do paisagista como nos painéis, tapeçarias e panneaux, não se detendo apenas dos trabalhos de projeto de jardim.

Além disso, a linha temporal foi baseada nas pesquisas realizadas ao longo deste trabalho e na cronologia apresentada em uma exposição na cidade de São Paulo entre o ano de 2022 e 2023, no Centro Cultural Fiesp, e disponível no catálogo com o mesmo título da exposição, e o livro do Sítio Burle Marx, realizado pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) no ano de 2020 e pelo Sítio Burle Marx que teve como objetivo concorrer o reconhecimento máximo internacional com o título de Patrimônio Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

1927 INICIA O CURSO DE PINTURA E DE ARQUITETURA E URBANISMO NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES, NO RIO DE JANEIRO

1928 VIAJA COM A FAMÍLIA PARA TRATAMENTO MÉDICO. ESTUDA CANTO E PINTURA COM ELISE DEGNER-KLEMM. NAS AULAS EXTERNAS NO JARDIM BOTÂNICO DE DAHLEM, EM BERLIM, A FLORA BRASILEIRA EM UMA DAS ESTUFAS CHAMA SUA ATENÇÃO, SENDO ESTA REUNIDA PELO BOTÂNICO AUGUST WILHEM EICHLER.

1930 RETOMA À ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO, ONDE ESTUDA PINTURA COM O ARTISTA LEO PUTZ, MUDANDO SEU CURSO APENAS PARA ARTES, ABANDONANDO ARQUITETURA.

1932 A CONVITE DE LUCIO COSTA, REALIZA SEU PRIMEIRO JARDIM, PARA A RESIDÊNCIA DA FAMÍLIA SCHWARTZ (PROJETO DE GREGORI WARCHAVCHIK E LUCIO COSTA), EM COPACABANA, RIO DE JANEIRO.

1934 É CONVIDADO PARA EXERCER A FUNÇÃO DE DIRETOR DO SETOR DE PARQUES E JARDINS DIRETORIA DE ARQUITETURA E URBANISMO DO ESTADO DE PERNAMBUCO, ONDE PROMOVE REFORMAS E PROJETA OS PRIMEIROS JARDINS PÚBLICOS DE CARÁTER ECOLÓGICO NO BRASIL. EM DESTAQUE A PRAÇA DE CASA FORTE E A PRAÇA EUCLIDES DA CUNHA.

1937 NA VOLTA PARA O RIO DE JANEIRO, É CONVIDADO POR CÂNDIDO PORTINARI PARA SER ASSISTENTE NA EXECUÇÃO DA SÉRIE DE MURAI "O HOMEM E O TRABALHO", MURAL PARA O NOVO PRÉDIO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE.

1938 É CONVIDADO PARA PROJETAR OS JARDINS E TERRAÇOS DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE (ATUAL PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA). PROJETO DE JARDINS RESIDENCIAIS PARA ROBERTO MARINHO, J. LOUIS WALLERSTEIN, ENTRE OUTROS. PROJETO DO JARDIM DA PRAÇA SALGADO FILHO, NO AEROPORTO SANTOS DUMONT, NO RIO DE JANEIRO. PROJETO DE JARDIM PARA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA, NO RIO DE JANEIRO

1939 PROJETO DO TERRAÇO-JARDIM DO INSTITUTO DE RESSEGUROS DO BRASIL, NO RIO DE JANEIRO

1942 EM MINAS GERAIS, REALIZA UMA SÉRIE DE PROJETOS: O GRANDE HOTEL DE OURO PRETO, EM OURO PRETO. O CONJUNTO DA PAMPULHA, EM BELO HORIZONTE: JARDINS DO CASSINO, IATE CLUBE, CASA DE BAILE, RESTAURANTE E IGREJINHA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS.

1943 PROJETO DE JARDIM PARA O PARQUE DO BARREIRO, EM ARAXÁ, MINAS GERAIS, EM COLABORAÇÃO COM O BOTÂNICO HENRIQUE LAHMEYER DE MELLO BARRETO. JARDIM DA RESIDÊNCIA DE JUSCELINO KUBITSCHEK NO CONJUNTO DA PAMPULHA COMEÇA A ACOMPANHAR LAHMEYER DE MELLO BARRETO EM EXPEDIÇÕES DE COLETA, ESTUDANDO AS PLANTAS EM SEU BIOMA NATURAL.

1944 JARDINS DO EDIFÍCIO PRUDÊNCIA E CAPITALIZAÇÃO, EM SÃO PAULO. I EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA DE BELO HORIZONTE (MG), AO LADO DE ANITA Malfatti, DI CAVALCANTI, TARSILA DO AMARAL E ALBERTO GUIGNARD.

1946 PROJETO DO JARDIM ZOOBOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO, COM A COLABORAÇÃO DO BOTÂNICO HENRIQUE LAHMEYER DE MELLO BARRETO.

1947 JARDINS DE TRÊS EDIFÍCIOS NO PARQUE GUINLE (PROJETO DE LÚCIO COSTA). PAINEL DE AZULEJOS PARA RESIDÊNCIA DE JEAN MARIE DIESTL, NO RIO DE JANEIRO.



FAMÍLIA DE BURLE MARX. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WEB.FACEBOOK.COM/FRAGMENTOSDORIOANTIGO/PHOTOS/A.2202442353309211/2796805627206211/?TYPE=3&_RDC=1&_RDR](https://web.facebook.com/fragmentosdorioantigo/photos/a.2202442353309211/2796805627206211/?type=3&_rdr=1&_rdr) (ACESSO EM 14/02/2024)



RESIDÊNCIA DA FAMÍLIA SCHWARTZ (PROJETO DE GREGORI WARCHAVCHIK E LUCIO COSTA), COM JARDINS DE BURLE MARX. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://VITRUIUS.COM.BR/REVISTAS/READ/ARQUITEXTOS/03.029/740](https://vitruius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740) (ACESSO EM 14/02/2024)



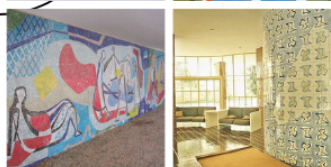
JARDINS NO RECIFE, ENQUANTO DIRETOR DO SETOR DE PARQUES E JARDINS. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://VITRUIUS.COM.BR/REVISTAS/READ/ARQUITEXTOS/04.042/638](https://vitruius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/638) (ACESSO EM 14/02/2024)



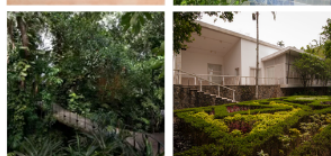
PROJETO E TERRAÇO JARDIM DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE (ATUAL PALÁCIO CAPANEMA). DISPONÍVEL EM: [HTTPS://BR.PINTEREST.COM/PIN/346706871324047104/](https://br.pinterest.com/pin/346706871324047104/) (ACESSO EM: 14/02/2024)



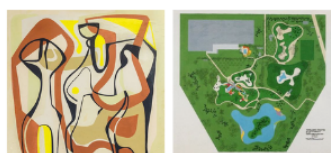
PROJETO PARA O JARDIM NÃO EXECUTADO DO GRANDE HOTEL PAMPULHA. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://BR.PINTEREST.COM/PIN/448319337916778627/](https://br.pinterest.com/pin/448319337916778627/) (ACESSO EM 14/02/2024)



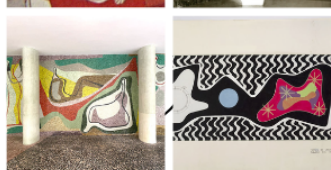
PROJETOS DO ANO DE 1948: ODETTE MONTEIRO, JARDINS DE BURTON TREMAINE, MURAL DA ESCOLA DE PEDREGULHO, MURAL DO EDIFÍCIO PRUDÊNCIA. DISPONÍVEL EM: <https://br.pinterest.com/pin/252624478146383/>; <https://br.pinterest.com/pin/68725578709/>; <https://galeriamancini.wordpress.com/2010/06/16/alem-dos-jardins-de-burle-marx/>; <https://br.pinterest.com/pin/86138386624629466/>. (ACESSADO EM 14/02/2024)



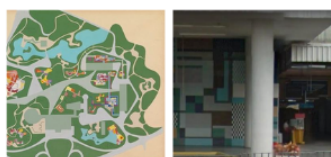
PROJETO DE JARDIM DA RESIDÊNCIA DE WALTER MOREIRA SALLES. DISPONÍVEL EM: <https://elle.com.br/elle-decoracao/onde-ver-burle-marx/>; <https://www.flickr.com/photos/acmoraes/1106530963/>; <https://br.pinterest.com/pin/384783422709134/>; <https://www.uol.com.br/universia/album/2015/05/05/de-banqueiro-casas-dos-ancos-40-tem-jardim-selva-sem-projetado-por-burle-marx-htm-foto-1> (ACESSADO EM 14/02/2024)



ESTUDO PARA MURAL DO SÍTIO BURLE MARX, PROJETO DA RESIDÊNCIA DE OLÍVIO GOMES. DISPONÍVEL EM: <https://br.pinterest.com/pin/818036719844959359/>; <https://br.pinterest.com/pin/461781480243109050/>; <https://vitrivus.com.br/revistas/leitura/mnhacidade/22.264/8559> (ACESSO EM 14/02/2024)



PANO DE BOCA PARA TEATRO MARECHAL HERMES, PAINÉIS DA RESIDÊNCIA DE ANTÔNIO CEPPAS E PROJETO PAISAGÍSTICO DO LARGO DO TERREIRO DE JESUS (BA). DISPONÍVEL EM: <https://www.culturaterox.com.br/blog/municipal/2016>; <https://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/08/11/casa-antonio-cepas-jorge-moreira/>; <https://br.pinterest.com/pin/429732762523280/>; <https://br.pinterest.com/pin/40847579100389436/>; <https://www.mapa.org/73344/PT/TERMINAL-RODOVIARIO-RODOVIARIO-ROBERTO-DASILVEIRA> (ACESSO EM 14/02/2024)



PROJETO PARA O JARDIM NÃO EXECUTADO DO IBIRAPUERA, PAINEL NO TERMINAL RODOVIÁRIO EM NITERÓI, PAISAGISMO DO MAM RJ E JARDIM EDMUNDO CAVANELLAS. DISPONÍVEL EM: <https://br.pinterest.com/pin/3429732762523280/>; <https://br.pinterest.com/pin/40847579100389436/>; <https://www.mapa.org/73344/PT/TERMINAL-RODOVIARIO-RODOVIARIO-ROBERTO-DASILVEIRA>; <https://exame.com/casualoscar-niemeyer-conheca-casas-desenhadas-pelo-arquiteto/> (ACESSO EM 14/02/2024)

1948

PROJETOS DE JARDINS PARA RESIDÊNCIAS PARTICULARES :CASA DE ODETTE MONTEIRO, EM CORREIAS, E FAZENDA SAMAMBAIA, EM PETRÓPOLIS, AMBAS NO RIO DE JANEIRO; CASA DE DIEGO CISNEIROS, EM CARACAS, VENEZUELA; CASA DE BURTON TREMAINE, EM SANTA BÁRBARA, NA CALIFÓRNIA, ESTADOS UNIDOS. ESTE ÚLTIMO TEM O PROJETO ARQUITETÔNICO ASSINADO POR OSCAR NIEMEYER. FOI CONVIDADO POR AFFONSO REIDY PARA ELABORAR UM PAINEL DE AZULEJOS CERÂMICOS COLORIDOS PARA A ESCOLA DO CONJUNTO HABITACIONAL DE PEDREGULHO. CONVIDADO POR RINO LEVI (O PROJETO PELO ARQUITETO É DO ANO DE 1944) PARA ELABORAR O PROJETO DE PAISAGISMO E UM MURAL TANTO PARA AS PAREDES COMO PILARES DO EDIFÍCIO PRUDÊNCIA, LOCALIZADO NA AVENIDA HIGIENÓPOLIS, PRÓXIMO A REGIÃO CENTRAL DE SÃO PAULO.

1949

ADQUIRE, EM SOCIEDADE COM O IRMÃO GUILHERME SIEGFRIED MARX, O SÍTIO SANTO ANTÔNIO DA BICA, EM BARRA DE GUARATIBA, NO RIO DE JANEIRO. É NO SÍTIO QUE BURLE MARX ORGANIZA E AMPLIA SUA COLEÇÃO BOTÂNICA, COM MUITAS ESPÉCIES DESCOBERTAS POR ELE E OUTROS ESTUDIOSOS DA FAUNA BRASILEIRA. LEICIONA PINTURA EM SUA CASA, NO LEME, TENDO LYGIA CLARK COMO ALUNA. PROJETO DOS JARDINS DA RESIDÊNCIA DE WALTER MOREIRA SALLES (ATUAL INSTITUTO MOREIRA SALLES), COM IMENSO PAINEL DE AZULEJOS, NO RIO DE JANEIRO.

1950

ELABORA ESTUDO E O PAINEL DE MOSAICO PARA ANTIGO SÍTIO ANTÔNIO DA BICA. JARDIM E PAINEL DA RESIDÊNCIA DE OLÍVIO GOMES, EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS (SP). EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL DE PINTURAS, DESENHOS E PROJETOS PAISAGÍSTICOS NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP). PROJETO DE JARDIM E PAINÉIS PARA A TECELAGEM PARAHYBA.

1951

REALIZA PROJETO DE JARDIM PARA A RESIDÊNCIA DE CASSIANO RIBEIRO COUTINHO, EM JOÃO PESSOA. CONCEBE JARDINS E PANO DE BOCA DO TEATRO POPULAR DE MARECHAL HERMES, NO RIO DE JANEIRO. REALIZA O JARDIM E PAINEL PARA RESIDÊNCIA DE WALTER MOREIRA SALLES, NA GÁVEA. MURAL E JARDIM MURAL DA RESIDÊNCIA DE ANTÔNIO CEPPAS.

1952

JARDIM E PAINEL NO MASP, EM SÃO PAULO. PROJETO PAISAGÍSTICO DA PRAÇA DA INDEPENDÊNCIA EM JOÃO PESSOA (PB). PROJETO PAISAGÍSTICO (E MOSAICO EM PISO) DO LARGO DO TERREIRO DE JESUS, EM SALVADOR (BA). PALESTRA EM ASPEN, NO COLORADO, A CONVITE DE RICHARD NEUTRA.

1953

PROJETO PARA O PARQUE IBIRAPUERA, EM SÃO PAULO (NÃO EXECUTADO). PAISAGISMO DA CIDADE UNIVERSITÁRIA, NA UNIVERSIDADE DO BRASIL, NO RIO DE JANEIRO. PRÊMIO NA "I EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA" NA II BIENAL DE SÃO PAULO.

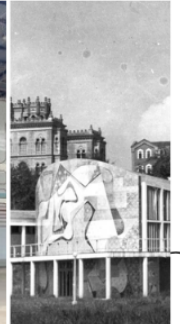
1954

FIGURINOS E CENÁRIOS DO BALÉ PETROUCHKA, MÚSICA DE STRAVINSKY, PARA O IV CENTENÁRIO DA CIDADE DE SÃO PAULO. PAISAGISMO DO MUSEU DE ARTE MODERNA (MAM), NO RIO DE JANEIRO. JARDINS DA RESIDÊNCIA DE EDMUNDO CAVANELLAS, EM PETRÓPOLIS (RJ). PROJETO DE RECUPERAÇÃO DO LARGO DO MACHADO, NO RIO DE JANEIRO. EXPOSIÇÃO ITINERANTE "LANDSCAPE ARCHITECTURE IN BRASIL: ROBERTO BURLE MARX", ORGANIZADA PELO SMITHSONIAN INSTITUTE, NA PAN-AMERICAN UNION, EM WASHINGTON (EUA). EM CARTA PARA PETER CRAYMER, BURLE MARX RELATA QUE ESTAVA PROJETANDO CINCO PAINÉIS, MAS NÃO IDENTIFICA ONDE SERIA OU PARA QUEM. EM CARTA PARA EERO SAARINEN, NO MESMO ANO, O PAISAGISTA RELATA QUE FOI CONVIDADO PARA REALIZAR TRÊS ESTUDOS PARA MURAL DO TERMINAL RODOVIÁRIO DA CIDADE DE NITERÓI, NO RIO DE JANEIRO.

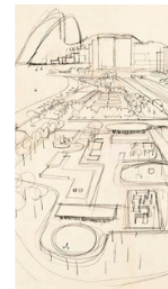
- 1955** FUNDAÇÃO DA BURLE MARX & CIA LTDA., ESCRITÓRIO DE PROJETOS.
JARDINS DO HOSPITAL SUL-AMERICA, NO RIO DE JANEIRO.
JARDINS DAS RESIDÊNCIAS DE ALBERTO KRONSFORTH, EM TERESÓPOLIS (RJ).
- 1956** PROJETA OS JARDINS E PAINEL DA RESIDÊNCIA DE FRANCISCO PIGNATARI (ATUAL PARQUE BURLE MARX), EM SÃO PAULO.
PAINEL PINTADO PARA O HALL DA AMALGAMATED CLOTHING WORKERS OF AMERICA, PROJETADA POR RICHARD NEUTRA, EM LOS ANGELES.
PROJETO PAISAGÍSTICO E COORDENAÇÃO DE EQUIPE MULTIDISCIPLINAR PARA A CONSTRUÇÃO DO PARQUE DEL ESTE (PARQUE GENERALÍSSIMO FRANCISCO DE MIRANDA), EM CARACAS, VENEZUELA.
URBANIZAÇÃO DE LOS CANALES E A HACIENDA MONTE SACRO, DE NELSON ROCKEFELLER, EM VALENCIA, VENEZUELA.
PARQUE DE LINDÓIA, EM SÃO PAULO.
PAINEL PROJETADO PARA FÁBRICA DA MERCEDES BENZ, EM SÃO BERNARD DO CAMPO (SP).
- 1958** JARDIM DO PREMIADO PAVILHÃO BRASILEIRO NA "EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE BRUXELAS", BÉLGICA.
- 1960** MEDALHA DE OURO NA "MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FIORI", EM TRIESTE (ITÁLIA).
MEMBRO HONORÁRIO DA NATIONAL SOCIETY OF INTERIOR DESIGNERS, EM NOVA YORK (EUA).
MURAL DE AZULEJOS CERÂMICOS PARA A TECELAGEM PARAHYBA, EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS (SP).
PARTICIPA DO PROJETO DO PAVILHÃO ARTHUR NEIVA (PROJETO DE ARQUITETURA DE VILANOVA ARTIGAS), COM O PROJETO DE JARDIM E DE UM MURAL EM AZULEJOS.
- 1961** PROJETO DE PAISAGISMO DO PARQUE DO FLAMENGO (GRUPO DE TRABALHO PARA A URBANIZAÇÃO DO ATERRO), NO RIO DE JANEIRO.
PROJETO PAISAGÍSTICO DO PARQUE ZOOBOTÂNICO, EM BRASÍLIA.
ANTEPROJETO PAISAGÍSTICO PARA O JARDIM BOTÂNICO DE SÃO PAULO.
ANTEPROJETO PAISAGÍSTICO DO EIXO MONUMENTAL, EM BRASÍLIA.
- 1962** PAISAGISMO DO PARQUE LAS AMERICAS, EM SANTIAGO (CHILE).
- 1963** CRIAÇÃO DE PÁTIOS PARA A SEDE DA UNESCO (MAISON DE L'UNESCO), EM PARIS, FRANÇA. ARQUITETOS: MARCEL BREUER E BERNARD-HENRI ZEHRFUSS. ENGENHEIRO: PIER LUIGI NERVI.
PROJETO DO JARDIM DAS NAÇÕES, EM VIENA (ÁUSTRIA).
- 1965** EXCURSÃO PARA COLETAS BOTÂNICAS DO NORDESTE BRASILEIRO, COM MARGARETH MEE, LAWRENCE FLEMING E ODETTE MONTEIRO.
JARDINS, TERRAÇOS E TAPEÇARIAS DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, EM BRASÍLIA.
JARDIM E PAINÉIS DA RESIDÊNCIA DOS IRMÃOS GOMES, EM UBATUBA (SP).
PREMIADO PELO CONJUNTO DE SUA OBRA COM A FINE ARTS MEDAL, DO AMERICAN INSTITUTE OF ARCHITECTES, EM WASHINGTON (EUA).
CONFERÊNCIAS NOS ESTADOS UNIDOS: FILADÉLFIA, NOVA ORLEANS, NOVA YORK E NAS UNIVERSIDADES DE YALE, OREGON E CALIFÓRNIA.
JOSÉ TABACOW E HARUYOSHI ONO ENTRAM PARA O ESCRITÓRIO DO PAISAGISTA.
- 1966** PROJETO DO TERRAÇO E DO MURO ESCULTÓRICO PARA O EDIFÍCIO MANCHETE, NO RIO DE JANEIRO. ARQUITETO: OSCAR NIEMEYER.
PROJETO DE JARDIM, PÁTIOS INTERNOS E MURO ESCULTÓRICO DE CANTARIA DE DEMOLIÇÃO PARA A RESIDÊNCIA DE CANDIDO GUINLE DE PAULA MACHADO, NO RIO DE JANEIRO. ARQUITETO: JORGE HUE.
CHAMADO PARA REALIZAR UMA CORTINA PINTADA PARA O TEATRO ANCHIETA, LOCALIZADO NO CENTRO CULTURAL E DESPORTIVO "CARLOS DE SOUZA NAZARETH" – QUE VIRIA A SER CONHECIDO POR SESC VILA NOVA OU SESC CONSOLAÇÃO.



RESIDÊNCIA PIGNATARI, PAINEL NO HALL DO AMALGAMATED CLOTHING WORKERS OF AMERICA, PARQUE DEL ESTE, PAINEL PARA MERCEDES BENZ, DISPONÍVEL EM: <https://vitruius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.208/8716>
<https://vitruius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.208/8716>
<https://vitruius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.208/8716>
<https://vitruius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.208/8716> (ACESSO EM 14/02/2024)



MURAL DE AZULEJOS PARA TECELAGEM PARAHYBA E PAINEL NO PAVILHÃO ARTHUR NEIVA, DISPONÍVEL EM: <https://vitruius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.265/8531>
<https://vitruius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.265/8531>
<https://vitruius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.265/8531>
<https://vitruius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.265/8531> (ACESSO EM 14/02/2024)



ESTUDO PARA PARQUE DO FLAMENGO E PAISAGISMO DO EIXO MONUMENTAL EM BRASÍLIA, DISPONÍVEL EM: <https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/10/22/obras-ineditas-de-burle-marx-estao-em-exposicao-que-abre-no-dia-30-no-rj.htm>
<https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/10/22/obras-ineditas-de-burle-marx-estao-em-exposicao-que-abre-no-dia-30-no-rj.htm>
<https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/10/22/obras-ineditas-de-burle-marx-estao-em-exposicao-que-abre-no-dia-30-no-rj.htm>
<https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/10/22/obras-ineditas-de-burle-marx-estao-em-exposicao-que-abre-no-dia-30-no-rj.htm> (ACESSO EM 14/02/2024)



JARDIM INTERNO E TAPEÇARIA PARA MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES EM BRASÍLIA, DISPONÍVEL EM: <https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/10/22/obras-ineditas-de-burle-marx-estao-em-exposicao-que-abre-no-dia-30-no-rj.htm>
<https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/10/22/obras-ineditas-de-burle-marx-estao-em-exposicao-que-abre-no-dia-30-no-rj.htm>
<https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/10/22/obras-ineditas-de-burle-marx-estao-em-exposicao-que-abre-no-dia-30-no-rj.htm>
<https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/10/22/obras-ineditas-de-burle-marx-estao-em-exposicao-que-abre-no-dia-30-no-rj.htm> (ACESSO EM 14/02/2024)

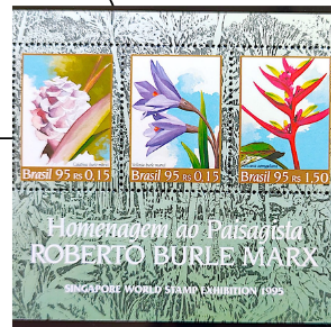


MURAL E JARDIM PARA EDIFÍCIO MANCHETE, CORTINA PARA TEATRO DO SESC CONSOLAÇÃO, DISPONÍVEL EM: <http://www.leonardofinotti.com/projects/edificio-manchete/image/15509-170830-006D>
<http://www.leonardofinotti.com/projects/edificio-manchete/image/15509-170830-006D>
<http://www.leonardofinotti.com/projects/edificio-manchete/image/15509-170830-006D>
<http://www.leonardofinotti.com/projects/edificio-manchete/image/15509-170830-006D> (ACESSO EM 14/02/2024)

1992 PROJETO DE JARDIM PARA A PREFEITURA MUNICIPAL DE VARGINHA, MINAS GERAIS.
VITRAL PARA A CONFEITARIA COLOMBO, NO BARRASHOPPING, NO RIO DE JANEIRO.
PROJETO DE PISO PARA O BARRASHOPPING, NO RIO DE JANEIRO.
ANTEPROJETO PARA A RESIDÊNCIA DE JOSEPH SAFRA, NO MORUMBI, EM SÃO PAULO.
ANTEPROJETO PARA O COPACABANA PALACE, NO RIO DE JANEIRO.
ANTEPROJETO PARA O JARDIM BOTÂNICO, EM FORTALEZA.
PARQUE DA MARÉ, NO RIO DE JANEIRO.
PRAÇA BASTIONE MEDICEO, EM PISTÓIA (ITÁLIA).
PLANO DIRETOR DO PARQUE DO IBIRAPUERA, EM SÃO PAULO.
HOMENAGEADO ESPECIAL DA ECO-92.

1993 JARDIM DA PRAÇA ROSA LUXEMBURGO, EM BERLIM (ALEMANHA).
JARDIM DAS ESCULTURAS DO PARQUE DO IBIRAPUERA, EM SÃO PAULO.
PROJETO PAISAGÍSTICO DO KUALA LUMPUR CITY CENTER PARK, NA MALÁSIA.
PAISAGISMO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, NO RIO DE JANEIRO.

1994 TELEPORTO, NO RIO DE JANEIRO.
JARDIM BOTÂNICO DE FORTALEZA (CE).
JARDIM "ÁRVORE DA VIDA" DE SULAMITA MAREINES, EM TEL AVIV (ISRAEL).
CHAMADO PARA REVESTIR A FACHADA DO HOTEL CASTELLI DELLA ALZER EM VICENZA, ITÁLIA.
MORRE AOS 84 ANOS, NO DIA 4 DE JUNHO, NO ANTIGO SÍTIO SANTO ANTÔNIO DA BICA, NO RIO DE JANEIRO.



HOMENAGEM DA ECO-92 DISPONÍVEL EM: <https://filateliahalelbrunani.com/PRODUTO/B-100-BLOCO-HOMENAGEM-AO-PAISAGISTA-ROBERTO-BURLE-MARX-SINGAPURA-FLOR-1995/> (ACESSO EM 17/02/2024)



JARDIM DA PRAÇA ROSA LUXEMBURGO, EM BERLIM (ALEMANHA); JARDIM DAS ESCULTURAS DO PARQUE DO IBIRAPUERA, PROJETO PAISAGÍSTICO DO KUALA LUMPUR CITY CENTER PARK, NA MALÁSIA. DISPONÍVEL EM: <https://www.facebook.com/escritorioburlemarx/photos/1000000000000000/?set=pcb&fbclid=IwAR19472882355494957> (ACESSO EM 17/02/2024)



TELEPORTO DO RIO DE JANEIRO, JARDIM "ÁRVORE DA VIDA" EM ISRAEL, FACHADA DO HOTEL CASTELLI DELLA ALZER NA ITÁLIA. DISPONÍVEL EM: <https://www.lsfarquitectos.com/PORTFOLIO-COLLECTION/0008/TELEPORTO> (ACESSO EM 17/02/2024)



BURLE MARX DURANTE UMA EXPEDIÇÃO. DISPONÍVEL EM: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2017/07/30/burle-marx-no-sitio-antnio-da-bica-1.476334350> (ACESSO EM 17/02/2024)



BURLE MARX NO SÍTIO ANTÔNIO DA BICA, ATUAL SÍTIO BURLE MARX. DISPONÍVEL EM: <https://www.uol.com.br/NOSSAS/NOTICIAS/REDACAO/2021/09/07/TRES-JARDINS-PARA-CONHECER-O-PAISAGISMO-DE-BURLE-MARX-NO-RIO-htm> (ACESSO EM 17/02/2024)

4. BORDANDO JARDINS: UMA ANÁLISE PRÁTICA



A LINHA É MAIS QUE COR, É
REPRESENTAÇÃO

4. BORDANDO JARDINS: ANÁLISE PRÁTICA

“Podemos pensar numa planta como uma pincelada, ou um ponto de bordado; mas não devemos esquecer que é um ser vivo. Os resultados podem ser obtidos pelo contraste de cores, ligados pela forma e textura das folhas e pela sua altura.” – Roberto Burle Marx, em conferência do ano de 1962. (Burle Marx, 2004)

Neste capítulo, será abordado de forma técnica e artística, sobre o bordado utilizado como representação gráfica de projetos de jardim e da paisagem, sendo de forma breve abordado a partir da Gestalt e da tese de María del Carmen Gila Malo "Dibujar bordando: aplicación del bordado al dibujo", do ano de 2014. Além disso, também será elaborado um manual de possíveis representações, de modo a introduzir o bordado como representação gráfica para possíveis projetos de jardim e de paisagem, a partir do projeto paisagístico da Praça Ministro Salgado Filho, situada no bairro da Imbiribeira, no município de Recife (PE), região Metropolitana de Recife, no estado de Pernambuco. Esta praça foi escolhida como estudo do bordado de modo a dar voz à falta de conservação de um monumento histórico e tombado pelo Iphan, e que hoje é ignorada pela sociedade e órgãos públicos.

4.1. A LINHA É MUITO MAIS QUE COR, É REPRESENTAÇÃO

Para iniciar a discussão sobre representação, principalmente para podermos introduzir o bordado como uma forma de representação gráfica de projetos de jardim, é importante passarmos a compreender um pouco da Gestalt e a sua contribuição para os estudos de percepção, linguagem e representação gráfica. A Gestalt surge como escola de psicologia experimental por volta dos fins do séc. XIX e considera-se que o austríaco Christian von Ehrenfels, seu precursor. Entretanto, a escola tem como início efetivo a partir de Max Wertheimer, Wolfgang Kohler e Kurt Koffka, pela Universidade de Frankfurt, na Alemanha nos anos de 1910.

De acordo com Gomes (2008), esse movimento atuou no campo da teoria da forma, com contribuição de modo relevante para os estudos da percepção, linguagem, inteligência, aprendizagem, memória, motivação, conduta exploratória e dinâmica de grupos sociais. E,

[...] o termo Gestalt, que se generalizou dando nome ao movimento, no seu sentido mais amplo, significa uma integração de partes em oposição à soma do todo. É geralmente traduzido em inglês, espanhol e português como estrutura, figura, forma. [...] em termos de Design Industrial, o termo se vulgarizou significando “boa forma” (Gomes, 2008, p.18).

É através de estudos sobre a forma e a percepção psicológica dos objetos, que se fundamentam as Leis da Gestalt, dando então embasamento para o sistema de leitura visual elaborados por esses estudos. A partir dessas leis, foram criados suportes sensíveis e racionais para a leitura visual e para fundamentação de algumas formas de representações gráficas tanto para o Design Gráfico e outras áreas correlatas, que é a Arquitetura. As Leis da Gestalt se compreendem em: unidade, segregação, unificação, fechamento, continuidade, proximidade, semelhança e pregnância da forma. De modo objetivo, sobre a Gestalt, será discutido apenas sobre a conceituação da forma e suas propriedades, tendo como foco: o ponto, a linha, e o plano. Ainda de acordo com Gomes (2008), para se aproximar do melhor conceito da forma em relação a conceituação pela Gestalt, “a forma pode ser definida como a figura ou a imagem visível do conteúdo” e que a forma possui propriedades que se unem, seja por uma única parte ou inteira.

Ou seja, a forma pode se constituir em um único ponto (singular), ou em uma linha (sucessão de pontos), ou em um plano (sucessão de linhas), ou, ainda, em um volume (uma forma completa, contemplando todas as propriedades citadas) (Gomes, 2008, p.40).

Tendo o ponto como início da representação dos objetos, que geometricamente é a unidade mais simples e singular, é através do ponto que se forma a linha. Mas não só a linha, o ponto também pode acarretar em outras formas através do ajuntamento de forma sucessiva, como as imagens em pixels. Na arquitetura, o ponto assume o mesmo significado gráfico da geometria e até mesmo da Gestalt. Já no bordado, o ponto toma um outro significado: para além de formar linhas e planos, o ponto preenche espaços sem uniformidade, dimensiona profundidades, compõe tramas e traz efeitos completamente diferentes, dependendo do direcionamento de cada estilo ou "pontos de bordado", sejam eles tradicionais ou não. Além disso, a diferença entre os pontos pode dar o nome ao bordado que será realizado, como por exemplo o ponto russo (Figura 180) ou o ponto cruz (Figura 181).

Figura 180: Ponto russo e maneiras diferentes de elaborá-lo: em bastidor, como tapete.



Fonte: Blog Arteirices Costurices, 2020. ¹⁵³

Figura 181: Ponto cruz em bastidor e no tecido etamine.



Fonte: Decor Fácil, 2023. ¹⁵⁴

¹⁵³ Disponível em: <<https://arteiricescosturices.files.wordpress.com/2020/08/ideias-com-ponto-russo-6.jpg>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁵⁴ Disponível em: <<https://www.decorfacil.com/letras-em-ponto-cruz/>>, acesso em 09 mar. 2024.

O ponto russo tem como definição de técnica em que transforma o desenho elaborado em alto relevo ou relevos diferentes na mesma ilustração, de forma autêntica, lembrando um pouco a tapeçaria. Já o ponto cruz é o estilo de bordado que utiliza o tecido etamine que possui uma trama maior e com espaçamentos, de modo a contar e marcar os pontos a serem realizados, sendo graficamente um pouco mais pixelado. Outra definição desse estilo de bordado é que o ponto imita pequenas cruzes que permitem essa contagem de fios, que quando são agrupadas, formam a ilustração desejada. (Suarez, 2020)

Como citado, a linha é definida como uma sucessão de pontos e a partir dela, é que traz a sensação de direcionamento. Pela Gestalt e de acordo com Gomes (2008), a linha pode se definir também como um ponto em movimento e ela conforma, contorna e delimita objetos e coisas de modo geral. Para o design e arquitetura, a linha toma a definição de estilos e qualificação de partidos formais: linha moderna, linha orgânica, linha geométrica, etc. A linha também na arquitetura assume um conceito mais estendido, podendo ser estendido também com o significado e propósito de qualificar partidos construtivos arquitetônicos. Em uma estrutura, linhas longitudinais, transversais, verticais e inclinadas a configuram de modo a conformar, contornar e delimitar um espaço interno.

Para o bordado, a linha assume um papel importantíssimo: além de ser um dos materiais para se iniciar e compor um bordado, é através da linha que se traça os pontos, tramas, direcionamento e a própria forma, técnica e por fim, a cor. A cor para a linha do bordado teria um valor secundário, uma vez que é através da linha e dos pontos feitos por ela e a técnica específica em que a representação se apresenta naquele tecido bordado. É através da linha e dos pontos que o volume pode surgir no bordado, sendo assim como na Gestalt uma forma completa e contemplando as outras propriedades.

A linha do bordado podem ser várias: a linha de costura (mais simples e fina), a linha de lã (mais grossa), linha de fio de ouro ou metalizados, e a linha de meada (que é composta de ajuntamento de seis fios de algodão), linha perlê (fio levemente torcido, no qual pode conferir textura ao bordado), linha raiom (feita de viscose), linha mesclada de algodão (confere transição suave de cores e introduz profundidade, criando jogos de luz e sombra), linhas de seda (traz aspecto mais sofisticado).

A cor para a linha do bordado traz a relação de expressão e transmissão de emoções, podendo criar diferentes atmosferas e sensações, mas também o poder de transmitir a realidade dependendo do tipo do bordado que é o caso da pintura de agulha (trabalhos que se aproximam mais de bordados realistas). A cor se torna um papel secundário para a linha, mas tem tal qual importância pelos fatores citados: expressão e transmissão do que será bordado.

Em relação ao plano, geometricamente o plano tem duas dimensões, comprimento e largura. Na Gestalt, o plano é definido como uma sucessão de linhas. De acordo com Gomes (2008), no espaço não é possível expressar um plano sem espessura, sendo necessário algo material. E a diferença entre um sólido e um plano, é muito relativa, de modo a depender do contexto visual que se apresenta. Na arquitetura, o plano é interpretado enquanto dimensões geométricas e enquanto superfície: fachadas, tetos, paredes, pisos, ruas, etc. No bordado, o plano também poderia ser interpretado como uma sucessão de linhas, linhas essas que compõe a trama do tecido e que se transformam no plano a ser trabalhado. Esse plano pode ser o tecido, uma manta, uma peça de roupa, ou até mesmo a tapeçaria bordada.

Já para o volume, na geometria são as três dimensões do espaço: comprimento, largura e altura. Na Gestalt, de acordo com Gomes (2008), o volume pode ser físico (um bloco, um edifício, uma pessoa) ou pode ser um efeito criado por meio de artifícios, como uma pintura, um desenho sobre uma superfície plana. Esse efeito criado pode ser por meio da luz, brilho, sombra e texturas. No bordado, o volume vem através da linha (a depender da linha que for utilizada, como a meada composta por 6 fios ou a linha mesclada de algodão por exemplo), do ponto a ser utilizado como por exemplo o nó francês ou ponto russo, ou até mesmo algumas técnicas elaboradas pela pessoa que irá bordar, que é o caso do bordado livre que traz composições únicas e diferentes, e de forma contemporânea utiliza pontos tradicionais com inovações.

Além dos compostos da forma já falados anteriormente, na Gestalt ainda existe em relação a forma, a configuração real e a configuração esquemática. É importante falar sobre esta outra composição da forma, além das tradicionais, uma vez que esta está atrelada a representação. Na Gestalt, a configuração real é sinônimo da forma. Em relação a configuração esquemática, seria o registro por meio perceptivo. Ainda de acordo com Gomes (2008), na Gestalt,

A representação real de objetos ou coisas, de modo geral, são os limites reais traduzidos pelos pontos, linhas, planos, volumes ou massas. Ou seja, é a representação por meio de fotografia, ilustração, gravura e pintura figurativa, por exemplo. Ou por outros meios: monumento, estátua, escultura, produto, e outros, em que o objeto é perfeitamente identificado e reconhecido. [...] As configurações esquemáticas são as formas materiais que se originam na nossa percepção, mas que raramente coincidem com elas. Ou seja, é quando o esqueleto estrutural pode ser incorporado por uma grande variedade de formas. Nesse sentido, uma configuração esquemática nem sempre é percebida como a forma de uma coisa, em particular conhecida[...] as configurações esquemáticas são geralmente representadas por meio de desenho, gravura, pintura, ilustração, fotográfica, e outros, só que por meio de sombra, mancha, chapado, traço, linha de contorno, silhueta, e assim por diante. Pode contemplar o objeto como um todo ou somente partes (Gomes, 2008, p.46-47).

No bordado, é possível ser elaborado tanto a configuração real como a configuração esquemática. Tanto no bordado livre como no bordado da pintura de agulha, existem técnicas e pontos que se assemelham a configuração real dos objetos, como por exemplo o ponto folha e a pintura de agulha como um todo. Na pintura de agulha, através da transição de cores de forma sutil, é possível se chegar a trabalhos tão realistas como uma pintura de retrato ou fotografias. Em relação a configuração esquemática, independente da técnica ou ponto, qualquer bordado seja ele o ponto cruz, seja ele apenas o bordado livre, é possível alcançar a esquematização da forma.

Para além da Gestalt, María del Carmen Gila Malo em sua tese "Dibujar bordando: aplicación del bordado al dibujo", do ano de 2014, traz a definição que o bordado é uma técnica do desenho uma vez que se o desenho é definido como "delimitar o contorno ou formas por meio de uma sucessão de pontos significativos a formação de um 'corpo'", definição esta através de Juan José Gómez Molina, Lino Cabezas Gelabert e Miguel Copón no livro "Lons nombres del dibujo" do ano de 2005, e que para Malo, bordar pode ser considerado como uma forma de desenho. Mas além disso, deve se ter em conta os elementos básicos do trabalho do bordado: pontos que geram linhas, que geram planos.

[...] É usado na arte abstrata e figurativa. É usada através da mancha e através da linha. Usado como uma técnica independente e combinadas em técnicas mistas, com materiais como acrílico, aquarela, grafite ou tinta. Os suportes são muito diversos, na verdade você pode usar em tecido, tela, papel, couro, pergaminho. Com o bordado a quantidade é ampliada de modos de expressão que a arte possui, sendo apenas mais uma técnica. **O bordado adiciona apelo sensorial à obra de arte, pois permite uma sensação tátil maior do que técnicas como aquarela** (Malo, 2014, p. 293, tradução da autora).

Ainda na definição de Malo (2014), a representação que o bordado traz graficamente em relação ao desenho, é muito tátil. Para ela, assim como a escultura é indicada para os cegos, através dos relevos deixados pela linha no suporte é mais fácil de descobrir a forma e sentir os padrões feitos naquele “desenho”. Portanto, o bordado traz não somente a cor, mas também acessibilidade, permitindo assim seja muito mais que expressão e representação. Portanto, o bordado na representação gráfica ele assume um papel importante tanto geometricamente quanto na acessibilidade e expressão. A linha para o bordado é muito mais que cor, é representação tanto em desenho, seja ele apenas esquemático ou volumétrico em massas ou em detalhes minuciosos, seja em texturas complexas ou pontos simples. O bordado pode ser sim expressão e representação gráfica assim como o desenho ou a maquete, tendo em vista toda a capacidade geométrica que ele pode assumir e transformar.

4.2. PONTOS E MANEIRAS DE REPRESENTAÇÃO POSSÍVEIS

Esta seção será dedicada a elaborar uma orientação que elucide a elaboração do trabalho com vista a representar a ideia do projeto de paisagem. Essa orientação de pontos trata-se de pontos de bordados simples e não tão complexos, que em boa parte serão utilizados na parte prática deste presente trabalho, de modo a complementar e ilustrar melhor a proposta de representação gráfica para projetos de jardins. O estilo de bordado será o bordado livre, tendo em vista a experiência que esse tipo de bordado pode proporcionar e a liberdade de pontos e forma que o mesmo oferece. Além disso, a escolha desse tipo de bordado é por conta de poder transferir qualquer imagem ou riscos de ilustrações diversas para o tecido para que se possa borda-lo.

Os materiais para o bordado livre são de fácil acesso, apesar de alguns serem de maior custo (as linhas de meada ou até mesmo bastidores). Para realizar um bordado é necessário um plano (tecido), a linha, agulha e os pontos. O tecido de mais fácil acesso (seja financeiro ou facilidade de encontrar) é o algodão cru com trama mais fechada, mas pode ser utilizado o linho (financeiramente mais caro), triline ou tecidos sintéticos. Entretanto, o plano ou superfície a ser bordada pode ser além do tecido, como fotografias, papel, cartões ou até mesmo madeira. As linhas, como citado anteriormente, possuem uma grande variedade e depende muito da escolha de quem vai bordar, da necessidade e até mesmo do que se pretende alcançar com aquele bordado (textura, cor ou relevo, por exemplo).

As agulhas podem ser de costura ou até mesmo outro tipo de agulha que seja de ponta fina e pontiaguda, com uma abertura para que possa caber uma linha de meada. Também existe uma grande variedade de pontos que podem ser utilizados, pontos clássicos do bordado livre de mais simples a complexos ou até mesmo o emprego de outras técnicas (como o bordado ponto cruz, bordado pintura de agulha, ponto matiz, etc.). Para auxílio e facilidade de manejo, também se usam bastidores: consiste em duas peças seja de madeira, plástico ou metal, que se ajustam uma dentro da outra, de modo a deixar o tecido firmemente esticado. Os bastidores podem ser retangulares, redondos, ovais, quadrados ou até mesmo hexagonais, existe uma variedade grande em tipos de bastidores.

Figura 182: Materiais utilizados para elaborar um bordado: tecido (plano), linhas (estas apresentadas na figura, são linhas de meada), agulhas de costura ou que sejam pontiagudas, tesoura e uma caneta.



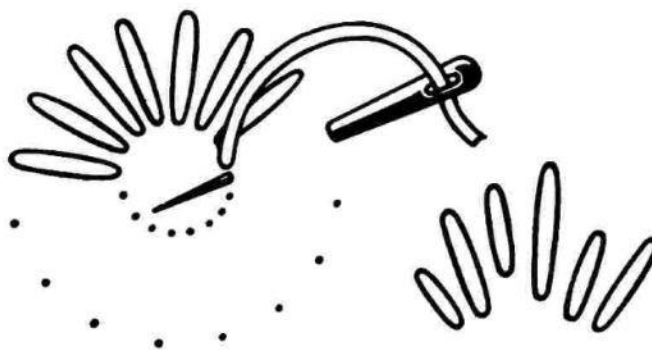
Fonte: Especialmente Kraft, 2021.¹⁵⁵

Para iniciar o bordado, a depender do objetivo, a ilustração feita no tecido pode ser realizada por lápis, canetas tipo nanquim, canetas termo sensíveis (que apagam com o calor) ou até mesmo laváveis. Além das canetas, o desenho pode ser transferido por meio do papel carbono, tendo o cuidado para não manchar o tecido. A seguir, será demonstrado pontos simples e tradicionais do bordado livre que podem ser utilizados para a representação gráfica de jardins, principalmente para iniciantes na técnica. Foram escolhidos os pontos: ponto reto, ponto cheio, ponto matiz, ponto atrás, ponto haste, nó francês, ponto corrente, e por fim, o ponto areia ou caos.

¹⁵⁵ Disponível em: <<https://cdn-bjlem.nitrocdn.com/HYJKMEKeMOaXfpuykXOkKDqbVrgHzWqh/assets/static/optimized/rev-f54070e/wp-content/uploads/2021/02/Foto-10-kit-premium-600x600.jpg>>, acesso em 09 mar. 2024.

Ponto reto¹⁵⁶: pode ser definido como pontos individuais espaçados, feitos de modo regular ou irregular. Algumas vezes os pontos retos são de tamanho variado, mas os pontos não devem ser feitos nem muito longos nem muito frouxos.

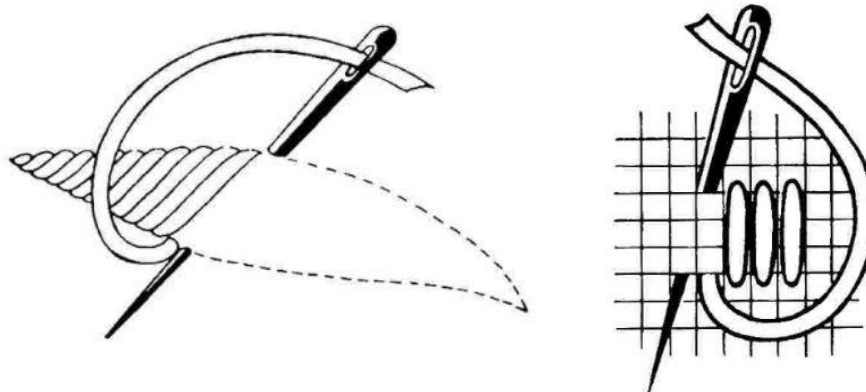
Figura 183: Ponto reto e como realizá-lo.



Fonte: Margareth Magalhães, 2010.¹⁵⁷

Ponto cheio¹⁵⁸: pode ser definido como vários pontos retos feitos bem unidos de lado a lado, de modo a preencher a área desejada. É importante que os pontos não sejam tão longos, para que não sejam puxados para fora de lugar. O número de fios de linha sobre os quais esse ponto vai ser trabalhado, depende do efeito desejado e do relevo pretendido.

Figura 184: Ponto cheio e como realizá-lo.)



Fonte: Margareth Magalhães, 2010.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Neste vídeo a partir dos 6min e 50s aos 6min e 55s, é possível ver como realizar o ponto reto (https://www.youtube.com/watch?v=hVw1WVAcVZo&ab_channel=Morderncraft)

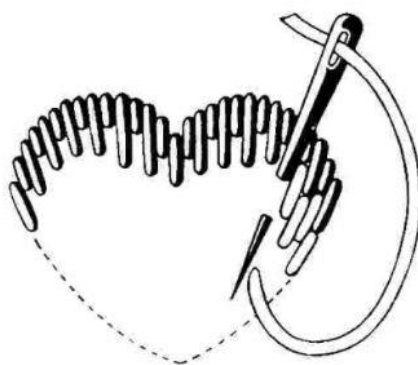
¹⁵⁷ Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/ArtyPano/manual-bordado>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁵⁸ Neste vídeo dos 4min e 45s aos 5min e 10s, é possível ver como realizar o ponto cheio (https://www.youtube.com/watch?v=hVw1WVAcVZo&ab_channel=Morderncraft)

¹⁵⁹ Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/ArtyPano/manual-bordado>>, acesso em 09 mar. 2024.

Ponto matiz¹⁶⁰: este ponto tem forma do ponto cheio, mas é frequentemente usado para preencher desenhos ou manchas muito grandes ou irregulares para serem cobertas com o ponto cheio. Ele também é usado para dar um efeito sombreado. Na primeira carreira de pontos, os pontos são alternadamente longos e curtos, e feitos bem unidos para poder seguir o contorno do desenho ou daquela mancha. Os pontos das carreiras de seguintes, são feitos de maneira a dar ao bordado uma superfície uniforme e macia. Esse ponto é muito utilizado na técnica chamada pintura de agulha, uma vez que é mais fácil de fazer a transição de cores e dar um efeito degradê de cores.

Figura 185: Ponto matiz e como realizá-lo.



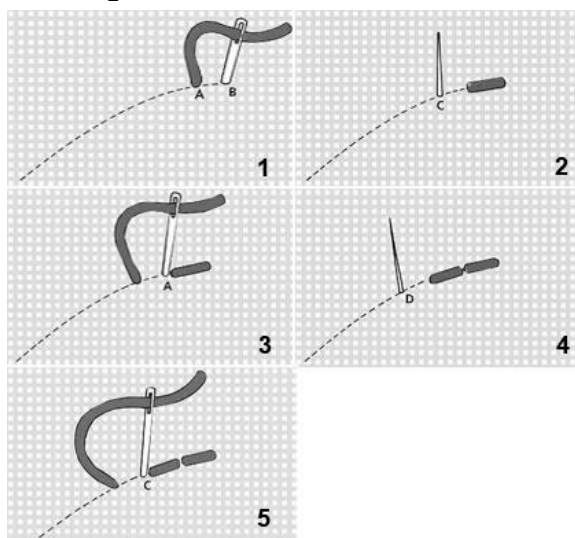
Fonte: Margareth Magalhães, 2010.¹⁶¹

Ponto atrás¹⁶²: este ponto é uma variação do ponto reto, funcionando como uma continuação do ponto uma vez que a agulha retorna para o final do ponto anterior e formando o movimento de ida e vinda com agulha, retornando sempre para trás. É ponto simples e utilizado muito para contorno de formas.

¹⁶⁰ Neste vídeo dos 5min e 12s aos 5min e 57s, é possível ver como realizar o ponto matiz ou a partir desse vídeo dos 5min e 8s aos 10min (https://www.youtube.com/watch?v=hVw1WVAcVZo&ab_channel=Morderncraft) ou a partir desse vídeo dos 5min e 8s aos 10min (https://www.youtube.com/watch?v=FAyFfMb-ZS4&ab_channel=TheStitchery)

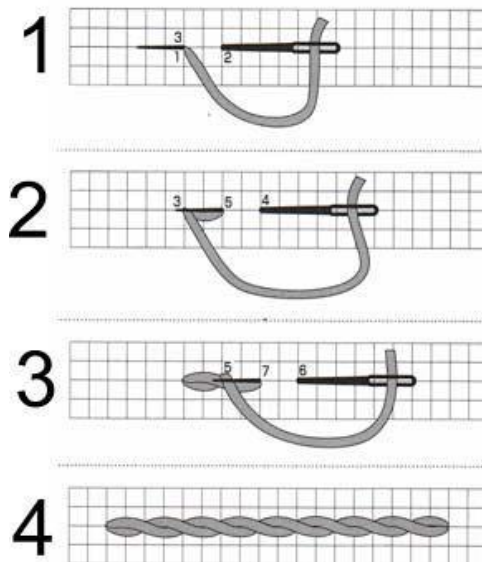
¹⁶¹ Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/ArtyPano/manual-bordado>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁶² Neste vídeo, dos 25s aos 59s, é possível ver como realizar o ponto atrás (https://www.youtube.com/watch?v=hVw1WVAcVZo&ab_channel=Morderncraft)

Figura 186: Ponto atrás e como realizá-lo.

Fonte: Blog Sonho Lilás.¹⁶³

Ponto haste¹⁶⁴: pode ser definido como um dos pontos mais simples de contorno ou cobertura, podendo seguir uma linha reta ou inclinada. Este ponto é trabalhado de modo a ser bem regular. O que diferencia ele do ponto atrás, é que ao invés de retornar para o final do ponto anterior, é necessário que a agulha volte para o meio do ponto inicial.

Figura 187: Ponto haste e como realizá-lo.

Fonte: Pinterest.¹⁶⁵

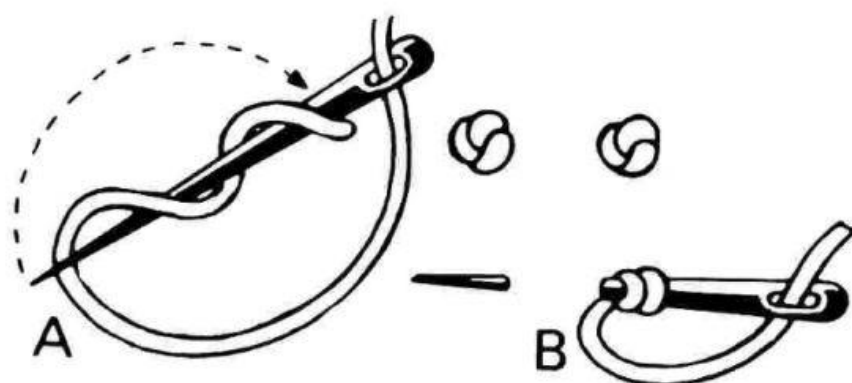
¹⁶³ Disponível em: <<https://www.sonholilas.com.br/como-bordar-com-ponto-atras/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁶⁴ Neste vídeo, a partir do 1min e 25s aos 2min e 25s é possível ver como realizar o ponto haste ou neste vídeo a partir de 1min aos 1min e 40s (https://www.youtube.com/watch?v=92ABL9bOFCK&t=342s&ab_channel=PitaMello) ou neste vídeo a partir de 1min aos 1min e 40s (https://www.youtube.com/watch?v=hVw1WVAcVZo&ab_channel=Morderncraft)

¹⁶⁵ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/11047961573736294/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Nó francês¹⁶⁶: este ponto é bem utilizado para representação florais ou para representação de miolos ou árvores. É necessário ter uma extensão de linha relativamente grande para realizar este ponto uma vez que é necessário manter a linha presa com o polegar e enrolar uma, duas ou três vezes na agulha e posteriormente introduzir bem próximo ao ponto inicial, a agulha de volta para o tecido, formando um nó.

Figura 188: Nó francês e como realizá-lo.



Fonte: Margareth Magalhães, 2010.¹⁶⁷

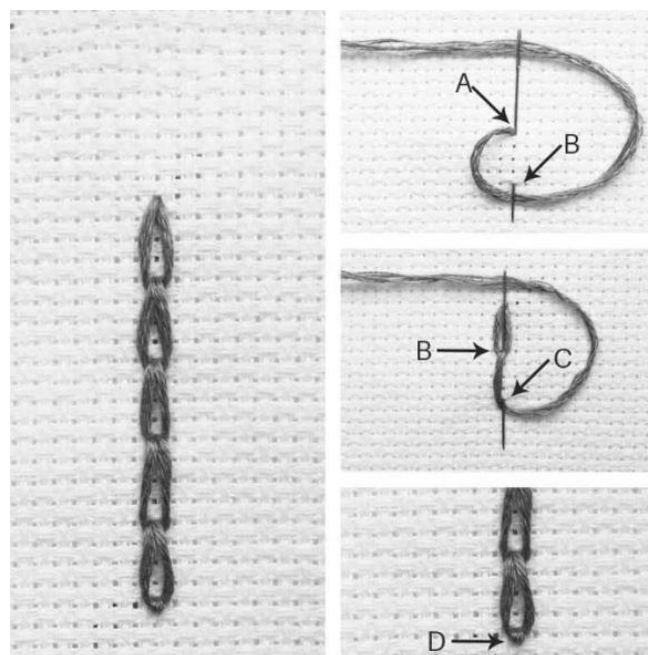
Ponto corrente¹⁶⁸: assim como o ponto do nó francês, neste é importante também ter uma grande extensão de linha. Como já diz o próprio nome do ponto, é utilizado de modo a remeter uma corrente ou para trazer ainda mais textura em contornos e preenchimentos. Para realizar este ponto, é importante segurar a extensão da linha com o polegar e introduzir novamente a agulha no tecido bem próximo a ponto inicial, deixando uma pequena curva e posteriormente introduzir a agulha novamente de modo a prender a pequena curva formada anteriormente e formar a corrente.

¹⁶⁶ Neste vídeo a partir dos 3min e 30s aos 4min e 54s, é possível ver como realizar o nó francês (https://www.youtube.com/watch?v=92ABL9bOFck&t=342s&ab_channel=PitaMello) ou a partir deste vídeo dos 5min e 57s aos 6min e 15s (https://www.youtube.com/watch?v=hVw1WVAcVZo&ab_channel=Morderncraft)

¹⁶⁷ Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/ArtyPano/manual-bordado>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁶⁸ Neste vídeo a partir dos 3min e 14s aos 3min e 45s, é possível ver como realizar o ponto corrente (https://www.youtube.com/watch?v=hVw1WVAcVZo&ab_channel=Morderncraft)

Figura 189: Ponto corrente e como realizá-lo.



Fonte: Blog Evolução Criativa.¹⁶⁹

Ponto areia¹⁷⁰: este ponto simples de cobertura é composto de pequenos pontos retos de tamanhos iguais, muito raramente irregulares, dispostos em espaços regulares sobre o desenho.

Figura 190: Ponto areia e como realizá-lo.



Fonte: Margareth Magalhães, 2010.¹⁷¹

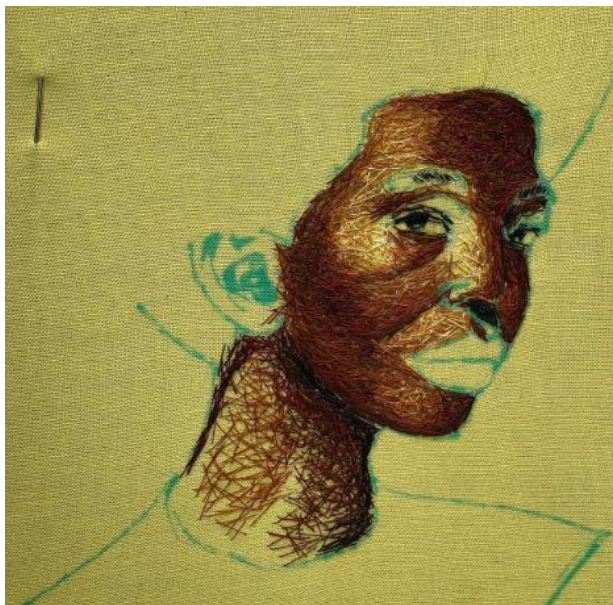
¹⁶⁹ Disponível em: <<https://evolucaocriativa.com.br/wp-content/uploads/2023/12/ponto-cadeia-03.jpg>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁷⁰ Neste vídeo é possível ver detalhadamente como realizar o ponto areia e consequentemente o ponto caos (https://www.youtube.com/watch?v=B8ghUZ8Lb90&ab_channel=Transbordando) ou neste vídeo a partir dos 2min e 15s (https://www.youtube.com/watch?v=luzXoKtHZIk&ab_channel=ClubedoBordado)

¹⁷¹ Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/ArtyPano/manual-bordado>>, acesso em 09 mar. 2024.

Ponto caos: é uma variação do ponto areia, e como o próprio nome diz, são vários pontos retos pequenos dispostos de modo caótico sobre a superfície, lembrando o ponto areia e preenchendo ainda mais o desenho desejado.

Figura 191: Ponto caos, sendo possível ver como se comporta e como pode ser utilizado.



Fonte: Página do Instagram de Avis Lashonda.¹⁷²

Todos os pontos citados serão utilizados na prática do bordado da Praça Ministro Salgado Filho, projeto do paisagista Roberto Burle Marx, na cidade do Recife, com exceção do ponto areia, sendo este apenas para contextualização do ponto caos. Será indicado onde cada um foi feito e mostrado o passo a passo do bordado e o bordado completo na seção a seguir.

¹⁷² Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CBTKyYVn34q/>>, acesso em 09 mar. 2024.

4.3. ANÁLISE PRÁTICA: BORDANDO JARDINS

Para a análise prática deste trabalho, foi escolhida a Praça Ministro Salgado Filho, projeto realizado pelo paisagista Roberto Burle Marx no ano de 1957 para a cidade do Recife de modo a compor um conjunto arquitetônico e paisagístico com o prédio do Aeroporto dos Guararapes, conferindo, assim, uma unidade plástica moderna, pela relação intrínseca entre edifício e jardim, que ficou marcada na paisagem da cidade como um cartão-postal para moradores e turistas (Sá Carneiro; Silva, 2017).

Além de integrar o conjunto arquitetônico com o Aeroporto Gilberto Freyre, a Salgado Filho (Figura 192) integra o conjunto de seis jardins concebidos paisagista, reconhecidos como patrimônio cultural brasileiro pelo Iphan, junto da Praça de Casa Forte, Praça Euclides da Cunha, Praça do Derby, Praça da República com o Jardim do Palácio do Campo das Princesas e da Praça Faria Neves. O jardim da Praça Ministro Salgado Filho foi inscrito nos Livros de Tombo Histórico (com a inscrição de nº 713), Belas Artes (com inscrição de nº 741) e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (inscrição de nº209). Ele também faz parte dos 15 jardins públicos de Burle Marx no Recife, institucionalizados como jardins históricos pelo Decreto Municipal de nº29537/16 no ano de 2016, integrado ao Sistema Municipal de Unidades Protegidas do Recife (SMUP).

Figura 192: Praça Ministro Salgado Filho, nos anos de 1960.



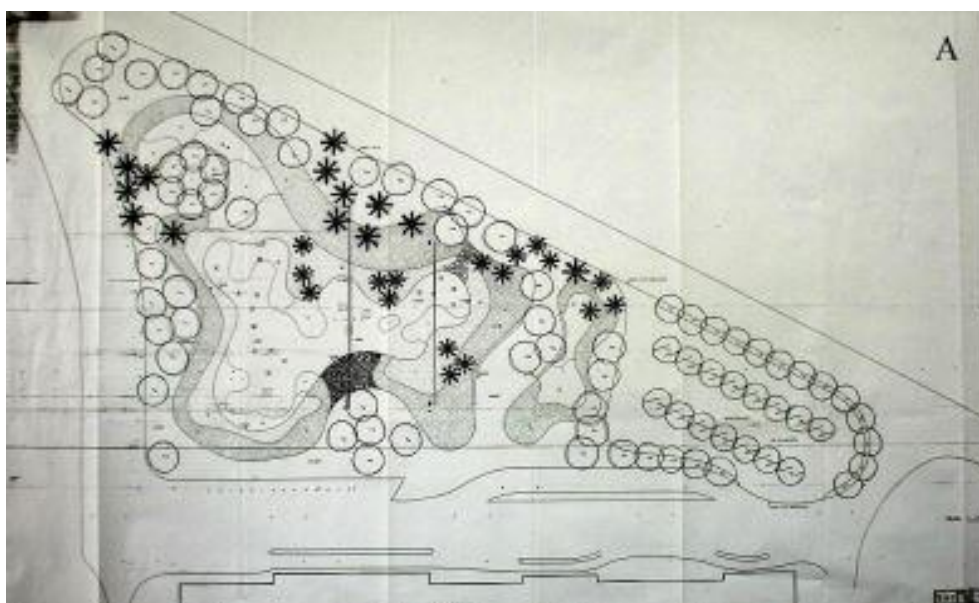
Fonte: Pinterest.¹⁷³

¹⁷³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/150166968804133939/>, acesso em 09 mar. 2024.

No ano de 1956, Burle Marx foi convidado para realizar o projeto da praça, que tinha como elemento de composição obrigatório para construção do aeroporto (Figura 193). O jardim seria construído à entrada do aeroporto, na área reservada próxima às pistas, e passaria a exercer a função de porta de entrada da cidade (Diário de Pernambuco, 1957^a in Feitosa Júnior, et al, 2022). Além disso, uma das motivações para este jardim era que a cidade precisava de um jardim tipicamente pernambucano, exaltando a flora nacional, visto que servia de porta de entrada para a cidade e que o aeroporto tem a relativa importância para o tráfego aéreo nacional, sendo primeiro ponto de chegada da Europa.

Esse pensamento de que o jardim deveria exaltar a flora nacional também foi usado como premissa para o jardim do aeroporto Santos Dumond (Figura 194) na cidade do Rio de Janeiro (Praça Senador Salgado Filho), também projeto do paisagista Roberto Burle Marx no ano de 1938 e com data de execução do ano de 1950. Vale ressaltar que, a Praça Senador Salgado Filho é considerada o início da sequência de jardins criados por Burle Marx e seus colaboradores para o Aterro do Flamengo, na Baía de Guanabara.

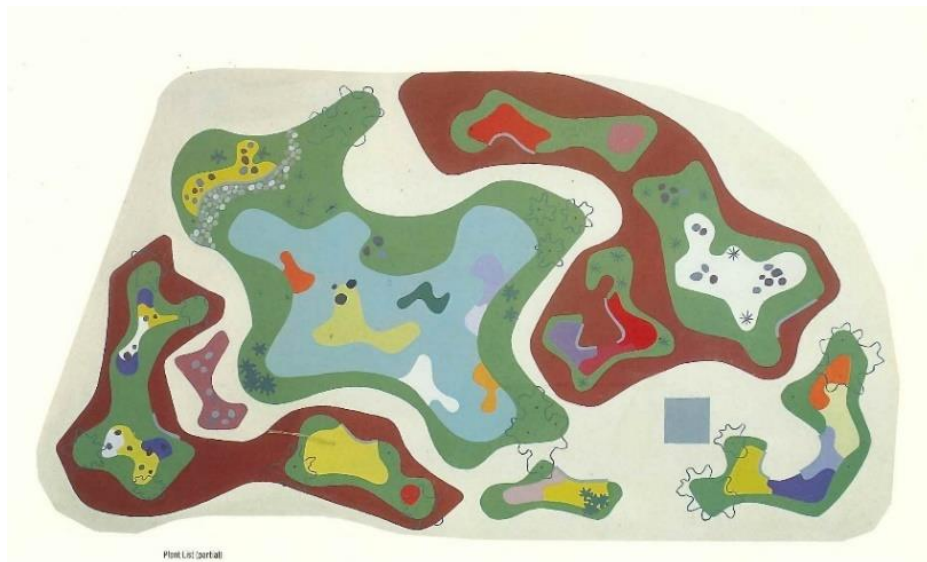
Figura 193: Projeto original da Praça Ministro Salgado Filho.



Fonte: Sá Carneiro et al, 2015.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/748/748465500006.pdf>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 194: Projeto da Praça Senador Salgado Filho, Praça do Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro.



Fonte: Architecture Today.¹⁷⁵

Desde a implantação desse projeto de jardim em Recife, já houve um certo descaso, não por parte do paisagista, e sim por falta de planejamento de implantação. Vale ressaltar que, nesse período Burle Marx estava em Caracas, integrando a equipe da sede do seu escritório nesta cidade, e assumindo grandes projetos como o Parque Del Este, o impossibilitando de acompanhar a construção do jardim da Praça Ministro Salgado Filho, na cidade do Recife. De acordo com Feitosa Júnior et. al (2022),

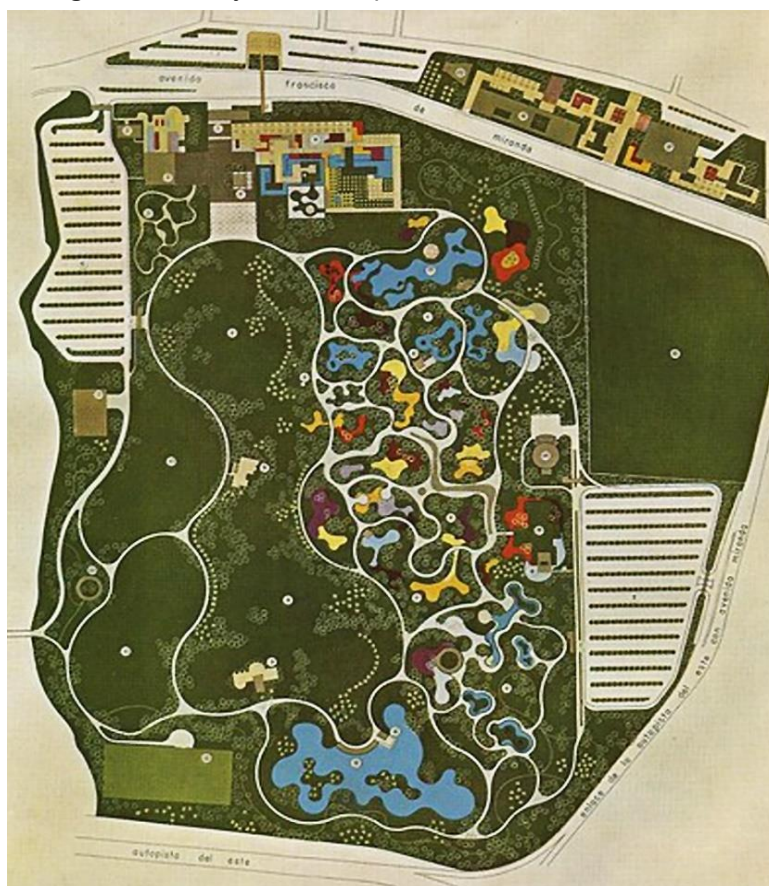
Apesar dos esforços para a inauguração do conjunto, que foi adiada inúmeras vezes, o Aeroporto dos Guararapes é aberto para a população em outubro de 1957 sem o jardim construído. Críticas foram feitas porque além do projeto se encontrar no escritório de Burle Marx no Rio de Janeiro, havia a falta tanto de plantas nas sementeiras do Recife como de interesse do poder público, que teve que construir um jardim improvisado para a inauguração. As obras de implementação da praça causaram inúmeras repercussões nos principais jornais locais já que, por falta de planejamento, se escolheu a “pior época do ano para fazer-se um jardim: em pleno mês de outubro, mês de calor, de irradiação intensa” (Diário de Pernambuco, 1957c, p. 4 in Feitosa Júnior et. al, 2022, p. 568).

O jardim da Ministro Salgado Filho, Burle Marx traz como ponto focal o espelho d’água, com formas curvas de forma a remeter a configuração de um lago e vegetação aquática, com terrestre e paludosa ao redor, trazendo ritmo e movimento para o jardim como um todo. Bem característico das obras da época do paisagista e muito

¹⁷⁵ Disponível em: <<https://architecturetoday.co.uk/back-to-nature/>>, acesso em 09 mar. 2024.

semelhante à proposta do Parque Del Este em Caracas (Figura 195) e a Praça Senador Salgado Filho na cidade do Rio de Janeiro. Essa perspectiva da linguagem projetual do paisagista, pode ser percebida pelas características dos três projetos, podendo talvez alavancar o questionamento se a Praça Ministro Salgado Filho pode ser microzona ou pequena parte do projeto do Parque Del Este. Essa colocação pode ser feita tanto pelas linhas que se assemelham, principalmente por conta do traçado dos espelhos d'água.

Figura 195: Projeto do Parque Del Este, em Caracas.



Fonte: Blog Arquiscopio, 2012.¹⁷⁶

De acordo com Sá Carneiro et. al (2016, p.60) a “convergência para o lago valorizou a água e a vegetação e ofereceu abertura para o reflexo do entorno e da edificação, confirmando a integração plena entre os dois objetos urbanos como unidade”. Além disso, o próprio espelho d'água gera caminhos e áreas de permanência, emolduradas pelos canteiros ao redor e árvores transformando sinuosidade para esses espaços de estar. Neste projeto, a vegetação definida pelo paisagista se dividia em três seções: herbáceo, arbóreo e arbustivo. A proposta dele

¹⁷⁶ Disponível em: <<https://arquiscopio.com/archivo/2012/07/16/parque-del-este-de-caracas/?lang=pt>>, acesso em 09 mar. 2024.

era ter uma explosão de cores, texturas e escalas com a lista de vegetação escolhida. Entretanto, de acordo com Feitosa Júnior et. al (2022),

Analizando a vegetação prevista no projeto original e a comparando com as descritas nos jornais, bem como as retratadas nas iconografias, é possível verificar mudanças perceptíveis na inclusão de espécies durante a implementação da praça, como é o caso do flamboyant (*Delonix regia*), mulungu (*Erythrina velutina*), tamareira (*Phoenix dactylifera*), coqueiro (*Cocos nucifera*) e palmeira-leque (*Licuala grandis*). Tratava-se de um deleite contemplativo, como uma pintura, enfatizando a relação de integração e continuidade com o edifício existente, que também se abria completamente para o jardim através das cortinas de vidro e pilotis (Feitosa Júnior, et. al, 2022, p. 570).

Mesmo com a importância de ser porta de entrada para o país e para a cidade do Recife, ainda entre 1958 e 1960, a praça sofria com o abandono e os problemas de implementação, além de falta de cuidados. Ao longo dos anos, o jardim da Praça Ministro Salgado Filho passou por três intervenções: a primeira no ano de 1974, realizado pela Prefeitura do Recife sob a coordenação da engenheira agrônoma Janete Costa (Figura 196), tendo como objetivo ampliar a área da praça, retirando o estacionamento do projeto original e o substituindo por canteiros, área gramada e bancos com formas ameboides de modo a tentar replicar os bancos e a forma de representação de Burle Marx. A segunda intervenção foi feita no ano de 1993, assinada por Tereza Coelho, onde mantém os princípios do projeto original, mas realiza pequenas alterações, substituindo algumas espécies vegetais.

Figura 196: Projeto da Praça Ministro Salgado Filho, com as alterações de Janete Costa.



Fonte: Pessoa; Sá Caneiro, 2003.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/638>>, acesso em 09 mar. 2024.

A terceira e última intervenção, foi realizada no ano de 2013 numa parceria entre a Prefeitura do Recife e pelo Laboratório da Paisagem da UFPE, onde trouxe os resultados de uma oficina sobre jardins históricos, coordenada pela arquiteta paisagista portuguesa Cristina Castel-Branco, no ano de 2012 (Figura 197). De acordo com Feitosa Júnior et. al (2022), o objetivo da intervenção foi restituir ao bem cultural sua imagem e unidade que, conforme González-Varas (2008), se faz por meio de operações de limpeza, recomposição de lacunas e retirada de acréscimos prejudiciais à leitura da obra. Entretanto, apesar de ter tido atenção e a intervenção de forma mais cuidadosa, os principais atributos da praça se encontram em deterioração e novamente em puro descaso do órgão público e da sociedade.

A restauração que recuperou a ideia de Burle Marx — resgatando as condições formais de vegetação, traçado e volumes — tem pouca duração, devido principalmente à ausência de práticas regulares e qualificadas de manutenção por jardineiros e o despreparo de técnicos responsáveis pelo jardim designados pelo município (Feitosa Júnior, et. al, 2022, p. 571-572).

Figura 197: Comparação entre as fases da praça e suas modificações ao longo do tempo em questão de tecido e projeto.



Fonte: Acervo Laboratório da Paisagem – UFPE.

Para além disso, com a expansão do Aeroporto Gilberto Freyre nos anos 2000, com o intuito de acomodar melhor os passageiros e a desativação do antigo terminal aéreo, a Praça Ministro Salgado Filho e o antigo terminal aéreo perderam a importância que antes possuíam enquanto conjunto arquitetônico tanto para o poder público quanto para a sociedade, apesar da praça ter sua trajetória cultural e simbólica anterior e seu tombamento como patrimônio cultural. Hoje, a antiga relação jardim-edifício, foi alterada principalmente com a desativação do antigo terminal aéreo, uma vez que,

[...] ocupava lugar de destaque como ponto turístico e de encontro, até os dias de hoje, em que segue exilada e apresenta oscilações em seu estado de conservação. [...] A falta de comunicação com o jardim alterou os eixos de contato físico e visual pela mudança de acessos e interceptação do prédio antigo, que perdeu seu uso e permanece fechado até os dias atuais. O novo terminal quebra a unidade e afeta diretamente as dinâmicas de uso, evidenciando a exclusão do jardim. O diálogo, antes realizado visualmente a partir do antigo prédio, passa a ser feito exclusivamente de maneira indireta através de um plano superior do último pavimento do novo terminal e por uma passarela elevada que liga o aeroporto até a estação de transporte metroviário, perdendo-se a compreensão de conjunto (Feitosa Júnior, et al, 2022, 572).

A praça hoje se encontra isolada, sendo de difícil acesso para a população, uma vez que há um grande fluxo de automóveis em alta velocidade, alças de viadutos em seu entorno para acesso ao novo aeroporto para carros e uma enorme passarela que dá acesso ao terminal rodoviário para o aeroporto (Figura 198 e 199). Os pedestres que conseguem chegar na praça, apenas a vivenciam para utilizar as paradas de ônibus na calçada entorno da praça. Atualmente, a praça não é vivenciada pela população com a exceção de passageiros de ônibus, ambulantes e moradores de rua. Ela é vivenciada de modo passageiro e não exerce sua função principal: acolher, contemplar o jardim e ter um convívio adequado. Além da praça se encontrar em estado de abandono e desconhecimento pela população, o antigo aeroporto também se encontra em completo descaso e abandono: completamente descaracterizado tendo em vista que parte de sua cobertura cedeu, abalando de certo modo as estruturas da edificação. Não apresenta mais as suas características modernas marcantes, pois houve uma reforma no ano de 1980, entretanto ainda possuía relação com a praça ao contrário das novas instalações do aeroporto, dando um papel totalmente secundário à Praça Ministro Salgado Filho.

Figura 198: Fotos da Praça Ministro Salgado Filho ao longo do tempo: 1970, 2013 e 2019.



Fonte: Acervo Laboratório da Paisagem – UFPE.

Figura 199: Foto aérea da Praça, da Av. Mascarenhas de Moraes e do Aeroporto Gilberto Freyre, podendo ser observada a falta de integração que a Praça agora possui com o aeroporto novo. Seta vermelha indica a Praça Ministro Salgado Filho.



Fonte: Diário de Pernambuco, 2023, adaptação da autora, 2024.¹⁷⁸

Por essas questões e pelo agravamento do abandono da edificação, a nova administração do aeroporto, realizada pelo grupo *Aena Desarrollo Internacional*, pretende demolir o prédio do antigo aeroporto e transformar em estacionamento com o total de 476 em solo. Esta informação consta no memorial descritivo das obras de reforma e ampliação do atual aeroporto, anexadas ao processo público de nº 01498.000722/2020-34 da Superintendência do Iphan em Pernambuco, onde o grupo solicita autorização de intervenção no bem imóvel. Como consta na denúncia feita pela Prof^a. Dra Lúcia Maria Veras, integrante do Laboratório da Paisagem UFPE, intitulado como Ofício nº 4271/2020 - MPF/PRPE/EVCJ no processo de nº 01498.000882/2020-83 ¹⁷⁹da Superintendência do Iphan em Pernambuco, ela solicita:

um laudo sobre as condições estruturais do edifício e identificação dos vestígios da arquitetura moderna por um especialista em "arquitetura moderna", para se avaliar as possibilidades de recuperação do edifício. A integridade do bem tem como condição, a conservação da relação jardim-edifício que será rompida com esta demolição". [...] Substituir o edifício por um vazio que será preenchido por automóveis, adornado por um gradil, guarita e cancela, é, no mínimo, uma afronta ao patrimônio nacional, estando o conjunto das seis praças tombadas pelo IPHAN, em processo de se tornarem, também, patrimônio da UNESCO (Veras, em Manifestação 20200185594, realizada no ano de 2020 p. 2, p. 3).

¹⁷⁸ Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2023/11/avenida-mascarenhas-de-moraes-recebera-ciclovias-e-novas-calcadas.html>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁷⁹ Este processo pode ser encontrado no Sistema SEI do Iphan como pesquisa processual, mas também pode ser acessado por meio deste link (https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_processo_exibir.php?il3OtHvPAriTY997V09rhsSkbDKbaYSycOHqqF2xsM0laDkkEyJpus7kCPb435VNEAb16AAxmJKUdrsNWVlqQ_1_yMPtOkbm yhNXuiapNy7T_ZKSlaUeADC2aAQOMCM)

Neste documento foram apresentadas fotomontagens, onde demonstram a possível demolição do antigo aeroporto. Entretanto, o Iphan permitir a de demolição deste edifício, permite destruir um conjunto de importância para a leitura daquele jardim e descaracterizar o entorno de um bem tombado, onde é bem delimitado na poligonal estabelecida pelo próprio instituto federal. Como ressalta a Prof^a. Dra Ana Rita Sá Carneiro, em outra manifestação de denúncia que consta no mesmo processo da Prof^a. Dra Lúcia Maria Veras, também elaborado em conjunto pelo Laboratório da Paisagem da UFPE,

Com a demonstração da sua importância para leitura do jardim, o edifício foi reconhecido pelo Iphan como parte de sua ambiência e inserido na Zona de Entorno – Setor 1 (amarelo), tomando como principal parâmetro específico pra esta área a análise especial dos novos projetos propostos (IPHAN, 2014, p.26). Tal decisão responde à preocupação descrita pela conselheira que tange a necessidade do tombamento, onde aponta que a salvaguarda desse bem o protege de ameaças como a “especulação imobiliária que provoca a verticalização, rompe a escala da moldura e da ambiência [...]” sendo, o tombamento, uma “medida imprescindível para impedir a perda do conteúdo histórico e assegura a duração da integridade dos jardins” (GUIMARAENS, 2015, p. 10 e 11). Além desta recomendação voltada à proteção do edifício como parte da zona de entorno do jardim, tanto o estudo quanto o parecer de tombamento afirma a necessidade da reutilização do edifício como ação de conservação do jardim histórico (Sá Carneiro, em Manifestação 20220072796, realizada no ano de 2022, p. 4 e 5).

Figura 200: Fotomontagem realizada pelo Laboratório da Paisagem em denuncia realizada para a Superintendência do Iphan de Pernambuco.



Fonte: Acervo Laboratório da Paisagem – UFPE, 2022.

Figura 201: Fotomontagem realizada pelo Laboratório da Paisagem em denúncia realizada para a Superintendência do Iphan de Pernambuco.



Fonte: Acervo Laboratório da Paisagem – UFPE, 2022.

Figura 202: Fotomontagem realizada pelo Laboratório da Paisagem em denúncia realizada para a Superintendência do Iphan de Pernambuco.



Fonte: Acervo Laboratório da Paisagem – UFPE, 2022.

A possível construção desse estacionamento irá afetar diretamente a Praça Ministro Salgado Filho, visto que os dois fazem parte de um conjunto e foram pensando como um conjunto e não como unidade sem relação direta. Além do jardim, o antigo aeroporto abriga os murais de Lula Cardoso Ayres, que estão em processo de tombamento pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), e ainda se encontram dentro do prédio mesmo diante de todo o abandono e sem preservação.

E assim como Sá Carneiro se questiona em sua manifestação, é importante se questionar novamente: que critérios foram estabelecidos para aprovação do projeto para o estacionamento, visto que há inegavelmente um reconhecimento do edifício do antigo aeroporto para a conservação do jardim histórico da Praça Ministro Salgado Filho, tendo em vista que o parâmetro específico para o setor de entorno estabelece uma análise especial por parte do instituto federal (Iphan)? Além disso, existe o artigo 18º do Decreto-lei de nº 25 de 1937, onde rege a proteção do entorno do bem tombado como patrimônio cultural brasileiro. Entretanto, cabe ao órgão a reprovação de projetos ou qualquer ameaça que impede ou reduz a visibilidade do bem ou a aplicação de multas ao ser executado sem a requisição e sem a devida aprovação.

Com o aniquilamento da edificação ao qual estava conectada, o jardim também perde suas configurações inicialmente pensadas. Sem as relações visuais, um espaço que antes era de visibilidade e cartão-postal da cidade vai se decompondo quase como área residual, desagregando cada vez mais as condições que já possuiu e garantiram seu tombamento (Feitosa e Júnior, et al, 2022, 574).

Atualmente, mesmo após as denúncias e até mesmo com outras intervenções feitas pelo Laboratório da Paisagem da UFPE, por meio de conscientização tanto em oficinas e palestras, não há a presença de um profissional qualificado para manutenção da Salgado Filho e em todas as praças da cidade, principalmente as tombadas. Hoje quem ocupa o cargo de jardineiro na Prefeitura do Recife são auxiliares de serviços gerais, contratados pela Emlurb ou outras empresas terceirizadas sem vínculo direto com a Prefeitura. Em consequência disso, a falta de práticas e conhecimento apropriado para a manutenção da Salgado Filho, acarretou novamente em morte de inúmeros indivíduos vegetais do projeto original repostos na restauração no ano de 2013, e crescimento desordenado de espécies espontâneas, apresentando pragas e um crescimento limitado das espécies restantes, acarretando

de a vegetação da praça não cumprir com sua função ambiental e plástica (Figura 203).

Figura 203: Foto do ano de 2019, mostrando o abandono e falta de conservação da Praça Ministro Salgado Filho.



Fonte: Acervo Laboratório da Paisagem – UFPE, 2019.

Tendo em vista todos esses fatores, a praça se encontra novamente em estado precário de conservação e apresentando a necessidade de uma outra intervenção para recuperar os seus elementos que garantem sua proteção como patrimônio e como jardim histórico. Por esse e os fatores explicitados: do debate social e político que a Praça Ministro Salgado Filho tem proporcionado, de se apresentar como um fragmento do desenho/traçado do Parque Del Este e o seu abandono, foi escolhida para a análise prática deste trabalho, com a pretensão de dar visibilidade para todos os processos que tem ocorrido com a mesma, além de demonstrar um certo cuidado e visibilidade artística que vem sido esquecida. Além disso, o que tem como fonte é o projeto executivo da praça e a lista de vegetação, não possuindo uma representação mais artística como a Praça Senador Salgado Filho ou o Parque Del Este.

Por esse fator, a Praça Ministro Salgado Filho foi escolhida como experiência desse instrumento de representação de projeto que venha a sensibilizar os atributos do projeto original que precisa ser respeitado e restaurado. O bordado como forma de representação é pensado não como uma substituição de outras representações como a maquete ou o 3D, mas como ou uma etapa de trabalho ou como uma nova ferramenta de descobrimento e experimentação de relevo, textura e cor.

Concomitante a isso, também pode ser utilizado como uma forma de expressão mais artística e como gesto de delicadeza sobre aquele projeto de jardim ou de paisagem, de modo a educar o olhar artístico e paisagístico de quem irá elaborar o projeto utilizando essa técnica de representação.

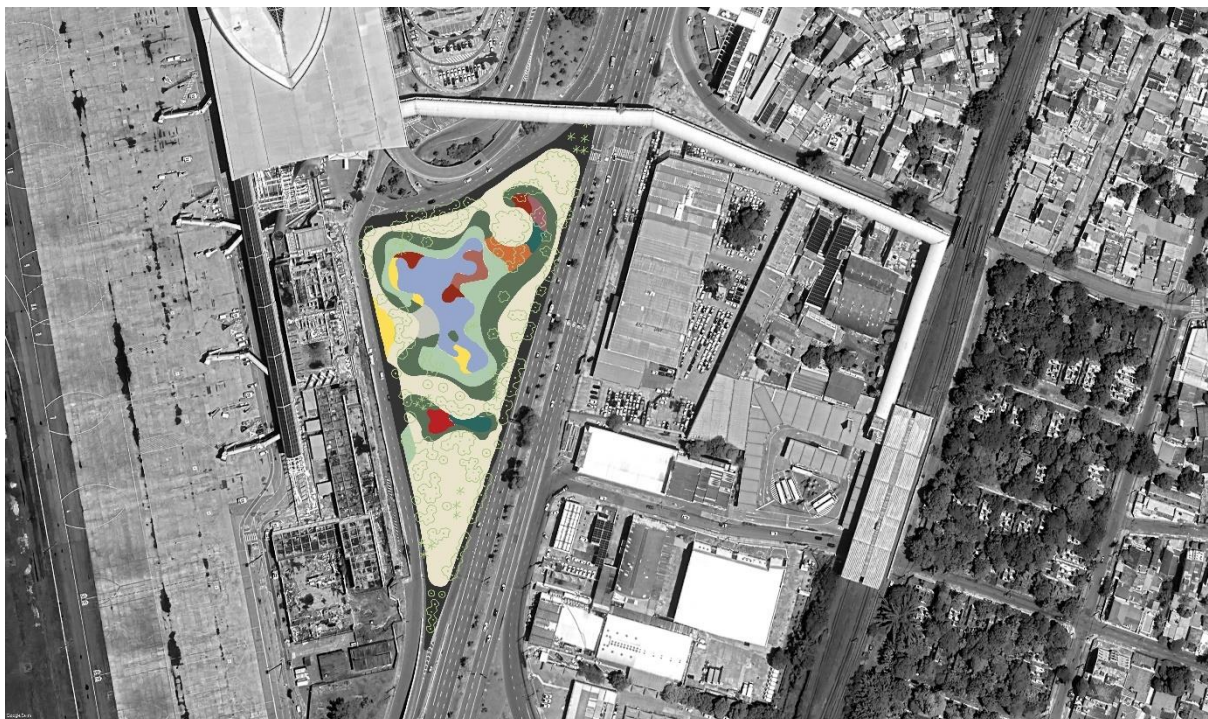
Foi feita a análise das obras do artista, para ser valorizado em um bordado. A representação do bordado foi baseada nas características da linguagem artística do paisagista, sendo tanto nas representações anteriores de jardins como seus trabalhos mais artísticos (painéis, tapeçarias e telas). A ilustração (Figura 204) foi embasada tanto na coloração da paleta vegetal da praça como nos trabalhos ilustrados dos projetos de jardim da época. Entretanto, a construção da representação gráfica por meio do bordado livre também pode se iniciar diretamente no tecido e com os artifícios da linha e agulha. Essa segunda forma de representação será demonstrada posteriormente.

Figura 204: Ilustração elaborada através dos projetos encontrados e baseada na expressão artística do paisagista.



Fonte: Própria autora, 2024.

Figura 205: Fotomontagem da ilustração na malha urbana.



Fonte: Própria autora, 2024.

A inspiração partiu dos projetos do Parque Del Este (Caracas), da Praça Senador Salgado Filho (RJ) e do jardim da Residência Moreira Salles (São Paulo), a ilustração colorida e artística da Praça Ministro Salgado Filho, para se chegar ao que se apresenta em representação gráfica de cor e maciços vegetais. Ademais, por conta da escala geográfica (1/1.250), não foi possível representar na ilustração e no bordado detalhes mínimos como: bancos, piso de pedra portuguesa e até mesmo textura da grama, por exemplo.

Para a concepção do bordado em si, após a definição da ilustração e paleta de cores, foi importante separar os materiais necessários para o bordado em si: tecido, bastidor e definição da paleta de cores das linhas (Figura 206) de modo a serem semelhantes ou muito próximas da paleta definidas da ilustração. No entanto, para composição do bordado, foi pensado em utilizar diferentes pontos para trazer textura, relevo, e ser didaticamente mais complexo e diverso. Os pontos utilizados para esse bordado foram os apresentados na seção anterior: ponto haste, ponto atrás, nó francês, ponto matiz (ou pintura de agulha), ponto cheio, ponto reto, ponto caos e o ponto corrente.

Para iniciar o bordado, foi importante passar a ilustração da praça para o tecido. Posteriormente foi iniciado o bordado com o ponto cheio, de modo a preencher toda

a delimitação da praça e calçada da mesma. Posteriormente foi utilizado o ponto nó francês e o ponto caos, de modo a dar relevo e texturas diferentes, nos canteiros próximos ao espelho d'água. Em seguida foi utilizado o ponto atrás e o ponto haste, para dar uma textura mais simples e pouco relevo em relação ao nó francês e para que não tenha tanto conflito visual. Para preenchimento do espelho d'água, foi utilizado o ponto matiz (pintura de agulha), para dar sensação de pouco movimento e um preenchimento mais delicado, tendo em vista que é uma área muito grande do bordado e possui uma cor distinta dos outros tons.

Figura 206: Linhas utilizadas para o bordado.



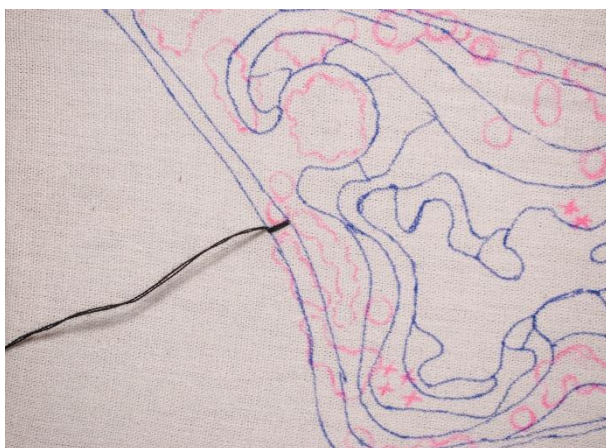
Fonte: Própria autora, 2024.

Figura 207: Desenho já passado para o tecido e o tecido já no bastidor, pronto para início do bordado.



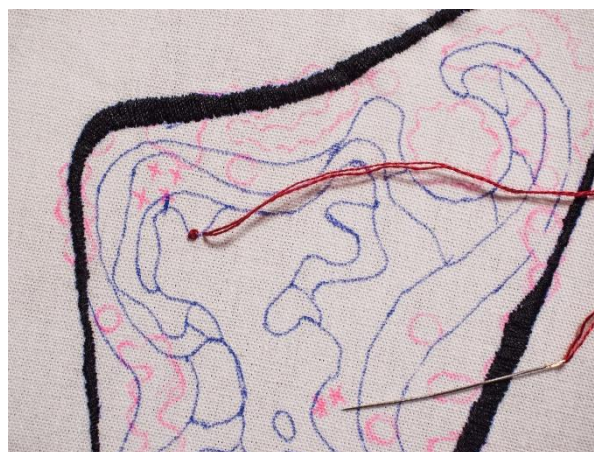
Fonte: Própria autora, 2024.

Figura 208: Início do ponto reto para preenchimento da calçada da praça.



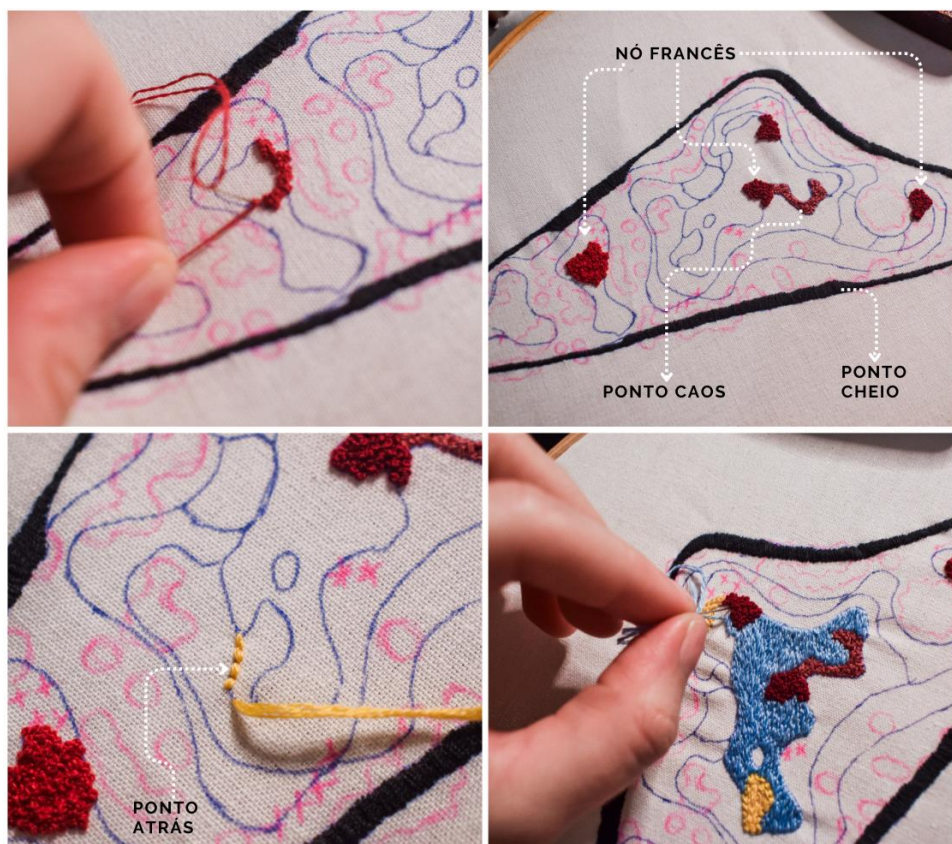
Fonte: Própria autora, 2024.

Figura 209: Demonstração do nó francês para preenchimento de um dos canteiros próximos ao espelho d'água.



Fonte: Própria autora, 2024.

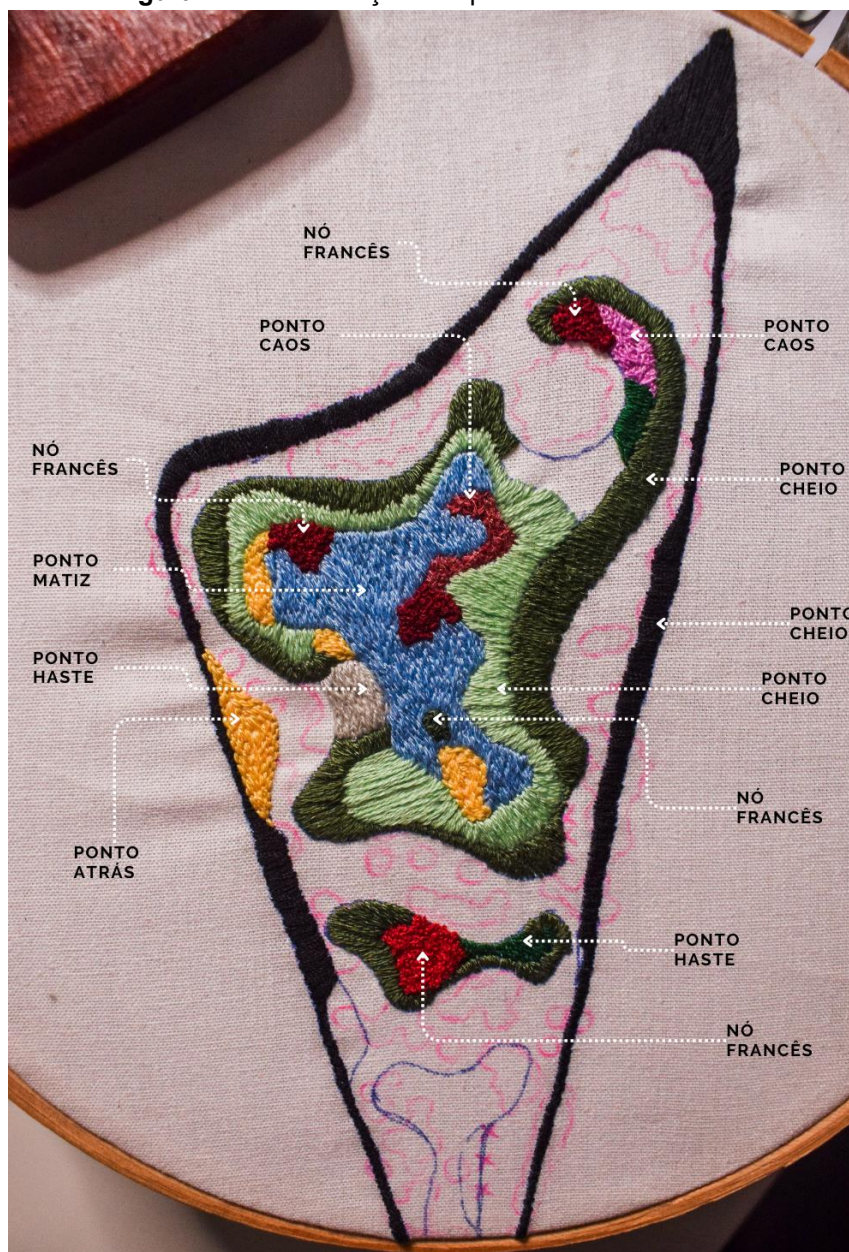
Figura 210: Sequência dos pontos feitos e a demonstração deles, identificando cada um utilizado. Para o espelho d'água, foi utilizado o ponto matiz ou ponto de pintura de agulha.



Fonte: Própria autora, 2024.

Novamente para os canteiros que precisariam de grande preenchimento, foi utilizado o ponto cheio, sendo estes os canteiros orgânicos e que representam a grama. Tendo em vista a escala, a grama não teve tanta textura, mas em trabalhos menores e de maior detalhe, poderia ter sido utilizado o ponto caos ou o nó francês. Além disso, o ponto cheio foi utilizado nesse caso, para trazer um pouco de neutralidade, textura mais simples e um relevo plano.

Figura 211: Identificação dos pontos utilizados no bordado.



Fonte: Própria autora, 2024.

Para um canteiro em grama, foi utilizado o ponto corrente, para trazer uma textura e relevo diferente dos canteiros maiores de grama, tendo em vista que o canteiro é menor. Em relação aos maciços vegetais arbóreos, foram utilizados o ponto atrás e o ponto reto, uma vez que é apenas o contorno desses maciços. Para a representação das palmeiras, foi utilizado apenas o ponto reto formando uma pequena “estrela”.

Figura 212: Início do ponto reto em forma de estrela para formar as palmeiras localizadas em toda a praça. Também é possível observar os maciços vegetais realizados no ponto atrás e ponto reto (bem pequeno para identificação onde cada árvore se posiciona).



Fonte: Própria autora, 2024.

Neste bordado, por conta de sua escala e pontos escolhidos, foi realizado em torno de 24h, sendo essas horas divididas ao longo de uma semana. Essa contagem de tempo, por mais que não seja tão necessária, foi feita diante da natureza do questionamento do bordado ser algo demorado e um trabalho árduo. Entretanto, o bordado atualmente é utilizado e enxergado como terapia ocupacional, arte terapia e considerado uma atividade relaxante, que proporciona bem estar, de modo a aliviar estresse e ansiedade, além de trazer mais coordenação motora e cognitiva. Então, esse labor pode ser recompensado com menos estresse e alívio.

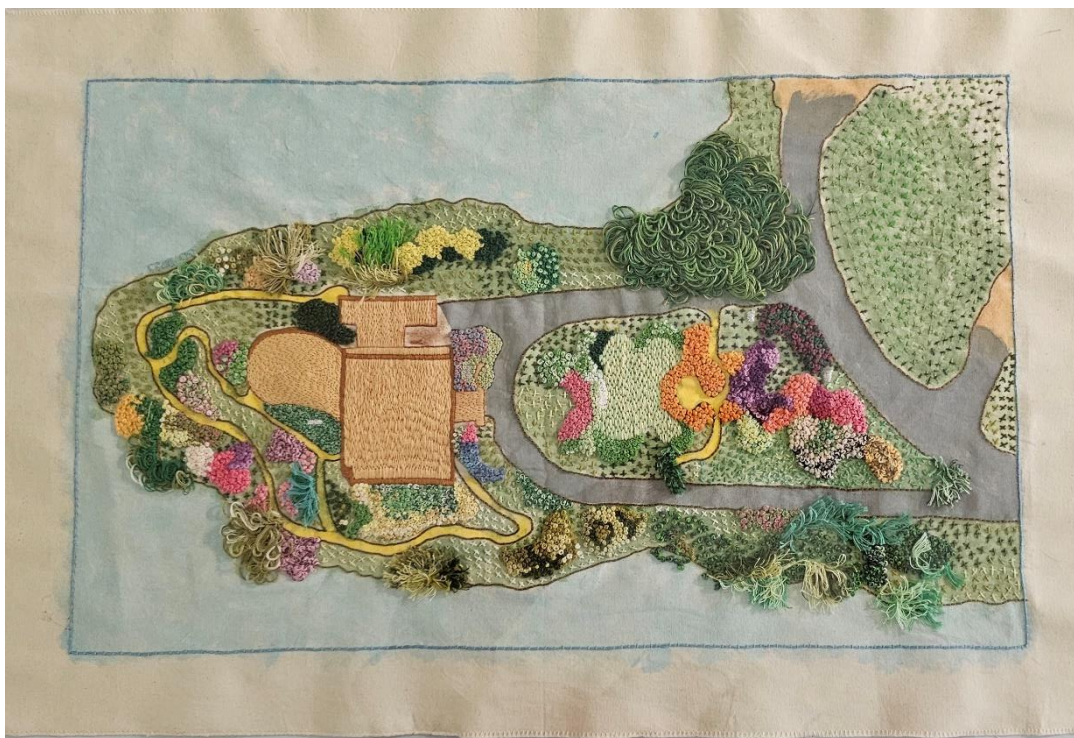


Figura 213: Bordado já finalizado e com a identificação da escala utilizada.
Fonte: Própria autora, 2024.

1/1.250

Também utilizando o bordado como representação gráfica, em parceria com a Casa JK e um grupo de bordadeiras formado por mulheres, frequentadoras do museu e residentes da cidade e do conjunto moderno da Pampulha, criaram uma oficina de bordado tendo como um dos temas os jardins de Roberto Burle Marx da Pampulha (projeto realizado por ele no ano de 1940). Esses bordados podem ser utilizados como exemplo de representação gráfica e como exemplo de imersão do olhar artístico para representação de projeto de jardins. Nesses bordados é possível observar textura, cor, relevo e experimentação de outras técnicas junto a do bordado. Além disso, é através desses bordados e da oficina realizada pela Casa JK, que é possível trazer relação de pertencimento daqueles jardins para os moradores e não moradores do local, uma ação de conscientização de preservação e manutenção daqueles jardins, e de conhecimento tanto da arquitetura paisagística, do projeto e de outras técnicas e pessoas.

Figura 214: Bordado do antigo Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte da Pampulha (MAP).



Fonte: Acervo Casa JK, 2023.

Figura 215: Bordado da Casa do Baile, na Pampulha.



Fonte: Acervo Casa JK, 2023.

Figura 216: Bordado do jardim do projeto paisagístico da Residência Juscelino Kubitschek.



Fonte: Acervo Casa JK, 2023.

Figura 217: Bordado em forma de corte de um dos jardins da Pampulha.



Fonte: Acervo Casa JK, 2023.

Figura 218: Bordado do jardim do projeto realizado por Burle Marx para o Grande Hotel da Pampulha, projeto que não foi executado



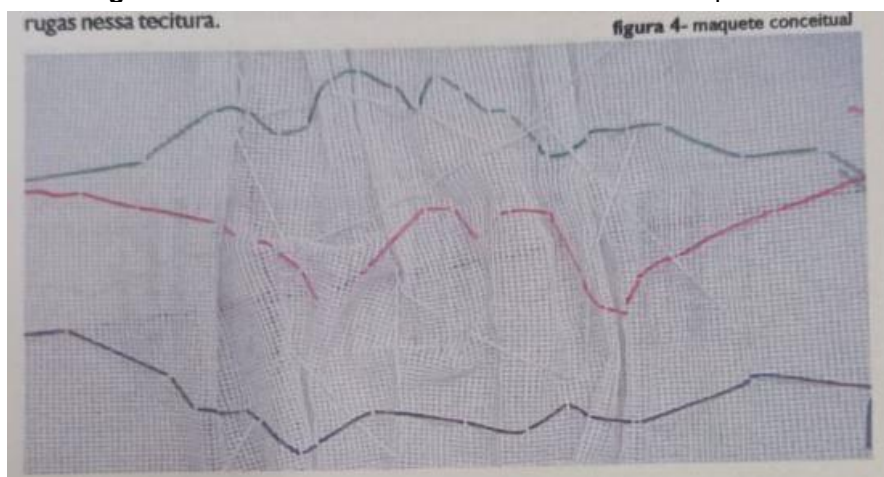
Fonte: Acervo Casa JK, 2023.

É possível através desses bordados, criar um olhar mais artístico para com esses jardins, rememorando a principal função deles de acordo com Burle Marx e seus princípios: jardim como natureza organizada pelo homem para o homem, funções sociais como a educação/conhecimento da flora e da fauna local, instruindo o olhar aquele frequentador e observador daquele jardim. Para Burle Marx,

Desde então tenho usado o elemento genuíno da natureza, em toda a sua força e qualidade, como matéria, organizada em termos e propósitos de uma composição plástica. Pelo menos é assim **que entendo o paisagismo, como uma forma de manifestação artística.** [...] “O jardim não é simplesmente um produto da ociosidade frívola, muito menos uma capa mágica lançada sobre proporções defeituosas, massas contraditórias, volumes mal planejados. **Ele é, deve ser, uma parte integrante da vida civilizada, uma necessidade espiritual e emocional profundamente sentida, profundamente enraizada.**” (Burle Marx, 2004, p. 33, p.51).

Outro modo de utilizar o bordado como representação, realizado pelo arquiteto Fábio Gonçalves, em seu trabalho de conclusão de curso pela UFPE, no ano de 2002, com o título "Jardins do silêncio, vazio, pausa; Estações de ferro-carril na Serra das Ruças". Ele utiliza a linha e o tecido de modo a "costurar" e bordar traçados e linhas de fluxo que se comportam como a estrutura topográfica de uma área da via férrea do município de Pombos/Pe ou até mesmo como uma malha para um macro planejamento daquela paisagem. Nesse estudo, Gonçalves traz a paisagem como uma possibilidade de conhecimento e experimentação. Além disso, por meio da Gestalt e da metáfora da costura, Gonçalves também utiliza o nó ou o ponto do bordado na trama do tecido como pontos nodais e pausas na paisagem (Figuras 219 e 220). Além disso, durante o momento de levantamentos e pesquisas, essa metodologia pode ser utilizada de forma bem mais simples, sem a real costura ou utilização dos pontos de bordado, feito de forma bem intuitiva, também para construção do pensamento de fluxos (Figuras 221, 222 e 223).

Figura 219: Bordado conceitual chamada como "maquete conceitual".



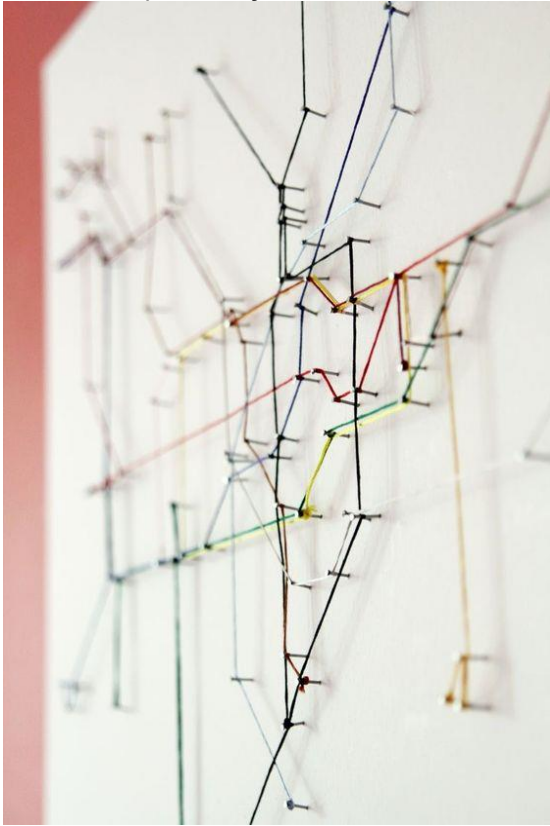
Fonte: Gonçalves, 2002.

Figura 220: Nó em trama, realizado por linha e tecido, chamado como "ponto nodal".



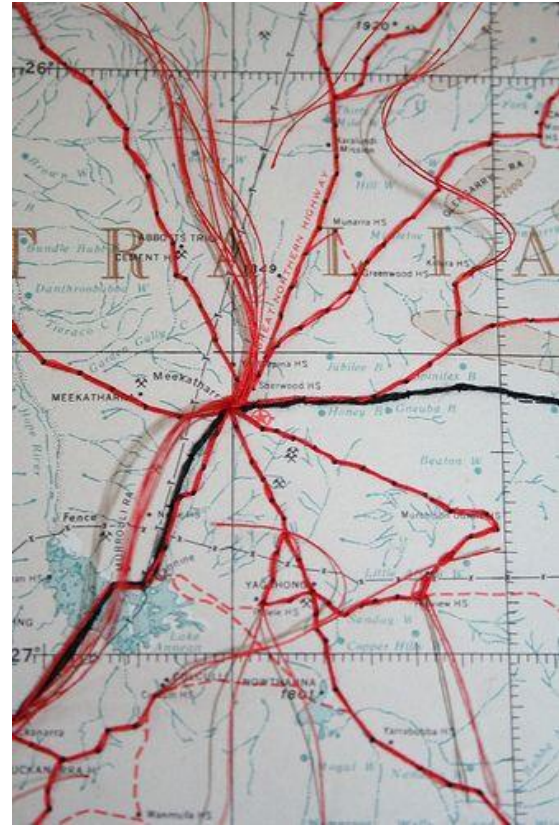
Fonte: Gonçalves, 2002.

Figura 221: Linha e alfinetes utilizados como uma trama em alto relevo e utilizado como forma de representação de vias ou fluxos.



Fonte: Pinterest.¹⁸⁰

Figura 222: Bordado em papel, linha utilizada como representação de fluxos.



Fonte: Pinterest.¹⁸¹

Figura 223: Bordado de mapa, utilizando pontos simples.



Fonte: Pinterest.¹⁸²

¹⁸⁰ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/818036719836269389/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁸¹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/818036719836269362/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁸² Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/818036719836212602/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Em relação a tapeçaria, esta pode ser utilizada de maneira mais simples com o tecido talagarça, por exemplo, por ter sua trama já formada e ser uma trama maior, permitindo assim que a junção dos fios para formar a imagem desejada seja mais rápida e simples. A tapeçaria também pode ser utilizada para a criação da padronagem, como foi feita com o bordado exemplo da Praça Ministro Salgado Filho, ou até mesmo de modo a trazer o relevo e a texturização daquela imagem pretendida, de forma maior. Além disso, pode ser utilizada de forma mais objetiva e intuitiva, como a construção de fluxos e vias ou até mesmo pontos nodais, podendo ser utilizada como representação de projetos urbanísticos, por exemplo (Figuras 224 e 225). Construindo, portanto, grandes tapetes para interpretação do território e do urbano, como é feito na disciplina de Projeto 2, do curso de Arquitetura e Urbanismo pela UFPE (Figuras 226 e 227).

Figura 224: Tapeçaria representando um grande jardim.



Fonte: Pinterest.¹⁸³

Figura 225: Tapeçaria de vista aérea, mostrando campos e rio.



Fonte: Pinterest.¹⁸⁴

Figura 226: Projeto em fase de desenvolvimento na disciplina de Projeto 2 do curso de Arquitetura e Urbanismo na UFPE, no ano de 2018.



Fonte: Própria autora, 2018.

¹⁸³ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/818036719836212751/>>, acesso em 09 mar. 2024.

¹⁸⁴ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/9570217943068774/>>, acesso em 09 mar. 2024.

Figura 227: Projeto em etapa final, desenvolvido na disciplina de Projeto 2 do curso de Arquitetura e Urbanismo na UFPE, no ano de 2018.



Fonte: Própria autora, 2018.

Por fim, a materialização do bordado como forma de representação gráfica de projetos de jardim, também pode ser feita diretamente no tecido, com o desenho daquele jardim e posteriormente bordado, utilizando os pontos tradicionais ou de forma intuitiva para a construção desse projeto. Iniciando no próprio tecido, ao invés de artifícios do papel ou até mesmo computador. Já materializando a “maquete” ou sendo utilizado como entremeio da fase projetual final (maquete física ou 3D), podendo ver a relação das texturas, cores e relevos. O bordado, portanto, se diferencia das outras técnicas normalmente utilizadas nos processos metodológicos de projeto (maquete e desenho), uma vez que agrega no processo inicial de projeto texturas, cores e relevos, e na materialização final de apresentação e representação gráfica, e como demonstrado neste capítulo como uma ferramenta de educação artística e educação patrimonial.

5. ARREMATANDO OS PONTOS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do percurso traçado na linha temporal do bordado e da tapeçaria, seja na história, na filosofia, e na trajetória do paisagista Roberto Burle Marx, assumem a priori um papel de importância: através dos conceitos da cabana primitiva de Semper (1854), o bordado e a tapeçaria estão associados na criação da proteção e da decoração da cabana e posteriormente da casa. Sobre o conceito da obra de arte, através da definição da fenomenologia e da visão histórica, também podemos concluir que o bordado e a tapeçaria foram desenvolvidos para serem padronagem representativa de um povo, para contar histórias, ilustrar histórias de guerra, adornar vestimentas e mobiliário, além da proteção nas cabanas e castelos (contra intempéries e o frio) que a narrativa de Semper denomina.

Apesar da negação da importância dessas duas representações artísticas durante o período do Renascimento, em relação de valorar o desenho, pintura em telas e a própria Arquitetura, e da continuação desse fazer artístico na moda e na esfera doméstica, o bordado e a tapeçaria renascem no período do movimento inglês Arts & Crafts e durante o Art Nouveau. Com a Bauhaus, a tapeçaria toma uma nova forma e complexidade diferente da que antes era empregada, inspirando posteriormente artistas como Jean Luçart, Genaro de Carvalho e o próprio Roberto Burle Marx.

Além disso, foi possível observar toda linha temporal dos trabalhos de Roberto Burle Marx, indo desde suas primeiras pinturas, seus primeiros trabalhos de jardim e de murais, e em seguida sua tapeçaria. É possível entender que a arte de Burle Marx é completamente plural e pode ser explorada de diversas maneiras. É possível observar também que, apesar do paisagista não ter sido de fato o tapeceiro, realizando-as de forma bem tradicional: através de cartões (estudos em sua maioria como pintura em papéis). Para o desenvolvimento das tapeçarias realizadas a partir dos anos 60, ele possuía um processo de relação com os seus cartões muito semelhante a composição de seus jardins, murais e telas pintadas.

Ou seja, além de ser plural, sua arte está interrelacionada e conectada por sua linguagem artística e o seu modo de fazer. Foi importante também perceber que Clemente Gomes teve um papel fundamental para o paisagista começar a produzir tapeçarias: além do incentivo monetário e da Tecelagem Parahyba e o ITM, houve um

grande incentivo artístico para o paisagista não cair em desânimo em suas próprias produções.

Foi necessário também explicitar como o bordado tem relação com o desenho e a geometria, por meio do ponto, linha, plano e volume, levando em consideração os pontos da Gestalt, da geometria e da tese de María del Carmen Gila Malo, "Dibujar bordando: aplicación del bordado al dibujo", do ano de 2014. Sendo, portanto, uma forma de representação gráfica viável, que não é nova (tendo em vista sua história), e que pode ser utilizada na prática de concepção dos jardins, projetos urbanísticos e da paisagem, tendo em vista os parâmetros explicitados. Mesmo que não fosse tão relevante, foi importante explicar os pontos tradicionais e que seriam utilizados na seção posterior, para a construção do bordado da praça, uma vez que instrumento possa ser utilizado por pessoas não praticantes do bordado livre, como uma espécie de pequeno manual ou orientação.

Em relação a parte prática do trabalho, focando na Praça Ministro Salgado Filho (projeto de Roberto Burle Marx do ano de 1957), foi possível identificar a situação atual da mesma, sua trajetória de abandono desde sua implantação, sua relação formal e de linguagem semelhante aos projetos da Praça Senador Salgado Filho (praça do Aeroporto Santos Dumont, localizada na cidade do Rio de Janeiro) e do Parque Del Este, podendo ser um micro cosmo do mesmo.

Além disso, foi necessário explicitar o processo que está ainda em aberto na Superintendência do Iphan de Pernambuco, sobre a demolição do antigo terminal aéreo que faz parte do conjunto moderno com a Praça Ministro Salgado Filho, sendo uma relação muito importante na paisagem do local e que se houver de fato a demolição, a praça perderá um pouco da sua significância enquanto um monumento. Vale ressaltar que por mais que o antigo terminal aéreo do Aeroporto Gilberto Freyre não seja tombado, ele possui dois murais de Lula Cardoso em processo de tombamento pela FUNDARPE e faz parte da área de entorno de tombamento da Praça. Ademais, é importante salientar que o prédio do antigo terminal se encontra em processo de queda de estrutura por completo abandono das autoridades e de seus responsáveis (por manutenção e cuidados).

Na construção do bordado da Praça Ministro Salgado Filho, foi possível explicitar um pouco a construção do mesmo ponto a ponto. Visualizar que a linha possui muito mais que a cor que a determina, tendo textura, relevo e volume sobre o

plano que é o tecido. Por conseguinte, foi possível observar outras formas de utilização do bordado como representação, seja de forma intuitiva ou seguindo os passos dos pontos tradicionais do bordado livre. Outrossim, é possível delimitar como iniciar o bordado de projetos de jardim: sendo iniciado diretamente no tecido, utilizando um projeto já finalizado ou em sua etapa final, ou como entremeio: uma representação mais informal anterior a maquete e posterior ao desenho. É através do bordado nessas fases projetuais que podemos construir uma visão artística do paisagismo durante e na finalização desses projetos, educando o olhar de quem está produzindo o trabalho tanto para o paisagismo como para a arte.

6. REFERÊNCIAS

ALFORD, Marian. **NEEDLEWORK AS ART**. Londres, GILBERT AND RIVINGTON, 1886. Disponível em <<https://www.gutenberg.org/files/30472/30472-h/30472-h.htm>>. Acesso em: 04/02/2024.

ALVEZ, Pedro Henrique de Moraes. **Giordano Vasari por ele mesmo: a construção da imagem de si na obra de um artista e historiador entre a virtude e a inveja no renascimento (1511-1574)**. Porto Alegre, Agosto, 2015. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/134089>>. Acesso em: 04/02/2024.

BENEVOLO, Leonardo. **HISTÓRIA DA ARQUITETURA MODERNA**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2001.

BURLE MARX, Roberto. TABACOW, José (org.), **Arte e Paisagem - Roberto Burle Marx**. São Paulo: Livros Studio Nobel, 2004.

BYINGTON, Elisa Lustosa. **"Giorgio Vasari e a edição das ""vidas"": entre a Academia Florentina e a Academia do Desenho"**. Campinas, São Paulo, 2011. Disponível em <<https://www.ifch.unicamp.br/ifch/giorgio-vasari-edicao-vidas-entre-academia-florentina-academia-desenho>>. Acesso em: 02/04/2023.

CARVALHO, Adilson. (2006). **A obra de arte em Heidegger**. Paranoá, n.2, 2006. Disponível em <<https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n2.2006.15229>>. Acesso em: 23/03/2023.

CASARIN, Rafael Farina. **Roberto Burle Marx: relações entre arte e paisagismo**. Porto Alegre, Março de 2018. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178294>>. Acesso em: 11/02/2023.

DURAND, Jean-Yves. **Bordar: Masculino, Feminino**. Seção de Antropologia, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal. Disponível em:<<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5480/3/BORDAR.pdf>>. Acesso em: 17/03/2023.

DOURADO, Guilherme Mazza. (org). **Folhas em movimento: Cartas de Burle Marx**. São Paulo: Ed. Luste, 2022.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Clemente Gomes: Mecenaz low profile de Burle Marx**. 265.01 história do paisagismo, Vitruvius. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.265/8531>> Acesso em: 18/02/2024.

FEITOSA JÚNIOR, Wilson. Barros; SILVA, Pollyana. Martins; SÀ CARNEIRO, Ana Rita; SILVA, Joelmir Marques. **Unidade e desolação de um jardim patrimônio de Burle Marx no Recife: a Praça Ministro Salgado Filho**. In: Grupo de Pesquisa Estudos de Paisagem. (Org.). Nós: Caderno do I Congresso Internacional Estudos da Paisagem: Anais patrimônio em silêncio. 1ed.Maceió: Edufal, 2022, v. 1, p. 567-577.

FRAMPTON, Kenneth. **HISTÓRIA CRÍTICA DA ARQUITETURA MODERNA**. Martins Fontes, São Paulo, 2003.

GILA MALO, M.C. **Dibujar bordando: aplicación del bordado al dibujo**. Granada: Universidad de Granada, 2014. 415 p. <<http://hdl.handle.net/10481/35167>> Acesso em: 04/02/2024.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, João filho. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. 8 ed. rev. e ampl. escrituras editoras, São Paulo, 2008.

GONÇALVES, Fábio Christiano Cavalcanti. **Jardins do silêncio, vazio, pausa; Estações de ferro-carril na Serra das Ruças**. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

HULSE, Elke. **A MEMÓRIA DO CARTÃO E A POTÊNCIA DA TAPEÇARIA**. Palíndromo, Florianópolis, v. 5, n. 9, 2013. DOI: 10.5965/2175234605092013247. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3931>> Acesso em: 10 fev. 2024.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. **Sítio Roberto Burle Marx**. organização Claudia Storino, Vera Beatriz Siqueira; coordenação Marcela Vieira]. São Paulo: Intermuseus; Rio de Janeiro: Sítio Roberto Burle Marx, 2020. disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/sitio_roberto_burle_marx.pdf>. Acesso em: 12/02/2024

LEENHARDT, Jacques. (org). **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

LEISTER, Alexandra Maria Aguiar. **A questão da paisagem no Brasil através de Roberto Burle Marx**. PAISAGEM E AMBIENTE: ENSAIOS, N. 38, São Paulo, p.119 - 145, 2016. Disponível em <[HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2359-5361.V0138P119-145](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2359-5361.V0138P119-145)>. Acesso em: 23/03/2023.

MAFRA, Fátima Maria Alves da Silva. **Natureza organizada é obra de arte: Roberto Burle Marx em Recife**. Recife, Novembro de 2007. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3602/1/arquivo5487_1.pdf>. Acesso em: 27/03/2023.

NASCIMENTO, Charliston. **GIORGIO VASARI: (N)O ALVORECER DA ERA DA ARTE**. Revista Ideação, N.43, JAN./JUN., 2021. Disponível em: <<https://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/7233>>. Acesso em: 04/02/2024.

OLIVEIRA, Cláudia Juliana Barbosa de. **A ORIGEM DA OBRA DE ARTE**. "EXISTÊNCIA E ARTE", Universidade Federal de São Del-Rei, Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes, Nº 1, JAN./DEZ., Minas Gerais, 2005. Disponível em: <<https://ufsj.edu.br/portal->

repositorio/File/treinamento/Weiderson/Exist%EAnciaeArte/Edi%E7%E3o1/AORIGE MDAOBRADARTE.pdf>. Acesso em: 04/02/2024.

OLIVEIRA, João vicente Ganzarolli de. **ESTÉTICA EM ARISTÓTELES**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Phoênix vol.15, nº1, 2009. Disponível em <<https://digitalis-dsp.sib.uc.pt/handle/10316.2/33174>>. Acesso em: 02/04/2023.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. London: I.B. Taurus, 2010.

PEREIRA, José Ramon Alonso. **INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DA ARQUITETURA, DAS ORIGENS AO SÉCULO XXI**. Bookman, 2010.

QUEIROZ, Karine Gomes. **O tecido encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado**. In: RIBEIRO, M. C.; MENESES, M. P. (Coord.). Pós-colonialismos e cidadania global. Coimbra, Portugal: Universidade de Coimbra, 2011. (Cabo dos Trabalhos, n. 5). Disponível em: <http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n5/documentos/5_KarineQueiroz.pdf>. Acesso em: 04/02/2004.

RODRIGUES, Gabriela de Andrade. **A ESTÉTICA PLATÔNICA E O CONCEITO DE DISPOSITIVO: UMA AMIZADE PROFANA**. Rev. de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia, Marília, v.12 n.31, 2020. Disponível em <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/10618>>. Acesso em: 02/04/2023.

RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ, Luciane; MAKOWIECKY, Sandra. **Tradição que persiste: entre a tapeçaria de Elke Otte Hülse, o cartão de Rivane Neuenschwander e os ensinamentos de Luiz Ernesto Aroztegui**. Visualidades, Goiânia, v. 19, 2022. DOI: 10.5216/v.v19.69135. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/69135>>. Acesso em: 4 fev. 2024.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita. **Princípios paisagísticos dos jardins de Burle Marx**. Recife, 2019. Disponível em <<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/7433>>. Acesso em: 11/02/2023.

_____. **Burle Marx e os jardins do Recife**. Rev. Espaço Acadêmico, N.156, Maio/2014. Disponível em <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/23754>>. Acesso em: 11/02/2023.

SEIBT, Cezar Luís. **Heidegger: a obra de arte como acontecimento da verdade**. Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, vol. 30, núm. 2, 2008, pp. 189-196, Maringá. Disponível em <<https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=307324801009>>. Acesso em: 23/03/2023.

SILVA, Cristiane A. Fernandes. **Sentidos sociais da arte têxtil em patchwork: as mulheres, a natureza e a casa**. ANAIS DO MUSEU PAULISTA, São Paulo, Nova Série, vol. 30, 2022, p. 1-49. e33. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30e33>>. Acesso em: 23/02/2023.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan**. Revista Proa, v. 2, p. 1-19, 2010. Tradução . . Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>. Acesso em: 09/03/2024.

SOUSA, Juliana Padilha. **TRAMAS INVISÍVEIS: Bordado e a Memória do Feminino no Processo Criativo**. Belém, Junho de 2019. Disponível em < http://repositorio.ufpa.br:8080/bitstream/2011/11443/7/Dissertacao_TramasInvisiveisBordado.pdf>. Acesso em: 23/02/2023.

SOUSA Juliana Padilha; MARTINS, Ben Afonso. **TRAMAS INVISÍVEIS: A COMPLEXA TESSITURA DO SER FEMININO COMO ARTISTA BORDADEIRA**. Disponível em < https://www.academia.edu/38015576/TRAMAS_INVIS%C3%8DVEIS_A_COMPLEXA_TESSITURA_DO_SER_FEMININO_COMO_ARTISTA_BORDADEIRA>https://www.academia.edu/40424805/BORDADO_E_SUBJETIVIDADE_O_BORDADO_COMO_GESTO_CARTOGR%C3%81FICO_EMBROIDERY_AND_SUBJECTIVITY_EMBROIDERY_ÀS_A_CARTOGRAPHIC_GESTURE>. Acesso em: 23/02/2023.

SUAREZ, Marie. **MEU CADERNO DE BORDADO: Guia de pontos clássicos para o bordado contemporâneo**. Editora Gustavo Gili; 1ª edição, 11 junho 2020.

STONE, Elizabeth. **The Art of Needle-work, from the Earliest Ages**. Londres, HENRY COLBURN, 1841. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/31714/31714-h/31714-h.htm>>. Acesso em: 04/02/2024.

VIANA, ALICE DE OLIVEIRA. **Gottfried Semper e o ornamento em arquitetura**. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-29062017-114151/pt-br.php>>. Acesso em: 04/02/2024.