

A PEDAGOGIA DO JARDIM MODERNO DE ROBERTO BURLE MARX E A PAISAGEM AMERICANA:

práticas paisagísticas no Brasil, na Venezuela e na Costa Rica



Ana Cecília de Albuquerque Ventura
Trabalho de Conclusão de Curso
Arquitetura e Urbanismo | Universidade Federal de Pernambuco
Recife, 2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ana Cecília de Albuquerque Ventura

**A PEDAGOGIA DO JARDIM MODERNO DE
ROBERTO BURLE MARX E A PAISAGEM AMERICANA:
práticas paisagísticas no Brasil, na Venezuela e na Costa Rica**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
Federal de Pernambuco como requisito
para obtenção do grau de bacharel em
Arquitetura e Urbanismo, sob orientação
da Prof. Dra. Ana Rita Sá Carneiro.

RECIFE

2025

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

Ventura, Ana Cecília de Albuquerque.

A pedagogia do jardim moderno de Roberto Burle Marx e a paisagem americana: práticas paisagísticas no Brasil, na Venezuela e na Costa Rica / Ana Cecília de Albuquerque Ventura. - Recife, 2025.

115 p. : il., tab.

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, 2025.

Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Burle Marx. 2. Jardim moderno. 3. Paisagem americana. 4. Paisagismo. 5. Patrimônio. 6. Pedagogia. I. Sá Carneiro, Ana Rita. (Orientação). II. Título.

710 CDD (22.ed.)

Ana Cecília de Albuquerque Ventura

**A PEDAGOGIA DO JARDIM MODERNO DE
ROBERTO BURLE MARX E A PAISAGEM AMERICANA:
práticas paisagísticas no Brasil, na Venezuela e na Costa Rica**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
Federal de Pernambuco como requisito
para obtenção do grau de bacharel em
Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em 16 de abril de 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a). Dr.(a). Ana Rita Sá Carneiro (orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof.(a). Dr.(a). Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti Veras (examinadora interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Me. Wilson de Barros Feitosa Júnior (examinador externo)

Universidade Federal de Pernambuco

“ O objetivo deve ser sempre o de refletir a paisagem circundante, plantar no jardim as espécies que crescem na região, já adequadas ao solo e ao clima. Um jardim deve pertencer, em espírito, ao lugar onde está situado, pois, por mais cuidadoso que tenha sido seu planejamento, nunca se apresentará perfeitamente bem se as plantas que o constituem não forem ecologicamente compatíveis. E consegui-lo deve ser um dos objetivos do paisagista. Se o jardim deve constituir um complemento à paisagem, já possui a paisagem para complementá-lo.”

Burle Marx (in: Tabacow, 2004, p. 6)

AGRADECIMENTOS

Não poderia deixar de começar os agradecimentos sem pensar na Ana Cecília pequena, dos seus 5 aos 7 anos, no final dos anos 2000, que descobriu o que era a universidade pública e descobriu especialmente na UFPE, nas caminhadas dos domingos ao laguinho, a possibilidade um dia chegar lá. Portanto, agradeço a toda minha trajetória que foi construída - do Recife a Belo Horizonte - por muitas mãos.

Logo, agradeço a minha mãe, Ana Maria – minha (*quase*) xará, minha *Lorelai Gilmore* - que desde então me dizia que eu ia chegar lá e me incentivou nos estudos todos esses anos e que me estimulou à leitura – comprando livros na livraria Imperatriz nas voltas do trabalho – e que divide, até hoje, as leituras comigo. Não posso deixar de pensar que junto a ela, durante as caminhadas ao centro do Recife, a vontade de cursar Arquitetura e Urbanismo surgiu em mim - “passeios” que também perduraram e perduram ao longo dos exaustivos 2,5 km do CAC até em casa –, afinal, “desde pequena essa menina dizia que queria fazer esse curso”.

As enormes “voltas” pela cidade se devem, também, a minha tia, Marina, minha madrinha e segunda mãe, que me buscava do colégio após a Ginástica Rítmica e que me deixava vendo novela mexicana nos finais da tarde, pelas quais agradeço demais, e que depois me deixava colocar “água nas plantinhas” do jardim. Acho que minha (latino)americanidade veio daí.

O acesso a diversidade cultural, tão prezada e comentada neste trabalho, e a essa “americanidade” (mesmo que ele não saiba), também se deve ao meu pai, Alberto, que descobriu ao vender discos na Dantas Barreto e nas longas viagens pelo Brasil atrás do Santa Cruz, a pluralidade do nosso território, que muito se expressa pela música, que acabei incorporando e no qual tentei transmitir ao longo desse trabalho pela obra do grande paisagista que foi Burle Marx. Agradeço, portanto, a todos os discos de frevo, forró, mpb, do axé da Timbalada e do Olodum, dos sambas-enredos e das noites de desfile que tanto me ensinaram e, claro, da incrível “Fé Brasileira” do *Chiclete* que (re)afirma a importância de que “Vou dizer do coração/ Sou da América Latina e não sou estrangeiro”.

Agradeço imensamente ao grandioso GE06 por esses 5 anos: Artur, Carol, Letícia, Maysa, Yasmin e, claro, ao *grupo* do “GE10” (Danielle, Ducarmo, Evelyn, Gustavo e José). Sem vocês nada nesse curso teria sido possível (as noites em claro *não* existiram graças a vocês, obrigada!). Comecei o curso sem saber se faria amigos, saí com irmãos que divido a vida e que compartilham comigo alegrias e frustrações. Nada teria sido possível sem as risadas, fofocas, gambiarras, choros, e as músicas do grupo (*Xibom Bombom* e *They Don't Care About Us*). São muitas memórias que essas linhas não conseguiriam abordar e expressar, mas que revivo cotidianamente e intensamente.

Por fim, agradeço aos dois anos de PIBIC ofertado pela UFPE, que abriram as portas para este trabalho e que é essencial para a formação de novos pesquisadores. Com a iniciação científica veio o caloroso acolhimento do Laboratório da Paisagem, por isso também agradeço a todos os pesquisadores que formam o Laboratório, que contribuíram nesses quase três anos de pesquisa, dividindo experiências e auxiliando na coleta de informações e, claro, à Ana Rita pelo incentivo de sempre e pelas orientações enriquecedoras.

Meu muito obrigada a todos! (*Até aqueles que não mencionei, mas estão no meu coração*)

RESUMO

Roberto Burle Marx foi o precursor do paisagismo moderno no Brasil por introduzir princípios projetuais inspirados na paisagem americana. Adotando o tripé de higiene, educação e arte, que prioriza a flora autóctone e a hibridez, ele concede uma identidade tipicamente latino-americana na criação de parques e jardins de forte caráter social, desde seus primeiros projetos de espaços públicos no Recife. A hibridez dos projetos de jardins se intensificou com a coleta de plantas realizada nas viagens e no exercício profissional fora do país, a exemplo do projeto do Parque del Este em Caracas, concomitantemente ao do Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, na década de 1950. A execução dos projetos do Parque del Este e do Aterro ocorreram em conjunto ao da Praça Ministro Salgado Filho, no Recife, e do Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus, na Costa Rica, que estabeleceram, entre si, paralelismos compositivos e intercâmbios no repertório florístico dos jardins, contribuindo para a noção de um jardim híbrido. Foi um aprendizado que tem o jardim moderno como protagonista, uma pedagogia do jardim, e que se alinha com os princípios que visam a proteção da paisagem americana formulados pela Carta da Paisagem das Américas (2018). Esse enaltecimento que uniu a flora tropical e a cultura propostos na concepção dos jardins de Burle Marx parece ter contribuído para a constituição de princípios de salvaguarda das paisagens. Assim, este trabalho busca entender o pensamento paisagístico de Burle Marx, em projetos de grande escala e relevância, que espelham a paisagem americana, visando à proteção patrimonial. A metodologia reúne teóricos do jardim e da paisagem na análise dos projetos citados, à aplicação dos conceitos contemporâneos da Carta da Paisagem das Américas que fortalecem a noção de pedagogia do jardim concedida pelo paisagista Roberto Burle Marx.

Palavras chave: Burle Marx, jardim moderno, paisagem americana, paisagismo, patrimônio, pedagogia

ABSTRACT

Roberto Burle Marx was the forerunner of modernity in Brazilian landscaping introducing design principles inspired by the landscape of the Americas. Through a tripod of hygiene, education and art, which prioritizes autochthonous flora and hybridity, he grants a typically Latin American identity in the creation of parks and gardens with a strong social character, since his first projects for public spaces in Recife. The hybridity of his garden designs intensified with the collection of plants during his travels and professional practice outside the country, such as those in Parque del Este in Caracas, and the Aterro do Flamengo project in Rio de Janeiro in the 1950s. The Parque del Este and Aterro projects were carried out simultaneously with the Praça Ministro Salgado Filho in Recife and the San Vito de Coto Brus Botanical Garden in Costa Rica, which established compositional parallels and exchanges in the floristic repertoire of the gardens, contributing to the notion of a hybrid garden. It was an apprenticeship that has the modern garden as its protagonist, a pedagogy of the garden, and which is aligned with the principles aimed at protecting the American landscape formulated by the Charter of the Landscape of the Americas (2018). This emphasis on the tropical flora and culture proposed in the design of Burle Marx's gardens seems to have contributed to the establishment of principles for safeguarding landscapes. Thus, this work seeks to understand Burle Marx's landscape thinking in large-scale and relevant projects that mirror the American landscape, with a view to heritage protection. The methodology brings together garden and landscape theorists in the analysis of the aforementioned projects and the application of contemporary concepts from the Landscape Charter of the Americas, which strengthen the notion of garden pedagogy provided by landscape architect Roberto Burle Marx.

Key words: Burle Marx, modern garden, landscape design, landscape of the Americas, patrimony, pedagogy

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Entrada do Passeio Público do Rio de Janeiro, 1836	17
Figura 2 - Vista para o Palácio de Friburgo.....	18
Figura 3 - Iluminação urbana na Avenida Central do Rio de Janeiro (c. 1920).....	20
Figura 4 - Imagem aérea da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro	22
Figura 5 - Parque Municipal de Belo Horizonte, sem data	23
Figura 6 - Composição de Hans Arp	27
Figura 7 - Desenho para o jardim do Banco Safra.....	27
Figura 8 - Planta do projeto para a Praça de Casa Forte	28
Figura 9 - Fotografia do 3º jardim da Praça de Casa Forte	28
Figura 10 - Fotografia do 3º jardim da Praça de Casa Forte	28
Figura 11 - Gravura "Arbustos" de Tarsila do Amaral.....	29
Figura 12 - Croquis para a Praça Euclides da Cunha	30
Figura 13 - Principais excursões realizadas por Burle Marx no Brasil.....	31
Figura 14 - Perspectiva externa da residência Olivo Gomes	33
Figura 15 - Perspectiva interna da residência Olivo Gomes	33
Figura 16 - Localização de alguns dos projetos de Burle Marx nas Américas	40
Figura 17 - Projeto para a Exposição Internacional de Caracas	47
Figura 18 - Plano para o sistema de parques de Caracas, 1959.....	48
Figura 19 - Planta do Parque del Este	50
Figura 20 - Espaço aberto do Parque del Este (c. 2012).....	51
Figura 21 - Setorização do Parque del Este.....	52
Figura 22 - Vista do Parque del Este com o Monte Ávila ao fundo.....	53
Figura 23 - Vista aérea do Parque del Este e seu entorno (c. 1961)	54
Figura 24 - Perspectiva para o Jardim dos muros no Parque del Este.....	55
Figura 25 - Caminhos no jardim xerófilo do Parque del Este	56
Figura 26 - Bromélias e cactos do jardim xerófilo do Parque del Este.....	56
Figura 27 - Vista do bairro do Flamengo em meados de 1920	60
Figura 28 - Construção da Praça Paris (1926).....	60
Figura 29 - Praça Paris e o Aterro do Flamengo (c. 1966).....	61
Figura 30 - Perspectiva para o Parque do Flamengo.....	62
Figura 31 - Passarelas para os pedestres do Aterro (c. 1966)	63
Figura 32 - Passarela do Aterro com o Outeiro da Glória (c. 1966)	63
Figura 33 - Desenho e caminhos do Aterro do Flamengo	64
Figura 34 - Áreas de estar com traçado "orgânico" do Aterro do Flamengo.....	64
Figura 35 - Aterro do Flamengo com a Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar	65
Figura 36 - Mapa da Costa Rica com a localização do Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus.....	72
Figura 37 - Mapa e Setorização do Jardim Botânico	75
Figura 38 - Colina das Bromélias	75
Figura 39 - Colina das Bromélias	75
Figura 40 - Colina das bromélias	76
Figura 41 - Colina das Bromélias	76
Figura 42 - Vista da estação ecológica e seu entorno.....	77
Figura 43 - Parque España, Costa Rica (c. 2014)	78
Figura 44 - Parque España, Costa Rica (c. 2014).....	78
Figura 45 - Croqui da Praça Ministro Salgado Filho	80
Figura 46 - Praça e aeroporto na década de 1950.....	81
Figura 47 - Praça e aeroporto na década de 1980.....	82
Figura 48 - Planta original da Praça Ministro Salgado Filho.....	82

Figura 49 - Vista aérea da situação atual da Praça Ministro Salgado Filho, janeiro de 2025.....	84
Figura 50 - Demolição do antigo terminal de passageiros do aeroporto do Recife	85
Figura 51 - Perspectiva para o novo terminal do aeroporto do Recife.....	86
Figura 52 - Espelho d'água da Praça Min. Salgado Filho	86
Figura 53 - Lago do Parque del Este	88

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Relação entre os estratos e princípios da Carta da Paisagem das Américas.....	42
Quadro 2 - Algumas espécies vegetais do Parque del Este	57
Quadro 3 - Os estratos da Carta da Paisagem das Américas no Parque del Este	59
Quadro 4 - Algumas espécies vegetais do Aterro do Flamengo	67
Quadro 5 - Os estratos da Carta da Paisagem das Américas no Aterro do Flamengo	69
Quadro 6 - Espécies coletadas no Brasil presentes no Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus.....	76

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ASLA - <i>Sociedad Americana de Arquitectos Paisajistas</i>
ASOPAISAJE - <i>Asociación Costarricense de Paisajismo</i>
CEP - Convenção Europeia da Paisagem
CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CPA - Carta da Paisagem das Américas
FAC - <i>Fundación Arquitectura y Ciudad</i>
IFLA - Federação Internacional de Arquitetos Paisagistas
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
OTS - <i>Organization for Tropical Studies</i>
PIBIC - Programa de Bolsas de Iniciação Científica
SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SUDENE - Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste
SURSAN - Superintendência de Urbanização e Saneamento
UCR - <i>Universidad de Costa Rica</i>
UFPE - Universidade Federal de Pernambuco
UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
01. A ARTE DO JARDIM MODERNO DE ROBERTO BURLE MARX.....	16
1.1 O paisagismo no Brasil antes do movimento moderno.....	18
1.2 O paisagismo de Burle Marx.....	25
02. O CAMINHO PARA IDENTIFICAÇÃO DA PEDAGOGIA DO JARDIM	36
03. DIÁLOGOS COM O CONTINENTE: A PAISAGEM AMERICANA NOS PROJETOS CONTEMPORÂNEOS ENTRE SI	45
3.1 A magnitude do projeto do Parque del Este na Venezuela	46
3.2 A valorização da paisagem americana no projeto do Aterro do Flamengo	60
04. A PEDAGOGIA DO JARDIM NO JARDIM BOTÂNICO DE SAN VITO DE COTO BRUS E NA PRAÇA MINISTRO SALGADO FILHO	71
4.1 A prática paisagística de Burle Marx na Costa Rica: o caso do Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus	71
4.2 A Praça Ministro Salgado Filho como um elo cultural com o Parque del Este	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95
ANEXOS	101
APÊNDICES	113

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A investigação apresentada neste trabalho, partiu do desenvolvimento de pesquisas sobre a obra do paisagista brasileiro Roberto Burle Marx, através do Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) nos anos de 2022-2023 e 2023-2024 pelo Laboratório da Paisagem da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A pesquisa do PIBIC visou estudar a obra do paisagista no continente latino-americano, realizando levantamento histórico e análise comparativa entre alguns dos seus principais projetos nas décadas de 1950 e 1960, identificando elementos que demonstram o patrimônio verde e público das suas cidades.

Os projetos, desenvolvidos em mais de 50 anos de carreira, trazem de maneira pioneira uma representação típica da paisagem latino-americana, que se aproxima dos estratos da Carta da Paisagem das Américas (2018), por suas influências culturais vernaculares, sertanejas e indígenas. O jardim moderno de Burle Marx na contemporaneidade, logo, apresenta-se como um ambiente com valores históricos e culturais, representativos de uma época – do movimento moderno –, que são relevantes pelo seu valor documental, mas também pelo valor pedagógico que enfatiza a identidade das cidades brasileiras e latino-americanas.

Foi nesse contexto que o movimento moderno buscou uma identidade nacional e teve o projeto de paisagem como “modernizador” com a presença de Burle Marx, já que ele evidencia, com intuito educativo, aspectos e características antes ignorados, a exemplo da flora da caatinga e da arte indígena. A paisagem americana passa a ter protagonismo nas decisões projetuais, em prol de uma identidade artística no projeto de jardim, por meio do uso de formas livres e da ênfase na tropicalidade (Pérez; Tabacow, 2013).

A modernidade paisagística dos jardins de Burle Marx começou a ser despertada ao perceber o “princípio da associação”, adotado pelo botânico alemão Adolf Engler nas estufas do Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim, estudando desenho e pintura (Sá Carneiro, 2019). Entendendo que a associação poderia ocorrer tanto com espécies botânicas nativas da região, quanto com espécies exóticas, Burle Marx viu na flora autóctone do Brasil a possibilidade de trabalhar com a paisagem tipicamente brasileira, como inspiração para a criação dos seus futuros jardins, segundo o tripé higiene, educação e arte. Os estudos em Dahlem direcionaram o seu pensamento para a arte jardineira e a partir de então buscou defender a flora nacional. Uma vez imbuído do sentido de paisagem e da ecologia local, Burle Marx concebe seus projetos entendendo o território como origem do jardim, usando espécies nativas, mas também vegetação exótica, fazendo convergir à noção de paisagem híbrida na América Latina.

O uso da vegetação híbrida representa a construção sociocultural latino-americana em que vários grupos étnicos formaram e formam nossas sociedades e cidades. Ele realiza essa troca cultural principalmente nos projetos de grande escala como os parques urbanos: *Parque del Este*, na Venezuela (1958-1960), Aterro do

Flamengo, no Rio de Janeiro (1961). Já no projeto do Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus (c. 1963), na Costa Rica, Burle Marx realiza uma experiência que respeita a reserva botânica criando um ambiente de salvaguarda. Paralelamente ao *Parque del Este* e ao Aterro, o paisagista projeta a Praça Ministro Salgado Filho no Recife (1957) como um elo da paisagem americana. Ressalta-se que, por ter estabelecido escritório em Caracas, a Venezuela é o país que concentra o maior número de projetos depois do Brasil. São nesses espaços, por seus programas, por sua paleta vegetal, por seus desenhos, que há a síntese do “saber-fazer” do paisagista, privilegiando a pedagogia do jardim como um desdobramento¹. Logo, cabe analisá-los de maneira mais detalhada pelas relações e os paralelismos estabelecidos entre eles.

Entendendo a criação do jardim moderno, como um jardim híbrido e cultural, na paisagem latino-americana, levou-se em conta o percurso histórico do paisagista no continente, onde realizou expedições para construir paisagens, vistas como patrimônio cultural de valor pedagógico. É preciso destacar que mesmo se tratando de uma discussão latino-americana, o trabalho utiliza o termo “paisagem americana” respaldado pela Carta da Paisagem das Américas e pela visão de paisagem de Burle Marx que a entende de maneira contínua.

Este trabalho tem como objetivo geral interpretar os princípios paisagísticos dos projetos de Burle Marx, entrelaçando Brasil, Venezuela e Costa Rica que identificam a paisagem americana no sentido da pedagogia de jardim, e são averiguados da Carta da Paisagem das Américas. A pesquisa ainda incorpora o projeto da Praça Ministro Salgado Filho que materializa a função pedagógica do jardim latino-americano interligado ao *Parque del Este* em Caracas. Nesse sentido, trata-se de material educativo para o ensino da arquitetura da paisagem americana.

Os objetivos específicos consistem em:

1. Interpretar os princípios dos projetos do *Parque del Este* e do Aterro do Flamengo;
2. Compreender o processo de síntese pedagógica dos projetos do paisagista na Praça Ministro Salgado Filho;
3. Identificar nos projetos de jardins do *Parque del Este*, do Aterro do Flamengo e do Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus, à luz dos da Carta da Paisagem das Américas, os estratos que denotam a paisagem americana.

A fim de alcançar tais objetivos, o trabalho se baseia na metodologia teórico-conceitual e no estudo dos princípios paisagísticos e de documentos pertinentes ao tema. A pesquisa bibliográfica buscou aprofundar os conceitos norteadores, de

¹ A função educativa e pedagógica dos jardins de Burle Marx foi inicialmente explorada pelo pesquisador do Laboratório da Paisagem, Paulo Nobre, entre 2019 e 2020, no relatório de pós-doutorado: “Lições de Ecologia: a dimensão educativa dos jardins na obra paisagística de Roberto Burle Marx” identificando elementos de projetos que são associados ao tripé higiene, educação e arte. Associação que também será explorada neste trabalho em uma visão macro do continente americano.

paisagem e paisagem americana e o de jardim segundo os autores: Besse (2014), Veras (2021), Leenhardt (1996; 2008), Burle Marx (2004), dentre outros.

A pesquisa tem cunho qualitativo e a análise abrangeu revisão da literatura de dissertações, teses, artigos, entrevistas, cartas escritas por Burle Marx e cartas patrimoniais - como a Carta da Paisagem das Américas (2018), a Carta de Juiz de Fora (2010), a Carta de Florença (1981) - que tratam do conceito de paisagem, do jardim como elemento representativo de uma paisagem, da obra e vida do paisagista e da construção da identidade sociopolítica e cultural da América Latina.

A partir da construção dessas etapas, o trabalho se estrutura em **4 capítulos**. O primeiro busca apresentar uma visão geral do paisagismo no Brasil, até a arte do jardim de Burle Marx, entendendo, primeiramente, a visão projetual do paisagista. No segundo, é abordado a metodologia empregada para a análise do trabalho. Já no terceiro capítulo, é visto como seus princípios projetuais são aplicados no *Parque del Este* e no Aterro do Flamengo, através da análise da Carta da Paisagem das Américas e à luz dos estratos. Por último, tais conhecimentos da pedagogia de jardim são revisitados no quarto capítulo em um projeto de caráter didático, o Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus, na Costa Rica, em conjunto com a Praça Ministro Salgado Filho, no Recife, como uma síntese da paisagem americana de cunho pedagógico, capaz de auxiliar em ações de salvaguarda e de educação patrimonial, evidenciando a importância dos projetos do paisagista na contemporaneidade.

01

01. A ARTE DO JARDIM MODERNO DE ROBERTO BURLE MARX

A modernidade como um movimento cultural, arquitetônico e artístico foi desenvolvido no Brasil à procura de uma expressão singular na identidade paisagística dos seus territórios. É quando pela primeira vez se utiliza a vegetação da caatinga, por exemplo, em projetos de residências e de espaços públicos, como as primeiras casas modernas de Gregori Warchavchik - com projeto de jardim de sua esposa, Mina Klabin, que inclui cactos no projeto - e a Praça Euclides da Cunha, no Recife, do paisagista Burle Marx. Para Tábor (2007), Burle Marx era exceção no movimento moderno pelo uso da plástica do jardim e da integração com a arquitetura², logo, ele inventa e consolida o modo de se fazer paisagismo no país e, também, no mundo.

A representação da paisagem brasileira e americana, que ocorre por meio do **tripé higiene-educação-arte** nos jardins de Burle Marx, destaca os elementos naturais, como a vegetação, o solo, o clima, os seres vivos e, também, as construções. Assim, o jardim moderno, que é um ambiente *educador*, une os elementos naturais, na qual a vegetação está inclusa (*higiene*), com os elementos culturais simbolizados pela *arte*, mostrando que de fato “o jardim é paisagem em pequeno” (Assunto, 1994 *apud* Serrão, 2011, p.11). Contudo, o jardim entendido como “paisagem em pequeno” não minimiza a sua grandeza porque ele é uma metonímia da paisagem de um ecossistema, por exemplo.

Os jardins são monumentos vivos que demonstram a artisticidade e pensamento estético próprios de um tempo da paisagem com o fim de “estabelecer o impacto da visão dos conceitos éticos (religiosos e políticos) e dos conceitos estéticos (preferência da forma, definição de materiais nobres, formação dos estilos) contidos na cultura de cada comunidade” (Burle Marx, 1954, *in*: Tabacow, 2004, p. 25). A estética dos jardins sofre, então, influência do fazer arquitetônico de cada Estado e povo; logo, nos países americanos colonizados, a maneira de se fazer um jardim estava atrelado aos costumes europeus - franceses, ingleses, italianos, ibéricos -, que praticavam no território colonial técnicas e cultivo de espécies botânicas, deixando de lado as práticas dos povos originários.

Nesse sentido, a criação do jardim moderno só foi possível pela mudança de um paradigma colonizador, a partir do entendimento da paisagem autóctone como representativa do seu território. A presença de Burle Marx nesse reconhecimento foi vital para a compreensão dos jardins como um ambiente educador, contemplando princípios ecológicos, em um contexto histórico de reformas e expansões urbanas, nas quais, gradativamente, a forma de conceber jardins e espaços públicos foi sendo adaptado a partir de aspectos dos jardins franceses, muito geometrizados, e dos

² Para Racine (*in*: Leenhardt, 1996), o movimento moderno brasileiro é um “movimento-modernista-com-jardim”. Ao tomar essa afirmação como parte integrante dos projetos de Burle Marx, uma vez que ele era o principal nome do paisagismo no período, pode-se aplicar tal movimento “com jardim” a outros países latino-americanos onde o paisagista realizou projetos integrando o objeto arquitetônico (residências e edifícios) ao espaço verde, difundido, portanto, um ideal que seria (inicialmente) tipicamente brasileiro.

românticos ingleses, para valorizar o vernáculo, expresso no uso de espécies nativas e tropicais.

Os jardins e passeios públicos projetados no Brasil durante o século XIX, especialmente, tiveram como precursores os franceses, Auguste Marie Glaziou, Paul Villon, Grandjean de Montigny, dentre outros, que buscaram inserir algumas espécies nacionais, como a Sapucaia (*Lecythis pisonis*) (Magalhães, 2013), mas que ainda apresentava, no seu desenho paisagístico e na sua composição botânica, ares tipicamente europeus.

Nos grandes projetos de jardins, como a Quinta da Boa Vista e o Passeio Público (Figura 1) – inaugurado em 1783, sendo um dos primeiros espaços públicos do Brasil - e o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, mesmo com a tentativa de se inserir elementos nativos, ainda existia uma idealização da paisagem estrangeira, onde “o índio era europeizado nas suas virtudes e costumes, a mestiçagem ignorada, a paisagem amaneirada” (Delphim, 2005, p. 22).

É nesse momento que o movimento moderno – na pintura, na literatura, na arquitetura, etc. - acontece, no começo do século XX, em busca de uma identidade nacional e que o projeto de paisagem tem caráter “modernizante”, com a presença de artistas, escritores, arquitetos e o paisagista Burle Marx, que procuram colocar em evidência aspectos e características antes ignorados.

Figura 1 - Entrada do Passeio Público do Rio de Janeiro, 1836



Fonte: Museu da Cidade do Rio de Janeiro. Autor do desenho: Karl Wilhelm von Thiermin.

Disponível em: <<https://museudacidadedorio.com.br/pt/a--colecacao/c/seculo-xix>>.

Acesso em: 2 set. 2024.

1.1 O paisagismo no Brasil antes do movimento moderno

Uma das primeiras experiências com a vegetação tropical do país – aos moldes de “gabinetes de curiosidade” (Magalhães, 2013) – ocorreu no Recife no período da invasão holandesa (século XVII) na Ilha de Antônio Vaz com o Parque de Friburgo (Figura 2). Idealizado por Maurício de Nassau, o parque contava com espécies nativas do Brasil e de outros continentes (Sá Carneiro; Silva, 2017), reunindo além das espécies botânicas, artefatos e representações das paisagens e dos habitantes da colônia, que ganhou o status de “primeiro jardim brasileiro do ponto de vista da ciência e da botânica” (Magalhães, 2013). Após a saída dos holandeses do Recife, o local foi abandonado e suas feições originais foram desaparecendo.

Como um espaço importante e de destaque para a paisagem recifense, no século XIX, foi edificado o Palácio da Presidência da Província, que em 1875 recebeu projeto paisagístico dos franceses Emile Beringer e Victor Fournié, para o Campo das Princesas (na ponta da ilha), aos moldes românticos, estilo predominante no Brasil até a modernidade. Assim como em outros projetos espalhados pelo país, que serão vistos a seguir, o Campo das Princesas ganhou caminhos sinuosos e ornamentos como esculturas, um coreto e gradil, luminárias e bancos de madeira (Sá Carneiro; Silva, 2017), evidenciando o aspecto bucólico proporcionado pelo jardim paisagista oitocentista.

Figura 2 – Vista para o Palácio de Friburgo



Fonte: Brasiliana Iconográfica. Disponível em:

<<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20224/registros-do-recife>>. Acesso em: 12 dez. 2024.

O Campo das Princesas que incluía a Praça da República, é um grande exemplo de camada histórica nos espaços ajardinados no Brasil, e acabam evidenciando um palimpsesto urbano. Esse espaço foi pioneiro na representação da paisagem nacional no período colonial com apogeu no século XIX quando foi construído o novo Palácio do Governo – mesmo tendo perdido essa característica –, passou por mudanças no Império, adquirindo feições românticas. Já no século XX ganhou mais um novo traçado ortogonal, que mantinha a ornamentação inglesa, mas com a criação de eixos diagonais marcados por palmeiras imperiais (*Roystonea oleracea*). E como triunfo de suas camadas históricas, em 1937 foi contemplada com projeto de Burle Marx, que manteve as esculturas e as palmeiras da Praça e buscou “descortinar a paisagens das águas” (Sá Carneiro; Silva, 2017, s/p) no jardim do Palácio do Campo das Princesas, com a introdução de espécies originárias do Brasil e incidentes no Nordeste, como a Mangabeira (*Hancornia speciosa*) e os Cajueiros (*Anacardium occidentale*).

Reformas urbanas, como a do Campo das Princesas, impulsionaram o surgimento de jardins no país e foram inspiradas naquelas que aconteceram em Paris e Barcelona na segunda metade do século XIX. O começo do século XX no Brasil é marcado por uma série de renovações urbanas, que buscaram o melhoramento das estruturas citadinas, respaldados por um ímpeto modernizador, mas principalmente sanitaria, e que foram realizadas em diversas cidades brasileiras, como São Paulo, Recife e o Rio de Janeiro.

O modelo adotado nas cidades brasileiras, proveniente do fazer europeu, com ruas retas e em forma de tabuleiro de xadrez, fez com que boa parte das vias pré-existent fossem completamente modificadas para dar lugar ao modelo de “boulevard”. Para abrir os novos passeios públicos, grandes movimentos de terra foram realizados e a expulsão das classes sociais mais baixas também ocorreu. A retificação e o aterramento de rios também foram sintomáticos nas reformas urbanas, que ocorreram mais enfaticamente na cidade de São Paulo. A modernidade se instaura nas principais urbes brasileiras com o apogeu do ecletismo, o alargamento das vias, o surgimento da energia elétrica (Figura 3), criação de canteiros centrais, com praças, largos e a arborização nas ruas.

O paisagismo empregado a partir desse período se formalizou na Europa, principalmente na França e na Inglaterra, mas também em partes dos Estados Unidos, a partir do crescimento populacional, o que demandou a formação de novos espaços públicos para as grandes “massas” (Macedo, 2003). Os parques, praças, pequenos jardins privados, a arborização das ruas, que conhecemos hoje, consolidaram-se no século XIX e se estenderam até o final do pós Primeira Guerra, através de uma formação cênica que buscava expor as conquistas ocidentais, mostrar a ascensão econômica das classes emergentes e das elites e propiciar o divertimento da população (Macedo, 2003) em um contexto de expansões e reformas urbanas.

Figura 3 - Iluminação urbana na Avenida Central do Rio de Janeiro (c. 1920)



Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em:

<<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1753/browse?value=Atual+av.+Rio+Branco&type=coverage>>. Acesso em: 4 set. 2024

Ainda no século XIX, a Missão Artística Francesa³ foi a precursora nos projetos paisagísticos – mas também arquitetônicos – no Brasil, que se perpetuaria até meados da primeira metade do século XX. A chegada dos franceses, a partir da vinda da Corte Portuguesa para o Brasil em 1808, foi responsável pela mudança na concepção da paisagem brasileira, já que anteriormente, no período colonial, a experiência de jardinagem era muito restrita no país⁴, restringindo-se aos conventos e solares, que seguiam modelos medievais (Duarte, 2009).

A mudança se sucedeu a partir do que a família real portuguesa viu, primeiramente em Salvador, da paisagem da colônia, com ruas estreitas, irregulares, sujas pelo acúmulo de detritos que eram despejados de residências e comércios, animais circulando nas vias e a presença enfática dos africanos escravizados. Em contrapartida, a exuberante paisagem tropical - com cores fortes e flores coloridas -

³ A influência francesa no Brasil no final do século XVIII e começo do século XIX foi responsável por uma mudança nos costumes da colônia, a partir de uma vanguarda europeia. Muitos imigrantes franceses se instalaram no Brasil, a fim de se distanciar dos conflitos europeus; eles ofereciam diversos serviços dentre o ensino do francês, a moda (a partir dos moldes europeus) e o espraio da literatura francesa. Entretanto, a vinda dos arquitetos e engenheiros franceses foi mais enfática, uma vez que com a intenção de melhorar a imagem da corte portuguesa na colônia e enaltecer a família real, buscava-se impor uma “nova cultura artística” (Schwarcz; Starling, 2018, p. 192) que se aproximasse da estética europeia; os franceses deram lugar – em partes – aos artistas barrocos nacionais, em uma alusão cênica a então dita “Europa civilizada”.

⁴ Os jardins brasileiros no período colonial eram estritamente utilitários, com hortas e pomares nos espaços domésticos e geralmente cercados por muros ou grades (Magalhães, 2013).

e a presença das igrejas barrocas, com ouro e madeira jacarandá, buscou tirar a “má impressão” da cidade. Buscando o melhoramento dessas condições, D. João VI realizou, pouco depois, a abertura dos portos do Brasil com as nações amigas, permitindo o livre comércio, o que possibilitou a entrada de novas manufaturas para a colônia (Schwarcz; Starling, 2018).

Com a abertura dos portos, permitiu-se que profissionais estrangeiros entrassem no Brasil, caso dos pintores, escultores e arquitetos como Auguste Marie Glaziou, Nicolas Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret, Paul Villon e Grandjean de Montigny. Os franceses chegaram ao Brasil, por volta de 1816, com expectativas altas para conseguir trabalhos mais facilmente, uma vez que na Europa eles estavam associados à figura de Napoleão Bonaparte, que tivera seu império derrotado em 1814. A recepção no Brasil encontrou impasses com artistas locais e com os portugueses, mas mesmo assim muitas obras foram realizadas por essa equipe, que acabou por instaurar no país o neoclassicismo na arquitetura e o romantismo dos jardins ingleses – ou jardim paisagista (Magalhães, 2013) - nos espaços públicos, movimentos que estavam ocorrendo na Europa.

O Romantismo Inglês tem como característica, no seu modo compositivo, a cisão com o formalismo do jardim barroco (de origem francesa e altamente geometrizado). A natureza passa a integrar o desenho desses jardins, uma vez que, também no romantismo literário, buscava-se ressaltar a beleza da paisagem natural. Os jardins ingleses, também sofreram influência chinesa e japonesa, por isso possuíam irregularidades nos caminhos, assimetria nas passagens e que pode ser vista, nos projetos de Glaziou, especialmente na reforma do Passeio Público e da Quinta da Boa Vista⁵ no Rio de Janeiro (Figura 4).

Segundo o Almanaque Laemmert de 1862, a proposta de Glaziou para o Passeio Público:

“representa um jardim cognominado inglês ou paisagista, gênero actualmente adoptado nos países de mais adiantada civilização, por sua natural e graciosa singeleza, pois nelle se esconde a arte sob as mais bellas formas da natureza, que é o eu mestre e modelo depois de tirar o maior partido possível do terreno em que opéra, e dos pitorescos sítios circumvizinhos, dos quaes como se apossa, pelo efeito das perspectivas, com o fim de alargar os horizontes de seus términos.” (Laemmert, 1862 *apud* Dourado, 2009a, p. 100)

O novo desenho proposto por Glaziou para os principais espaços públicos do Rio de Janeiro mostra as influências do jardim inglês – que tem suas origens no século XVIII -, mas também apresenta uma composição mais flexível àquela dos moldes

⁵ O primeiro projeto para a Quinta da Boa Vista foi de Pierre Joseph Pézérat, 1828, com o desenho para o Palácio de São Cristóvão (atual Museu Nacional da UFRJ) que complementou o projeto da edificação neoclássica com os jardins inspirados no barroco e classicismo francês (Dourado, 2009a) e que ainda podem ser vistos nas proximidades da edificação. Na Quinta da Boa Vista há, ainda hoje, a fusão de dois estilos paisagísticos que foram empregados antes do movimento moderno: o barroco francês e o romantismo inglês. É, portanto, um espaço de grande valor histórico e paisagístico para se compreender a formação dos espaços verdes no país.

ingleses, que fora adaptada na França no período haussmaniano, como no *Bois de Boulogne*. Portanto, o “romantismo inglês” adotado no Brasil teve concepções francesas que buscava atender condições urbanas diversas para serem aplicadas em terrenos de diferentes escalas e inseridas nas cidades, ao contrário do jardim setecentista inglês que se desenvolvia, em sua maioria, em grandes áreas no meio rural (Dourado, 2009a).

Nos projetos oitocentistas as características dos jardins partiam dos pressupostos de “sensibilidade, criatividade e autenticidade” dos “*landscape gardens*” ingleses, através da ênfase nos caminhos sinuosos e “naturais” e na “predominância de massas densas e monocromas de vegetação” (Duarte, 2009, p. 19). O arranjo desses caminhos “induziam à multiplicação de pontos de vista, recantos e experiências sensoriais” (Dourado, 2009a, p. 101), que se perpetuaria ao longo do século XX nos projetos paisagísticos modernos.

Figura 4 - Imagem aérea da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro



Fonte: Museu Nacional. Disponível em: <<https://museunacional.ufrj.br/glaziou/>>.
Acesso em: 16 set. 2024.

A multiplicação de pontos de vistas e caminhos possíveis a serem percorridos e explorados foi uma característica adquirida pela experiência francesa, que enfatizava o papel do conjunto e das partes “temáticas” do jardim, colocando no projeto espécies de diferentes estratos, exóticas, que se diferenciavam do jardim inglês setecentista, que priorizava as grandes vistas e o aspecto cênico da paisagem, deixando de lado detalhes compositivos (Dourado, 2009a).

Outras características dos jardins imperiais brasileiros, mostravam o aspecto pitoresco trazido da Europa, com valorização ornamental “na forma de ruínas artificiais, grutas, rocalhas, cascatas, lagos, pontes, fontes metálicas, bancos, postes de iluminação, gradis, bebedouros e toda sorte de produtos para jardins, disponibilizados pela Revolução Industrial” (Dourado, 2009a, p. 101). O uso desse tipo de ornamento foi bastante utilizado pelo também francês, Paul Villon, já no final do século XIX, com os coretos nos projetos de espaços livres em Belo Horizonte, cidade na qual ficou responsável pela divisão de Estudos e Preparo do Solo e da divisão de Arruamentos, Calçamentos, Parques e Jardins (Dourado, 2009a).

A criação de Belo Horizonte resume os princípios reformistas do século XIX, sob a influência do traçado de Paris e os planos de Haussmann, e também das cidades estadunidenses como Washington, com planos ortogonais e lógicos, com ruas largas - superando 20 metros de largura - para passagem de automóveis, edificações modernas e áreas verdes, a exemplo do Parque Municipal (Figura 5) – projeto de Villon. A experiência do Parque Municipal mostra mais uma vez o predomínio do romantismo na criação dos jardins no Brasil com os caminhos sinuosos e a criação de “espaços temáticos”, até mesmo com traçado geometrizzante em alusão ao classicismo francês – parte integrante da formação dos artistas franceses -, mas priorizando a estética do pitoresco.

Figura 5 - Parque Municipal de Belo Horizonte, sem data



Fonte: G1. Foto da Ascom/APCBH. Disponível em: <<https://g1.globo.com/minas-gerais/viva-bh/noticia/belo-horizonte-em-120-anos-fotos.shtml>>. Acesso em: 16 set. 2024.

A ornamentação, também era formada, em sua maioria pelo uso da vegetação exótica⁶ – vinda, principalmente, da Europa e da Ásia – como Tulipas e Andromedas (Dourado, 2009a); o que se utilizava na Europa era trazido para o Brasil. Muitos horticultores e comerciantes franceses imigraram para o país e realizavam anúncios para vender espécies vindas do exterior. Uma das principais paradas para a comercialização botânica ficava no Recife, especialmente no Aterro da Boa Vista, uma vez que seu porto era o primeiro ponto de escala para a entrada no Brasil, em edição de 11 de fevereiro de 1853 do Diário de Pernambuco há um desses anúncios, exaltando as qualidades do solo e clima brasileiros que poderiam receber tais espécies:

“PLANTAS VIVAS EM VEGETAÇÃO RECENTEMENTE CHEGADAS DE FRANÇA. NO ATERRO DA BOA-VISTA N. 43.

Grande e rica collecção de arvores fructíferas, plantas raras e de gostos, arbusto de ornatos, flores de todas as espécies em grande variedade.

Uma experiencia na America do Sul dá esperanças ao importador que esta collecção achará imenso amadores, tendo formado nos generos muito pouco conhecidos nesse continente, cujo bello clima he tão apropriado a todas as variedades sem distinção, e tudo lhe faz crer que os amadores reconhecerão a utilidade e se alegrarão de possuir as ricas collecções que faz hoje à admiração de toda a Europa.

[...] Tem muitas collecções de arvores fructíferas, com enxertos próprios deste clima, collecções de batatas muito raras de lindas flores, coleções de arvores de ornato, variedade de sementes de flores, e de hortaliças. Convida-se pois aos amadores a visitar essas coleções que chegaram no melhor estado possível: vende de hoje em diante, e garante-se a segurança das plantas.” (Diário de Pernambuco, 1853)

No anúncio, percebe-se a exaltação às vegetações de ornato, populares, no período, na Europa e que acabaram se popularizando também no Brasil, com os novos projetos modernizadores. As feições adquiridas na componente vegetal dos jardins premiavam o ideal europeu, mesmo que houvesse algumas espécies tropicais, já que o que se via era uma “paisagem estrangeira”, sem incidências significativas das espécies tropicais brasileiras.

Assim, com o breve panorama traçado na criação de espaços verdes no país, nas principais capitais, passando da colônia, ao império e chegando, enfim, na república, nota-se, um aspecto mais cênico dos projetos públicos, especialmente aqueles oitocentistas, que buscavam trazer para os trópicos, “ares” de uma estética europeia, mas que formaram a maioria dos parques, praças, jardins e largos no Brasil e que, portanto, também fazem parte do patrimônio nacional⁷. A criação dos parques

⁶ Segundo Magalhães (2013) algumas das espécies trazidas para o Brasil – para o projeto do Jardim da Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro – foram as Camphoreiras (*Laurus camphora*), Litchis (*Euphoria litchi*), Cravos da Índia (*Caryophyllus aromaticus*), Areca (*Areca oleracea*), dentre outras, vindas da Ilha de França (atual Ilhas Maurício), essas espécies são originárias de áreas tropicais do globo (Ásia e América do Sul), mas sem ocorrências no Brasil.

⁷ Em 1937 o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), através do Decreto-Lei 25/1937, assegurou a proteção – em partes – dos

e praças passaram de paisagens pitorescas e ornamentais, para o movimento artístico moderno, das artes plásticas, à arquitetura e, conseqüentemente, ao paisagismo, que teria como principal expoente Burle Marx, propondo um aspecto ecológico e didático nos seus projetos, com as raízes nacionais e buscando trazer essa paisagem autóctone, que é tropical, e constantemente ameaçada, para o projeto de jardim, a fim de salvaguardar o território e sua flora.

1.2 O paisagismo de Burle Marx

“Desse período [do romantismo no país], reflete-se, no Brasil, o gosto pela jardinagem e pelo cultivo de flores e plantas exóticas. A rosa imperou em todas as artes, desde a poesia até o estuque de todas as casas. Avencas, bambus-chineses, palmeirinhas em vasos, cravos, crisântemos, dalias, samambaias etc. constituíam o consumo botânico de finalidade decorativa. Esse poderoso resíduo do romantismo de *belle époque* perdurou no Brasil até a quarta década dos noventa.

Esse foi o legado, o acervo da experiência artística que eu, pessoalmente, encontrei quando, de volta da Alemanha, me dispus a ser um simples artista plástico, de minha geração, em minha terra. [...]

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.**” (Burle Marx, 1957, in: Tabacow, 2004, p. 32-33, grifo nosso)

Roberto Burle Marx (1909-1994), foi um artista plástico e paisagista brasileiro, responsável pela criação do jardim tipicamente moderno e pela mudança da cultura de se planejar espaços verdes e públicos na América Latina, diferenciando-se do estilo europeu de se projetar paisagem, mencionado por ele no trecho acima. Essa mudança ocorreu por meio de duas esferas distintas: 1) a forma artística expressa no desenho do jardim que obedecem a geometrismos compositivos e 2) pela decisão em prestigiar a flora nativa que atendessem aos princípios: **higiene, educação e arte** (Sá Carneiro, 2019).

O seu tripé projetual baseia-se na higiene que simboliza o jardim como “pulmão coletivo”, representando um espaço que permite ao cidadão contato com o natural em meio às grandes construções das cidades; na educação promovendo conhecimento suficiente sobre a flora local, bem como incentivar o “amor pela natureza”, fazendo, com que a população preserve e conheça seu território natural. Por fim, o conceito de arte nos jardins explora formas e representações artísticas que devem seguir uma lógica de conjunto para representar uma paisagem (Sá Carneiro; Silva, 2017).

jardins imperiais brasileiros, através do tombamento de bens Arqueológicos, Etnográficos e Paisagísticos que “importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana” (Brasil, 1937). Já em 1938 o Passeio Público, o Jardim Botânico e a Quinta da Boa Vista (todos no Rio de Janeiro) foram propriamente tombados pelo SPHAN (Magalhães, 2013). Nota-se o favorecimento dos jardins fluminenses em detrimento de outros produzidos ao redor do país.

Esses princípios afloraram em Berlim nas visitas às estufas do Jardim Botânico de Dahlem já iniciado na sua infância e juventude ao lado de sua mãe, Cecília Burle, seu pai, Wilhelm Marx e sua babá – ou “mãe de criação”, como ele a chamava – Anna Piacsek, e o tripé vai se fortalecendo junto à prática paisagística. Nas estufas de Dahlem ele exercita o olhar artístico para as pinturas observando as plantas e se surpreende com as plantas dos biomas da Amazônia e da Caatinga que não conheceu nos jardins brasileiros e combinando experiências sensoriais, percebeu o “princípio da associação”, adotado pelo botânico alemão Adolf Engler (Sá Carneiro, 2019):

“Em 1928, realizei uma viagem de estudos à Alemanha, onde tornei-me frequentador assíduo do Jardim Botânico de Dahlem, cujas coleções de plantas, agrupadas por Engler sob critérios geográficos, eram, para mim, vivas lições de botânica e ecologia. Foi ali onde pude apreciar pela primeira vez, de forma sistemática, muitos exemplares da flora típica do Brasil. Eram espécies belíssimas quase nunca usadas em nossos jardins. O fato marcou-me profundamente e, ao regressar, **dispus-me a defender, por todos os meios que encontrasse, a nossa flora.**” (Burle Marx, 1975, in: Tabacow, 2004, p. 115, grifo nosso)

Em 1929, quando volta ao Brasil, Burle Marx se matricula na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde se forma como pintor. Durante seu período como aluno, teve contato com artistas influentes da época, como Portinari e Leo Putz (Sá Carneiro, 2019), que o ajudaram a formar seu estilo artístico, representado pelas cores e pelas linhas sinuosas. Quanto a composição dos jardins, passou a considerar as cores e texturas das plantas, inovou no quesito forma. Como era moderno, ele se liberta da composição ortogonal e cartesiana, que eram característica dos jardins produzidos no Brasil, e começa a experimentar com outras expressões formais (Tabacow, 2004).

O traçado de Burle Marx, sofre influência da pintura de Pablo Picasso, Joan Miró, Henri Matisse, Paul Klee e, principalmente, do alemão Hans Arp⁸ (Figura 6) (Sá Carneiro, 2019), no qual as figuras não são propriamente regulares, suas geometrias possuem irregularidades e evocam abstrações. Isso acontece no jardim do atual Palácio Gustavo Capanema (Anexos 1 e 2) – no projeto final e na pintura de referência para a obra -, e em tantos outros projetos como o Banco Safra, situado na Av. Paulista em São Paulo (Figura 7) e na casa Odette Monteiro (Anexo 3). Nesse projeto ele busca traçar caminhos que passem ora pelos arredores dos jardins e bosques, ora por dentro dos mesmos, sempre destacando a vegetação com cores como parte da ornamentação, mas usando poucas espécies, uma vez que ele entende que a utilização da mesma espécie repetidas vezes, valoriza a estética do jardim. Essa técnica é inspirada no “*parterre*” - termo do barraco francês que se refere a uma espécie de “tapeçaria” no jardim para formar composições -, como o da Casa

⁸ Para Álvarez (2007), Arp formulava composições artísticas biomórficas, com linhas onduladas, sinuosas, inspiradas na forma orgânica mais primitiva, a célula, buscando uma visão diferente da composição da natureza, através da abstração geométrica.

Cavanelas (Anexo 4), onde ele usa espécies herbáceas facilmente encontradas e que são dispostas através das formas criadas e pelo uso de cores distintas. Tal artifício busca deixar claro que o jardim é uma composição humana (Tabacow, 2004).

Figura 6 - Composição de Hans Arp e Figura 7 - Desenho para o jardim do Banco Safra



Fonte: ArtMajeur e Archdaily. Disponível, respectivamente, em:
<<https://www.artmajeur.com/ferdinandomaggiarano57/ru/proizvedeniya-iskusstva/13775921/jean-arp-composition-1-handsigned>> e
<<https://www.archdaily.com.br/br/991467/exposicao-sobre-roberto-burle-marx-aborda-ecologia-urbana-e-traz-projetos-em-sao-paulo>>. Acesso em: 1 out. 2024.

Em 1932, ainda como aluno, ele realiza seu primeiro projeto de jardim, o da casa da família Schwartz, no Rio de Janeiro, a convite de Lucio Costa. O projeto da casa Schwartz despertou o interesse do então governador de Pernambuco, Carlos de Lima Cavalcanti, que convidou Burle Marx para ser o diretor do Setor de Parques e Jardins do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do Governo do Estado.

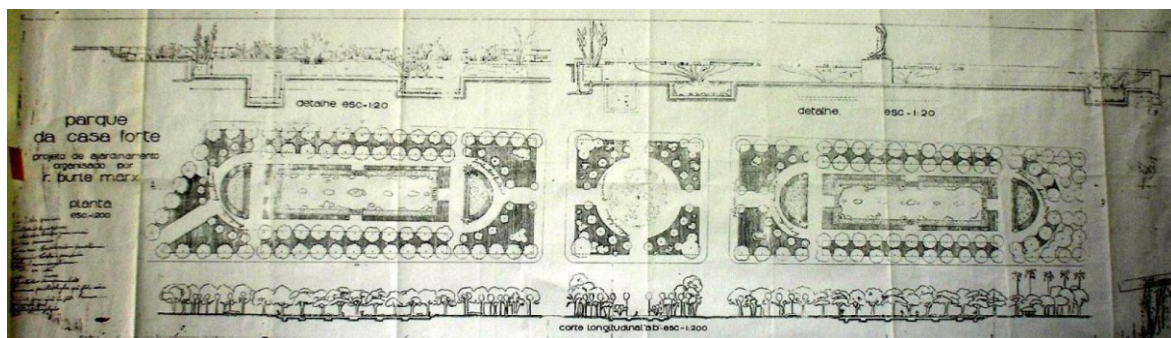
Chegando ao Recife, em 1934 - onde permaneceu até 1937 -, Burle Marx realizou e reformou diversos projetos, como os jardins das praças de Casa Forte e Euclides da Cunha, além da Praça do Derby, a Praça da República e o Jardim do Palácio do Campo das Princesas, que junto com a Praça Ministro Salgado Filho (1957) e a Praça Faria Neves (1958), foram tombadas em 2017 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a partir da solicitação de tombamento feita pelo Laboratório da Paisagem em 2008.

No Recife estão os primeiros projetos desenvolvidos por Burle Marx para espaços públicos. Na composição da Praça de Casa Forte de 1935 (Figura 8), percebe-se a linguagem paisagística com a incorporação da vegetação híbrida⁹. Inspirado no Kew Gardens, de Londres, o projeto da praça é composto por três jardins com aspectos distintos: o primeiro representa a vegetação de diferentes

⁹ O termo “vegetação híbrida” usada neste trabalho diz respeito ao uso de espécies botânicas nos jardins que combinam vegetações autóctones – nativas do Brasil e dos respectivos países nos quais os projetos foram realizados – e das espécies estrangeiras, que formam no conjunto, um todo coeso para transmissão dos ensinamentos do tripé projetual de Burle Marx.

ecossistemas brasileiros, já o segundo a flora amazônica e, por fim, o terceiro jardim (Figuras 9 e 10) apresenta espécies oriundas de outras regiões tropicais do globo, que são as exóticas (Sá Carneiro; Silva, 2017). A combinação da vegetação de diferentes ecossistemas, junto com a simplicidade da forma dos espelhos d'água, tinham para o paisagista, importância educativa e ecológica.

Figura 8 - Planta do projeto para a Praça de Casa Forte



Fonte: Fotografia do Laboratório da Paisagem/UFPE a partir do Acervo do Museu da Cidade do Recife

Figura 9 - Fotografia do 3º jardim da Praça de Casa Forte e Figura 10 - Fotografia do 3º jardim da Praça de Casa Forte



Fonte: Ana Rita Sá Carneiro, 2024

Ainda no Recife, na Praça Euclides da Cunha - batizada em homenagem ao autor de "Os Sertões", que em sua obra caracterizou a flora sertaneja -, Burle Marx buscou dar protagonismo a uma realidade botânica até então não explorada, a da caatinga nordestina. Assim, ele se vê diante da possibilidade de realizar um jardim que representasse por completo a flora brasileira e que contemplasse seu tripé projetual. O contexto artístico do movimento moderno brasileiro, após a Semana de Arte Moderna de 1922, também respaldou mais ainda a aproximação de Burle Marx com as raízes de sua terra, do próprio território, privilegiando a vegetação nativa como identidade nacional. Essa busca identitária, olhando para o Nordeste brasileiro,

especialmente para os sertões, fora enfatizado por Tarsila do Amaral, na gravura “Arbustos” (Figura 11), com a representação de cactáceas.

O movimento moderno deu suporte a Burle Marx para que implementasse a vegetação nativa como representativa de uma identidade nacional, concedendo “cidadania” à paisagem e às espécies sertanejas, pois a Caatinga era vista pela população como local exótico, especialmente a classe média local, para a qual o seu uso devolveria a cidade à selva (Paula *et al.*, 2011). É nesse sentido que Leenhardt entende que na Praça Euclides da Cunha o exótico é subvertido, “porque as plantas utilizadas provêm da região, mas elas jamais tiveram direito de cidadania na prática paisagística da época” (2008, p. 42).

Figura 11 - Gravura “Arbustos” de Tarsila do Amaral



Fonte: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Disponível em:
<<https://artsandculture.google.com/asset/shrubbery-tarsila-do-amaral/VQFifJN-WGJesA?hl=pt-br>>. Acesso: 9 set. 2024

A utilização de espécies xerófitas¹⁰, distribuídas racionalmente e colocando em prática os conhecimentos adquiridos em Dahlem, demonstram o caráter educativo desse jardim, além de incentivar a cultura e a ecologia por meio das funções: higiene, educação e arte. O jardim das cactáceas se apresentou como ponto de partida do uso completo de espécies vegetais autóctones e de um clima semiárido, as quais podem ser observadas em seus croquis do projeto (Figura 12). Nesse jardim, ele dá protagonismo ao único bioma que se encontra exclusivamente no território

¹⁰ Xerófitas são plantas adaptadas para viverem em regiões de climas semiárido e desértico (árido). Os cactos são as plantas xerófitas mais conhecidas. Porém, existem diversas espécies, que não são cactos, que pertencem às xerófitas. Disponível em: https://www.todabiologia.com/botanica/plantas_xerofitas.htm. Acesso: 30 set. 2024.

brasileiro, a Caatinga, reforçando seu pioneirismo no uso de espécies originárias, como o mandacaru (*Cereus jamacaru*) e a macambira (*Bromelia laciniosa*, *Encholirium spectabile*).

Figura 12 - Croquis para a Praça Euclides da Cunha



Fonte: Acervo do Laboratório da Paisagem/UFPE

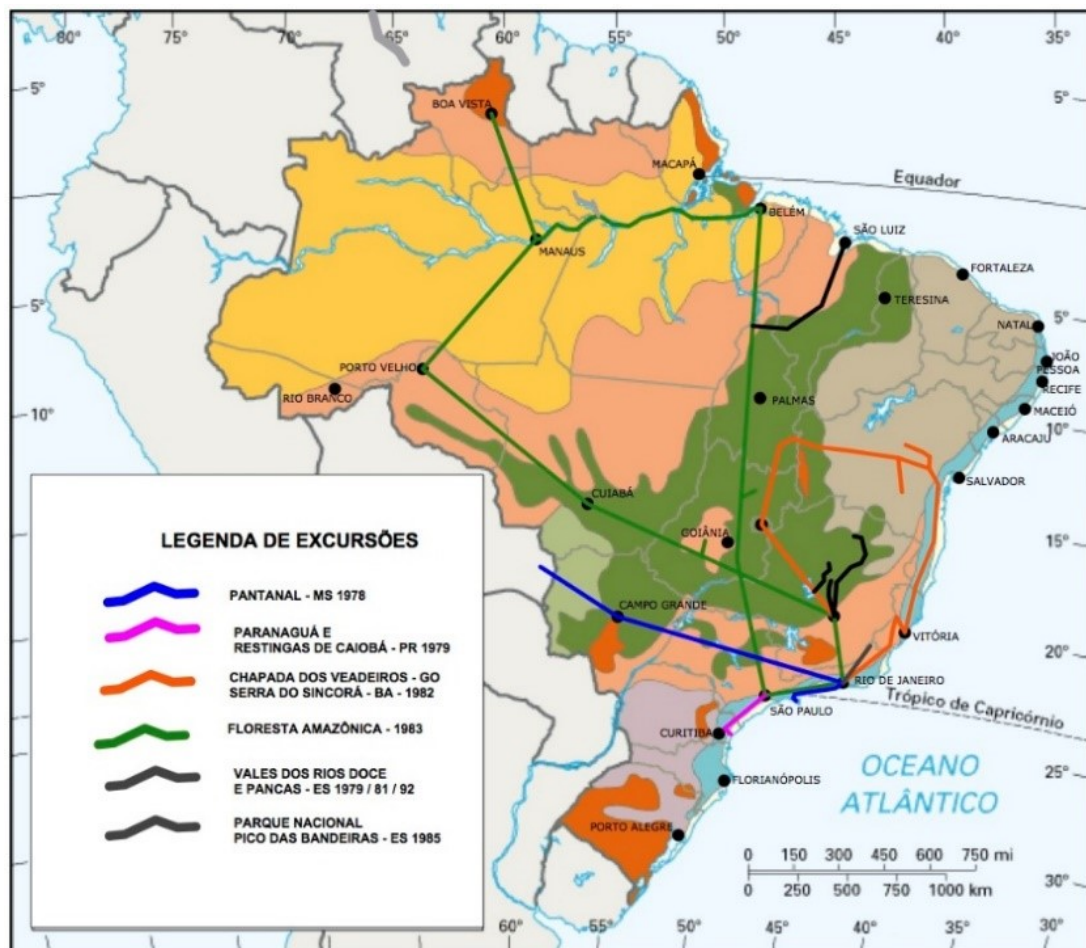
A definição na distribuição das espécies de “fora para dentro” - do limiar da calçada para o centro do jardim - simboliza a transição das sub-regiões nordestinas, passando da Zona da Mata, para o Agreste e culminando, ao centro, no Sertão. Essa disposição, em forma de “anéis”, foi feita de maneira intencional por Burle Marx, no intuito de criar um microclima para melhor adaptação das cactáceas, protegendo-as dos ventos e da umidade litorânea, mas garantindo luz solar durante todo o dia. Ao mesmo tempo, o primeiro anel de vegetação arbórea garante o sombreamento para o visitante contemplar o interior do espaço e circular ao redor do cactário mantendo uma certa proximidade para perceber a escala das plantas, imaginando a paisagem sertaneja.

O entendimento da dinâmica climática das plantas da Caatinga reflete o estudo botânico aprofundado e a experiência de paisagem no contato direto com o Sertão, graças ao espírito curioso de um pesquisador da natureza que iniciou a série de expedições de sua carreira exitosa partindo da cidade do Recife.

O conhecimento das paisagens só foi possível por meio de expedições de coleta em conjunto com colegas botânicos e horticultores. Burle Marx defendia a participação ativa dos botânicos no dia a dia dos paisagistas, a fim de entender as

associações vegetais e as necessidades fitossanitárias das plantas (luz, umidade, água, ventilação), para que então fossem usadas nos jardins (*in*: Tabacow, 2004). O contato com o botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto no projeto do Parque de Araxá¹¹ (1943) e, posteriormente, com os também botânicos, Luiz Emygdio, Nanuza Menezes e tantos outros profissionais possibilitou a descoberta de novas espécies – até então não catalogadas – durante suas expedições, além de um conhecimento profundo de ecologia e meio ambiente. Essas excursões de reconhecimento das paisagens (Figura 13) se perpetuaram durante toda sua vida e contribuíram para a construção de um acervo botânico do Sítio Santo Antônio da Bica, hoje Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx.

Figura 13 - Principais excursões realizadas por Burle Marx no Brasil



Fonte: Oscar Bressane. Disponível em: <<https://www.oscarbressane.com/portfolio-item/expedicao-burle-marx/>>. Acesso em: 1 out. 2024.

¹¹ Foi no Parque de Araxá onde a consciência ecológica de Burle Marx foi melhor desenvolvida, segundo Tabacow (2004, p. 167), “até então, suas iniciativas no sentido de usar critérios ecológicos na definição dos componentes vegetais eram intuitivas, uma decorrência de suas próprias observações das paisagens naturais”. Isso se deveu muito ao papel de Mello Barreto no entendimento das associações de plantas e seus substratos.

As décadas de 1930 e 1940, com projetos no Recife, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, as excursões e contato com uma equipe multidisciplinar, foram fundamentais para a consolidação de Burle Marx como proeminente artista e paisagista brasileiro, expandindo - e conciliando - sua atuação para outros países nas décadas posteriores. Contudo, é a partir de 1949, quando com seu irmão Guilherme Siegfried adquirem o Sítio Santo Antônio da Bica, que ocorre o aumento da escala dos projetos e sua internacionalização, além de uma intensificação no conhecimento botânico, uma vez que o local servirá de laboratório para sua coleção de espécies botânicas.

No Sítio, Burle Marx pôde criar seu próprio laboratório botânico e paisagístico para reunir as espécies vegetais que eram coletadas durante suas viagens nacionais e internacionais de exploração, o que permitiu a criação de um acervo florístico capaz de expandir a compreensão da paisagem e da conservação da natureza¹². É no Sítio que ocorre a síntese artística e laboriosa do paisagista, como um ambiente de invenção e estudo¹³:

“[é um local que] esgarça as fronteiras entre o patrimônio material e o imaterial, entre a arte popular e erudita, entre os entes naturais e as obras da criação humana; ele é um testemunho de que, na vida real, natureza e cultura, arquitetura e paisagem natural, urbano e rural estão muito mais conectados do que frequentemente se imagina” (*in*: Storino; Siqueira, 2020, p. 68).

A construção de um movimento moderno no paisagismo, está atrelado, portanto, as noções estéticas, sociais e ambientais que foram concebidas ao longo da experiência com o Sítio e com suas viagens de “descobrimento” da(s) flora(s) autóctone(s), entendendo as necessidades de cada ambiente/paisagem, para a partir daí, construir um projeto de paisagem que de fato servirá para o local que o receberá. A intimidade entre jardim e arquitetura, tanto no espaço público, quanto no privado, está estreitamente ligada ao contato de Burle Marx com arquitetos modernos, no Brasil e no exterior como Rino Levi, Richard Neutra, dentre outros, que ajudam a entender o projeto paisagístico como arquitetura moderna.

Na residência Olivo Gomes (Figura 14) em São José dos Campos (SP), projeto de 1950 de Rino Levi e com o paisagismo de Burle Marx, percebe-se a ligação entre o projeto arquitetônico e o jardim moderno. Há a conexão dos elementos estruturais da casa com os espelhos d'água ao redor – como objeto de reflexão da paisagem circundante e nesse caso do objeto arquitetônico -, bem como do uso da textura vegetal no limiar da edificação (Figura 15), revelando ao longo da esquadria, a flora autóctone e exuberante.

¹² O Sítio também está situado entre duas Unidades de Conservação Estaduais de Proteção Integral: a Reserva Biológica Estadual de Guaratiba e o Parque Estadual da Pedra Branca, ambas criadas em 1974.

¹³ Na propriedade do Sítio há diversos equipamentos distribuídos em oito edificações que abrigam exposições de pinturas, esculturas, etc. O sítio possui um acervo de mais de 3 mil itens colecionados por Burle Marx durante sua vida que além das obras de arte possuem também sua biblioteca pessoal, o mobiliário e objetos da sua residência, as coleções de arte sacra e cerâmica pré-colombianas (*in*: Storino; Siqueira, 2020).

Figura 14 – Perspectiva externa da residência Olivo Gomes



Fonte: ArquivoArq. Fotografia de Nelson Kon. Disponível em:
<<https://arquivo.arq.br/projetos/residencia-olivo-gomes>>. Acesso em: 3 out. 2024.

Figura 15 - Perspectiva interna da residência Olivo Gomes



Fonte: ArquivoArq. Fotografia de Nelson Kon. Disponível em:
<<https://arquivo.arq.br/projetos/residencia-olivo-gomes>>. Acesso em: 3 out. 2024.

A composição de um jardim moderno está então ligada ao uso das cores, das vegetações tropicais nativas, da abstração, das curvas, e da integração com a arquitetura, mostrando o que havia de diferente no paisagismo de Burle Marx, que realizou diversos projetos importantes no Brasil, ao longo de cinco décadas (Apêndice 1). Seus projetos, bem como o Sítio representam para Storino “um testemunho vivo da mudança do conceito europeu de jardim com composição geometrizada de rigor formal para o conceito de modernidade do jardim tropical como forma de manifestação artística” (*in*: Storino; Siqueira, 2020, p. 80).

A construção moderna do paisagismo também deve ser vista através da troca de experiências profissionais ao redor de vários países e continentes, especialmente na América Latina, onde Burle Marx realizou mais de 70 projetos (Apêndice 2). Além de uma participação efetiva no desenho, programa e escolha da paleta vegetal dos projetos, ele contribuiu para a propagação dos ideais modernos na arquitetura da paisagem¹⁴, influenciando outros paisagistas e arquitetos latino-americanos.

¹⁴ O termo “arquitetura da paisagem” é usado contemporaneamente, seguindo a denominação usada pelo Ministério da Educação (MEC), por isso, no trabalho – que estuda o movimento moderno nas décadas de 1950 e 1960 – é mais utilizado o termo “paisagismo”, já que era a denominação usada no período. Logo, ao se falar do modernismo, utiliza-se “paisagismo”, já ao tratar das reverberações na atualidade, utiliza-se “arquitetura da paisagem”.

02

02. O CAMINHO PARA IDENTIFICAÇÃO DA PEDAGOGIA DO JARDIM

Este capítulo trata da metodologia que abarca os conceitos de paisagem e jardim e das proposições da Carta da Paisagem das Américas (2018). Portanto, com base nesses conceitos então inerentes ao pensamento paisagem de Burle Marx, percebeu-se a relevância em oportunizar o diálogo com a Carta da Paisagem.

O jardim é a experiência estética que trabalha todos os sentidos e leva ao sentimento de paisagem. O jardim, que para Serrão (2011) é uma manifestação e interpretação humana da natureza, leva, portanto, à compreensão da paisagem, através de uma experiência polissêmica. O jardim histórico, por sua vez, é definido pela Carta de Florença (1981) como “uma composição arquitetônica e vegetal que, do ponto de vista da história ou da arte, apresenta, um interesse público”; o jardim histórico pode ser representado por jardins botânicos, parques, praças, passeios públicos, jardins privados, vias arborizadas ou espaços verdes circundantes de centros e monumentos históricos, etc. (Carta de Juiz de Fora, 2010).

Já a paisagem como disciplina e objeto de estudo foi sendo “construída” ao longo dos séculos e hoje adquire um sentido multidisciplinar. O que é paisagem? É pergunta frequente em diversos campos de estudo, como na geografia e na arquitetura e pode ser definida brevemente como o espaço da interação entre homem e natureza, onde a cultura, a natureza e a multissensorialidade acontecem e se relacionam (Berjann, 2001; Besse, 2014; Carta da Paisagem das Américas, 2018).

A partir dessa visão, percebe-se que o projeto de jardim é uma maneira de representar a relação da totalidade natural e cultural das paisagens (Besse, 2014) de maneira pedagógica, é a relação de uma com a outra, das formas naturais do relevo, da vegetação, do solo, com as intervenções humanas, tanto físicas como subjetivas. Assim, a paisagem não é apenas o rio, a mata, o mar, a lagoa - que seria o “natural” - mas a relação de vários objetos e indivíduos na cidade ou no campo - os conjuntos urbanos, os movimentos artísticos - que representam a realidade.

Os jardins, bem como as paisagens, constituíram-se, ao longo do tempo, como rastro das sociedades - de maneira simbólica ou material (Besse, 2014) -, como palimpsesto urbano, logo, essas paisagens demonstram sentimento, de pertencimento, nostalgia, dentre outras emoções. Portanto, paisagens e jardins podem ser considerados propriedade do coletivo, fruto de experiências fenomenológicas. Uma paisagem “ordinária” e cotidiana - como pessoas se apropriando de um espaço público - pode representar, para o indivíduo ou para um grupo, um patrimônio afetivo que deve ser preservado, a exemplo dos projetos analisados neste trabalho: o *Parque del Este*, o Aterro do Flamengo, o Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus e a Praça Ministro Salgado Filho.

Assim, os projetos de jardins públicos possuem um forte apelo patrimonial, porque representam um sentimento de pertencimento, caracterizam um lugar - pela relação entre as pessoas e o meio natural -, ou seja, formam identidade. Por isso, os

jardins constituem-se parte integrante do patrimônio material e edificado de suas cidades e países, uma vez que caracterizam sua época e uma cultura ao longo da história. Os jardins como manifestação artística da relação entre o homem e o ambiente natural, desde dos jardins da antiguidade – dos gregos e romanos –, aos do medievo e aos renascentistas, representam a construção de uma paisagem, uma paisagem identitária.

O conhecimento da botânica e das dinâmicas ecológicas que ocorrem no próprio ambiente natural são, portanto, primordiais para o desenho do jardim, afinal para Burle Marx “o jardim não seria apenas a soma de partes, e sim a presença de um todo estruturado e indivisível” (Ferreira, 2019, p. 77). Logo, o jardim é uma junção de arte, ciência e técnica (Berjman, 2001) que se origina quando a natureza se torna paisagem, considerando-se, também, nesse “todo estruturado e indivisível”, a paisagem americana.

O projeto de jardim tem como referência a paisagem autóctone. Nessa compreensão, Burle Marx realiza a “artialização *in situ*” (Roger, 1997 *apud* Besse, 2014), que significa a operacionalização em que a natureza se torna paisagem a partir dos princípios artísticos empregados. Esses jardins são expressão da sua época, que representam, artisticamente, o estreitamento das relações entre homem e natureza e que ele entende como monumentos vivos, formando “um paraíso no sentido etimológico do termo, mas que dá testemunho de uma cultura, de um estilo, de uma época, eventualmente da originalidade de um criador” (Carta de Florença, 1981, p. 2). Assim, os jardins de Burle Marx, a partir dos conceitos, representam a “artialização” da paisagem americana e da “americanidade”, propondo um espaço pedagógico.

Roberto Burle Marx desempenhou um papel crucial, destacando os jardins como ambientes educativos que refletem uma visão ecológica do meio ambiente, mudando o modo de se pensar a paisagem. No contexto de construção do meio urbano, o jardim tornou-se “laboratório” da tropicalidade e da hibridez que denota a latinidade, auxiliando na salvaguarda¹⁵ do patrimônio moderno, quanto do patrimônio verde de nossos países.

A troca cultural pôde ser realizada por meio das expedições de coleta (visto anteriormente), que permitiram a Burle Marx e arquitetos e botânicos no seu convívio, construírem uma noção moderna de projeto paisagístico. Essa noção contava com a valorização da flora nacional e nas associações botânicas que

¹⁵ A salvaguarda compreende as ações que buscam garantir a integridade e a autenticidade de um bem, são medidas de conservação, que dentro do campo da arquitetura e do urbanismo auxiliam na preservação do patrimônio e no campo ambiental, no asseguramento da biodiversidade. A autenticidade, por sua vez, diz respeito aos “componentes de origem, aspectos de comparação, dos materiais, das tecnologias, da simbologia e do entorno, no momento da criação, e os efeitos da ação do tempo, incluindo uso e valor social até o momento atual. [...] Já a integridade, refere-se à completude do bem, no sentido do equilíbrio entre os elementos componentes.” (Delphim, 2005 *apud* Sá Carneiro; Castel-Branco; Silva, 2016, p. 58). Basicamente a autenticidade refere-se aos elementos singulares de um bem e a integridade à materialidade e plenitude desses elementos. Logo, a salvaguarda da paisagem consiste na conservação das características marcantes, ou seja, dos conjuntos urbanos e arquitetônicos ao lado dos elementos naturais e que formam a identidade paisagística.

poderiam ser feitas com espécies locais, mas também com as exóticas, formando uma “didática de jardim”:

“A missão social do paisagista compreende, sem sombra de dúvida, um aspecto pedagógico. Cumpre-lhe fazer compreender e amar o que a natureza representa, com a ajuda de seus jardins e de seus parques. No Brasil, onde reina um desamor característico pelo que é plantado, a experiência ensinou-me a sempre insistir sobre a transformação das mentalidades. Podemos contribuir para isso, agindo. Ademais, nossa atitude deve afirmar, alto e bom som, uma dimensão prospectiva: é a manifestação de que alguém teve a preocupação de deixar para as gerações futuras uma herança estética e útil, digna desse nome.” (Burle Marx, *in*: Leenhardt, 1996, p. 50, grifo nosso)

Nos sistemas urbanos e naturais, as áreas verdes constituem um espaço de “laboratório”, são, desse modo, ambientes de recreação e lazer baseados na natureza, que auxiliam na conservação da fauna e flora, logo, são extremamente pedagógicas e de fundamental importância para a manutenção da biodiversidade e da resiliência. A resiliência, princípio da ecologia, caracteriza-se pela capacidade de recompor um espaço após quaisquer fatores de “perturbação” e está relacionada, também, com a estabilidade das áreas verdes, que consiste na “habilidade que permite ao sistema retomar seu equilíbrio após um distúrbio temporário: quanto mais rápido retorna, mais estabilidade tem” (Ndubisi, 2016 *apud* Olivo; Meneguetti, 2023, p. 8).

Sabe-se que as paisagens americanas são inúmeras e singulares, dos climas, aos biomas, à identidade arquitetônica e urbana de seus lugares, no entanto, ao discutir a “americanidade”, procura-se resgatar um entendimento do lugar – e da paisagem singular, característica de uma determinada região – a fim de “desencadear um processo de educação paisagística e patrimonial” (Carta da Paisagem das Américas, 2018, p. 8).

A paisagem pode ser vista, também, através de uma perspectiva micro e outra, macro, que significa o olhar para a área circundante imediata, às edificações, às aberturas, às vias, etc., ou em uma escala mais abrangente, para o ecossistema que envolve o local, o país e o continente, pensando em estratégias de conservação. A salvaguarda se trata, portanto, de um meio de conexão e educação, que pode ser exercitado na “experiência sensível [...] [do] cotidiano e se torna a base de uma cidadania paisagística” (Duarte *et al.*, 2022, p. 10).

Ao se pensar em um projeto de paisagem que se apresenta no jardim, exercita-se um olhar para a paisagem, que neste trabalho consiste no entendimento da paisagem americana. Paisagem americana que é analisada por uma ótica latino-americana no movimento moderno, através da figura de Burle Marx, que entende a importância de olhar para o próprio continente, a fim de entender as raízes que compõem a identidade da paisagem – e do jardim –, pois segundo Reis, o sujeito latino-americano era até então visto como objeto e não como sujeito propriamente

dito, diante da dependência cultural europeia forjada ao longo dos séculos já que “a história nos foi impingida pelo colonizador” (1988, p. 94).

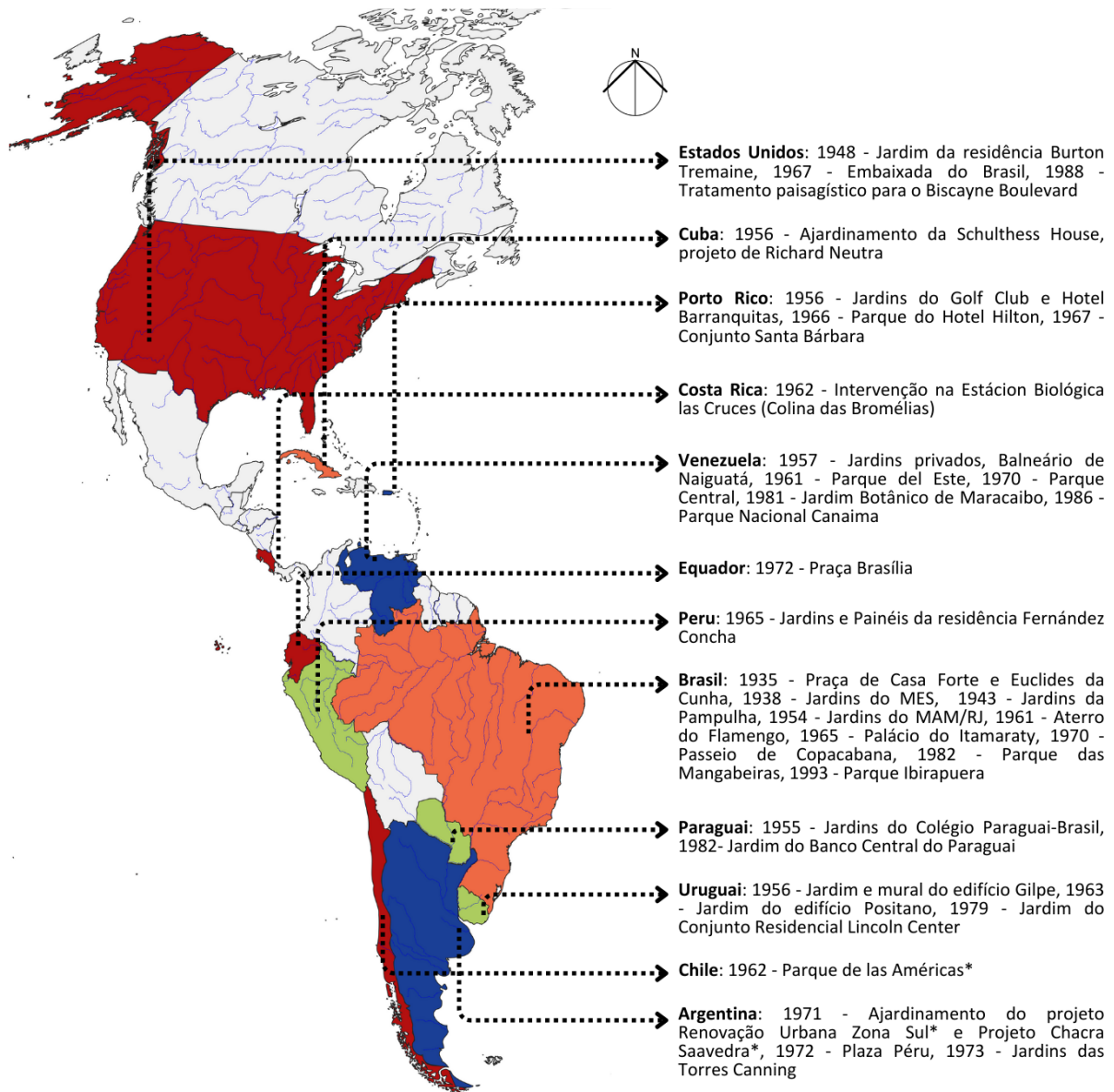
A identidade do latino-americano, transpassa a ideia de miscigenação e adquire, para Néstor Canclini, um caráter de “hibridismo cultural”, no qual ocorre um processo de aceleração da transculturalidade, iniciada durante o movimento moderno e acentuada na pós-modernidade. Para Canclini a hibridização é o conceito que representa mais enfaticamente a contemporaneidade, pois durante o movimento de globalização os “processos socioculturais nas quais [algumas] estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Retondar, 2008, p. 38).

As fronteiras culturais e físicas são “extintas” por Burle Marx na captura da paisagem americana circundante e no intercâmbio entre espécies vegetais entre os países do continente, sendo um movimento pioneiro, assim como o “hibridismo cultural” pretende ser, um movimento descentralizador que tem suas origens no próprio território latino¹⁶. O intercâmbio cultural, típico da pós-modernidade - e defendido por Canclini -, pôde ter sido antecipado por Burle Marx, ainda no contexto da modernidade, uma vez que ele desenvolve, junto com sua equipe, relações entre os projetos. A experiência vai sendo repassada, a exemplo dos grandes projetos, objeto de estudo dessa pesquisa: o *Parque del Este*, na Venezuela, e o Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro e o Jardim Botânico na Costa Rica.

Os diálogos com o continente na construção de uma modernidade paisagística se baseiam, portanto, na difusão dos ideais do jardim moderno nos projetos arquitetônicos e urbanísticos. Além disso, a proximidade com outros arquitetos, botânicos, engenheiros e tantos outros profissionais do continente, garantiram a formação de um pensamento paisagístico capaz de unir o “hibridismo cultural”. De forma concisa, a figura 16 apresenta alguns dos inúmeros projetos realizados por Burle Marx no continente americano, a exemplo do Brasil, da Venezuela, do Peru, da Costa Rica, da Argentina, do Uruguai, de Cuba, dos Estados Unidos, dentre outros, evidenciando a participação em diversas regiões que contribuíram direta ou indiretamente para a construção desse “hibridismo”.

¹⁶ O “modernismo híbrido”, bem como a “paisagem culturalmente híbrida” são termos utilizados por Berrizbeitia para caracterizar a arquitetura paisagística de Burle Marx que congrega diversas experiências culturais e de paisagem em seus projetos. O conceito levantado pela pesquisadora provém do “hibridismo cultural” de Néstor Canclini mencionado no texto. (Silva, 2018)

Figura 16 - Localização de alguns dos projetos de Burle Marx nas Américas



Fonte: A autora (2024)

Neste trabalho, a hibridização é analisada na contemporaneidade por meio da Carta da Paisagem das Américas (CPA), através do objeto de estudo que são os projetos de jardins de Burle Marx¹⁷. A carta é um instrumento complexo que busca ser uma ferramenta de planejamento e ação, promovendo a proteção e a gestão sustentável de nossas paisagens:

“O propósito da Carta é, entre outros, promover a conscientização sobre a recuperação e valorização da paisagem, bem como elaborar instrumentos que favoreçam o desenvolvimento de um arcabouço legal, baseado na

¹⁷ É válido salientar que a análise à luz dos estratos é prioritariamente com o *Parque del Este* e o Aterro do Flamengo, pelos diálogos traçados entre as escalas e o uso de parque dado aos dois projetos, e parcialmente com o Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus.

realidade presente, considerando o passado para se construir o futuro.”
(Carta da Paisagem das Américas, 2018, p. 3)

As Cartas de Paisagem são instrumentos voluntários para apoiar os agentes públicos e privados, sobre as dinâmicas que envolvem as paisagens, visando ao desenvolvimento de estratégias, medidas e ações que promovam a qualidade de vida das pessoas que habitam estas paisagens (Fábregas; Ramos *apud* Veras, 2021). Com isso em mente, a CPA se baseou em outras Cartas nacionais dos países americanos e também na Convenção Europeia da Paisagem (CEP)¹⁸, instrumento propulsor e referência internacional, a fim de estabelecer um olhar para as paisagens que compõem as Américas:

“O processo de construção da Carta da Paisagem das Américas contou com a convergência da maioria dos membros filiados [à IFLA] do continente, partindo-se do pressuposto de que estas cartas nacionais também se inspiraram na Convenção Europeia da Paisagem, com apreensão de paisagem próxima àquela definida nesse instrumento, bem como a adoção dos seus fundamentos, agora voltados às Américas.” (Veras, 2021, p. 459)

Ao ser construída, a CPA partiu de três palavras-chaves: conservação, gestão e planejamento e desenho, inspiradas nos pressupostos levantados pela CEP (proteção, gestão e ordenamento) (Veras, 2021). A partir das palavras chaves e do considerando, a CPA possui: Considerandos, Estratos, Princípios e Objetivos.

Para essa estrutura foi pensado, primeiramente, em ideias e atitudes que devem ser levadas em consideração ao estudar e planejar as paisagens americanas através de 7 Considerandos (CPA, 2018):

1. A necessidade de se estabelecer um olhar especial para a paisagem das Américas;
2. A necessidade de reposicionar a mirada para uma noção de paisagem;
3. Os paradigmas que mantêm a insustentabilidade como danosos à conservação da biodiversidade;
4. A mudança climática e o aquecimento global;
5. A necessidade de reconhecer as cidades como paisagens urbanas que exigem tratamentos especiais;
6. O reconhecimento da fragilidade das paisagens como elementos da cultura e patrimônio não-renovável;
7. O papel e a responsabilidade do Arquiteto da Paisagem.

¹⁸ A partir da CEP (que foi elaborada entre os anos de 1994 e 2000), as cinco regiões do globo (África, América, Ásia, Europa e Oceania), através da Federação Internacional de Arquitetos Paisagistas (IFLA) buscam desenvolver suas Cartas de Paisagem – a nível nacional e continental -, com o intuito de, posteriormente, realizar uma Convenção Global da Paisagem (Veras, 2021). Esse desenvolvimento é importante, pois a IFLA está associada a organizações governamentais e não governamentais como a UNESCO, ONU e a União Internacional dos Arquitetos (UIA).

Uma vez estabelecidos esses considerandos, a CPA constrói estratos que servem como uma ferramenta de compreensão da paisagem das Américas. Os cinco estratos: 1) **natureza**, 2) **cosmovisão**, 3) **ética**, 4) **cultura** e 5) **americanidade**, decompõem a paisagem americana para em seguida reconstruí-los e estabelecer os princípios de ação para salvaguarda e desenvolvimento das paisagens (Veras, 2021). É válido salientar que o último estrato, da americanidade, procura unir todos os estratos e princípios da Carta, a fim de identificar os elementos da paisagem que os classificam como identitários através do entendimento da diversidade de nossos territórios e culturas:

“O quinto estrato relaciona-se com todos os outros e suas interdependências, entendendo-se o sentido de nossa ‘americanidade’ como identidade. As razões para esse entendimento baseiam-se na recomposição dos cinco estratos sobrepostos como valores, que em seu conjunto estabelecem uma nova mirada sobre o que seja ser americano e aquilo que define a nossa paisagem.” (Carta da Paisagem das Américas, 2018, p. 5)

Cada estrato estabelecido pela CPA se relaciona com um dos princípios como uma forma de reconstruir o entendimento da paisagem das Américas:

Quadro 1 – Relação entre os estratos e princípios da Carta da Paisagem das Américas

Estratos	Princípios
A América é desconstruída em cinco estratos ...	... e reconstruída em cinco princípios
Natureza (entendida como legado biológico de um continente plural com diferentes climas e biomas)	Compreender-se como parte de um todo vivo
Cosmovisão (aspecto metafísico da paisagem, incorporando a espiritualidade, a sacralidade que se manifestam pela arte e pelo imaginário individual e coletivo)	Recuperar a visão de sacralidade
Palimpsesto Cultural (as influências exercidas no continente, no espaço e no tempo, pelos povos originários, dos colonizadores mesclados aos povos originários e do “americano” de hoje)	Considerar o palimpsesto do território em escalas de espaço e de tempo (povos originários, colonizadoras e povos contemporâneos)
Ética Ambiental e Estética (relação de uma com a outra ao entender que a natureza não é inesgotável, logo, a ética busca considerar o mundo natural como valor moral)	Retomar a ética compreendida em sua relação com a estética
Americanidade (conceito que busca uma afirmação identitária)	Redescobrir a americanidade como identidade e condição de futuro

Fonte: A autora (fevereiro, 2025), baseado em Veras (2021)

Entendidos os considerandos, estratos e princípios, a CPA estabelece 18 objetivos que se seguem após a compreensão da paisagem das Américas, buscando, entre outros objetivos, ser um instrumento orientador para arquitetos da paisagem ao planejar novas formas de intervenção. A Carta da Paisagem das Américas como objeto de reflexão, também propõe o desencadeamento de um processo de educação paisagística e patrimonial, buscando desenvolver ambientes pedagógicos em relação ao nosso meio, “respeitando-se o direito de todos a lugares saudáveis, dotados de cuidados estéticos e ambientais, seja de paisagens do cotidiano ou de valor patrimonial” (Carta da Paisagem das Américas, 2018, p. 8).

O que se pretende, portanto, ao utilizar a Carta da Paisagem das Américas como instrumento de análise, é identificar em que medida os princípios do projeto de Burle Marx respondem aos estratos da Carta e que poderá auxiliar na salvaguarda da paisagem americana. A análise do *Parque del Este* e do Aterro do Flamengo se dá, segundo o fundamento da pedagogia de jardim e que seguem os objetivos da CPA.

03

03. DIÁLOGOS COM O CONTINENTE: A PAISAGEM AMERICANA NOS PROJETOS CONTEMPORÂNEOS ENTRE SI

“Atualmente, sinto-me empolgado pelos novos jardins, de cujos projetos fui encarregado. Isso porque se trata de grandes parques que, pelas suas dimensões, oferecem ao paisagista um elevado grau de liberdade na escolha de soluções e no desenvolvimento de idéias (sic) novas. São eles, na Venezuela, o grande Parque del Este; em Brasília, o Parque Zoológico, que reúne as condições de um jardim zoológico e de um jardim botânico, em uma imensa área; no Rio de Janeiro, o Parque do Flamengo, cobrindo uma área privilegiada e tão altamente valorizada, que considero um fato miraculoso a presença de uma administração que soube preservá-la dos ambiciosos interessados no seu uso comercial; e, por fim, o Jardim Botânico de São Paulo, cujas características são, a um tempo, de um jardim científico, de uma reserva para conservação de flora e fauna e de um lugar de recreação para o povo dessa imensa e laboriosa metrópole.” (Burle Marx, in: Tabacow, 2004, p. 41)

São vários os projetos que se destacaram na carreira de Burle Marx, entretanto, os “grandes parques”, representam uma mudança na concepção ecológica dos parques urbanos. Os projetos ditos contemporâneos – aqui representados pelos de grande escala no final da década de 1950 e começo de 1960 – combinam dentro dos espaços urbanos, princípios de educação ambiental, lazer e recreação, mais uma vez destacando seu tripé projetual de higiene, educação e arte, através de “funções paralelas” (Nordenson, 2018). Essas funções são representadas pelos programas diversificados dos parques, com equipamentos arquitetônicos que complementam a função recreativa e educacional dos seus espaços.

O período aqui analisado apresenta um dos grandes projetos do Brasil, o Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro e um da Venezuela, o *Parque del Este*. É válido salientar que a criação desses projetos está intimamente ligada as situações econômicas, políticas e sociais dos seus países e governos.

Tanto o Aterro do Flamengo, quanto o *Parque del Este*, representam o desenvolvimentismo do Brasil¹⁹ e da Venezuela (que passou por uma sucessão de governos), mostram conquistas políticas e feitos culturais. O projeto do Aterro, já intencionado desde 1920 por Alfredo Agache (Menezes, 2017), celebrou o quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro (fundada em 1565, tendo o Aterro sido oficialmente inaugurado em 1965), já o *Parque del Este*, celebrou o novo regime democrático da Venezuela (Nordenson, 2018). Esses parques serviram de difusão do movimento artístico e estratégias políticas, “exportando” o ideal moderno para o mundo, tal qual o Parque Ibirapuera, concebido entre 1951 e 1953. Para a decepção de Burle Marx, seu projeto do Ibirapuera, apesar de muito divulgado, não foi

¹⁹ No governo de Carlos Lacerda no Rio de Janeiro (1960-1965), ele tomou como estratégia política, diante da mudança da capital do Brasil para Brasília, um forte discurso de concepção desenvolvimentista, a fim de colocar a cidade novamente em destaque em meio ao cenário federal. Com isso, encomenda um novo plano urbanístico para o Rio e em 1961, pelo decreto estadual nº 607, assina a proposta de projeto urbano-paisagístico para a área entre os bairros da Glória e de Botafogo, originando o Aterro do Flamengo. (Menezes, 2017)

executado, mas a 2ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo aconteceu inaugurando uma complexa estrutura edificada a cargo do arquiteto Osca Niemeyer, em dezembro de 1953 (Curi, 2017).

O projeto do Ibirapuera²⁰ realizado por Burle Marx, alavancou sua carreira internacional (Nordenson, 2018) e contribuiu para que nos anos seguintes ele realizasse o *Parque del Este* e o Aterro. A propagação desses projetos de grande escala servia de “porta de entrada” para a difusão dos princípios projetuais de Burle Marx, a exemplo do que foi divulgado na revista “*El Arquitecto Peruano*” (Anexo 5), que mesmo sem mencioná-lo diretamente, apresentavam o desenho inovador do paisagista e dos arquitetos brasileiros.

A propagação das ideias difundindo diversas paisagens e regiões fitogeográficas das Américas desperta a curiosidade de entendê-las, conhecê-las e preservá-las. A difusão desses conhecimentos era a missão de Burle Marx, desde seu tripé projetual.

Ao entender as paisagens, por meio de excursões, coletas botânicas, Burle Marx divulga a natureza e a cultura, a fim de “educar” a população para reconhecer a identidade paisagística. O *Parque del Este* e o Aterro do Flamengo celebram o intercâmbio de experiências projetuais e paisagísticas, que colabora para uma visão de hibridismo cultural, tão característica das Américas e em especial da América Latina. São aspectos tratados na Carta da Paisagem das Américas de 2018, documento de grande peso que subsidia a análise dos projetos dos parques e respaldou a americanidade como identidade desse continente.

3.1 A magnitude do projeto do Parque del Este na Venezuela

Durante a década de 1950, motivada pela valorização econômica da produção de petróleo, a Venezuela passou por uma série de transformações, incluindo o aumento da densidade populacional na capital Caracas, por meio da expansão da cidade e de reformas urbanas que incluíam a criação de parques e jardins (Silva, 2018). Foi nesse contexto cosmopolita de prosperidade econômica do governo do ditador Marcos Pérez Jiménez, que em 1955 Burle Marx foi convidado pela elite caraquenha a realizar projetos privados, como o da “*Quinta Caurimare*” - uma das residências do mecenas Inocente Palacios -, do “*Club Puerto Azul*” (Anexo 6) e do loteamento “*Los Canales*”²¹.

Em 1956, Burle Marx visita pela primeira vez a Venezuela e em carta a jornalista Claude Vincent de 18 de setembro (Anexo 7), ele cita seu entusiasmo em trabalhar nos projetos venezuelanos, elogiando o ambiente em que foi recebido pela elite local (Dourado, 2022). Os projetos dos jardins eram realizados pelo escritório

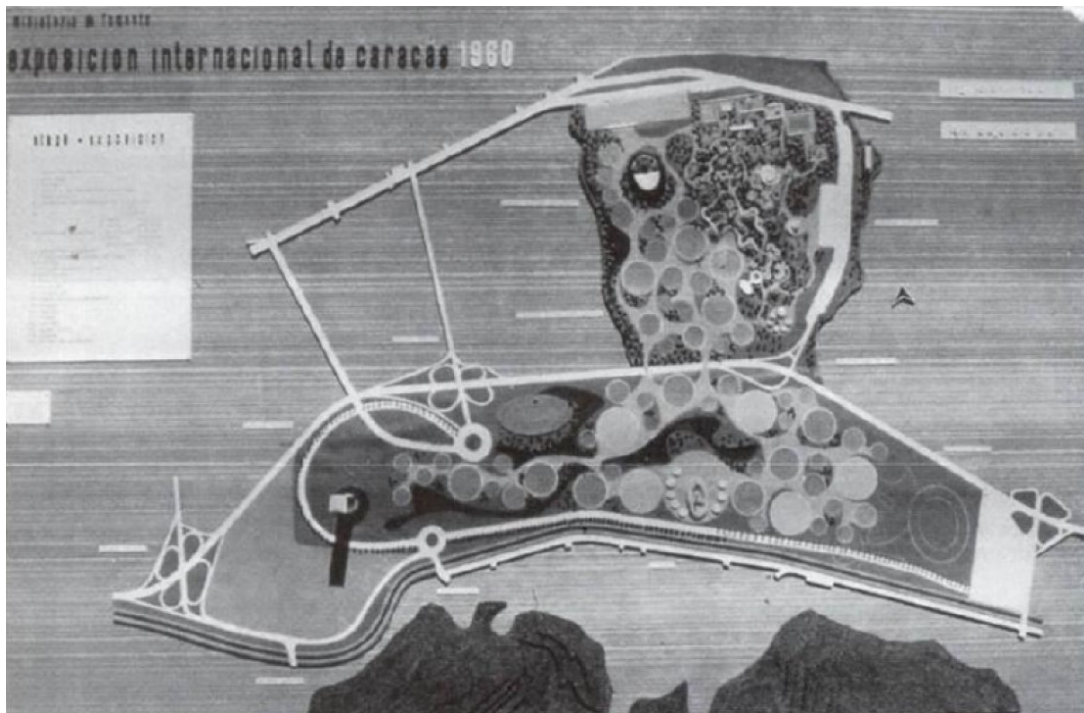
²⁰ Burle Marx realizou entre as décadas de 1950 e 1990, três projetos de ajardinamento para o Parque, nos quais apenas o realizado em 1993 chegou a ser executado (Curi, 2017).

²¹ A urbanização feita em “*Los Canales*”, nos arredores de Caracas, serviu de aclimação para árvores que eram levadas do Brasil para serem usadas nos projetos da Venezuela. (Tábora, 2007)

“Burle Marx e Arquitetos Associados”, formado com o chileno Fernando Tábora, o brasileiro Maurício Monte, o inglês John Stoddart e o paraguaio Júlio Pessolani²².

Com o sucesso do escritório em Caracas, em 1957 o presidente e ditador Pérez Jiménez convida Burle Marx e seus associados a realizarem o projeto da “Exposição Internacional de Caracas” (Figura 17) que aconteceria em 1960 e serviria de mostra da flora e fauna nacionais, inspirados nos preceitos desenvolvidos por uma exposição similar que ocorreu na Argentina em 1946²³. Na Venezuela, por sua vez, a intenção era realizar a exposição em uma área concentrada de 170 hectares (Tábora, 2007). Entretanto, a Exposição não foi realizada devido à queda do governo ditatorial em 1958. Mesmo com o cancelamento, os trabalhos referentes ao projeto não pararam e deram lugar ao *Parque del Este*, parque metropolitano com mais de 75 hectares de área, que se tornou laboratório do acervo botânico coletado por Burle Marx durante sua passagem pela Venezuela.

Figura 17 - Projeto para a Exposição Internacional de Caracas



Fonte: in: Silva, 2018

A área destinada a Exposição já era, desde 1950, destinada ao “*Parque Nacional del Este*”, após a desapropriação de terrenos agrícolas (Silva, 2018). Logo após o cancelamento da Exposição, o terreno foi integrado ao projeto de sistema de parques (Figura 18) estabelecidos pelo novo governo democrático do presidente

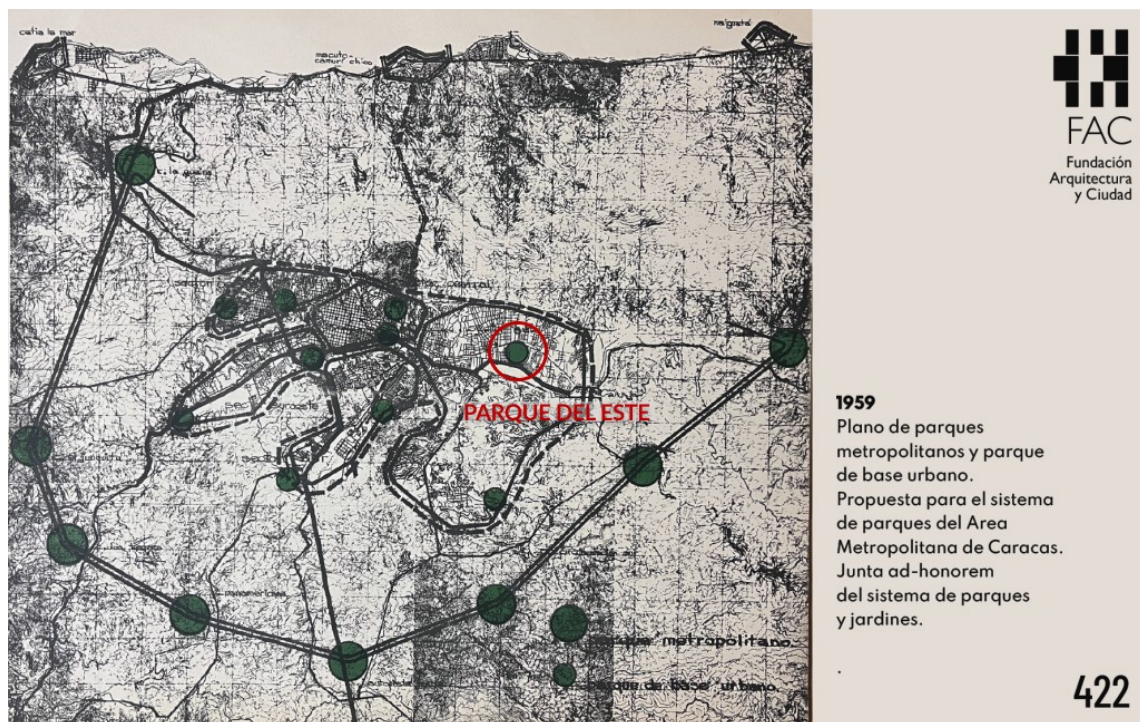
²² Junto com essa equipe, o venezuelano Carlos Guinand foi o arquiteto responsável por coordenar e gerir o projeto da Exposição Internacional de Caracas e do *Parque del Este* e também ficou responsável pelo projeto arquitetônico do Planetário Humboldt e da Concha Acústica do Parque. (Tábora, 2007)

²³ Na exposição argentina, Perón e Evita com o intuito de destacar as conquistas e a modernidade do país para o mundo, realizaram uma feira internacional que aconteceu nas ruas e praças de Buenos Aires. (Tábora, 2007)

Rómulo Betancourt. O plano congregava espaços livres e parques já existentes, com novas áreas onde se pretendia programar um conjunto de áreas verdes para a região metropolitana de Caracas para os usos recreacionais, esportivos, cívicos e relacionais (*Fundación Arquitectura y Ciudad - FAC, 2024*), tendo em vista a expansão populacional e urbana da capital.

Segundo a FAC (2024), o plano de parques e jardins metropolitanos foi realizado devido a três fatores: 1) a desproporção entre espaços livres e a demanda populacional, que estava crescendo na cidade, 2) as áreas livres e verdes existentes não possuírem um uso definido e 3) a combinação dos fatores anteriores, no qual deixava claro a falta de hábito e interesse da sociedade em usufruir dos espaços já existentes²⁴.

Figura 18 - Plano para o sistema de parques de Caracas, 1959



Fonte: FAC. Adaptado pela autora (outubro, 2024). Disponível em: <<https://fundaayc.com/2024/09/29/algo-mas-sobre-la-postal-no-422/>>. Acesso em: 9 out. 2024.

O plano de parques metropolitanos devia contar com dois tipos básicos de espaços: o “espaço livre ativo” e o “espaço livre passivo” (FAC, 2024). O primeiro se define pela recreação e o lazer através das atividades físicas e esportivas, enquanto,

²⁴ Tábora (2007) faz uma análise dessa falta de “hábito e interesse” da população em relação aos espaços livres da cidade, relacionando-os com a cultura agrícola e a escassez de recursos fornecida pelo governo para o melhoramento social das classes mais baixas, que priorizaria equipamentos de educação, saúde e oportunidades de trabalho, em detrimento dos espaços públicos de lazer e recreação. O arquiteto reforça que mesmo com o “boom” econômico do petróleo essa sociedade não mudou. Entretanto, isso permitiu que imigrantes chegassem ao país (vindos da Europa e países da América Latina, através de mão de obra especializada), trazendo consigo os ideais europeus de lazer e bem-estar – que estariam concentrados em áreas públicas –, permitindo que as classes mais privilegiadas passassem a incorporar os grandes parques urbanos nos seus “ideais” e não usufruir, exclusivamente, dos clubes privados, onde realizavam as suas práticas esportivas e de lazer social.

o “espaço passivo” celebra, também, a recreação e o lazer por meio de áreas de contemplação da natureza, de encontro e passeio, bem como de exposições culturais. É interessante notar, portanto, que o projeto do *Parque del Este* reúne esses dois tipos de espaços definidos pelo plano, tornando-se o parque metropolitano de maior importância para a capital venezuelana e celebrando a paisagem do país, bem como do continente e de regiões tropicais do mundo.

O que o torna tão celebrado, de acordo com Berrizbeitia (2008), é sua razão de ser um parque plenamente moderno, destacando-se no cenário internacional, por celebrar a paisagem autóctone, sem realizar “imitações” estrangeiras, tornando-se, portanto, um dos mais importantes do mundo. Isso devido ao seu caráter estritamente inovador de exaltação da paisagem americana, diferenciando-se dos “jardins pintorescos” e paisagistas do século XIX, que formaram os principais espaços públicos europeus e norte-americanos – e inspiraram os projetos da América Latina, como visto no capítulo 1.1.

O *Parque del Este* (Figura 19) reúne em todo seu perímetro uma série de equipamentos como o Planetário Humboldt, uma Concha Acústica, aviário e jardins temáticos. Segundo Berrizbeitia (2010), após o projeto original de Burle Marx e seus associados, o Parque passou por algumas transformações, na qual foram introduzidos outros equipamentos como uma biblioteca, um café e, principalmente, quadras poliesportivas²⁵, intencionados ainda no sistema de parques de 1959 para os “espaços ativos”, espaços caracterizados por serem “áreas de recreação de fim de semana do conglomerado urbano” (FAC, 2024). Hoje, essa intenção se concretizou, sendo o parque o principal espaço público da vida metropolitana caraquenha, é no parque que toda a população, sem distinção de classes sociais, se reúne para desfrutar do ambiente contemplativo e dos espaços de lazer, isso tudo em meio a um cenário tropical, onde a vegetação híbrida representa um patrimônio vivo, na qual a natureza venezuelana se encontra com a arte e a vida social.

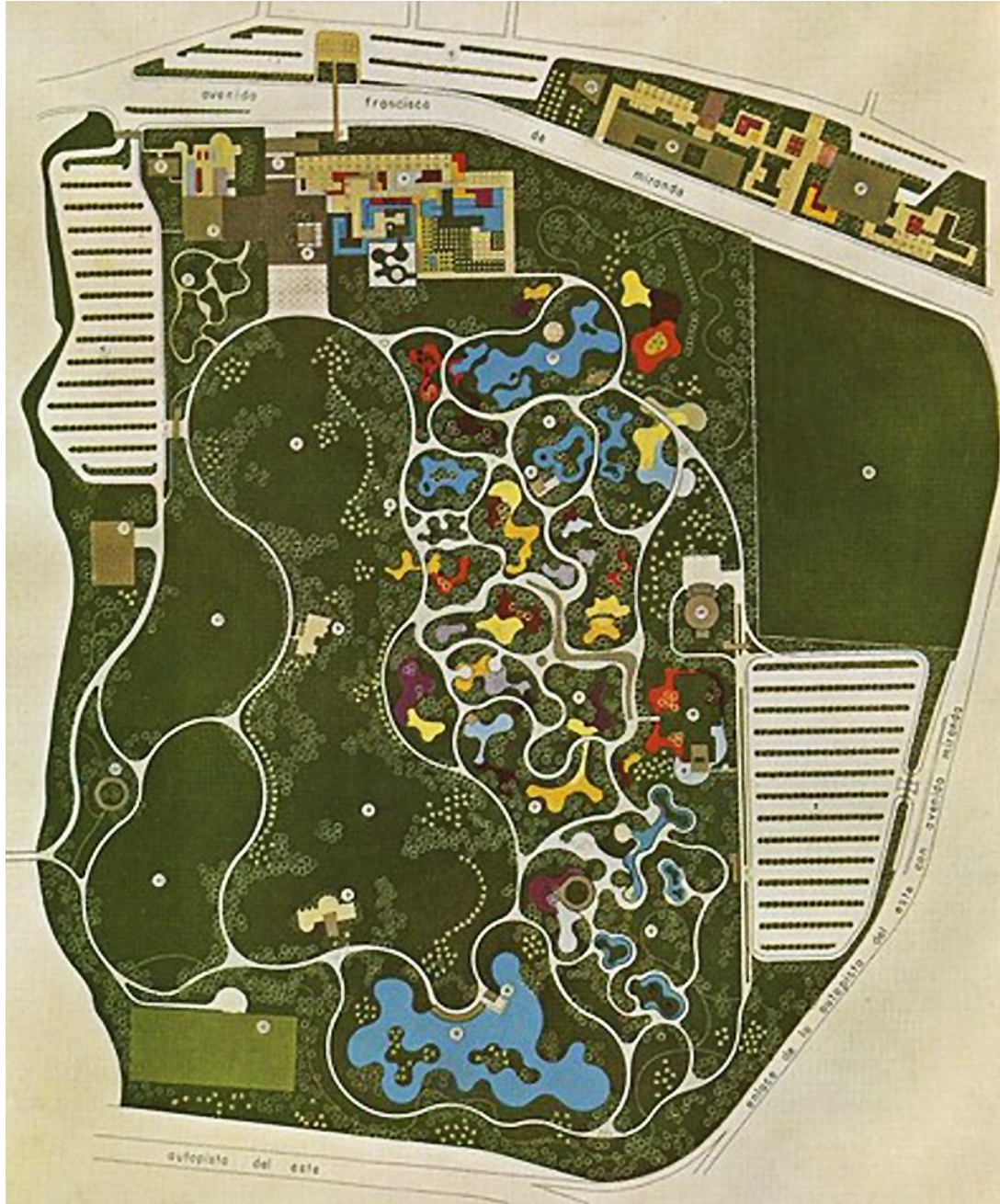
O Parque é, portanto, um ambiente que leva à sua população o direito a uma paisagem pública (Berrizbeitia, 2010), ressaltando os atributos da paisagem venezuelana²⁶, com sua topografia, seus climas e seus biomas, exaltando uma forma de expressão que repercutiu na América Latina. Segue assim o exemplo da Praça Euclides da Cunha, onde houve a adaptação climática das plantas da Caatinga, bem como do jardim da Praça Ministro Salgado Filho, ambas no Recife. A Praça Salgado Filho, que formava um conjunto moderno com o aeroporto do Recife, pode ser interpretada como um microcosmo do *Parque del Este* na paisagem recifense,

²⁵ Dentre os equipamentos instalados ao longo do tempo no *Parque del Este* esteve a réplica da Nau Santa Maria (nau em que Cristóvão Colombo chegou às Américas) no Lago 9 (Berrizbeitia, 2008), mas que foi retirada. Contudo, mais recentemente a réplica do Buque Leander (embarcação que Francisco de Miranda, que dá nome ao *Parque del Este*, chega, em 1806, na Venezuela para dar início ao processo de “libertação da América”) foi instalada no Lago Sul, esses objetos acabam por descaracterizar parte do projeto original, ameaçando a integridade do parque.

²⁶ Por seu valor patrimonial, que caracteriza a paisagem nacional venezuelana, o *Parque del Este*, em 1998, foi declarado como “Bem de Interesse Cultural da Nação”. (Berrizbeitia, 2008)

mostrando o intercâmbio cultural promovido pelo escritório e que será visto no capítulo 4.

Figura 19 - Planta do *Parque del Este*



Fonte: Arquiscopio. Disponível em: <<https://arquiscopio.com/archivo/2012/07/16/parque-del-este-de-caracas/?lang=pt>>. Acesso em: 24 out. 2024.

O hibridismo no Parque é definido por sua própria disposição espacial, de acordo com Berrizbeitia (2005), ele possui três espaços com características distintas, que denotam, também, os princípios adotados pelo plano de parques metropolitanos de 1959: 1) uma área que representa a “paisagem aberta”, com campos de grama, topografia sutil e árvores dispostas espaçadamente, local onde ocorre piqueniques e

jogos ao ar livre (Figura 20), 2) outra área que possui uma paisagem mais arborizada, na qual a vegetação é mais densa e os caminhos são mais sinuosos, para incitar a contemplação e, por fim, 3) um terceiro espaço representado por jardins e pátios temáticos (Figura 21). Nessa disposição, Burle Marx setoriza os espaços conforme as necessidades de uso, no qual todo o parque constitui um patrimônio vivo, útil como espaço democrático, que traz o habitante para a compreensão do lugar e da paisagem que o cerca.

A disposição espacial mencionada acima reflete um agrupamento de espaços com características similares quanto ao desenho do projeto (notado na Figura 20) e ao programa atual desses espaços que vai de acordo com o estabelecido na etapa de concepção de projeto da equipe do parque (Tábora, 2007) (Anexo 8). Entretanto, o zoneamento proposto na fase inicial contava com 4 espaços, um a mais dos analisados por Berrizbeitia, acrescentando-se a relação do parque com as regiões lindeiras e com a integração visual ao espaço urbano e ao Monte Ávila, cartão postal venezuelano. Nesse intuito o desenho compositivo (florístico e geométrico) do parque procurava ressaltar as belezas naturais e o horizonte conquistado por esse espaço verde; a topografia modificada e a escolha de espécies arbóreas que formassem uma espécie de “mural” e que marcassem a transição de espaços, foram essenciais para conseguir o resultado esperado:

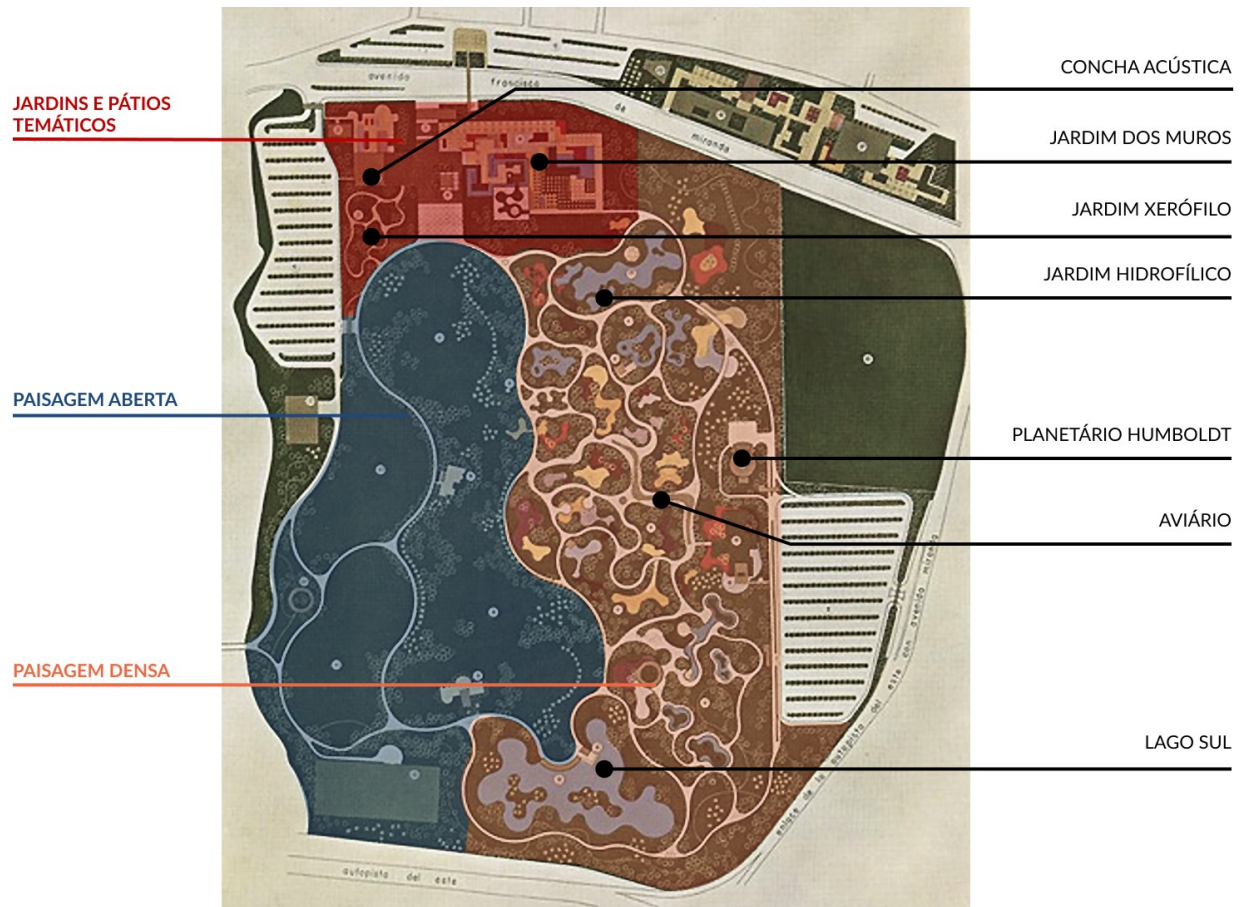
“A ideia era integrar a área do Parque com a grande paisagem, estabelecendo a continuidade visual ao esconder, através da topografia, os aspectos da cidade circundante ou de sua infraestrutura, que interferiam negativamente na fluidez do desenho. Até esse momento, os trabalhos de arquitetura paisagística de Burle Marx, que exigiam a utilização de maquinário pesado, não existiam, mas no caso da Venezuela esses equipamentos eram de uso comum e indispensáveis em um projeto com a escala do *Parque del Este*.” (Tábora, 2007, p. 58, tradução nossa)

Figura 20 - Espaço aberto do *Parque del Este* (c. 2012)



Fonte: Acervo do Laboratório da Paisagem/UFPE.

Figura 21 - Setorização do Parque del Este



Fonte: Arquiscopio. Adaptado pela autora (fevereiro, 2025).

O enaltecimento dos atributos naturais da paisagem estão presentes no projeto do *Parque del Este*, pela incorporação de massas de água como espelhos que irão refletir e desvendar a paisagem circundante. Os espelhos d'água do Parque que emolduram o Monte Ávila (Figura 22), proporcionam uma cena “como capturada em uma pintura do artista espanhol-venezuelano Manuel Cabré, no qual ele enfatizou a relação entre o parque e o espaço urbano” (Sá Carneiro, 2019, p. 265-266), fortalecendo a representação da paisagem americana, dessa vez com os elementos naturais e geográficas presentes no entorno do jardim.

Figura 22 - Vista do *Parque del Este* com o Monte Ávila ao fundo



Fonte: Acervo do Laboratório da Paisagem/UFPE

Os aspectos formais do projeto que reuniam esses três espaços bem delimitados e um quarto com uma dimensão de conexão com os seus arredores e suas visadas, demonstram a adequação ao sistema de parques metropolitanos de Caracas, bem como acrescenta e enaltece aspectos da arquitetura paisagística vernacular do país. Após visitas a casas coloniais em *El Paraíso* e *La Carlota*, Burle Marx decidiu incorporar no projeto das áreas “externas” – da então Exposição de Caracas – os jardins murados e os pátios (Tábora, 2007). O paisagista incorpora, portanto, elementos dos jardins privados no espaço público como forma de captar elementos vernaculares, presentes naquela sociedade.

Para Silva (2018), os novos jardins modernos de Caracas – privados e públicos, ambos tendo como precursor os projetos de Burle Marx – permitiam uma continuidade e proximidade com a natureza. Relação essa que existia no ambiente agrícola, que predominava na capital, mas que foi alterada pela expansão urbana, logo, os espaços ajardinados serviam como amenidade urbana, rememorando no projeto moderno, aspectos da cultura “jardineira” local. Os jardins em Caracas “surgem como respostas para gerar um espaço aberto de transição entre a casa e a paisagem que estabeleça uma relação mais próxima com a natureza” (Silva, 2018, p. 14, tradução nossa), proximidade que estará marcada no *Parque del Este*, através de sua “massa verde” em meio ao crescimento da cidade (Figura 23) e dos jardins temáticos que celebram os jardins venezuelanos, aproximando o cidadão da sua cultura paisagística.

Figura 23 - Vista aérea do *Parque del Este* e seu entorno (c. 1961)

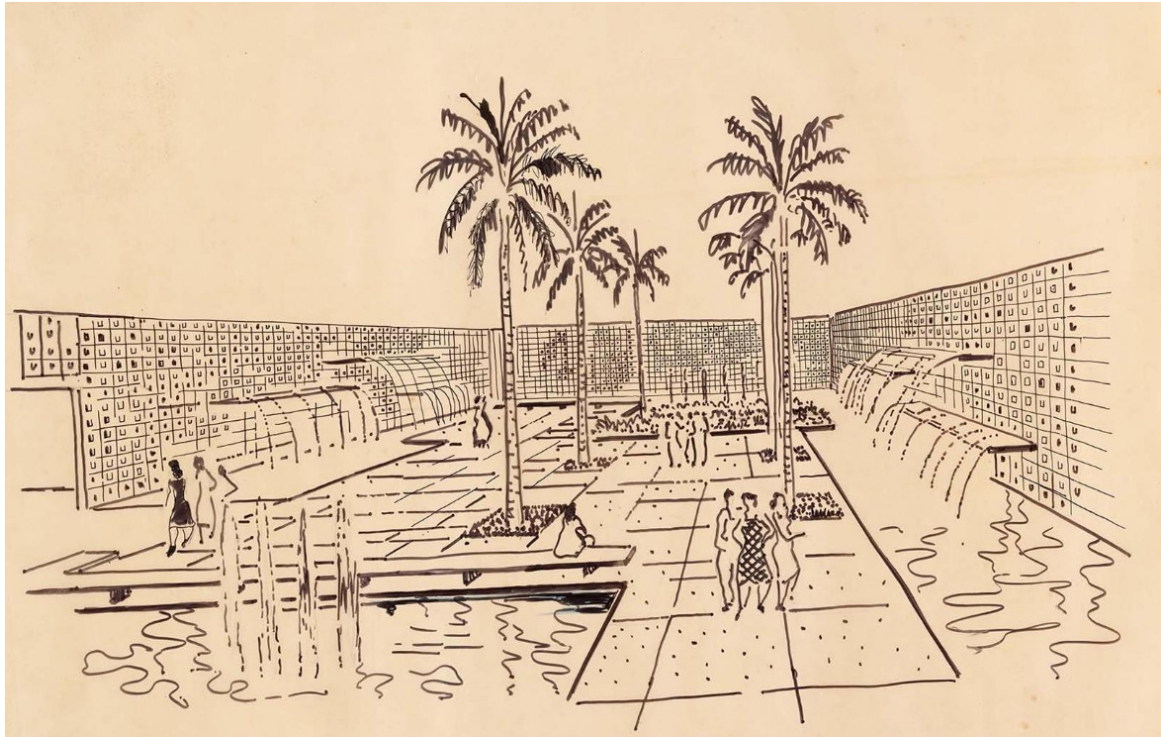


Fonte: Acervo do Instituto Burle Marx. Disponível em:
<<https://bmi.inwebonline.net/ficha.aspx?ns=215000&lang=BR&id=292>>. Acesso em: 29 out. 2024.

Os jardins temáticos como o jardim dos muros (Figura 24), o jardim hidrofilico e o jardim xerófilo, são, também, exemplos da didática do jardim ao representar a flora americana, bem como as associações vegetais e artisticidade do desenho de paisagem. Nesses jardins, Burle Marx também se valia da sua formação de artista plástico (Tábora, 2007) para compor com as formas que estariam desenhadas nos murais. Combinados a isso, o uso da água, através de espelhos d'água e cascatas - a exemplo do que foi visto acima com o Monte Ávila -, com os muros visava dar legibilidade ao desenho dos espaços e do entorno e de enquadrar a paisagem (Leenhardt, 1996), além de articular os espaços e planos durante o passeio:

“Burle Marx dá uma boa medida de sua capacidade de dominar a questão na concepção do parque público de Caracas (Parque del Este Rómulo Bétancourt, 1958). De fato, ele compõe ali locais fechados, locais de repouso para o olhar e para o corpo, criando espaços circundados por construções fortemente coloridas sobre as quais se destaca a vegetação. Em outros lugares, constrói muros que reveste de azulejos, aqueles ladrilhos de cerâmica de tradição portuguesa.” (Leenhardt, 1996. p. 20)

Figura 24 - Perspectiva para o Jardim dos muros no Parque del Este



Fonte: Acervo do Instituto Burle Marx. Disponível em:
<<https://bmi.inwebonline.net/ficha.aspx?ns=215000&lang=BR&id=292>>. Acesso em: 29 out. 2024.

Burle Marx e sua equipe, com o intuito de produzir um gradiente de texturas para marcar a transição entre zonas desses jardins temáticos, introduziu espécies exóticas, a fim de criar uma riqueza visual e didática da coleção. Na borda do jardim hidrofílico ele introduziu o Lírio-de-dia (*Heimerocallis fulva*), originário da Ásia, pelas suas características morfológicas, para representar a passagem do ambiente aquático às gramíneas que circundam esse jardim (Berrizbeitia, 2005).

No jardim xerófilo (Figuras 25 e 26), por sua vez, Burle Marx marca a hibridez e mestiçagem do jardim, através do princípio da associação vegetal e da cultura dos povos, visto ainda em Dahlem. Utilizando cactáceas oriundas do local, coletadas possivelmente nas expedições às regiões norte-costeiras do país - a exemplo de Maracaibo -, da África e do deserto estadunidense (Berrizbeitia, 2005) o paisagista também remonta ao projeto da Praça Euclides da Cunha (1935), no Recife, onde colocou uma vegetação, antes subjugada, em evidência. Tanto o projeto do parque, quanto o da praça recifense referenciada, possuem três características fundamentais: 1) o reconhecimento da vegetação autóctone para a concepção projetual, 2) o princípio da associação do botânico Engler e 3) o uso de vegetação xerófita.

Figura 25 - Caminhos no jardim xerófilo do *Parque del Este* e **Figura 26** - Bromélias e cactos do jardim xerófilo do *Parque del Este*



Fonte: Acervo do Laboratório da Paisagem/UFPE.

É na conformação do jardim, entretanto, que se nota como o aprendizado da experiência da Praça Euclides da Cunha se reflete no *Parque del Este*, mesmo com um intervalo de 25 anos entre os dois projetos. Para manter a saúde das plantas, como visto em Tábora (2007), a topografia do jardim foi alterada, realizando grandes movimentos de terra. Esse manejo da terra foi feito para adaptar a vegetação xerófita à umidade de Caracas (Sá Carneiro, 2019). Outra estratégia usada para aclimatar as plantas ao ambiente úmido da capital venezuelana, semelhante àquela usada na praça, foi a distribuição vegetal em torno de espécies arbóreas, a exemplo da Seriguela (*Spondias purpurea*) (Berrizbeitia, 2005) - espécie encontrada nas regiões tropicais da América, usada morfologicamente para realizar a transição da vegetação árida às espécies circundantes -, que protegesse a vegetação xerófita ao centro e realizasse uma transição suave entre as espécies áridas com o arboreto de entorno.

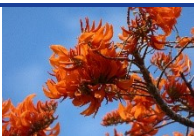
As expedições realizadas na Venezuela também foram fundamentais para a composição florística do Parque, uma vez que a equipe se apropriou de espécies nativas para compor o projeto: a flora venezuelana é responsável por 45% do acervo botânico do *Parque del Este*. Contudo, sendo Burle Marx autor do jardim moderno mestiço e híbrido, a flora estrangeira também foi usada, sendo 22% da vegetação oriunda da África, Ásia e ilhas do Pacífico e os 33% restantes são de outros países do continente americano (Quadro 2), incluindo a flora brasileira (Sá Carneiro, 2019), já conhecida pelo paisagista.

As excursões contaram com a ajuda dos botânicos e biólogos do Jardim Botânico de Caracas, dos horticultores Louis Longchamps, Dante Bianchi e Karl Wendlinger e do botânico venezuelano Leandro Aristeguieta. Aconteceram em duas fases, a primeira em áreas próximas a Caracas e classificadas como Parques Nacionais

e a segunda em áreas pouco conhecidas, nas quais o intuito era levar ao parque espécies que antes não tinham sido usadas em projetos:

“[...] lugares pouco conhecidos, mas que prometiam o encontro de plantas e animais que seriam únicos se incorporados aos ambientes do parque. Assim, foram lançadas expedições ao sul do Lago Maracaibo, de onde Burle Marx voltou exultante com seu grande troféu, a *Heliconia mariae*. Também foram realizadas expedições ao delta do Orinoco e à Serra de *Imataca*, aos *Llanos del Alto Apure* e à *Gran Sabana*, entre muitas outras expedições menores, mas igualmente frutíferas.” (Tábora, 2007, p. 62, tradução nossa)

Quadro 2 - Algumas espécies vegetais do *Parque del Este* (continua)

Figura	Nome Comum	Nome Científico	Origem
	Pau mulato	<i>Calycophyllum spruceanum</i>	América do Sul
	Pau ferro	<i>Caesalpineia ferrea</i>	Brasil
	Jabuticaba	<i>Myrciaria cauliflora</i>	Nordeste, sudeste e sul do Brasil; Bolívia
	Filodendro da Amazônia	<i>Philodendron melinonii</i>	América do Sul
	Palmito juçara	<i>Euterpe edulis</i>	Brasil, Paraguai e Nordeste da Argentina
	Mulungu do Alto	<i>Erythrina poeppigiana</i>	América do Sul
	Pau-de-balsa	<i>Ochroma lagopus</i>	América do Sul e Central
	Palmeira Imperial	<i>Roystonea oleracea</i>	Venezuela, Colômbia, Antilhas

	Macaúba	<i>Acrocomia aculeata</i>	América do Sul e Central
	Aninga	<i>Montrichardia arborescens</i>	América do Sul e Central
	Helicônia	<i>Heliconia Mariae</i>	Venezuela, Colômbia e América Central
	Bromélia	<i>Bromelia micrantha</i>	Venezuela e Guiana
	Papiro	<i>Cyperus papyrus</i>	América do Sul e África

Fonte: A autora (novembro, 2024), a partir de dados coletados em Tábora (2007)

O que se nota com o *Parque del Este* é a reunião dos ideais de Burle Marx – mais uma vez destacando seu tripé projetual – que se aproximam dos estratos estabelecidos na contemporaneidade com a Carta da Paisagem das Américas (Quadro 3), sendo um grande exemplo de representação da paisagem americana, congregando em um espaço público, que também é pedagógico (Anexo 9). Vê-se, portanto, que a modernidade híbrida e mestiça do parque, une conhecimentos adquiridos em projetos e expedições passadas, pois, para Berrizbeitia (2008), o *Parque del Este* demonstra a “poesia do trópico e representa a paisagem nativa venezuelana”. A paisagem americana é, portanto, a base da criação dos jardins, uma vez que os elementos naturais presentes na flora autóctone, são usados em projeto e estão inseridos no contexto da “americanidade”, representando a diversidade natural, vegetal, sociopolítica, histórica e identitária das nações americanas.

Quadro 3 - Os estratos da Carta da Paisagem das Américas no *Parque del Este*

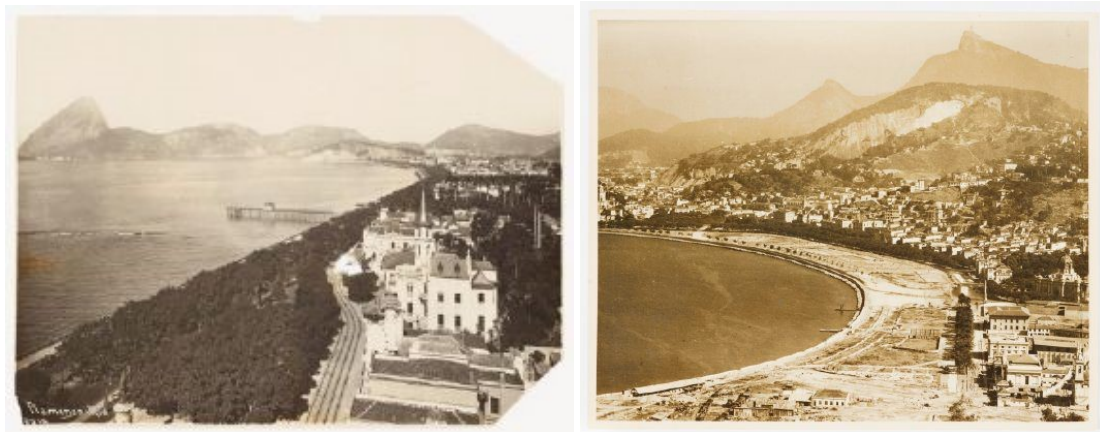
Estrato	Presença no Parque	Figura
Natureza	Coleção botânica que une e celebra a vegetação diversificada do continente, tendo seu principal destaque para as regiões tropicais da América	
Cosmovisão	Visão da sacralidade através do contato com o natural, em meio aos espaços concebidos do Parque, que propicia a didática/pedagogia desse ambiente, retomando a consciência ambiental e propiciando a salvaguarda das paisagens através da flora e fauna e remorando antigas formas de ocupação do Vale de Caracas (jardins temáticos)	
Palimpsesto Cultural	União de equipamentos arquitetônicos que resgatam aspectos da história do país (a exemplo do Planetário Humboldt) e de elementos da arquitetura vernacular (a releitura dos jardins privados nos jardins do Parque)	
Ética Ambiental e Estética	Princípios compositivos do paisagismo moderno que valorizam as floras nacionais no projeto, entendendo o jardim como um espaço de conexão e ensinamento pela natureza, em conjunto com a formalidade do projeto que possui o emolduramento da paisagem, a criação de caminhos que conduzem o passeio do visitante através das massas vegetais e arquitetônicas (a exemplo dos jardins temáticos e das composições setorizadas)	
Americanidade	União de todos os elementos acima, formando um espaço único quanto às suas características identitárias, com aspectos de “celebração” da cultura e natureza local, sendo desfrutado pela população	

Fonte: A autora (novembro, 2024)

3.2 A valorização da paisagem americana no projeto do Aterro do Flamengo

Intencionado desde a década de 1920 por Alfredo Agache, a área que hoje se denomina Aterro do Flamengo, concretizou-se entre 1960 até 1965 com o aterramento da Baía de Guanabara a partir do desmonte dos Morros do Castelo e de Santo Antônio (Ferreira, 2019). Durante o Plano Agache - que possuía o intuito de expandir a malha viária da cidade e conectar a zona sul (Copacabana) com o centro da cidade, que eram “afastadas” (Figura 27) - apenas uma pequena parte entre os bairros da Glória, Catete, Flamengo e Botafogo foi aterrada, onde hoje é a Praça Paris (Menezes, 2017), de características românticas (Figura 28).

Figura 27 - Vista do bairro do Flamengo em meados de 1920 e **Figura 28** - Construção da Praça Paris (1926)



Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em:

<<https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateld=10>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

Posteriormente, foi retomado os estudos sobre o plano de Agache para a área e iniciou-se um processo de remodelação e adaptação para as novas necessidades que incluíram o projeto de 1938 da Praça Senador Salgado Filho (Anexo 10), projeto de Burle Marx, e do Museu de Arte Moderna, projeto de Affonso Eduardo Reidy com paisagismo de Burle Marx (Anexo 11). A partir de 1960, o projeto foi retomado pelo governador Carlos Lacerda, sendo montada uma equipe, contando com Reidy que ficaria como coordenador do projeto urbanístico do Aterro do Flamengo²⁷ e junto com ele, outros profissionais encarregados por certos aspectos do projeto. A Chefia do projeto de urbanização, ficou à responsabilidade de Maria Carlota de Macedo Soares (Lota)²⁸, o programa de necessidades desenvolvido pela psicóloga Ethel

²⁷ O arquiteto Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) já tinha trabalhado como estagiário junto com Alfred Agache e seguia alguns dos preceitos do urbanista francês. (Menezes, 2017)

²⁸ Lota assumiu o Departamento de Parques da Secretaria Geral de Viação e Obras e a Superintendência de Urbanização e Saneamento (SURSAN), coordenando o “Grupo de Trabalho” do Aterro, que contava com uma equipe multidisciplinar composta por Burle Marx e os arquitetos associados (Tábora, Stoddart, Monte e Pessolani) e profissionais das áreas de engenharia, arquitetura, botânica, educação e programação visual. (Bione, 2023)

Bauzer Medeiros, especialista em recreação, e o projeto paisagístico a cargo do escritório “Burle Marx e arquitetos associados”, com consultoria botânica de Luiz Emygdio de Mello Filho (Ferreira, 2019).

O projeto do Aterro do Flamengo, segundo Tábor (2007), era – assim como o *Parque del Este* foi –, inovador e desafiador para Burle Marx uma vez que se distanciava dos modelos tradicionais de jardins e parques que ele havia realizado até então, por estar associado a um problema urbano que envolvia o “embate” entre os planejadores; uns defendendo a criação de um parque propriamente dito e outros que o espaço fosse destinado apenas à malha viária, com jardins ao redor. Na criação desse “*parkway*”, os arquitetos associados, Burle Marx e Lota lutaram pela redução da área pavimentada – que contaria com quatro faixas, ao invés das duas que existem (Tábor, 2007) –, a fim de criar mais espaços de lazer e de espaço público para a cidade, além de conectar essa área “ativa” com a orla da Baía de Guanabara, criando em meio a uma via expressa, um ambiente de amenidade e recreação (Figura 29).

Figura 29 - Praça Paris e o Aterro do Flamengo (c. 1966)



Fonte: Fotografia de Marcel Gautherot. Acervo do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/60947>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

Tanto o projeto do *Parque del Este*, quanto o projeto do Aterro do Flamengo são, portanto, primordiais para a carreira de Burle Marx, refletindo suas concepções artísticas e botânicas no desenho e na paleta vegetal nos projetos, mas também integrando uma equipe multidisciplinar que o auxiliava nas questões técnicas de compatibilização do projeto, já que os dois incluíam a instalação de equipamentos

distribuídos ao longo de sua área. Contudo, a integração do automóvel no perímetro diferencia o feitiço das duas obras; enquanto o *Parque del Este* lidava com o automóvel de uma maneira “periférica” - com a locação de estacionamentos ao seu redor -, o Aterro do Flamengo integrava-os diretamente no perímetro do projeto e ao longo de diversos equipamentos de esportes, lazer e cultura.

Ainda que com conceitos diferentes de uso e finalidade, a troca de experiências entre os dois parques fez com que aprendizados tomados em um dos trabalhos, refletissem no outro. Tábor (2007) menciona que o movimento de terras, através da topografia modificada e a recreação livre do automóvel foram conceitos usados no *Parque del Este* e refletidos no Aterro, uma vez que o projeto do Aterro precisava incluir a via expressa, permitir a caminhabilidade do pedestre e em meio a espaços verdes conectores (Figura 30 e Anexo 12). É notável que ao redor de uma área de alta velocidade, esteja destinado, de maneira contínua e bem espacializada, áreas de “ativação” e conexão. A topografia modificada, por exemplo, auxiliou na criação de passarelas – desenhadas por Reidy (Nordenson, 2018) - para os transeuntes que garantiram a adequação do projeto para a escala humana, permitindo o livre acesso dos automóveis (devidamente em suas vias) e das pessoas (Figuras 31 e 32):

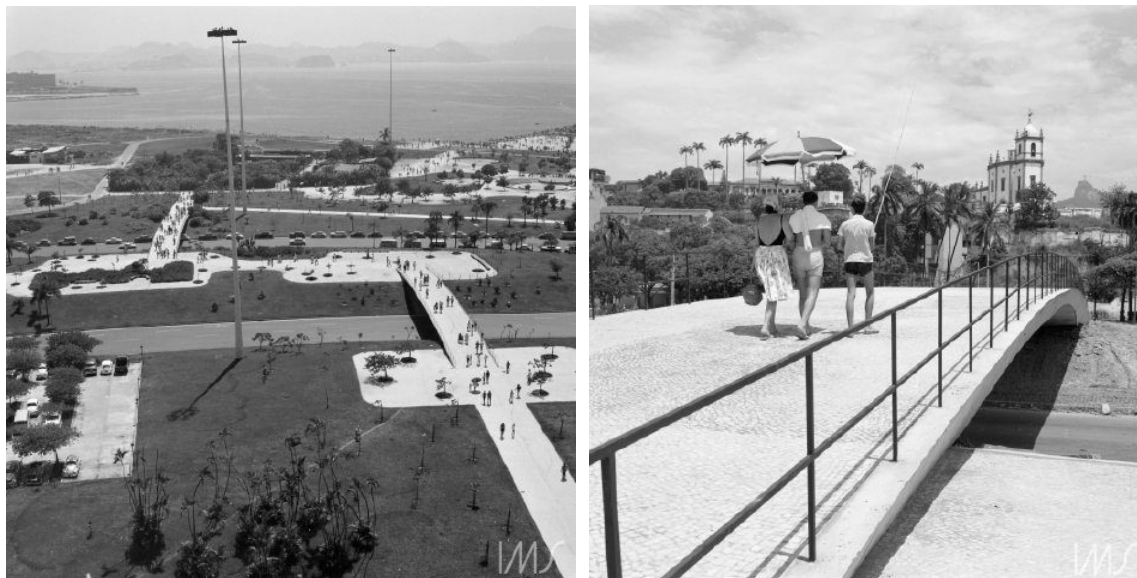
“[...] No nosso caso, a experiência com o movimento de terras com maquinário pesado, que havíamos adquirido na Venezuela, nos permitiria resolver o cruzamento das pistas. Passarelas esbeltas apoiadas em colinas artificiais localizadas em ilhas definidas pelo traçado das pistas. Isso facilitaria a localização das passarelas para pedestres sem perder a vista para o mar e usando esses espaços longos e estreitos como parte do parque. Dessa maneira se solucionava o acesso às quadras esportivas e às praias, que formavam parte do programa. [...] [que] sempre transmitiria a liberdade de estar no parque.” (Tábor, 2007, p. 106, tradução nossa)

Figura 30 - Perspectiva para o Parque do Flamengo



Fonte: Acervo do Instituto Burle Marx. Disponível em: <<https://bmi.inwebonline.net/ficha.aspx?ns=215000&lang=BR&id=308>>. Acesso em: 29 out. 2024.

Figura 31 - Passarelas para os pedestres do Aterro (c. 1966) e **Figura 32** - Passarela do Aterro com o Outeiro da Glória (c. 1966)



Fonte: Fotografias de Marcel Gautherot. Acervo do Instituto Moreira Salles. Disponível, respectivamente, em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/61067>> e <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/61018>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

No projeto do Aterro do Flamengo, foram criados espaços de recreação, que contavam com um programa para marina, áreas de estar, campos de futebol, restaurante, pistas de aeromodelismo, pistas de kart, brinquedoteca, biblioteca e áreas de piquenique. Ao contrário do *Parque del Este*, onde havia bem definido o espaço para o lazer “ativo” e “passivo”, o Aterro do Flamengo se configura como um projeto que busca abarcar as atividades públicas, quase que exclusivamente de “ativação” (Tábora, 2007). O Aterro com sua distribuição espacial e a congregação de atividades, explora, em meio ao espraiamento urbano das cidades, a complexidade dos espaços públicos, sendo, portanto, um local de respiro e usufruto propriamente público em meio a privatização, a “gourmetização” e ao esmagamento do espaço (Menezes, 2017).

Mesmo com uma série de atividades de lazer estritamente “ativos”, as soluções formais do Aterro garantem a criação de espaços de amenidade – experienciados no *Parque del Este* – que reforçam a conexão com a natureza, criada e conquistada nesse espaço, e com o entorno, identitário da paisagem carioca. Segundo Ferreira (2019), para congregar os espaços dos equipamentos – priorizados pelo Grupo de Trabalho – Burle Marx se valeu de atrativos compositivos pelo arranjo da vegetação e da criação dos caminhos do parque, que contava ora com reentrâncias, ora com saliências orgânicas – em alusão às formas da natureza –, mas também geométricas – especialmente ao redor do MAM – que contribuíam para estimular a percepção da paisagem pelo transeunte através da caminhada (Figuras 33 e 34).

Figura 33 - Desenho e caminhos do Aterro do Flamengo e **Figura 34** - Áreas de estar com traçado "orgânico" do Aterro do Flamengo



Fonte: Fotografias de Marcel Gautherot. Acervo do Instituto Moreira Salles. Disponível, respectivamente, em: < <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/51688> > e < <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/51687> >. Acesso em: 27 nov. 2024.

Para Girão (2011), o programa do Aterro engloba 6 eixos de atividades e equipamentos: 1) Artes (MAM), 2) Civismo (Monumento aos Pracinhas), 3) Natureza (Jardins, Pavilhão de Flores, Aquário, Aviário, Enseada, Praia), 4) Literatura (Biblioteca), 5) Esportes (Playgrounds, Campos de peladas, Quadras, Clubes Náuticos) e 6) Recreação (Brinquedoteca, Aldeota, Pavilhão Japonês, Coreto, Pista de Danças, Teatro de Fantoques e Marionetes, Pistas de Aeromodelismo, Tanque de Modelismo Naval, Área de Piquenique, Praia). Para incluir todas essas atividades, Burle Marx “experimentou com outras formas geométricas” (como visto anteriormente), assim como fez entre as áreas de pátios no *Parque del Este* e no projeto do MAM - que iria se conectar ao Aterro -, além disso, ele começa a explorar mais a plasticidade das plantas (Tábora, *in*: Oliveira, 2008), inserindo-as dentro do desenho geométrico proposto e das texturas:

“[...] a finalidade do jardim deve incluir a sua beleza, não apenas suas funções. Tentei fazer isso no Parque do Flamengo, no Rio; esse parque tem duas vias, playgrounds, campos esportivos, monumentos, restaurantes, museus, pistas para aeromodelos, tanques para modelismo naval, estacionamentos. Possui, por conseguinte, muitas funções. Mas, acima delas, a maior parecia-me a da criação, dentro do contexto urbano e em torno de sua utilidade social, de uma paisagem que poderia ter existido ali - o parque é construído inteiramente sobre terreno conquistado ao mar. Usei plantas que crescem nas ruas e nos morros do Rio; liguei-as entre si, a fim de produzir um todo coeso. Nenhuma forma está isolada. Creio que já constitui uma entidade, um jardim que tem também funções sociais.” (Burle Marx, *in*: Tabacow, 2004, p. 64)

Com o Aterro do Flamengo, Burle Marx incorpora função e beleza - que eram suas pretensões -, por meio da aplicação dos equipamentos urbanos que trazem ao parque a coletividade, através do enquadramento da paisagem local, com o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara²⁹ como plano de fundo (Figura 35). O enaltecimento dos atributos naturais da paisagem está presente no projeto do Aterro do Flamengo, assim como no do *Parque del Este*, pela incorporação de massas de água como espelhos que irão refletir e desvendar a paisagem.

Figura 35 - Aterro do Flamengo com a Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar



Fonte: Riotur. Disponível em: <https://riotur.rio/que_fazer/atividades-no-aterro-do-flamengo/>. Acesso em: 26 nov. 2024.

Outro artifício usado no Aterro é que a presença do Pão de Açúcar é delineada em todo seu caminho por formações vegetais. Tanto o uso de elementos construídos, como os muros, quanto o uso da reflexão por meio de espelhos d'água, e as massas vegetais, revelam outra vez como Burle Marx toma partido da própria paisagem americana para incorporá-la aos seus projetos. Além disso, as formações vegetais, o porte arbóreo ou arbustivo, buscavam, além de captar a paisagem circundante, atenuar a percepção de velocidade dos automóveis e à noite, as luzes dos faróis (Tábora, 2007), assim, a composição florística resolvia, também, problemas gerados por “ruídos urbanos”.

Mais do que a valorização da paisagem natural carioca, o patrimônio paisagístico do Aterro é concebido por sua composição botânica, evidenciando novamente a importância que Burle Marx atribuíu a criação de um jardim híbrido, com formações vegetais diversas que garantiam a educação pela natureza, a sustentabilidade do projeto e a beleza, compondo esteticamente o projeto, formando uma espécie de quadro vivo:

²⁹ Em 2012 a cidade do Rio de Janeiro ganha o título de Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural, pela UNESCO, por seus monumentos como: o Pão de Açúcar, o Corcovado, o Aterro e Parque do Flamengo, a praia de Copacabana, a entrada da Baía de Guanabara, dentre outros.

[...] [Sobre a paleta vegetal proposta por Burle Marx com espécies tropicais nativas do Brasil e exóticas] Essa apresentação didática da 'natureza' era, de fato, altamente artificial - não se trata da inserção de um ambiente existente, mas de um **rico quadro ecológico de espécies que, de outra forma, nunca ocorreriam juntas**. O Parque do Flamengo se tornou um tesouro botânico com espécies nativas e exóticas de árvores e palmeiras, **espécies que talvez algum dia não existirão mais no seu habitat natural**. Essa nova natureza, um parque à beira-mar para os residentes metropolitanos, revelada em alta velocidade através dos para-brisas de uma classe média em ascensão, que se dirigia às zonas ricas na zona sul da cidade, foi o ponto culminante do desenvolvimento do projeto cultural de Burle Marx como uma paisagem projetada." (Nordenson, 2018, p. 175, tradução nossa, grifo nosso)

É importante ressaltar que uma parte primordial da contribuição de Burle Marx no projeto do Aterro do Flamengo (além de algumas das soluções formais do desenho do parque, criando espaços de descanso, desenhando os bancos e arranjando a distribuição da vegetação³⁰), esteve ligada a escolha das espécies botânicas que seriam usadas e suas respectivas inserções em uma área "artificial". O estudo para a aplicação botânica no Aterro, a fim de lhe proporcionar uma unidade dos espaços, que solucionasse os problemas técnicos de adaptação climática/geográfica, bem como das questões formalistas de proporção, escala e volume, ficou a cargo dele, de Luiz Emygdio e Magu Leão (Tábora, 2007).

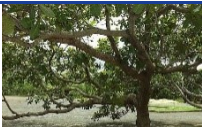
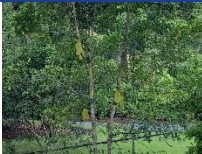
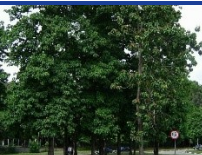
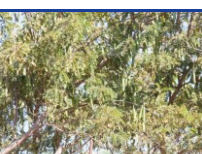
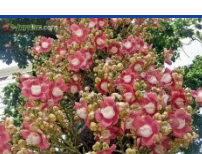
As espécies botânicas que seriam usadas no Aterro, obedeceram ao critério de adaptação à areia e a salinidade do que foi retirado do fundo da Baía de Guanabara e das terras retiradas do Morro de Santo Antônio (Tábora, *in*: Oliveira, 2008). Logo, foram introduzidas espécies diversas, já conhecidas pelo paisagista, representando a natureza híbrida, mas também espécies que nunca antes foram usadas em projeto paisagístico³¹, por um desejo de Burle Marx.

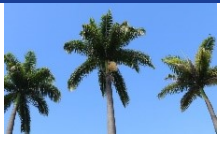
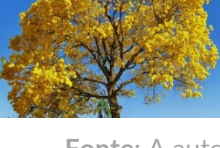
O acervo florístico foi fornecido em partes pelo Jardim Botânico de Cienfuegos em Cuba (que pertencia a Universidade de Harvard) (Tábora, *in*: Oliveira, 2008), pelo Departamento Municipal de Parques e Jardins e pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro, incluindo mais de 16.250 exemplares que foram escolhidos a partir de 240 espécies (Dourado, 2009b), englobando diferentes atores na composição paisagística do aterro. Entretanto, o foco da paleta vegetal (Quadro 4) esteve centrado nas espécies nativas coletadas por Burle Marx nas expedições que realizou pelo Rio de Janeiro e pelo Espírito Santo (Tábora, *in*: Oliveira, 2008).

³⁰ Com uma equipe e autonomia diferentes do que ocorreu no projeto do *Parque del Este*, no Aterro, Burle Marx se viu em uma situação limitante com certos aspectos técnicos do projeto que ficava a cargo dos seus sócios que eram arquitetos de formação, principalmente a Julio Pessolani, ou à equipe de profissionais coordenada por Lota. Foi nesse contexto que o paisagista se concentrou na parte botânica do Parque (Tábora, 2007) e passou por alguns desentendimentos com Lota, que segundo ele, possuía opiniões diferentes quanto as soluções do projeto (Anexo 13).

³¹ Dentre as espécies que foram inseridas pela primeira vez em um projeto paisagístico estão espécies típicas de regiões tropicais do globo, nativas do Brasil e estrangeiras, são elas: *Acacia seyal* (pique-de-gazela), *Bauhinia blakeana* (pata-de-vaca), *Calophyllum inophyllum* (abricó), *Erythrina fluminensis* (mulungu), *Ficus clusiaefolia* (figueira-vermelha), dentre outras. Já as palmeiras introduzidas foram: *Allagoptera arenaria* (guriri), *Corypha umbraculifera* (talipot-palm), *Dictyosperma album* (palmeira-furacão), etc. (Dourado, 2009b)

Quadro 4 - Algumas espécies vegetais do Aterro do Flamengo (continua)

Figura	Nome Comum	Nome Científico	Origem
	Macaúba	<i>Acrocomia aculeata</i>	América do Sul e Central
	Ébano-oriental	<i>Aiphanes elegans</i> , <i>Albizzia lebbek</i>	Ásia tropical
	Cajueiro	<i>Aleurites molluccanus</i> , <i>Acajuba occidentalis</i>	América do Sul
	Jaqueira	<i>Artocarpus heterophylla</i>	Ásia tropical
	Pau-rei	<i>Basiloxyton brasiliensis</i>	Nordeste e sudeste do Brasil
	Bougainville (primavera)	<i>Bougainvillea spectabilis</i>	Brasil
	Pau-brasil	<i>Caesalpinia echinata</i>	Nordeste e sudeste do Brasil
	Canafístula	<i>Cassia grandis</i>	América do Sul e Central
	Abricó-de-macaco	<i>Couroupita guianensis</i>	América do Sul
	Dendezeiro	<i>Elaeis guineensis</i>	África Tropical

	Mangueira	<i>Mangifera indica</i>	Ásia Tropical
	Palmeira de Petrópolis	<i>Microcoelum weddellianum</i>	Sudeste do Brasil
	Tamareira do Senegal	<i>Phoenix reclinata</i>	África Tropical
	Palmeira Imperial	<i>Roystonea oleracea</i>	Venezuela, Colômbia, Antilhas
	Palmeira real de Cuba	<i>Roystonea regia</i>	Caribe
	Ipê amarelo	<i>Tabebuia chrysotricha</i>	Nordeste, sudeste e sul do Brasil; Nordeste da Argentina

Fonte: A autora (novembro, 2024), a partir de dados coletados em Dourado (2009b)

Nota-se no Aterro do Flamengo, assim como no *Parque del Este*, a criação propriamente dita de um espaço público que exalta a natureza tropical - seja ela nativa do Brasil, ou exótica³² -, mas também a valorização da paisagem que “abraça” o Aterro. Paisagem que se constitui pelos conjuntos arquitetônicos e urbanos que estão inseridas ao seu redor, desde o Aeroporto Santos Dumont, ao MAM, às edificações modernas e ecléticas que estão ao redor, às praças pré-existentes (a exemplo da Praça Paris). O Aterro tem a capacidade de unir a paisagem construída, com os elementos naturais, constituídos pela Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar e as formações rochosas ao fundo da Baía, exaltando os atributos que identificam aquela paisagem como singular no continente. Assim, o próprio ambiente do parque um espaço de conexão com a natureza que ressalta os estratos da Carta da Paisagem das Américas (Quadro 5) e que prova, mais uma vez, como o projeto de Burle Marx se associa e é um exemplo de educação patrimonial.

³² O uso de vegetação exótica, mesmo de espécies tropicais, não pode ser desenfreado, afinal, algumas espécies, em região de floresta nativa, podem se tornar invasoras, prejudicando o ecossistema local (Rufino, Silvino, Moro, 2019). Portanto, o uso de plantas exóticas deve ser cuidadoso e comedido, assim como Burle Marx propôs, utilizando-as como artifício educativo, em local apropriado e priorizando as espécies nativas brasileiras que formam a maior biodiversidade do mundo.

Quadro 5 - Os estratos da Carta da Paisagem das Américas no Aterro do Flamengo

Estrato	Presença no Aterro	Figura
Natureza	Coleção botânica que une e celebra a vegetação do mundo, tendo seu principal destaque para as regiões tropicais do globo, mas especialmente para o sudeste brasileiro, onde o projeto está inserido	
Cosmovisão	Visão da sacralidade através do contato com o natural, em meio ao espaço aberto entre mar-orla-cidade, que propicia a didática/pedagogia desse ambiente, retomando a consciência ambiental e propiciando a salvaguarda das paisagens através da flora e fauna	
Palimpsesto Cultural	União dos equipamentos de lazer e cultura (a exemplo do MAM, da Marina, do Teatro ao ar livre, etc.) com elementos históricos de memória (monumento aos Pracinhas da Segunda Guerra e a Estácio de Sá)	
Ética Ambiental e Estética	Princípios compositivos do paisagismo moderno que valorizam as floras tropicais no projeto, entendendo o jardim como um espaço de conexão e ensinamento pela natureza, em conjunto com a formalidade do projeto que possui o emolduramento da paisagem, a criação de caminhos que conduzem o passeio do visitante através das massas vegetais e arquitetônicas	
Americanidade	União de todos os elementos acima, formando um espaço único quanto às suas características identitárias, com aspectos de “celebração” da cultura e natureza local, sendo desfrutado pela população	

Fonte: A autora (novembro, 2024)

04

04. A PEDAGOGIA DO JARDIM NO JARDIM BOTÂNICO DE SAN VITO DE COTO BRUS E NA PRAÇA MINISTRO SALGADO FILHO

Como foi demonstrado acima, o jardim moderno de Burle Marx está alinhado ao conteúdo da Carta da Paisagem das Américas, como áreas verdes que permanecem relevantes para suas sociedades, capazes de manter a estabilidade e resiliência frente a novas estruturas urbanas. Os jardins do paisagista, como representantes de uma “americanidade” auxiliam “na conservação do patrimônio cultural e natural, no planejamento que envolve o passado, o presente e o futuro das paisagens e na gestão, que assegura a salvaguarda dos gestos que respeitam a paisagem das presentes e futuras gerações” (CPA, 2018, p. 5-6). Assim, é necessário entender algumas estratégias utilizadas por Burle Marx para levar ao jardim histórico e ao projeto de paisagem, os princípios ecológicos de biodiversidade e resiliência, bem como do entendimento de conjunto das paisagens.

Em um primeiro momento, analisou-se os aspectos compositivos dos projetos de jardins de Burle Marx, que incitam a representação das paisagens americanas, bem como da americanidade. Ao elencar os elementos do projeto do paisagista e decompô-los nos estratos da Carta da Paisagem das Américas (2018), viu-se que todos eles refletem a paisagem do país e do continente na sua conformação, contribuindo para o entendimento de nossa diversidade ambiental e cultural. Cabe agora, entender como os jardins, unindo os princípios e estratos da Carta, auxiliam na salvaguarda dessas paisagens, como um espaço pedagógico, de reflexão pela natureza, e, também, de proteção ambiental, através de outros projetos do paisagista de características distintas, mas que são “Espaços Livres Para Proteção de Recursos Naturais e Culturais” (Magnoli, 2006): o Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus, na Costa Rica e a Praça Ministro Salgado Filho, no Recife.

4.1 A prática paisagística de Burle Marx na Costa Rica: o caso do Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus

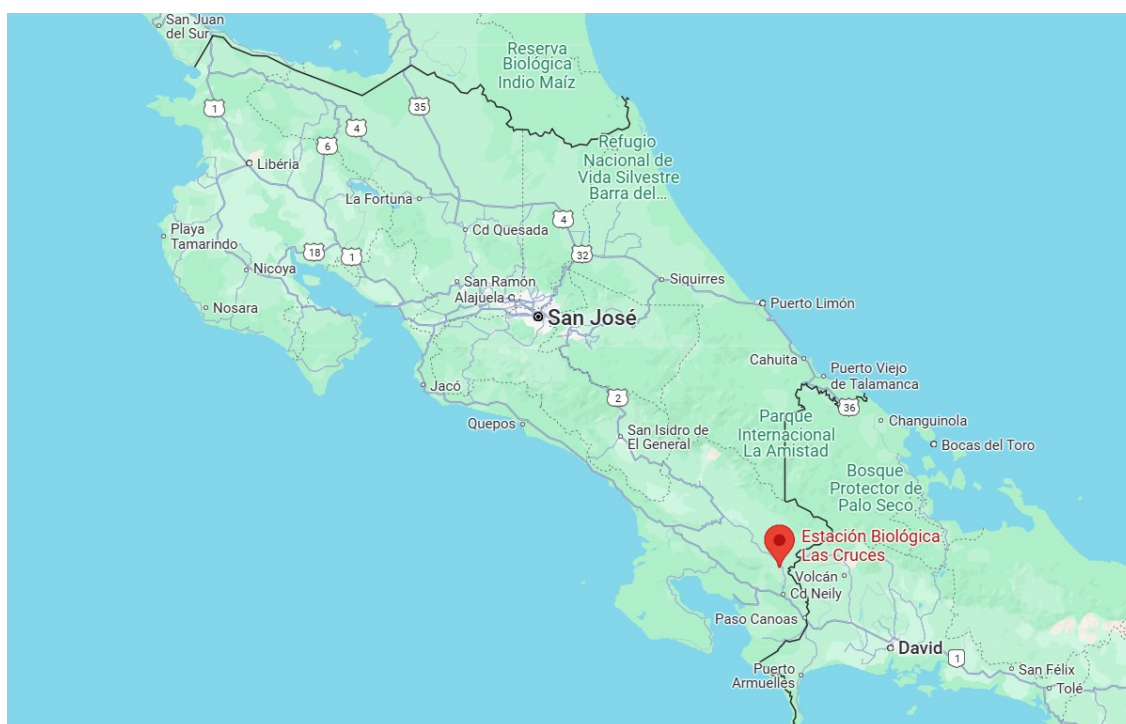
“As atuais condições no Brasil, e provavelmente nos outros países tropicais, forçam-nos a **traçar as grandes linhas de uma política de preservação do que ainda existe**. Seria o caso de, a partir de contribuições privadas, públicas e internacionais, criarmos uma série de **reservas botânicas, com a finalidade de manter e conservar para o porvir amostras da natureza em seu estado original, ou pelo menos pouco alterado**. Tendo em vista a diversidade da flora, essas reservas deveriam distribuir-se segundo as diversas províncias botânicas. Verdadeiros jardins naturais, preservariam ora as comunidades botânicas mais típicas ora as mais raras.” (Burle Marx, in: Leenhardt, 1996, p. 50, grifo nosso)

Junto com os grandes projetos já mencionados nos capítulos 1 e 3, Burle Marx participou da concepção de uma reserva botânica, o Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus, tão defendida por ele como um ambiente de estudo e conservação. Burle Marx atuou especificamente na Colina das Bromélias, onde participou da escolha da

paleta vegetal, mais do que no próprio desenho do jardim, onde pode-se notar apenas alguns traços que remetem à influência do paisagista. Toda a extensão do jardim demonstra a preocupação ecológica, que além de ser um laboratório para a flora tropical possui “uma certa formalidade no desenho de terraços, as formas das áreas de plantio, as cores, as texturas e os padrões das bromélias, e tudo isso cria um belo ritmo e movimento” (Shimizu, 2015).

O jardim botânico está localizado no sudeste da Costa Rica na cidade de San Vito de Coto Brus, província de Puntarenas (Figura 36). Inserido em uma área de aproximadamente 140 hectares com relevo acidentado e com 8 hectares de jardins planejados, conta com mais de 100 famílias de plantas, como bromélias, filodendros e orquídeas (Bates, 1987). A intenção de ser um acervo da flora - e também da fauna - tropical está evidenciada no cultivo de mais de 2.000 espécies vegetais (Organization For Tropical Studies, 2025), ou seja, serve como uma sementeira, assim como o Sítio Roberto Burle Marx no Rio de Janeiro.

Figura 36 – Mapa da Costa Rica com a localização do Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus



Fonte: Google Maps

O jardim botânico foi idealizado pelo casal estadunidense Robert Wilson e Catherine Wilson em 1962 quando adquiriram o terreno “*Finca Las Cruces*”, oito anos após conhecerem Burle Marx em uma visita ao Brasil³³. O casal já possuía um viveiro de plantas tropicais em Miami, o que permitiu o estreitamento de relações entre eles

³³ O contato entre Burle Marx e os Wilson se deu através do botânico Luiz Emygdio de Melo Filho, que já conhecia Robert Wilson pelo interesse no cultivo de helicônias, nas quais, Burle Marx também possuía bastante interesse. (Oliveira, 2007)

e que desde do primeiro encontro, a paixão pela flora tropical guiou a troca de espécies entre a propriedade dos Wilson em Miami e o Sítio de Burle Marx.

Em suas cartas para os Wilson, Burle Marx menciona indícios da troca de filodendros do Brasil Central e de helicônias da coleção do Sítio Santo Antônio da Bica, já acontecendo em 10 de agosto de 1954. Um ano depois, em 18 de agosto de 1955, Burle Marx hospeda os Wilson no Rio de Janeiro (Dourado, 2022), logo após voltar de expedição à Bahia, onde possivelmente mencionou ao casal o que encontrou na flora baiana. Durante o projeto da Colina das Bromélias, em 14 de novembro de 1962, Burle Marx fez uma carta agradecendo aos Wilson e a um dos jardineiros do Jardim Botânico pela doação de espécies botânicas:

“Caros Bob e Catherine,
Eu não lhes escrevi antes por causa das plantas que vocês me deram. Essa coleção maravilhosa chegou em tão boas condições que não parece ter viajado.
[...] Por intermédio do comandante Collins, espero conseguir lhes mandar as plantas que lhes prometi. Os esporos do *Polypodium heraclitum* seguirão nesta carta. Estou certo que se trata de uma espécie diferente e espero que, com a técnica que vocês possuem, muito em breve consigam ter muitas mudas.
[...] Tenho ótimas notícias: um jardineiro do Jardim Botânico trouxe-me quinze mudas de *Cocothrinax trinity*. Eu estava tão frenético para obter esta palmeira que, por fim, acabei conseguindo. Todas as mangueiras que vocês me deram estão carregadas de lindas frutas. Eu gostaria que vocês estivessem aqui para saboreá-las.” (in: Dourado, 2022, p. 142)

Como um espaço de salvaguarda das paisagens, o jardim botânico é essencial para a manutenção da biodiversidade da flora tropical, especialmente daquela localizada na América Central entre a Guatemala e o Panamá (Bates, 1987), mas que pela influência de Burle Marx, conta com inúmeras outras espécies da América do Sul, reforçando seus ideais de conservação da paisagem americana. Ao estabelecer um ambiente ecológico que preza pela biodiversidade, o casal Wilson em parceria com o brasileiro, propicia um espaço pedagógico de estudo, lazer e preservação, que conta com a administração da *Organization for Tropical Studies*³⁴ (OTS) desde 1973 e que segundo Bates (1987) leva ao jardim dois temas de trabalho: um focado na conservação de nossa herança biótica e outro no desenvolvimento ecológico sustentável.

Com os dois temas de trabalho estabelecidos o jardim botânico possui, para Bates (1987), outros cinco programas de desenvolvimento que se entrelaçam: conservação, horticultura, educação, serviço ao público e turismo. Esses programas são ainda mais notáveis hoje, através das atividades e da setorização do conjunto

³⁴ A *Organization for Tropical Studies* é um consórcio sem fins lucrativos entre mais de 50 instituições acadêmicas ao redor do mundo. Foi fundada em 1963 com o intuito de oferecer educação, pesquisa e uso sustentável dos recursos naturais nos trópicos. A OTS opera em três países com estações de pesquisa e possui programas de educação na Costa Rica e na África do Sul. (OTS, 2025)

(Figura 37), e que acabam enfatizando, também, os estratos da Carta da Paisagem das Américas:

1. **Conservação:** o estrato da **natureza** presente no desenvolvimento sustentável de estratégias para a preservação da herança biótica das Américas, inclusive de espécies ameaçadas;
2. **Horticultura:** como uma atividade capaz de expandir a visão da **ética ambiental**, através de um cultivo sustentável que auxilia no projeto pedagógico do jardim;
3. **Educação:** atrelada as duas outras atividades, auxilia na visão de **cosmovisão** da paisagem americana, além de contribuir para a pedagogia do jardim, aprofundando conhecimentos científicos sobre nossas floras e paisagens;
4. **Serviço ao público:** contribui para o desenvolvimento econômico e cultural da região, através do **palimpsesto cultural** com o programa de necessidades diversificado do jardim, que conta com bibliotecas e outros espaços de lazer;
5. **Turismo:** atividade que incentiva o conhecimento da paisagem americana por diferentes atores e que, portanto, contribui para o desenvolvimento de todas as outras atividades e que desperta o sentimento de **americanidade**.

Ao longo de sua carreira, como foi destacado durante o trabalho, a troca cultural e vegetal foi um dos aspectos vitais para a consolidação de uma representação da paisagem americana, que por conseguinte, auxilia no desenvolvimento de um espaço (o jardim) educacional e pedagógico, a fim de contribuir para a elaboração de projetos sustentáveis para nossas paisagens e cidades. Com o Jardim Botânico na Costa Rica não poderia ser diferente ao selecionar as espécies vegetais que formariam parte desse laboratório. Por isso, as excursões realizadas por Burle Marx, inclusive com os Wilson, e as trocas entre “sementeiras” foram vitais para a composição da Colina das Bromélias (Figuras 38, 39, 40 e 41) e da estação biológica *Las Cruces*.

Durante o período de organização do jardim botânico, Burle Marx e o casal Wilson realizaram em 1965 – ano que o brasileiro encerra sua participação na Colina das Bromélias - uma excursão para o sul da Bahia a fim de coletar algumas espécies botânicas. Segundo Luiz Emygdio de Melo Filho, que também participou da expedição pela proximidade com Burle Marx e o casal, o percurso foi feito pela costa do estado da Bahia, de Itabuna a Caravelas e por regiões de mata próximo a costa, o botânico conta que Burle Marx também conseguiu apoio de cafeicultores da região para realizar essa excursão (*in*: Oliveira, 2007). Outro registro de coleta para *Las Cruces*, foi a visita a propriedade de Charles Lankaster na própria Costa Rica, na cidade de Cartago, próxima a capital San José (Shimizu, 2015).

Figura 37 - Mapa e Setorização do Jardim Botânico



Fonte: Organization for Tropical Studies

Figura 38 - Colina das Bromélias



Figura 39 - Colina das Bromélias



Fonte: Portal eletrônico Two weeks in Costa Rica e OTS. Disponível em:
<<https://www.twoweeksincostarica.com/wilson-botanical-garden/>>. Acesso em: 24 jan. 2025

Figura 40 - Colina das bromélias



Figura 41 - Colina das Bromélias



Fonte: OTS. Disponível em: <<https://tropicalstudies.org/portfolio/natural-history-visitors-las-cruces/>>. Acesso em: 23 jan. 2025.

Com a parceria entre o casal e o Sítio Burle Marx no Rio de Janeiro, onde havia sempre a troca de mudas de diversas espécies vegetais, o Jardim Botânico também conta com diversas espécies brasileiras no seu acervo destacado pela OTS. No quadro 6 estão listadas algumas delas que celebram a difusão da paisagem americana e de uma troca botânica entre as tropicalidades do Brasil e da Costa Rica.

Quadro 6 - Espécies coletadas no Brasil presentes no Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus

Figura	Nome Popular	Nome Científico	Figura	Nome Popular	Nome Científico
	Bromélia Imperial	<i>Vriesea imperialis</i>		Orquídea	<i>Miltonia regnellii</i>
	Coco Ariri	<i>Syagrus cocoides</i>		Bromélia-Vriesia	<i>Vriesea sp</i>
	Palmeira de Petrópolis	<i>Lytocaryum weddellianum</i>		Bromélia	<i>Vriesea saundersii</i>
	Católé	<i>Syagrus schizophylla</i>		Palmeira Leque	<i>Licuala grandis</i>

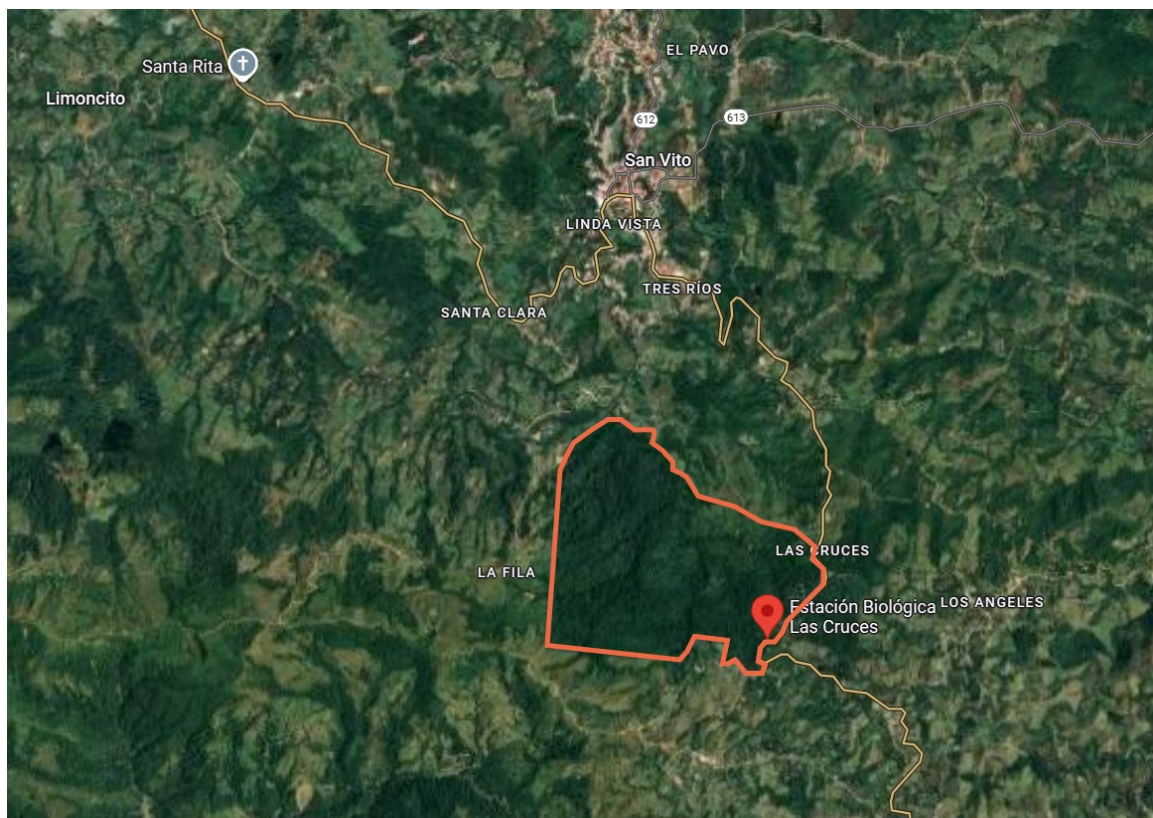
Fonte: Elaboração da autora (janeiro, 2025) a partir de dados da Organization for Tropical Studies³⁵

³⁵ Disponível em: <http://tropicalstudies.org/jbw>. Acesso em: jan. 2025.

Toda a extensão do jardim demonstra a preocupação ecológica como espaço para um laboratório da flora tropical em uma área com topografia acidentada e em região de altitude da Costa Rica. A intenção de ser um acervo da flora - e também da fauna - tropical está evidenciada no cultivo de mais de 2.000 espécies vegetais, incluindo espécies xerófitas, mais de 425 espécies de pássaros e mais de 100 espécies de mamíferos (OTS, 2025) que foram muito provavelmente difundidas, para os outros projetos contemporâneos ao Jardim Botânico, como o *Parque del Este* e o Aterro do Flamengo. Há evidências da coleta de espécies na Costa Rica que foram recolhidas como parte de um acervo biótico composto pelo paisagista para ser utilizado em outros projetos (Anexo 14) e que fazem crer que muitas espécies do *Parque del Este* e do Aterro possam ter sido coletadas no Jardim Botânico, contribuindo para uma afirmação do “hibridismo cultural” anteriormente citado como aspecto constituinte dos projetos de Burle Marx.

A estação biológica de *Las Cruces*, é, portanto, um jardim zoobotânico que reúne propriamente o tripé de Burle Marx (higiene, educação e arte), e que segue sendo um ambiente sustentável, fundamental para a manutenção da biodiversidade latino-americana, criando uma espécie de “ilha de refúgio”, não apenas das construções das cidades, mas das propriedades agrícolas de monoculturas (Bates, 1987) que ficam no entorno da reserva (Figura 42).

Figura 42 - Vista da estação ecológica e seu entorno



Fonte: Google Maps. Modificado pela autora (janeiro, 2025)

A participação de Burle Marx, apesar de curta na Costa Rica, foi vital para a criação de um espaço responsável por estratégias de educação e lazer que permanece relevante até hoje com os estudos de diferentes campos de conhecimento da OTS e da *Universidad de Costa Rica* (UCR)³⁶. O pensamento de Burle Marx, colabora para a descoberta de novas espécies, e no campo do desenho paisagístico, auxilia na elaboração de projetos, que destaquem a exuberância e a riqueza da flora tropical do lugar de origem (Anexo 15).

Mais além do que pela contribuição no desenho do Jardim Botânico, que se estendeu até 1965, Burle Marx difundiu na Costa Rica uma ideia de projeto que seria perpetuada a posteriori por outros arquitetos paisagistas. Para o arquiteto paisagista Alberto Negrini, em entrevista cedida em abril de 2001 à engenheira Ana Rosa Oliveira (in: Oliveira, 2007), a obra de Burle Marx ocupa um lugar de destaque na América Latina devido a união de duas vertentes: a plástica e a ecológica, o que permitiu na Costa Rica o desenvolvimento de projetos de jardins a partir da década de 1970³⁷. Alguns deles são os de autoria de Oscar Madrigal, como o Parque España em San José (Flores, 2024), que ao longo do desenho dos espaços da praça (Figuras 43 e 44) apresenta uma clara referência às geometrias de Burle Marx e ao cuidado na escolha de espécies botânicas tropicais.

Figura 43 - Parque España, Costa Rica (c. 2014) e Figura 44 - Parque España, Costa Rica (c. 2014)



Fonte: Google Maps

³⁶ O Laboratório da Paisagem da UFPE junto com a UCR, possuem um vínculo para a investigação da participação de Burle Marx na Colina das Bromélias, bem como de sua influência no paisagismo costarriquenho, através da pesquisa doutoral da arquiteta paisagista Laura Chaverri Flores. Por meio da pesquisa da arquiteta, em visita ao Instituto Burle Marx, pôde-se averiguar a falta de registros para o projeto da Colina das Bromélias e verificou-se que há menções a outro projeto na Costa Rica: *Desarrollo los Reyes*, mas que também não possui documentos cartográficos ou iconográficos (Flores, 2024).

³⁷ Na entrevista à Ana Rosa Oliveira, Alberto Negrini, quando perguntado sobre traçar uma perspectiva do paisagismo costarriquenho, responde que não há uma tradição paisagística na Costa Rica, uma vez que antes de Burle Marx ter uma influência no projeto de paisagem no país, havia apenas um paisagismo amador. Apenas na década de 1970 que surge, para Negrini, um paisagismo profissional com o arquiteto Tony Quesada e com a criação, já em 1986, da Comissão de Paisagismo do Colégio de Arquitetos e em 1990 a "*Asociación Costarricense de Paisajismo*" (ASOPAISAJE).

Ao tratar da diversidade cultural – e da biodiversidade – levada por Burle Marx para este projeto na Costa Rica, percebe-se seus ideais de representação dos territórios americanos por meio da “natureza organizada” e das trocas de experiências que ocorreram paralelamente no Brasil e na Venezuela. Evidenciar uma “cultura botânica”, particular das Américas e especialmente da América tropical, incita, no espaço urbano, a conservação de nossos espaços verdes pois, é mais fácil se preservar o que se conhece.

4.2 A Praça Ministro Salgado Filho como um elo cultural com o Parque del Este

Os jardins na atualidade representam, também, espaços de amenidade urbana, onde se estabelece o espaço de convívio, de lazer, mas também de sustentabilidade em meio a um contexto de mudanças climáticas. São nessas áreas que em meio a urbanidade das grandes cidades e metrópoles mundiais, que a sociedade pode ter contato com o ambiente natural, com o bioma e o clima que a cerca, fazendo-se reconhecer nessas paisagens. Em meio ao “caos de concreto”, os jardins – os novos, os antigos e os modernos – e outros espaços verdes das cidades auxiliam no microclima, no conforto ambiental e psicológico (Fleming, Rizowy, Shwartz, 2024), além de salvaguardarem as floras nacionais dos diversos países e biomas, logo, apresentam-se como espaços de cuidado humano e ambiental.

Em todos os projetos ocorre essa combinação didática que explora natureza, arquitetura e entorno e que auxiliam na salvaguarda do patrimônio moderno, a praça Ministro Salgado Filho, de 1957, no Recife é um exemplo de “unidade plástica” (Sá Carneiro; Silva, 2017) com o conjunto do aeroporto do Recife, uma proposta pedagógica de representação da paisagem americana. Essa unidade vem sendo alterada ao longo dos anos e ameaça a “leitura” da paisagem do continente ali proposta por Burle Marx, é importante compreender as relações entre permanências e mudanças dessa unidade, já que “uma discussão sobre paisagem enquanto patrimônio requer reconhecer os vínculos entre a identidade e os territórios vividos por seus povos desde seus antepassados” (Duarte *et al.*, 2022, p. 8).

Projetada em 1957 por Burle Marx, a Praça Ministro Salgado Filho está localizada no Recife, no bairro do Ibura, ao lado do Aeroporto Internacional do Recife – Guararapes/Gilberto Freyre. A relação da Praça com o edifício do aeroporto é primordial para o entendimento do conjunto urbano/arquitetônico, responsável por uma salvaguarda da unidade de paisagem que caracteriza a principal porta de entrada para a capital pernambucana, pois ela foi projetada pensando nessa relação edifício e jardim.

O projeto da praça buscou valorizar a flora pernambucana e suas diversas regiões fitogeográficas, como destacado pela reportagem do Diário de Pernambuco de 20 de março de 1957 (Anexo 16), mostrando, para quem chegasse ao aeroporto,

a variedade e beleza das espécies locais, além de destacar o projeto moderno do aeroporto (projeto do arquiteto Arthur Mesquita) (Sá Carneiro; Silva, 2017). A forma e no uso do espelho, demonstram certas similaridades com o *Parque del Este*, projetos feitos ao mesmo tempo, representativos das paisagens americanas que guardam relações intrínsecas. Tanto no Recife, como em Caracas, o uso da água buscou valorizar o entorno; a paisagem construída no Recife e as formações naturais em Caracas, mas sempre integrando o jardim à paisagem circundante.

A Praça Salgado Filho é, desse modo, um jardim integrado ao edifício do aeroporto como uma unidade. Isso é notável no croqui de Burle Marx (Figura 45), onde há a criação de reentrâncias nas áreas lindeiras da praça, bem como da edificação do aeroporto, criando canteiros, que incitam a contemplação e ao passeio no jardim.

Figura 45 – Croqui da Praça Ministro Salgado Filho



Fonte: Acervo do Instituto Burle Marx. Disponível em:
<<https://arquivobmi.inwebonline.net/ficha.aspx?ns=1102000&id=9478&lang=BR&idNavegacaoPrincipal=9478>>. Acesso em: 9 dez. 2024.

A relação entre o edifício do aeroporto e a praça foi notória ao longo do tempo até a construção do novo Terminal de Passageiros iniciado no ano 2000. Além disso, o jardim valorizava a arquitetura dos antigos terminais (Figuras 46 e 47), o primeiro da década de 1950 e o segundo, após reforma, da década de 1980. Em ambas as

figuras se percebe que no período existia uma íntima ligação entre os dois espaços, mesmo após as mudanças realizadas no terminal do aeroporto.

A proposta para esse jardim estava na diversidade vegetal, sempre ressaltada pelas formas curvas do espelho d'água e dos caminhos sinuosos (Figura 48), destacando a exuberância da flora tropical:

“Na concepção original, os caminhos são arrematados com forrações de diferentes texturas e florações, cheios de colorido e de combinações inesperadas, com inúmeros tipos de folhagens e tonalidades diversas. Recantos que despertam as mais variadas sensações podem ser desfrutados, seja quando degraus adentram pelo espelho d'água e permitem perceber o formato escultural do conjunto de aningas (*Montrichardia linifera*), complementado, mais ao fundo, pelas amplas copas dos abricós-de-macaco (*Couroupita guianensis*) –; seja no ato de caminhar e perceber a variedade de palmeiras, como a macaibeira (*Acrocomia intumescens*), o açai (*Euterpe edulis*) e o aricuri (*Attalea butyracea*), que se entrelaçam por entre os ipês (*Tabebuia heptaphylla*), os paus-reis (*Basiloxylon brasiliensis*) e as sibipirunas (*Caesalpinia peltophoroides*).” (Sá Carneiro; Silva, 2017, s/p)

Figura 46 - Praça e aeroporto na década de 1950



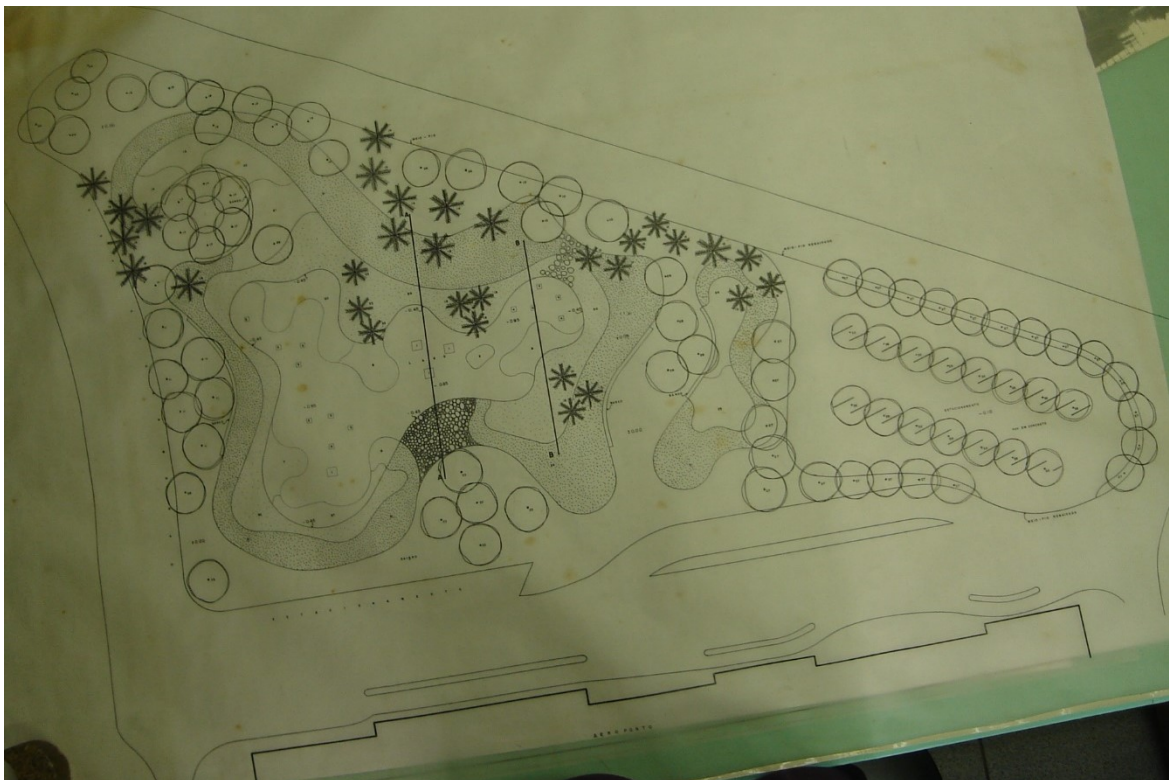
Fonte: Revista Algo Mais e SC Colecionismo. Disponível em: <<https://algomais.com/5-fotos-das-pracas-de-burle-marx-no-recife-antigamente-2/>>. Acesso em: 9 dez. 2024.

Figura 47 - Praça e aeroporto na década de 1980



Fonte: SC Colecionismo. Disponível em:
<<https://www.sccolecionismo.com.br/peca.asp?ID=12784732&ctd=296>>. Acesso em: 9 dez. 2024.

Figura 48 - Planta original da Praça Ministro Salgado Filho



Fonte: Acervo do Laboratório da Paisagem/UFPE

Em 1974, 16 anos após a inauguração, a Praça foi ampliada com a criação de novos canteiros e área gramada sobre o estacionamento, ampliando o espaço verde do jardim (Sá Carneiro; Silva, 2017), como idealizado no primeiro croqui (visto na figura 44) e mantendo a relação com o edifício do aeroporto. Já em 1993 uma requalificação foi realizada, mudando algumas espécies vegetais em relação ao projeto original, além de uma reforma no terminal de passageiros (visto na figura 46).

Mesmo assim, a relação entre os dois se manteve, uma vez que era marcada pelo uso constante dos passageiros e transeuntes do aeroporto, fazendo com que o espaço do jardim fosse contemplado e usufruído pela população. Essa relação de uso e contemplação, colaborava, mesmo que não explicitamente, para a salvaguarda desse conjunto; o conjunto arquitetônico, assim como o conjunto florístico, tão defendido por Burle Marx³⁸.

A unidade plástica jardim e edifício foi se perdendo com a ampliação do novo terminal de passageiros em 2000, onde a centralidade do jardim foi perdida e ele acabou se isolando da cidade, já que seu uso foi modificado, por conta do sistema viário e do estacionamento interno, alterando a entrada do edifício do aeroporto e o acesso de pedestres. Logo, a Praça passou a ser um espaço de passagem devido ao afastamento dos passageiros e da população que transitava pelo aeroporto. Segundo Sá Carneiro e Silva (2017), o novo traçado viário na Avenida Mascarenhas de Moraes com a construção de um viaduto de um lado da Praça, interferiu, de certo modo, no desenho, atuando, evidentemente, na vegetação de um jardim, que passou a ser patrimônio histórico em 2015.

Infelizmente, essas interferências atuando no uso, que se perpetuaram ao longo dos anos, levaram à praça à desconexão com a cidade (Figura 49). A via expressa e a desativação do antigo edifício do aeroporto, relegaram a praça ao quase abandono. A negligência na conservação do conjunto moderno, o descaso com o jardim histórico, evidencia o isolamento total da praça em relação as ampliações do terminal, sendo ainda mais grave com o arruinamento do jardim.

³⁸ A vegetação no jardim serve como “berçário” da diversidade e era defendido por Burle Marx de tal forma: “As condições reinantes no momento, no Brasil, e possivelmente nos outros países tropicais, permitem delinear uma política de preservação do que ainda existe, pela criação, com recursos particulares, públicos e internacionais, de uma série de reservas com a finalidade principal de manter para o presente e conservar para o futuro amostras da natureza em seu estado primitivo, ou mesmo pouco alterado.” (Burle Marx, *in*: Tabacow, 2004, p. 94)

Figura 49 - Vista aérea da situação atual da Praça Ministro Salgado Filho, janeiro de 2025



Fonte: Google Maps.

O estado de abandono desse jardim histórico gerou discussões durante o ano de 2012, promovidas pelo Laboratório da Paisagem com a realização de um workshop internacional sobre jardim histórico (Sá Carneiro; Castel-Branco; Silva, 2016). A atividade contou com a presença dos alunos de Arquitetura e Urbanismo da UFPE, assim como de profissionais de outras áreas (engenheiros, biólogos e agrônomos). O workshop foi liderado pela arquiteta paisagista portuguesa Cristina Castel-Branco que propiciou a discussão e reflexão sobre o “saber-fazer” projetos de restauro de jardins históricos, dividindo a equipe em cinco grupos responsáveis pelas dimensões que compõe a compreensão de um jardim: 1) Dimensão histórica; 2) Dimensão construtiva; 3) Dimensão botânica; 4) Dimensão hidráulica e 5) Dimensão do entorno (Sá Carneiro; Castel-Branco; Silva, 2016).

Com a análise do workshop³⁹, observou-se a alteração da vegetação e do traçado original da praça, além da confirmação da situação de abandono, com o acúmulo de lixo ao redor do jardim e a “introdução de elementos arquitetônicos que não dialogavam com a paisagem do jardim e implantação indiscriminada de cabeamentos na instalação de redes para o aeroporto” (Sá Carneiro; Castel-Branco; Silva, 2016, p. 66). Em agosto de 2013 foi executado o projeto de restauro pela Prefeitura do Recife com consultoria do Laboratório da Paisagem, respeitando a

³⁹ As discussões promovidas pelo workshop, de extrema relevância até hoje, estão contidas no artigo “Burle Marx no Recife: restauro do jardim do aeroporto dos Guararapes como bem patrimonial” de Sá Carneiro; Castel-Branco; Silva, 2016.

paleta vegetal proposta por Burle Marx e incorporando as discussões do workshop internacional.

Apesar do hiato temporal de mais de 10 anos entre o workshop e mesmo o projeto de restauro realizado em 2013, a situação atual da praça se assemelha muito ao que foi analisado em 2012, o desconforto sonoro, visual e a situação de “ilha” na qual a praça se encontra devido a desconexão com o entorno, leva o jardim ao esquecimento e apagamento de sua dimensão pedagógica.

Atualmente, a Aena *Desarrollo Internacional*, concessionária do Aeroporto dos Guararapes está responsável pelo projeto de uma Estação Intermodal e pelo projeto de restauro da Praça Salgado Filho. Entretanto, o processo de discussão do restauro do jardim está convivendo com a demolição do antigo edifício de passageiros (Figura 50), justificado pela “deterioração” onde será construído um terminal intermodal:

“A primeira fase do projeto prevê a demolição do antigo terminal de passageiros do Aeroporto do Recife. Fechado desde 2004 pela antiga gestora do equipamento, o edifício estava em processo de arruinamento quando o aeroporto foi concedido. Depois de passar por duas reformas, nas décadas de 1980 e 1990, a construção perdeu os traços arquitetônicos modernistas datados de sua inauguração, em 1958. Desta época, restaram obras de arte murais de Lula Cardoso Ayres, [...] Seguindo o planejamento para a construção do novo ambiente de convivência, a Praça Salgado Filho, desenhada por Burle-Marx, passará por intervenções numa etapa posterior. A Aena vai retomar o projeto original do paisagista, brindando o espaço público com a restituição de um jardim histórico que, depois de recuperado, será adotado pela concessionária.” (Aena, 2024)

Figura 50 - Demolição do antigo terminal de passageiros do aeroporto do Recife



Fonte: Google Street View

A concessionária afirma, que o projeto da Estação Intermodal (Figura 51), com previsão de finalização para o final de 2025, buscará conectar o espaço com a Praça Salgado Filho e recuperar seu convívio, através da inclusão de novos usos no local:

“Um novo local de convivência, conectado a áreas verdes e ao Aeroporto do Recife, com comércio, obras de arte e restituição de patrimônio histórico, está a caminho no Recife. A Aena, administradora do aeroporto, dá início ao projeto de construção de um espaço de múltiplos usos, a ser integrado à Praça Salgado Filho, aberto para a mobilidade e o lazer da população. O lugar vai concentrar serviços de transporte, como veículos por aplicativos e de turismo, exposição de obras de arte, cafés e lanchonetes. A infraestrutura local também sofre intervenções com a recuperação das calçadas na fachada do aeroporto, replantio de árvores adequadas ao espaço, drenagem para evitar alagamentos, e implantação de ciclofaixas e passagens no mesmo nível das calçadas para melhorar a acessibilidade. A previsão é que a obra seja entregue até o final de 2025.” (Aena, 2024)

Figura 51 - Perspectiva para o novo terminal do aeroporto do Recife



Fonte: Portal eletrônico Aeroin, a partir da Aena Brasil. Disponível em: <<https://aeroin.net/para-recuperar-area-degradada-no-entorno-do-aeroporto-de-recife-comeca-a-construcao-da-praca-de-convivencia/>>. Acesso em: 13 jan. 2025.

Mesmo com a intenção de um restauro para a praça, exigência do comitê Burle Marx, fundamental para sua leitura de um espaço verde público, representativo da flora local, as dinâmicas pré-existent entre o edifício moderno e o jardim, também moderno, foram perdidas devido a desconexão entre o novo volume proposto pela Estação Intermodal e o jardim. As intenções de reativação do espaço

são primordiais e podem colaborar para a manutenção da integridade do jardim, ajudando na sua conservação, bem como no seu caráter pedagógico de representação da paisagem americana.

O restauro da Praça Salgado Filho é um compromisso com o jardim histórico, patrimônio nacional, mas isso não significa o restauro da unidade de paisagem constituída pela linguagem do conjunto arquitetônico moderno implantado em 1957. A descaracterização do conjunto é uma ameaça à leitura da paisagem histórico, já que de acordo com a Carta de Florença:

“Artigo 13 – Os elementos de arquitetura, de escultura ou de decoração, fixos ou móveis, que fazem parte integrante do jardim histórico, não devem ser retirados ou deslocados, senão na medida em que sua conservação ou sua restauração o exijam. [...]”

Artigo 14 – O jardim histórico deve ser conservado em um meio ambiente apropriado. Qualquer modificação do meio físico, que coloque em perigo o equilíbrio ecológico, deve ser proibida. Essas medidas referem-se ao conjunto de infra-estruturas (sic), sejam elas internas ou externas: canalizações, sistemas de irrigação, caminhos, estacionamentos, cercas, dispositivos de vigilância, de exploração etc.” (Carta de Florença, 1981, p. 2-3)

A paisagem do jardim histórico da Praça Salgado Filho fica descaracterizada diante da demolição do edifício do aeroporto, que estava incluída na Zona de Proteção Ambiental do tombamento definitivo do jardim em 2017 - aspecto destacado pelo parecer realizado para o Ministério Público Estadual pelo Laboratório da Paisagem em 2022⁴⁰, acerca do processo de demolição. Entretanto, mesmo com esse apagamento é importante manter a integridade do jardim tombado já que “ainda que um bem cultural tenha perdido sua integridade e autenticidade, em consequência da ação humana ou do tempo, o Iphan poderá reconhecer a importância de seus valores simbólicos.” (Iphan, 2018 *apud* Vieira-de-Araújo; Lira, 2020, p. 84).

A conservação do jardim histórico da Praça Min. Salgado Filho é essencial para garantir a conservação da identidade da paisagem americana, defendida pela Carta da Paisagem das Américas. A Praça Salgado Filho, como um “microcosmo” do *Parque del Este*, bem destacado na similaridade do desenho do espelho d’água (Figuras 52 e 53), representa a “pedagogia de jardim” de Burle Marx que une elementos arquitetônicos, ao material vegetal, sempre valorizando nesses jardins a flora americana e as diferentes regiões que formam o continente.

⁴⁰ O parecer está anexado ao processo público do Iphan em Pernambuco sob o nº 01498.000882/2020-83 como “Manifestação 20220072796” e pode ser consultado através do link: <https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_processo_pesquisar.php?acao_externa=protocolo_pesquisar&acao_origem_externa=protocolo_pesquisar&id_orgao_acesso_externo=0>.

Figura 52 - Espelho d'água da Praça Min. Salgado Filho e Figura 53 - Lago do Parque del Este



Fonte: Google Maps

Ainda que haja mudanças na paisagem do entorno do jardim histórico, sua importância cultural e didática ainda permanece, pois ao se falar em uma pedagogia de jardim, subentende-se que através da artialização da paisagem americana, esses espaços adquirem uma dimensão de conservação e educação patrimonial. Os jardins modernos, para além dos jardins botânicos, representam ambientes de contemplação e “laboratório” – como visto com o Jardim Botânico de San Vito de Coto Brus - de paisagens ameaçadas, mas que se manifestam de maneira particular, através de uma expressão artística própria, do paisagista Burle Marx, que une diversos países. Todo esse conjunto moderno contribui para a salvaguarda de nosso patrimônio cultural e vegetal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho, foi importante entender o processo histórico que levou à criação da modernidade e dos projetos expostos e analisados: o *Parque del Este*, o Aterro do Flamengo, o Jardim Botânico de Coto Brus e a Praça Min. Salgado Filho, pois assim, entende-se como a representação da paisagem americana foi se adaptando. O uso da vegetação nativa evidencia a preocupação ecológica e pedagógica dos jardins de Burle Marx, procurando sempre valorizar as floras nacionais e autóctones das regiões que incidem os projetos.

O jardim moderno na América Latina se desenvolveu, como visto, a partir da mudança de paradigma, priorizando a valorização das paisagens locais. Roberto Burle Marx desempenhou um papel crucial, destacando os jardins como ambientes educativos que refletem uma visão ecológica do meio ambiente, mudando a consciência de se pensar a paisagem.

Assim como feito no Brasil, Burle Marx travou diversas parcerias com outros arquitetos e profissionais latino-americanos: a exemplo dos venezuelanos Leandro Aristeguieta, Carlos Guinand, Henrique Siso e Daniel Fernandez Shaw, do uruguaio Luis García Pardo e tantos outros, que garantiram a difusão do projeto paisagístico moderno do brasileiro. Nessas parcerias, o que se nota mais uma vez, é o que Leenhardt chama da “vontade do paisagista de travar um diálogo com a arquitetura” (1996, p. 31).

O diálogo entre jardim e arquitetura, intimamente ligado à *arte* de seu tripé, é reforçado entre os projetos no continente, a exemplo do Edifício Gilpe, localizado em Montevideu e projeto de García Pardo, onde Burle Marx redesenhou o jardim e também foi responsável pelo mural em cerâmica da entrada do edifício (Anexo 17) (Medero, 2012). Percebe-se tanto no edifício Gilpe, como no *Parque Central* da Venezuela (Anexos 18 e 19) – um complexo multifuncional de torres de apartamentos e comércios/serviço, com o projeto paisagístico de Burle Marx – a preocupação em mesclar tanto a arte vernacular expressa nos murais, quanto a “adequação do meio ecológico às exigências naturais da civilização” (Leenhardt, 1996, p. 47).

Unindo arte, arquitetura e jardim, a paisagem americana – e em especial a dos países latino-americanos – é colocada em destaque com os projetos de Burle Marx, usando, principalmente, o elemento vegetal nativo como o principal ator da composição dos projetos, seja pelas cores, seja pelos volumes, contrastes e folhagens, o que era novidade – e ainda continua sendo – nos projetos paisagísticos:

“À exceção do arquiteto paisagista norte-americano, Roberto Coelho Cardozo, a maior parte [dos paisagistas] não se envolvia no desenho com plantas. Se limitavam aos aspectos arquitetônicos e de organização dos espaços que, em alguns casos, chegavam a ser predominantes. Burle Marx incluía nestes casos o desenho de murais, que podiam ser tridimensionais e de pavimentos. **Se estabelecia, então, um diálogo momentâneo com a**

linguagem arquitetônica, mas a vegetação continuava sendo o ator principal.” (Tábora, 2007, p. 22, tradução nossa, grifo nosso)

É válido destacar que os projetos de Burle Marx e a difusão da sua arte, bem como do fazer paisagístico moderno, que valoriza a paisagem americana, também foram popularizados através de revistas especializadas em arquitetura, não apenas no continente, como no mundo. Algumas mencionavam as características dos projetos dos jardins, destacando a presença do paisagista, como as revistas *Landscape Architecture* (da *Sociedad Americana de Arquitectos Paisajistas* - ASLA)⁴¹ e a *Domus*⁴², italiana.

Parte fundamental da identificação das paisagens americanas e a consequente representação desses ambientes, esteve nas expedições de coleta. Com isso, assim como fazia no Brasil, Burle Marx realizou essas excursões de reconhecimento da paisagem nos países os quais fez projetos – foram coletados dados de viagens ao Equador, à Venezuela e à Costa Rica -, que contribuíram para a salvaguarda de espécies, especialmente de plantas tropicais, tanto para os países de origem, como para o Sítio Burle Marx no Rio de Janeiro.

Essas expedições de coleta embasam o jardim moderno de Burle Marx como um jardim que reflete as condições das paisagens americanas; nos projetos que sucedem essas viagens, vê-se fragmentos de paisagem espelhadas no jardim. A exemplo de representação de algumas dessas paisagens está o Jardim Botânico de Maracaibo, de 1981, projeto de Burle Marx junto com José Tabacow, Haruyoshi Ono e Leandro Aristeguieta, localizado na segunda maior cidade da Venezuela, Maracaibo, caracterizada pelo clima e vegetação semiáridos.

A participação de Burle Marx em outros países latino-americanos propiciou trocas de experiências que auxiliariam em diversos projetos, vide o caso do *Parque del Este* e do Aterro do Flamengo. Mesmo com um “saber-fazer” paisagístico baseado nas pinturas das vanguardas artísticas europeias, bem como da experiência com a arquitetura brasileira, o que Burle Marx propõe para outros países, assim como propôs para o Brasil, é uma visão para sua paisagem local, destacando a vegetação autóctone, geralmente tropical – ou se não, subtropical – e procurando elementos da arte vernacular de seus países para serem incluídas em projeto, sempre destacando elementos que constituem a paisagem circundante do projeto, bem como de seus países. O que se percebe é a compreensão da paisagem macro para ser representada e colocada no micro (o jardim), com a intenção de ser um ambiente

⁴¹ Na edição de julho de 1963, a ASLA destacou na capa da edição o projeto de 1957 para a residência de Inocente Palacios em Caracas, apresentando pela primeira vez em sua revista um projeto do paisagista e dos arquitetos associados na capital venezuelana (Silva, 2018). Destacou-se o padrão em xadrez do gramado, o *damero*, bem como da presença de esculturas, muito frequentes nos projetos do paisagista; ainda se vê a presença da exuberante flora tropical em segundo plano e ao fundo o vale em que se situa a cidade de Caracas.

⁴² A revista italiana *Domus*, por sua vez, publicou em 1955 uma matéria intitulada “*L'Isola Universitaria di Rio, un'impresa brasiliana*” (A ilha universitária do Rio, uma façanha brasileira), destacando o projeto paisagístico realizado por Burle Marx para a cidade universitária na Ilha do Fundão (Espinoza, 2022), hoje, a UFRJ.

educador, pedagógico, de usufruto, contemplação e de manutenção e salvaguarda de seus ambientes e paisagens.

A troca de experiências entre os projetos, mostrou como Burle Marx incorporava 5 elementos no projeto de jardim: 1) a vegetação híbrida, 2) o uso de artefatos vernaculares, 3) o emolduramento da paisagem circundante, 4) a combinação de equipamentos de educação, lazer e cultura e 5) o projeto de paisagem como sementeira. A paisagem americana é, portanto, a base da criação dos jardins, uma vez que os elementos naturais presentes na(s) flora(s) autóctone(s), são usados em projeto e estão inseridos no contexto da “americanidade”, representando a diversidade vegetal, histórica e identitária das nações americanas.

É no jardim moderno de Burle Marx que primeiro se nota uma expressão artística própria do ser “americano” nos projetos de espaços livres públicos. Logo, esses ambientes necessitam ser conservados por seus valores artísticos, paisagísticos, históricos, urbanísticos e culturais, que devem ser trabalhados e elencados em estudos futuros, além de apontarem outras influências paisagísticas deixadas por Burle Marx.

A análise dos projetos paisagísticos de Burle Marx à luz dos estratos concebidos pela Carta da Paisagem das Américas, mostrou o diálogo teórico fortalecendo a aplicabilidade da CPA para nossas cidades. A busca pela identidade através da “americanidade”, discutida na Carta da Paisagem das Américas, por exemplo, e do “hibridismo cultural”, pôde ter sido antecipada pelo paisagista no contexto da modernidade, quando promove a valorização da diversidade dos biomas e culturas das nações americanas. Acrescenta-se como fator do entendimento da “americanidade” a difusão das ideias de concepção dos jardins, que extrapolam as fronteiras nacionais e que levam para outros países inspirações para o desenho da paisagem.

Se os estratos da Carta da Paisagem das Américas propõem uma afirmação identitária que auxilia na defesa das paisagens americanas, com a defesa da flora e fauna, os projetos apresentados nesse trabalho demonstram como Burle Marx defende a manutenção dessa biodiversidade. Seja pela conexão de espaços, arquiteturas e monumentos no projeto de espaços verdes, seja pela salvaguarda de espécies botânicas ao redor de diversos países, parques, jardins e praças, percebe-se o cuidado do paisagista com as diversas camadas da paisagem americana, criando lugares que hoje são vistos como patrimônio edificado, mas acima de tudo, um patrimônio verde, que realça as origens das biodiversidades locais.

Frente à avalanche de inovações, Burle Marx incorporou a pedagogia de jardim, utilizando não apenas espécies nativas, mas também vegetações exóticas, refletindo a mistura étnica e cultural do continente, apresentando o que é ser latino-americano para o mundo com a utilização das cores, das formas e da sua artisticidade. Com a união de vegetação de vários países e continentes, Burle Marx pretendia compor esteticamente os jardins, como também educar a população pela natureza.

O trabalho entende, portanto, como a paisagem americana é representada no jardim moderno, servindo como um propulsor de ideias para nossos espaços verdes públicos. E como através dessa representação, a partir de práticas paisagísticas de Roberto Burle Marx, desenvolveu-se uma pedagogia de jardim, ou seja, criou-se um espaço de intimidade da população na sua paisagem autóctone, auxiliando na salvaguarda de nossa herança biótica e estimulando, cada vez mais, o uso dos nossos próprios artefatos e paisagens culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AENA BRASIL. **Aeroporto do Recife inicia construção de praça de convivência para recuperar área degradada no entorno do aeródromo**. 2024. Disponível em: https://www.aenabrasil.com.br/sites/Satellite?c=Prensa_FA&cid=1575168402353&page=Passageiros%2FPrensa_FA%2FDetalleNoticia&p=1575139479562. Acesso em: 13 nov. 2024.

ÁLVAREZ, Dário. **El Jardín en la arquitectura del siglo XX**. Barcelona: Editorial Reverté, 2007. 497 p.

BATES, David M. The Robert and Catherine Wilson Botanical Garden at Las Cruces, Costa Rica. **Botanic Gardens Conservation News**, vol. 1, no. 1, 1987, p. 22–28. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24755536>. Acesso em: 20 jan. 2025.

BERJMAN, Sonia. El paisaje y el patrimonio. In: **Seminario internacional los jardines históricos**: aproximación multidisciplinaria. 2001. Buenos Aires. Anais... Buenos Aires, ICOMOS, 2001. p. 1-11. Disponível em: https://www.icomos.org/publications/jardines_historicos_buenos_aires_2001/conferencia1.pdf. Acesso em: 23 jan. 2023.

BERRIZBEITIA, Anita. Beyond Nature: parks shaping society. **ReVista**, v. 09, n. 02, 2010. Disponível em: <https://revista.drclas.harvard.edu/beyond-nature/>. Acesso em: 20 nov. 2024.

BERRIZBEITIA, Anita. Defesa do Parque del Este. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 09, n. 099.02, **Vitruvius**, out. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/09.099/1873/pt>. Acesso em: 20 nov. 2024.

BERRIZBEITIA, Anita. Parque del Este Caracas: Between a Critical Naturalism and a Critical Formalism. **Delaware Review of Latin American Studies**, v. 06, n. 01, jun. 2005. Disponível em: <https://udspace.udel.edu/server/api/core/bitstreams/ebcd7b9e-aa62-4521-961a-ffee75b3e127/content>. Acesso em: 20 nov. 2024

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: Eduerj, 2014.

BIONE, Ana Clara Oliveira do Rego. **Representatividade feminina na arquitetura nacional**: trajetórias e práticas profissionais da arquiteta paisagista Lota de Macedo Soares. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/53730>. Acesso em: 25 nov. 2024.

BRASIL. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro/Capital Federal, 1937. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf. Acesso em: 17 set. 2024.

CARTA DA PAISAGEM DAS AMÉRICAS. Federação Internacional de Arquitetos Paisagistas Região Américas (IFLA-AR), Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco (UAM-A). Cidade do México, 28 set. 2018. Disponível em: <http://www.abap.org.br/abap/wp-content/uploads/2021/09/CARTA-DA-PAISAGEM-DAS-AMERICAS.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2024.

CARTA DE FLORENÇA. Conselho Internacional de Jardins e Sítios Históricos (ICOMOS/ IFLA). Florença, 21 mai. 1981. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Florenc%CC%A7a%201981.pdf>. Acesso em: 5 set. 2024.

CARTA DE JUIZ DE FORA. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Juiz de Fora, out. 2010. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20dos%20Jardins%20Historicos.pdf>. Acesso em: 10 out. 2024.

CURI, Fernanda Araujo. Burle Marx e o Parque Ibirapuera: quatro décadas de descompasso (1953-1993). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 25, p. 103-138, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/CVhrWpMVBY3pNcYYjCqBrPF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 nov. 2024.

DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. **Intervenções em Jardins Históricos**: manual. Brasília: IPHAN/Monumenta, 2005. 152p.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Plantas Vivas em Vegetação Recentemente Chegadas de França. **Diário de Pernambuco**. Recife, p. 3. 11 fev. 1853. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_03&hf=www.google.com&pagfis=3703. Acesso em: 17 set. 2024.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Belle époque dos Jardins**: da França ao Brasil do século XIX e início do XX. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009a. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-07042009-154158/>. Acesso em: 16 set. 2024.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Folhas em movimento**: cartas de Burle Marx. São Paulo: Luste, 2022. 431 p.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Modernidade Verde**: jardins de Burle Marx. São Paulo: Senac, 2009b. 385 p.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Roberto Burle Marx e sua Conversão Alemã à Estética Paisagista Tropical. **Revista Seropédica**, v. 31, n. 1, p. 17-23, 2009.

DUARTE, Mirela Carina Rêgo; SANTOS, Luisa Acioli dos; ALVES, Lahys Katarina de Barros; FEITOSA JÚNIOR, Wilson de Barros. Paisagem em “concertina” para uma educação patrimonial. **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, Brasil, v. 33, n. 50, p. 1-12, 2022. DOI: 10.11606/issn.2359-5361.paam.2022.183393. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/183393>. Acesso em: 3 set. 2024.

ESPINOZA, José Carlos Huapaya (org.). **Arquitetura e urbanismo modernos na América Latina**: olhares através das revistas especializadas (1920-1960). Salvador: EDUFBA, 2022. 230 p.

FERREIRA, Alda Azevedo. Roberto Burle Marx e o Parque do Flamengo: saberes e prática paisagística. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 213, p. 70-82, fev. 2019.

FLEMING, Whitney; RIZOWY, Brian; SHWARTZ, Assaf. The nature gaze: Eye tracking experiment reveals well-being benefits derived from directing visual attention towards elements of nature. **People And Nature**, [S.l.], v. 6, n. 4, p. 1469-1485, 4 jun. 2024. Disponível em: <https://besjournals.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/pan3.10648>. Acesso em: 9 set. 2024.

FLORES, Laura Chaverri. **Influencia paisajística de Roberto Burle Marx en Costa Rica**. [S.l.]: Universidad de Costa Rica, 2024. Relatório de estágio doutoral.

FUNDACIÓN ARQUITECTURA Y CIUDAD (Venezuela) (org.). **Algo más sobre la postal nº 422**. 2024. Disponível em: <https://fundaayc.com/2024/09/29/algo-mas-sobre-la-postal-no-422/>. Acesso em: 19 nov. 2024.

GIRÃO, Claudia. Parque do Flamengo, Rio de Janeiro, Brasil: o caso da marina – parte 1. **Arquitextos**, São Paulo, ano 12, n. 135.01, Vitruvius, jul. 2011. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/4014>. Acesso em: 6 mar. 2024.

LEENHARDT, Jacques. A exigência social da paisagem - reflexões a partir de Burle Marx. In: TERRA, Carlos G.; ANDRADE, Rubens O. de (org.). **Paisagens Culturais**: contrastes sul-americanos. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. p. 37 - 46.

LEENHARDT, Jacques (org.). **Nos Jardins de Burle Marx**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1996.

MACEDO, Silvio Soares. O paisagismo moderno brasileiro –além de Burle Marx. **Paisagens em debate**, v. 1, 2003. Disponível em: <https://www.cursosavante.com.br/cursos/curso128/conteudo8777.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2024.

MAGALHÃES, Cristiane Maria. Jardins históricos brasileiros: arte, história e patrimônio. In: **V Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Buenos Aires, junio 2013**. Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori. Universitat Politècnica de Catalunya, 2013. p. 1630-1639. Disponível em: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/14860>. Acesso em: 2 set. 2024.

MAGNOLI, Miranda Martinelli. Espaço livre - objeto de trabalho. **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, Brasil, n. 21, p. 175–197, 2006. DOI: 10.11606/issn.2359-5361.v0i21p175-197. Disponível em: <https://revistas.usp.br/paam/article/view/40249>. Acesso em: set. 2024.

MEDERO, Santiago. **Luís García Pardo**. Montevideu: Universidad de La República, 2012.

MENEZES, Maria Lucia Pires. O Aterro e o Parque do Flamengo. 50 anos de espaço público. Sucessos e Conflitos. **Revista Bibliográfica de Geografia e Ciências Sociais**, Barcelona, v. 22, n. 1195, p. 1-33, abr. 2017. Disponível em: <https://www.ub.edu/geocrit/b3w-1195.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2024.

MOREIRA, Rúbia Santana. **Olhar Jardineiro**: um passeio pelo jardim, uma imersão na paisagem. 2018. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Pós Graduação em Desenvolvimento Urbano, UFPE, Recife, 2018. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/32342/1/DISSERTAÇÃO Rúbia Ricceli Pira Santana Moreira.pdf>. Acesso em: 1 out. 2024.

NORDENSON, Catherine Seavitt. **Depositions**: Roberto Burle Marx and Public Landscapes Under Dictatorship. Austin: University Of Texas Press, 2018. 336 p.

OLIVEIRA, Ana Rosa. Fernando Tábor. *Entrevista*, São Paulo, ano 09, n. 036.01, **Vitruvius**, out. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/09.036/3283?page=1>. Acesso em: 25 nov. 2024.

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

OLIVO, Carla; MENEGUETTI, Karin. A duna e a floresta: o projeto paisagístico contemporâneo diante da visão ecológica de McHarg. **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, Brasil, v. 34, n. 51, p. 1-16, 2023. DOI: 10.11606/issn.2359-5361.paam.2023.200549. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/200549>. Acesso em: 3 set. 2024.

ORGANIZATION FOR TROPICAL STUDIES. **Natural History Visitors - Las Cruces and Wilson Botanical Garden**. 2025. Disponível em: <https://tropicalstudies.org/portfolio/natural-history-visitors-las-cruces/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

PAULA, Eline Silva de; SILVA, Joelmir Marques da; MENEZES, Patrícia Carneiro de; SÁ CARNEIRO, Ana Rita; MELO, Vera Lúcia Mayrinck Oliveira. A Paisagem da Caatinga: um Gesto de Burle Marx na Praça Euclides da Cunha. **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, Brasil, n. 29, p. 11-24, 2011. DOI: 10.11606/issn.2359-5361.v0i29p11-24. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/77423>. Acesso em: 9 set. 2024.

PÉREZ, J.R.; TABACOW, J. Un análisis de la evolución de las intervenciones urbanas de Roberto Burle Marx en Río de Janeiro. **Arquitetura Revista**, [s.l.], v. 9, n. 1, p.20-36, 2 ago. 2013. UNISINOS - Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/arq.2013.91.03/0>. Acesso em: 18 jul. 2024.

REIS, R. **O espaço da latino-americanidade**: Crítica Literária Latino americana. Lima: 1988.

RETONDAR, Anderson Moebus. Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini. **Sociológica**, Cidade do México, v. 23, n. 67, p. 33-49, ago. 2008.

RUFINO, Mariana Rodrigues; SILVINO, Amanda Sousa; MORO, Marcelo Freire. Exóticas, exóticas, exóticas: reflexões sobre a monótona arborização de uma cidade brasileira.

Rodriguésia - Revista do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, v. 70, p. 3-10, 2019.
Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/46490>. Acesso em: 24 fev. 2025.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita; CASTEL-BRANCO, Cristina; SILVA, Joelmir M. Burle Marx no Recife: restauro do jardim do aeroporto dos Guararapes como bem patrimonial. **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, Brasil, n. 37, p. 53–71, 2016. DOI: 10.11606/issn.2359-5361.v0i37p53-71. Disponível em: <https://revistas.usp.br/paam/article/view/105254>. Acesso em: 13 nov. 2024.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita. Roberto Burle Marx (1909-94): defining modernism in Latin American landscape architecture. In: **Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes**, 39:3, p. 255-270, 2019.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita; SILVA, Joelmir M. (org.). **Inventário dos Jardins de Burle Marx no Recife**. Recife, PE: Editora UFPE, 2017. 174 p. 1 v.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SERRÃO, A. A essência do jardim. In: _____. **Filosofia da paisagem**. Estudos. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 71-87.

SHIMIZU, Holly. Roberto Burle Marx and The Wilson Botanical Garden. **Amigos Newsletter**, San Vito, Costa Rica, n. 84, p. 12, nov. 2015. Organization for Tropical Studies. Disponível em: <https://tropicalstudies.org/wp-content/uploads/2019/01/amigosnov2015.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2025.

SILVA, Inés Casanova. **El jardín damero de Burle Marx en Caracas**. 2018. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2018.

STORINO, Claudia Maria Pinheiro; SIQUEIRA, Vera Beatriz (org.). **Sítio Roberto Burle Marx**. Rio de Janeiro: Intermuseus, 2020. Disponível em: https://b036d2f9-1f9c-4dc3-b2a0-baebd9605b72.filesusr.com/ugd/c2e975_035ca3ccd7994fb898f5606d08167276.pdf. Acesso em: 9 set. 2024.

TABACOW, José (org.). **Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem**. 2. ed. São Paulo, SP: Studio Nobel, 2004.

TÁBORA, Fernando. **Dos parques, un equipo**. Caracas: Editora Exis Libris, 2007.

VERAS, Lúcia M.S.C. Carta da Paisagem das Américas: um olhar sobre sua construção e desafios. **Revista Brasileira de Geografia Física**, v.14, n.01, 2021, p. 455-478. DOI: <https://doi.org/10.26848/rbgf.v14.1.p455-478>. Acesso em: 29 jan. 2025.

VIEIRA-DE-ARAÚJO, Natália Miranda; LIRA, Flaviana. Há algo a temer na “Teoria da Restauração” de Brandi? O mito paralisante do medo. **Paranoá**, [S. l.], n. 25, p. 83–93, 2020. DOI: 10.18830/issn.1679-0944.n25.2020.06. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/29287>. Acesso em: 4 dez. 2024.

ANEXOS

ANEXOS

Anexo 1 - Jardim do Palácio Gustavo Capanema (Ministério da Educação)



Fonte: Folha de São Paulo. Disponível em:
<<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/04/1269952-palacio-capanema-um-marco-estetico-mundial.shtml>>. Acesso em: 30 set. 2024.

Anexo 2 - Pintura para o Jardim do Palácio Gustavo Capanema



Fonte: Acervo do Instituto Burle Marx. Disponível em:
<<https://bmi.inwebonline.net/ficha.aspx?ns=215000&lang=BR&id=59>>. Acesso em: 29 out. 2024

Anexo 3 - Jardim da residência de Odette Monteiro



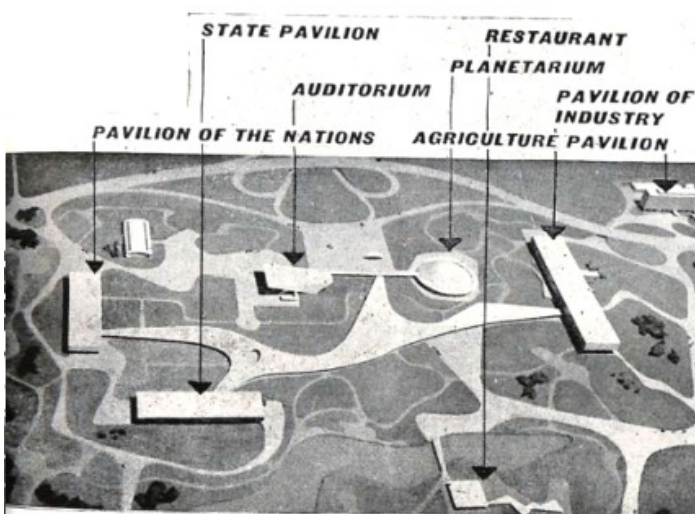
Fonte: OGlobo. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/boa-viagem/de-hotel-butique-charretes-eletricas-que-ha-de-novo-em-petropolis-1-25218043>>. Acesso em: 30 set. 2024.

Anexo 4 - Jardim da Casa Cavanelas



Fonte: OGlobo. Fotografia de Gustave Theme. Disponível em:
<<https://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Arquitetura/noticia/2022/07/telhado-ondulado-flutua-sobre-casa-cavanelas-assinada-por-niemeyer.html>>. Acesso em: 30 set. 2024

Anexo 5 - Matéria sobre a Bienal de São Paulo na revista *El Arquitecto Peruano*



La Exposición de Sao Paulo. La gran marquesina o terraza cubierta que une los principales edificios ha costado cerca de 20,000 millones de soles...



El mural en mayólica da vida a la fachada del diario "Estado de San Pablo" que ocupa los nueve primeros pisos de este inmueble.

EN SAO PAULO



Discutible uso de los pilares en "V" en el centro comercial de Sao Paulo.

Fonte: *El Arquitecto Peruano*, 1954. Disponível em: <<https://repositorio.cap.org.pe/documento/el-arquitecto-peruano-n-208-209-noviembre-diciembre-1954/>>. Acesso em: 9 out. 2024

Anexo 6 - Club Puerto Azul



Fonte: Portal eletrônico *Arquitectura Venezuela*. Disponível em:
<https://www.instagram.com/arquitecturavzl/p/Cpa5kfxpjEg/?img_index=1>.
Acesso em: 22 nov. 2024.

Anexo 7 - Carta de Burle Marx para a jornalista Claude Vicent de 18 de setembro de 1956

“Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1956

Querida e grande amiga Claude,

Eu sei que você deve estar sentida comigo pelo fato de não ter dado notícias, mas não foi relaxamento por falta de amizade, e sim pelo desenrolar acelerado de uma série de acontecimentos de importância capital.

[...]

Fomos extraordinariamente bem recebidos em Caracas e creio que terei uma ótima possibilidade de realização de jardins, parques etc. ligados à boa arquitetura. A compreensão e boa vontade dos arquitetos foi enorme, sobretudo em relação à minha pessoa. Se hoje estou colhendo resultados fora do Brasil, é devido à divulgação do meu trabalho em revistas estrangeiras que você e outros têm feito.

[...]

Trouxe umas helicônias maravilhosas da Venezuela, quatro das doze espécies classificadas lá.

Tive um convite para lecionar na Pensilvânia, durante um mês e meio, coisa que não será possível fazer, devido às minhas ocupações, sobretudo na Venezuela. São trabalhos que não podem ser retardados nem um dia. Nossa intenção é trabalhar dia e noite, a fim de que possamos entregá-los antes de 2 de dezembro, data de grande importância para o presidente Pérez Jiménez, que foi eleito livremente nesse dia.

Saiu uma publicação interessante na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* sobre painéis e outra na *Architettura*, de Bruno Zevi, escrita por Lina Bo Bardi sobre minha obra em geral.

Por hoje, aceite um grande abraço e um beijo do amigo de sempre.”

Fonte: Dourado, 2022, p. 87-88

Anexo 8 - Planta de Setorização do Parque del Este



Fonte: Acervo do Instituto Burle Marx. Disponível em:
<<https://bmi.inwebonline.net/ficha.aspx?ns=215000&lang=BR&id=292>>. Acesso em: 29 out. 2024.

Anexo 9 - Mapa com a espacialização dos equipamentos do *Parque del Este* em sua entrada principal



Fonte: Acervo do Laboratório da Paisagem/UFPE

Anexo 10 - Projeto para a Praça Senador Salgado Filho



Fonte: O Globo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rioshow/exposicoes/guia/legado-de-burle-marx-e-revisto-em-nova-exposicao-no-mam-rio.ghml>>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Anexo 11 - Jardins do MAM



Fonte: UFF Paisagismo. Disponível em:
<<https://uffpaisagismo.wordpress.com/2016/02/26/jardins-do-mam-rj/>>.
Acesso em: 27 nov. 2024.

Anexo 12 - Planta para o Aterro do Flamengo



Fonte: Acervo do Instituto Burle Marx. Disponível em:
<<https://bmi.inwebonline.net/ficha.aspx?ns=215000&lang=BR&id=308>>. Acesso em: 29 out. 2024.

Anexo 13 - Carta de Burle Marx para Carlos Lacerda de 16 de outubro de 1965

“Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1965.

Ao Excelentíssimo Senhor Governador
Carlos Lacerda

Senhor Governador,

Desejo, inicialmente, mais uma vez, a Vossa Excelência, a confiança em mim depositada ao entregar-me o projeto paisagístico do aterro, hoje Parque do Flamengo.

No projeto que realizei com a valiosa colaboração do ex-Grupo de Trabalho, designado naquela ocasião por Vossa Excelência, constituído por profissionais de elevado gabarito, coloquei todo o meu entusiasmo e tenho a consciência que o resolvi da melhor maneira que pude, artística e profissionalmente.

É justo destacar, pelo interesse de Vossa Excelência manifestado no início dos trabalhos, que o projeto de paisagismo do aterro constituísse minha colaboração principal à cidade em que sempre vivi e à qual me sinto intimamente ligado.

Creio que o seu desejo foi atendido. O Parque do Flamengo é hoje uma realidade e constatamos, com grande satisfação, que corresponde à alta finalidade com que foi concebido: embelezar um dos pontos principais da orla marítima e proporcionar aos cariocas, nas horas de lazer, grandes possibilidades de recreação.

Muitas são as obras de importância feitas pelo Governo de Vossa Excelência, mas estou certo que a cidade sempre o recordará como o realizador do Parque do Flamengo.

Infelizmente, uma série de deliberações tomadas, ultimamente, por dona Lota de Macedo Soares vem comprometendo, de modo grave, o meu projeto.

Reconheço o esforço feito por ela para realizar a obra do aterro, se antes esse esforço era dirigido de acordo com a opinião da maioria de um grupo de pessoas capazes e também altamente dedicadas à obra, hoje é exercido de forma ditatorial, como se dona Lota fosse a autora do projeto e entendesse de tudo.

É claro que o público em geral, que tem exultado com o Parque, não analise certos detalhes, estou certo, porém, que Vossa Excelência bem compreenderá a razão de meu desabafo, expresso na carta, cuja cópia anexo a esta.

[...]

É justo, portanto, que zele por ele e proteste contra o desrespeito ao trabalho profissional.

Reafirmo os meus propósitos de prosseguir com o projeto, enquanto contar com o apoio de Vossa Excelência, e de atender às solicitações que foram feitas, colaborando naquilo que puder, a fim de concluir e preservar a obra que, em conjunto, estamos realizando para o bem de nossa cidade.

Atenciosamente,”

Fonte: Dourado, 2022, p. 169-170

Anexo 14 - Carta de Burle Marx para John Stoddart de 23 de janeiro de 1962

“Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1962.

Queridos amigos John e Zélia,

[...]

[A respeito do *Parque del Este*] Como está o aspecto geral? O restaurante da praça da entrada, como ficou? E a entrada do parque? O que ficou resolvido a respeito das gaiolas? Será que não vão fazer mais os pátios? Já pagou todos os impostos atrasados? Fechou contrato com o Parque del Oeste? Já recebeu o meu último mês de estadia aí?

[...]

Ontem debaixo de uma grande chuva, entregamos o projeto do Flamengo a Carlos Lacerda. Creio que encontramos uma boa solução e o conjunto é agradável e está bem resolvido. Fiz uma perspectiva de um lugar de piquenique e Fernando, uma de conjunto e mais uma prancha colorida muito bem elaborada. A impressão foi ótima. Agora o importante é desenvolver o projeto; com isso, a nossa situação melhorará um pouco. Os outros projetos estão sendo desenvolvidos e, com eles, já temos muita coisa para fazer. Estou interessadíssimo em saber a respeito de Naiguatá; deve estar muito bonito. Gostaria de ver fotos [de lá] e mais documentação referente ao Parque del Este.

Como vai Wendlinger, fez a viagem à Costa Rica, o que ele trouxe de lá?

Fiz um balanço ultimamente para averiguar o número de espécies de filodendros que já possuo: estou com 230 e umas 100 espécies de antúrios. Já é uma coleção respeitável, mas creio que há ainda muita coisa por fazer. A *Monstera* da Costa Rica está um colosso. [...]

Irei no fim de semana para o Paraguai, onde passarei uma semana para supervisionar um jardim projetado há seis anos; já acreditava que ficaria apenas no papel, é provável que Barroso vá comigo. Para mim, é a companhia mais agradável, inteligente e o mais artista. Por hoje, é só; peço que me escrevam falando a respeito dessas coisas que mencionei nesta carta.

Aceitem o abraço do amigo de sempre.”

Fonte: Dourado, 2022, p. 139.

Anexo 15 - Carta de Burle Marx para Robert e Catherine Wilson de 13 de abril de 1967

“Rio de Janeiro, 13 de abril de 1967.

Caros Bob e Catherine,

Faz tempo que pretendia lhes escrever, mas devido à falta de condições venho postergando. É uma pena que moremos tão longe uns dos outros. Eu gostaria de absorver muito mais o conhecimento que vocês possuem. Seus conselhos sobre a forma correta de semeadura trouxeram-me bons resultados e estou convencido de que viajar e trazer sementes é uma das melhores maneiras de introduzir plantas. Muitas plantas, especialmente as bromélias que trouxemos daquela trágica excursão, estão se desenvolvendo bem. Se eu não tivesse tanto para fazer, eu organizaria uma viagem como aquela de seis em seis meses. Eu perdi o *Ophiopogon japonicus* e, se não for incômodo, me mandem o endereço de onde eu possa comprá-lo nos EUA. Meu irmão Walter virá em junho para cá e ele poderá me trazer essas plantas.

[...]

Ao redor do edifício do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília, eu projetei e realizei um jardim aquático com diversas espécies autóctones. É inacreditável pensar que existam tantas plantas desconhecidas por jardineiros e mesmo por botânicos que moram neste enorme país. Infelizmente, nossa vida é curta demais para fazermos tudo que desejamos. Eu tenho muito interesse em bromélias que, realmente, são milagres da natureza. A planta toda é bastante espetacular: suas folhas, suas inflorescências e suas necessidades específicas. Elas sempre apresentam uma revelação em termos de forma e adaptação a determinadas condições. Quando vocês pretendem nos visitar aqui, no Rio? Eu teria enorme prazer em estar com vocês dois. Como vai Lancaster? Ele é um homem muito interessante e é uma pena que já não tenha condições de vir ao Brasil. É maravilhoso quando encontramos seres humanos com interesses semelhantes e que têm em comum a mesma linguagem. Gabriella manda lembranças. Recebam de mim toda a amizade e afeto.

Roberto.”

Fonte: Dourado, 2022, p. 194-195.

Anexo 16 - Reportagem do Diário de Pernambuco sobre o novo jardim do aeroporto do Recife, 20 de março de 1957

INAUGURAÇÃO DA ESTAÇÃO DE PASSAGEIROS DO IBURA, ATÉ O MÊS DE JULHO PRÓXIMO

O público deve conhecer a importante obra — Superior a Conconhas e Calabouço — Visita do prefeito Pelópidas Silveira e do jornalista Orlando Mota, ontem

Até julho próximo, será inaugurada a nova Estação de Passageiros do Ibura, considerada pelos técnicos superior a Conconhas e Calabouço. Essa informação foi prestada à reportagem pelos engenheiros encarregados da construção, durante uma visita que o prefeito Pelópidas Silveira e o superintendente dos «Diários e Rádios Associados», no Nordeste jornalista Orlando Mota, fizeram às novas instalações do aeroporto civil, a convite do comandante da 2.ª Zona Aérea, brigadeiro Antônio Barcelos.

NOVAS PISTAS

Simultaneamente com a nova estação, o Ministério da Aeronáutica está cuidando de ampliar as pistas de asfalto, a fim de receber aviões comerciais dos tipos DC-7 e DC-8. Novas companhias de navegação aérea pretendem instalar-se com agências, no Recife, e, nesse sentido, a estação que está sendo acabada inclui balcões, no setor internacional. «DDC» E «RIEP»

O Departamento de Turismo, da Diretoria de Documentação, Cultura, e a Federação das Indústrias reservaram espaço para a organização de uma agência encarregada de orientar os turistas e passageiros em trânsito sobre os valores regionais de folclore, arquitetura, arte popular, etc; e um estande onde serão exibidos produtos das principais indústrias do Estado.

A nova estação, que apresenta um revestimento interno todo em pastilhas, foi projetada prevenindo detalhes de acomodação para passageiros em trânsito. Seu restaurante, instalado no 1.º andar, terá capacidade para servir a mais de 300 pessoas, simultaneamente.

JARDIM REGIONAL

O prefeito Pelópidas Silveira comunicou, ontem, ao brigadeiro Antônio Barcelos que já convidou o paisagista Burle-Marx para desenhar o jardim do aeroporto, sob critério regional. O jardim dará uma amostra da flora de Pernambuco, classificada pelas suas regiões, e será construído à entrada da estação e na área reservada próximo às pistas.

ESTACIONAMENTO

O projeto da estação prevê uma área de estacionamento (já construída) para cerca de 120 carros, com circulação livre, e espaço para tráfego de ônibus.

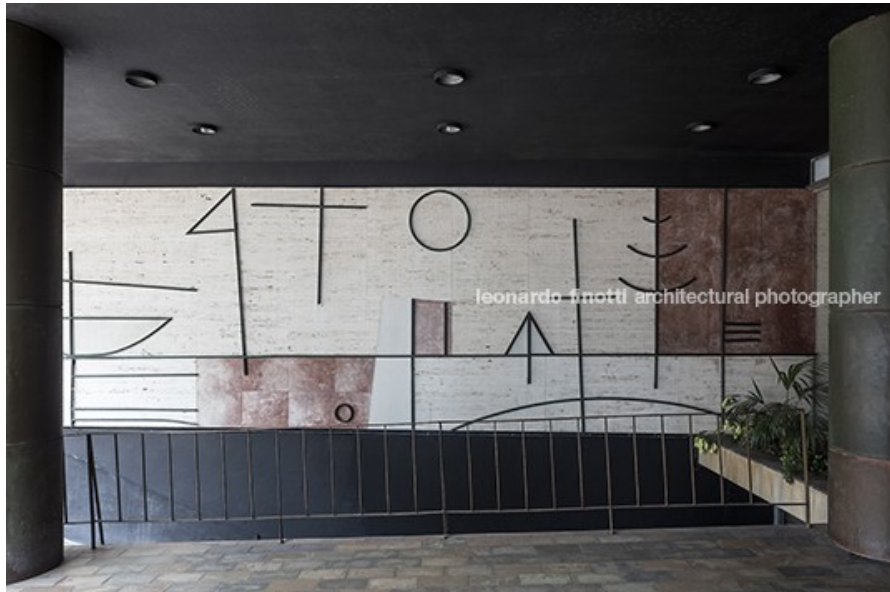
A decoração dos seus interiores foi confiada a conhecidos técnicos em mobiliário e o revestimento das escadarias é todo em mármore. Na construção dos balcões foi empregado material es-

(Conclui na 11.ª pag.)

Fonte: Acervo do Diário de Pernambuco. Disponível em:

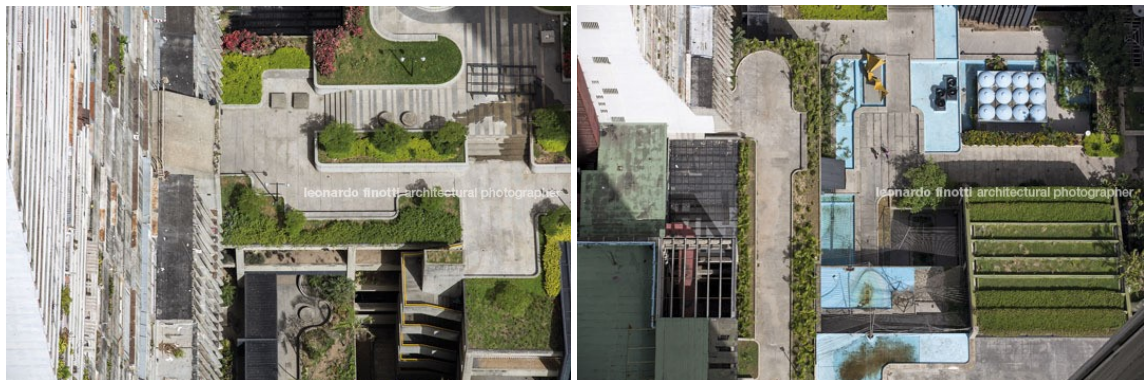
<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_13&hf=www.google.com&pagfis=39261>. Acesso em: 9 dez. 2024.

Anexo 17 - Mural para o Edifício Gilpe, Montevidéu, 1956



Fonte: Leonardo Finotti. Disponível em: <<http://www.leonardofinotti.com/projects/gilpe-building/image/5982-160129-018d>>. Acesso em: 9 out. 2024.

Anexo 18 - Jardins do Parque Central, Caracas, 1970 e Anexo 19 - Jardins e espelho d'agua do Parque Central, Caracas, 1970



Fonte: Leonardo Finotti. Disponível em: <<http://www.leonardofinotti.com/projects/parque-central/image/5821-140626-155d>>. Acesso em: 9 out. 2024.

APÊNDICES

APÊNDICES

Apêndice 1 - Projetos realizados por Burle Marx no Brasil (continua)

CIDADE/ESTADO	DATA	PROJETO	TIPO DE PROJETO
Rio de Janeiro, RJ	1932	Jardim para a residência da família Schwartz	Jardim para residência privada
Recife, PE	1935	Praça de Casa Forte	Praça pública
Recife, PE	1935	Praça Euclides da Cunha	Praça pública
Recife, PE	1937	Praça do Derby	Praça pública
Rio de Janeiro, RJ	1938	Jardins do Ministério da Educação	Jardins para edifício público
Belo Horizonte, MG	1942	Jardins para o complexo moderno da Pampulha	Jardins públicos e privados
Araxá, MG	1943	Parque de Araxá	Parque público
Correias, RJ	1948	Jardim para a residência de Odette Monteiro	Jardim para residência privada
São José dos Campos, SP	1950	Jardim para a residência de Olivo Gomes	Jardim para residência privada
Salvador, BA	1952	Terreiro de Jesus	Praça pública
São Paulo, SP	1953	*1º projeto para o Parque Ibirapuera	Parque público
Rio de Janeiro, RJ	1954	Jardins do Museu de Arte Moderna	Jardins para edifício público
Rio de Janeiro, RJ	1955	Jardim do hospital Sul América	Jardim para empreendimento privado
Petrópolis, RJ	1956	Jardim da residência Edmundo Cavanellas	Jardim para residência privada
São Paulo, SP	1956	Jardim para a residência de Francisco Pignatari	Jardim para residência privada
Recife, PE	1957	Praça Ministro Salgado Filho	Praça pública
Recife, PE	1958	Praça Faria Neves	Praça pública
Brasília, DF	1965	Jardins do Palácio do Itamaraty	Jardins para edifício público
Santo André, SP	1967	Centro cívico de Santo André	Praça pública
São Luís, MA	1968	Jardim do Palácio dos Leões	Jardins para edifício público
Florianópolis, SC	1969	Projeto paisagístico para o campus da UFSC	Projeto urbano-paisagístico
João Pessoa, PB	1970	Projeto paisagístico para o campus da UFPB	Projeto urbano-paisagístico
Rio de Janeiro, RJ	1970	Passeio de Copacabana	Praça pública
Brasília, DF	1970	Praça dos Cristais (Praça Cívica)	Praça pública
Recife, PE	1972	Projeto paisagístico para o campus da UFPE	Projeto urbano-paisagístico
Teresina, PI	1972	Jardim do Palácio Karnak	Jardins para edifício público
Recife, PE	1972	Jardim da SUDENE	Jardins para edifício público
São Paulo, SP	1974	*2º projeto para o Parque Ibirapuera	Parque público

Belo Horizonte, MG	1982	Parque das Mangabeiras	Parque público
Rio de Janeiro, RJ	1984	Intervenção no Largo Carioca	Praça pública
São Paulo, SP	1988	Jardins para o Banco Safra	Jardins para empreendimento privado
Recife, PE	1990	Jardins para Oficina Cerâmica de Francisco Brennand	Jardins para empreendimento privado
São Paulo, SP	1992	3º projeto para o Parque Ibirapuera	Parque público

*Projetos não executados

Fonte: Elaboração da autora (2024)

Apêndice 2 - Projetos realizados por Burle Marx na América Latina (continua)

CIDADE/PAÍS	DATA	PROJETO	TIPO DE PROJETO
Havana, Cuba	1954	Jardim da Schulthess House	Jardim para residência privada
Caracas, Venezuela	1955	Jardins para o clube Puerto Azul	Jardim para empreendimento privado
Assunção, Paraguai	1955	Jardins para o Colégio Experimental Paraguai-Brasil	Jardins para edifício público
Caracas, Venezuela	1956	Jardim para o Hotel Humboldt	Jardim para empreendimento privado
Montevideo, Uruguai	1956	Jardim e mural do edifício Gilpe	Jardim para edifício privado
San Juan, Porto Rico	1956	Jardins para o Golf Club e Hotel Barranquitas	Jardim para empreendimento privado
Caracas, Venezuela	1957	Jardim para a residência de Inocente Palacios	Jardim para residência privada
Buenos Aires, Argentina	1958	Playground e área de jogo para a Fábrica Olivetti	Jardim para empreendimento privado
Caracas, Venezuela	1961	*Parque del Oeste	Parque público
Santiago, Chile	1962	*Parque de las Américas	Parque público
Lima, Peru	1965	Jardim e mural para a residência de Fernández Concha	Jardim para residência privada
San Isidro, Argentina	1962	*Projeto para o bairro Parque Norte	Projeto urbano-paisagístico
Montevideo, Uruguai	1966	Jardim para o edifício Positano	Jardim para edifício privado
San Juan, Porto Rico	1966	Parque do Hotel Hilton	Jardim para empreendimento privado
Caracas, Venezuela	1970	Parque Central	Jardim para empreendimento privado
Buenos Aires, Argentina	1971	*Projeto de renovação urbana Zona Sur	Projeto urbano-paisagístico

La Plata, Argentina	1971	* Jardim para a Chacra Saavedra	Jardim para empreendimento privado
Buenos Aires, Argentina	1972	Plaza Peru	Praça pública
Quito, Equador	1972	Plaza Brasília	Praça pública
Buenos Aires, Argentina	1973	Jardim das torres Canning	Jardim para edifício privado
Punta del Este, Uruguai	1979	Jardim do conjunto residencial Lincoln Center	Jardim para edifício privado
Maracaibo, Venezuela	1981	Jardim botânico de Maracaibo	Parque público
Assunção, Paraguai	1982	Jardins do Banco Central do Paraguai	Jardins para edifício público
Bolívar, Venezuela	1986	Parque Nacional Canaima	Projeto urbano-paisagístico

*Projetos não executados

Fonte: Elaboração da autora (2024)