

Sertaneja e moderna – Burle Marx e a concepção da praça Euclides da Cunha

GISELI MACHADO DE AMORIM*

Resumo: As primeiras décadas do séc. XX caracterizam-se, como marco inicial para o modernismo no Brasil. São expressões artísticas, manifestos, composições musicais que começam a desenhar um novo espírito de época, busca por uma linguagem própria, referências identitárias da cultura nacionalista que ora se formava. O imaginário social da paisagem sertaneja é modelado entre paradoxos ao longo do tempo com uma forma limitada de compreensão, uma enorme diversidade de artefatos construídos historicamente, que se apresentam morfológica e culturalmente em meio a sua vasta riqueza natural dentro do território nacional. Em 1935, quando o artista Roberto Burle Marx concebe para a cidade do Recife a Praça Euclides da Cunha, a representação dessa paisagem toma forma de jardim como obra de arte. Os elementos naturais e construídos ali apresentados, representam um descritivo entre as relações daquele povo e seu meio, oferece uma noção do que é essa paisagem sertaneja em meio a beleza que a caracteriza como singular, sua vegetação.

Palavra-chave: Modernismo; Burle Marx; Jardim sertanejo.

Sertaneja and modern – Burle Marx and the conception of Euclides da Cunha square

Abstract: The first decades of the 20th century is characterized, as starting point for modernism in Brazil. Are artistic expressions, manifests, musical compositions, that are beginning to draw a new spirit, seeking a language all their own, identity of nationalist culture references that were formed. The social imaginary of the landscape is modeled between paradoxes over time with a limited form of understanding, a huge diversity of artifacts built historically, which present themselves morphologically and culturally amid their vast natural wealth within the national territory. In 1935, when the artist Roberto Burle Marx conceived for the city of Recife the Euclides da Cunha Square, the representation of this landscape takes the form of a garden as a work of art. The natural and constructed elements presented here, represent a descriptive between the relations of that people and their environment, offers a notion of what is this sertaneja landscape amid the beauty that characterizes it as singular, its vegetation.

Key words: Modernism; Burle Marx; Sertanejo Garden.



* GISELI MACHADO DE AMORIM é formada em Arquitetura e Urbanismo; Mestre em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Modernismo: a quebra de antigos paradigmas

Em um breve panorama sobre o início do modernismo no Brasil, especialmente após os anos de 1920, entre um olhar nostálgico voltado para o passado e o afã por rupturas na construção de um novo futuro, o Brasil busca sua identidade. Por meio de movimentos artísticos e literários é que se exprime o pensamento dessa época com maior representatividade. São expressões artísticas, manifestos, composições musicais que começam a desenhar um novo espírito de época desde os primeiros anos do séc. XX.

Segundo Gonçalves (2007), encontra-se nessa conjuntura uma produção artística que procura equilíbrio entre tradição e inovação. A busca das raízes culturais e da inovação da linguagem artística imprime uma preocupação com a sociedade local, na necessidade de “voltar o olhar para o lugar” (2007, p. 24). O artista de então, também adotava o papel de intelectual e, nesse sentido, assume uma posição de “agente da sociedade” (GONÇALVES, 2007, p. 24)

ao apresentar o caráter do “ser moderno”.

Ressalta-se, segundo Couto (2004), a necessidade da valorização dos elementos nacionais, especialmente representados pela flora brasileira. Vastamente aplicados nas produções artísticas e literárias brasileiras frente aos movimentos inovadores europeus, a singularidade da vegetação nacional passa a ser uma das apostas para estabelecer referências identitárias da cultura nacionalista que ora se formava.

Em 1928, diferentes formas de representações artísticas que se utilizam de símbolos sertanejos na representação nacionalista, são adotadas com maior frequência. É o que demonstra a iniciativa de Mina Klabin Warchavchik ao usar no jardim plantas tropicais para a primeira residência dita modernista, conforme ilustra a Figura 01. Estabelece grande sintonia com esse espírito da época, ao atribuir destaque para o mandacaru e a palma entre as espécies tropicais aplicadas àquele paisagismo, uma vez que simbolizam a vegetação autóctone do país (IMPELLIZIERI, 2009).



Casa da rua Santa Cruz, jardim com grupo de cactáceas, São Paulo SP. Gregori Warchavchik, 1927-28 [Acervo Gregori Warchavchik]

Figura 01 Jardim de Mina Klabin Warchavchik.
Fonte: REVISTA USP, São Paulo, n.53, p. 27, março/maio 2002.

Artistas e intelectuais da época, a exemplo de Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Tarsila do Amaral entre outros, produziram uma renovação artística suscitada pelo movimento modernista, a partir da intenção de “ser atual e autêntico” (COUTO, 2004, p. 21). E nesta busca, aprofundar-se nos meandros do interior brasileiro conferia força e autenticidade naquilo que se pretendia mostrar como essência brasileira.

A expressão artística de Roberto Burle Marx ao idealizar e executar um “jardim sertanejo” em meio ao litoral, nos anos de 1935, com intenção de aplicar ao jardim uma função social que leva higiene, arte e educação ao ambiente urbano. Apresentou princípios que, associados ao caráter autóctone da vegetação aplicada, definiu predicados singulares na produção do movimento moderno brasileiro (SÁ CARNEIRO, 2009).

Hoje o jardim tem como nome Praça Euclides da Cunha, é objeto de análise deste estudo que tem por objetivo provocar a reflexão sobre uma outra forma de perceber o sertão para além do fenômeno da seca. E demonstrar sua importância patrimonial através do conhecimento do percurso histórico de um jardim considerado “Monumento Vivo” segundo o Art. 2 da Carta Patrimonial de Florença (1981).

O entendimento da diversidade cultural entre as regiões brasileiras passava a ser tema de intensa pesquisa desde os anos de 1920, em múltiplos segmentos. Quando as produções literárias e artísticas eram também objeto de pesquisa institucional, a exemplo do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, que sob a direção de Mario de Andrade exerceu uma larga influência na consciência da diversidade cultural do país.

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

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

Um “divisor de águas” para os caminhos da arte moderna no Brasil (GONÇALVES, 2007), o movimento assume uma maior abrangência quando extrapola os círculos de artistas dos salões de arte. Caracteriza uma linguagem própria, onde as questões do indivíduo passam a conduzir a criação como tema da produção.

Burle Marx e o início dos jardins modernos: a valorização dos elementos brasileiros

Em meio a esse “espírito moderno” que estava presente no início do século XX ao redor do mundo, formavam-se

profissionais mais abertos às novas questões políticas e aos idealismos sociais amplamente difundidos na Europa, rebatidos na nova produção de cidade. Os profissionais formados na Escola Nacional de Belas Artes (Enba) difundem os ensinamentos em diferentes estados do país como representantes da mais moderna mentalidade produtiva.

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

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

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

Roberto Burle Marx chega a Recife em meados dos anos de 1930, e assume importante cargo dentro do Setor de Obras Públicas do Estado de Pernambuco. Juntamente com o engenheiro Joaquim Cardozo, consolidam uma equipe com profissionais que marcam a história pernambucana junto à Diretoria de Arquitetura e Urbanismo do Estado (DAU), na produção de obras públicas com cunho social, tendo como foco minimizar as carências de setores de infraestrutura (SÁ CARNEIRO, 2009).

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

“A paisagem pernambucana tem oferecido a Burle Marx elementos preciosos e que foram, até certo ponto, desprezados por seus antecessores. Agora, felizmente, verificou-se o aproveitamento total desses valores e o artista tem sabido empregá-los com vantagem. Fazer jardins somente com os elementos de que dispomos à mão (...) seria fecharmo-nos num isolamento censurável, porque a beleza, sendo proporção e conhecimento, não

deve ficar este último limitado a regiões. O nosso povo, as nossas crenças, principalmente, precisam conhecer as mais bellas plantas (...)” (DIÁRIO DA TARDE, 14/06/1937).

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

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

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

Como diz Leenhardt, Burle Marx aplicou ao jardim “um novo olhar através da efervescência da cultura modernista”, ao

compartilhar do espírito de brasilidade pertencente aos artistas daquela época. Dessa forma ele “irá fazer o jardim entrar na modernidade”, e marca em definitivo a abertura de novos paradigmas para concepção de jardins, internacionalmente¹.

Burle Marx e o Jardim Sertanejo

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

Este artigo, concentra-se na observação sobre a concepção da Praça Euclides da Cunha; uma vez que os princípios paisagísticos ali empregados conferiram-lhe o título do primeiro Jardim essencialmente brasileiro (SILVA, 2012). Atribuição esta, que se deve à utilização de uma flora exclusivamente autóctone, aplicada com o compromisso da representação da paisagem da caatinga

Ao definir a utilização das plantas da caatinga como princípio na concepção projeto, o paisagista tem por objetivo oferecer a Pernambuco um jardim para

¹ Depoimento de Jacques Leenhardt para a produção da série: Expedições de Burle Marx. Quatro episódios dirigidos pelo cineasta João Vargas, parceria entre a TV Brasil e as

produtoras Camisa Listrada e Atelier de Cinema. Exibido no 1º Seminário de Patrimônio Cultural: Guaratiba e suas paisagens, 23-25/10/2013.

“(…) se apresentar á posteridade, dentro de uma expressão de arte, cultura e bom senso” (DIÁRIO DA TARDE, 14/03/1935, p. 1). A valorização nacional na representação da paisagem sertaneja por meio da composição de um jardim, vai reforçar o sentido de monumentalidade desta obra. Além de aliar um conteúdo educativo e artístico na transmissão do conhecimento dessa região, também aplicou forte caráter político e social na produção deste espaço livre público da cidade.

A criação da Praça reverencia o Brasil e sua diversidade, um país que possui singularidade sobre vários aspectos, inclusive, o de abranger o domínio² da

caatinga, um bioma único no mundo. Adotar plantas da caatinga simboliza um movimento de ruptura com referências europeias praticadas até então na região e dialogava com o espírito nacionalista que começa a ter grande difusão.

No texto extraído do jornal Diário da Tarde intitulado ‘Jardins e Parques do Recife: Roberto Burle Marx para o Diário da Tarde’ (14/03/1935, p.1) descreve sua intenção de compor um ambiente nordestino, através do arranjo vegetal aliado às influências de elementos rochosos, passeios de terra e alamedas de árvores do semiárido, ver Figura 02.



Figura 02: Vista parcial do cactário da Praça Euclides da Cunha, s/d.

Fonte: Acervo de Gilda Pina. (DOURADO, 2009).

² Domínio – Segundo Paula et al.(2011) é um conjunto espacial de certa ordem de grandeza, no qual existe uma coerência no aspecto do relevo, nos tipos de solo, na vegetação, no clima e na

hidrografia. Um domínio pode conter mais de um bioma e mais de um ecossistema. De modo geral, esse é um termo mais utilizado pela geografia”

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

No desenvolvimento da representatividade sertaneja nesta composição artística, um importante ponto do projeto da Praça ficaria a cargo da escultura de um homem de tanga, prevista para ser colocada em meio ao canteiro central. Segundo declaração feita ao Diário da Tarde, pelo próprio Burle Marx, a escultura representaria “A figura racial do brasileiro do Norte em

harmonia perfeita com o conjunto de cactos tão constructivos e definidos em suas formas” (DIÁRIO DA TARDE, 14/03/1935) confiou a tarefa ao amigo escultor Celso Antonio, importante nome das artes plásticas do início do séc. XX (SÁ CARNEIRO, 2009).

Mesmo sem ter sido realizada, tal obra possui relevante importância enquanto elemento artístico de composição. O que pode ser percebido através dos diversos estudos realizados pelo paisagista, nos quais, sempre apresentam a escultura como ponto focal em meio a pedras e vegetação de cactaceas e bromeláceas existentes no canteiro central. Podemos observar nos desenhos por ele elaborados apresentados na Figura 03.



Figura 03: Desenhos de Burle Marx para concepção da Praça Euclides da Cunha – escultura ao centro.

Fonte: DIÁRIO DA TARDE, 14/03/1935.

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

Abelardo da Hora comenta a referência imediata que ele faz entre o Sertão e o vaqueiro. Fonte de inspiração, o personagem materializa-se em sua imaginação entre bois e aboios, narrados como um retrato da essência do sertanejo, ver Figura 4 e 5.



Figura 4: Detalhe escultura da Praça Euclides da Cunha, s/d
Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.



Figura 5: Detalhe escultura da Praça Euclides da Cunha, 2013
Fonte: Giseli Amorim

Em sua fala, justifica o porquê de ter idealizado um vaqueiro para colocar na Praça: “Esse vaqueiro, esse sertanejo, porque ali é a Praça Euclides da Cunha. Então Euclides da Cunha escreveu ‘Os Sertões’ e aquele jardim é chamado de jardim sertanejo. Então eu fiz um sertanejo p’ali” (AMORIM, 2014, p.73).

Quando, em meados dos anos de 1950, a escultura do vaqueiro, realizada pelo artista plástico Abelardo da Hora, é inserida na Praça. Realça o espírito do lugar que há mais de uma década se afirmava naquele sítio. Tal elemento foi autorizado e posicionado em local definido pelo próprio paisagista. Após consulta realizada pela Prefeitura do Recife, destinou-se (igualmente aos estudos iniciais) a área central do cactário como local para inserir o mais novo componente artístico da Praça.

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

Uma pequena nota publicada pelo Diário de Pernambuco em 08/03/1936 sobre os ‘Logradouros Públicos do Recife’, é descrita a imagem da Praça Euclides da Cunha e se aponta para a peculiaridade vegetal da mesma, o canteiro de cactáceas. Segundo o texto, “na collecção de cactus há desde a corôa de frade até os verdes dedos esguios que mesmo cheios de espinho apontam para o céu”. Sem dúvida o ponto alto da composição é o cactário e nesse sentido divide opiniões, o que se percebe é que as opiniões com sentido negativo ocorrem com maior frequência entre as publicações pesquisadas no período de 1935-1938.

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

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

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

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

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

“Entonces, el artista, al ordenar los elementos de la naturaleza a través de un diseño, le infundirá al recinto que crea un espíritu, un alma, un soplo de vida y de magia a través de la expresión de un sentimiento o una

idea. En suma, algo inmaterial, valores eternos, intemporales, relacionados con lo más íntimo de su ser”. (RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau: El Jardí obra d’art, ed. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985, p.19.apud SANTOS,1999, p. 263).

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

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

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

Considerações finais

Esse estudo voltou-se para compreender melhor questões que envolvem a idealização e execução da Praça Euclides da Cunha, especialmente no que diz respeito ao seu sentido representativo, apresenta-se como consequência de uma inevitável ligação entre os elementos simbólicos do Sertão e o momento social

e político que permeavam naquele momento. A forma do cacto, mas do que sua plasticidade e estética, tão bem apropriada por Mina Warchavisk, vai representar à primeira vista, o sentido Seco e árido do seu meio.

A Praça Euclides da Cunha apresenta-se como fragmento da história da cidade e, dessa forma, há uma contínua construção de significados que envolvem a noção de paisagem desta determinada sociedade. Reflexo da dinâmica social na construção histórica do lugar, o Recife de 1930 vivenciava o conflito pertinente a uma sociedade que se deparava com a mudança de paradigmas. No contexto atual, imprime-se ao local uma condição de trânsito e fluxos pertinente à sua situação em meio a um centro urbano. Dinâmicas que evidenciam uma nova transição da história em meio à obra, e assim, sua resistência.

Hoje, tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) é considerado um jardim de interesse histórico, especialmente pela vegetação aplicada na sua composição paisagística. É um monumento vivo, uma vez que o principal elemento para caracterizar um jardim histórico é o vegetal, segundo a Carta de Florença (1981). Esta Praça é a essência do jardim moderno e brasileiro e, ao resistir ao longo de mais de oito décadas com suas principais características, afirma o contundente peso cultural que possui.

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

Ao abordar o jardim como um bem a referida Carta Patrimonial, confere a importância da sua salvaguarda e o define como “uma composição arquitetônica cujos constituintes são principalmente vegetais e, portanto, vivos, o que significa que eles são perecíveis e renováveis” (Art.2º CARTA DE FLORENÇA, 1981).

A importância deste tema demonstra a necessidade de uma contínua conscientização patrimonial. Chama a responsabilidade também da população, como agentes que se apropriam do espaço e zelam para sua conservação. O teórico da paisagem Augustin Berque (2013) reforça que o valor social da paisagem é crucial para uma conservação adequada e ressalta, que o maior desafio é a educação da sociedade para sensibilizá-la a pensar através da paisagem, permitindo que os sujeitos participem do seu desenvolvimento.

A peleja da Praça sertaneja ao longo dos 83 anos de existência, traduz que existe algo latente nesse jardim, símbolo da paisagem que representa. Supõe uma significativa apropriação do lugar em meio aos momentos que caracterizam sua história. Sua permanência comprova que existiu uma apropriação, sua resistência em meio a inúmeras dificuldades como enchentes e ausência de adequada manutenção é um registro vivo de que nesse jardim existe algo latente, símbolo da paisagem que representa, apesar de algumas demonstrações de rejeição.

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

feições ao longo do tempo, sem perder suas características.

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

Referências

AMORIM, Giseli Machado de. O Imaginário da Paisagem Sertaneja na Praça Euclides da Cunha. Dissertação (de mestrado): Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU). Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife, 2014.

BERJAM, Sonia. El Paisaje y El Jardín como elementos Patrimoniales: Una visión Argentina. In: TERRA, Carlos G.; ANDRADE, Rubens de O. (Org.) Paisagens Culturais: Contrastes SulAmericanos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Bela Artes, 2008.

_____. El paisaje y el patrimonio. Revista ICOMOS/UNESCO, v. (s/v), n. (s/n), p. 1-11, 2001.

BERQUE, Augustin. Território e pessoa: a identidade humana. In Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, 2010, nº 6.

_____. Construing the subject: Milieu, History, Evolutin. Abstract of the Keynote Lecture. Conference, Landscape & Imagination, Paris, 2013.

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

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

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

DAHER, Andrea. Objeto cultural e bem patrimonial. Representações e práticas. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional nº 34 / 2012. Organização: Márcia Chuva

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

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

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

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

ROSA, João Guimarães, 1908-1967. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

SÁ CARNEIRO, Ana Rita. A paisagem cultural e os jardins de Burle Marx. In: PONTUAL, Virgínia; SÁ CARNEIRO, Ana Rita. História e paisagem: ensaios urbanísticos do Recife e São Luiz. Recife: Bagaço, 2005. SILVA, Aline de Figuerôa. Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937). Recife: CEPE Editora, 2010. SANTOS, Cesar Floriano dos.

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

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

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

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

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

*Recebido em 2018-12-02
Publicado em 2019-02-06*