

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

**O PROJETO DE PAISAGISMO DE BURLE MARX E
EQUIPE PARA O “PARQUE DA CIDADE” EM
BRASÍLIA/DF.**

JOANA DIAS TANURE

**Brasília
2007**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

**O PROJETO DE PAISAGISMO DE BURLE MARX E
EQUIPE PARA O “PARQUE DA CIDADE” EM
BRASÍLIA/DF.**

JOANA DIAS TANURE

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, (UnB).

ORIENTADOR: PROFESSOR JAIME GONÇALVES DE ALMEIDA

**Brasília
2007**

TERMO DE APROVAÇÃO

O PROJETO DE PAISAGISMO DE BURLE MARX E EQUIPE PARA O “PARQUE DA CIDADE” EM BRASÍLIA/DF.

JOANA DIAS TANURE

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, (UnB).

Data de defesa: 14/12/2007

Orientador:

Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de Brasília

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Flávio René Kothe
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de Brasília.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Lúcia Maria Sá Antunes Costa
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Brasília
2007

Aos meus pais, Alcione Dias e José Antônio Tanure.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo apoio incondicional. Ao programa institucional CNPQ, pelo apoio à pesquisa durante 12 meses da sua realização, e ao Centro de Planejamento Oscar Niemeyer (Ceplan), por apoiar a digitalização das imagens do projeto de Burle Marx. Ao professor Jaime Almeida, pela orientação cuidadosa e pela paciência. Aos arquitetos do escritório Burle Marx & Cia. Haruyoshi Ono e Isabela Ono, por receberem-me e responder gentilmente a todas as perguntas propostas. Ao arquiteto paisagista José Tabacow, que mesmo a distância teve contribuições significativas para o trabalho por meio dos seus relatos enviados para o meu endereço eletrônico. Ao Professor Flávio Kothe, pelas aulas de filosofia e pelo incentivo às leituras que contribuiram para ampliar os horizontes da pesquisa. Aos funcionários da Divisão de Paisagismo da Novacap, e a Aparecida, da Diretoria de Edificações deste órgão, pelo atendimento às consultas da pesquisa. À minha tia Adeny Fioreze, que me recebeu em sua casa durante o primeiro ano em que residi em Brasília, e aos meus tios Mauro e Romilda, que me receberam em sua residência no Rio de Janeiro na etapa em que a pesquisa foi realizada nesta cidade. Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (UNB) e à Alessandra e ao Júnio da Biblioteca Cediarte, pelo atendimento gentil. Aos amigos que estiveram comigo, em especial ao Roger, ao Régis, ao Pedro, à Aline e a Roberta que, além de compartilharem comigo bons momentos do período, me ajudaram a superar dificuldades.

RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa é o projeto de paisagismo do Parque Dona Sarah Kubitschek, mais conhecido como “Parque da Cidade”, e a sua implantação em Brasília. Roberto Burle Marx é o autor do projeto e, sendo ele o criador de uma expressão formal para paisagismo conhecida como paisagismo moderno, esta expressão tornou-se o tema da pesquisa. Além disso, no âmbito das possibilidades do trabalho, procurou-se ampliar os olhares sobre a produção de Burle Marx para outros meios de expressão artística, em razão da sua atuação diversificada do campo das artes.

O projeto do Parque da Cidade está relacionado a um parque de grandes dimensões inserido dentro do Plano Piloto de Brasília e reúne características expressivas do paisagismo moderno, com atividades culturais, esportivas e de contemplação da natureza. Durante sua construção ocorreram desvios que levaram o paisagista a protestar publicamente por meio de um texto escrito para o *Jornal de Brasília*, no qual ele rejeita a autoria do Parque, mas nome de Burle Marx permaneceu associado ao do Parque até os dias. Por essa razão, a pesquisa tem como objetivo principal observar as relações existentes entre o seu projeto e o Parque implantado, e refletir sobre as conseqüências dessas alterações.

Abstract

The object of this study is the landscaping project of Dona Sarah Kubitschek Park (1976), as known as “Parque da Cidade” and its construction in Brasilia. Roberto Burle Marx is the author of this project, and he is the creator of a formal expression for landscaping design known as modern landscaping. Thus, the study of this expression has become the subject of the research.

The project of the “Parque da Cidade” congregates expressive characteristics of the modern landscape, like cultural and sportive activities also contemplation of the nature. The construction process did not reflect the project. Burle Marx wrote an article published in a brazilian newspaper (Jornal de Brasília) about that. Nowadays, the City Park is still considered a Burle Marx’s project. Then, the main purpose of this investigation is comparing the project with the Park we have.

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
LISTA DE FIGURAS	x
1. INTRODUÇÃO	1
1.1. O TEMA E O OBJETO DE ESTUDO	1
1.2. O CONTEXTO DO TEMA DA DISSERTAÇÃO	3
1.2.1. A FORMA DO ESPAÇO NO PAISAGISMO	3
1.2.2. A ESTÉTICA DA PAISAGEM	5
1.2.3. OS EQUIPAMENTOS DOS PARQUES	7
1.2.4. A TEMÁTICA ECOLÓGICA	11
1.3. AS ETAPAS DA PESQUISA	12
1.4. OBJETIVOS DA PESQUISA	17
2. O PAISAGISTA ROBERTO BURLE MARX	18
2.1. FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL	18
2.2. OS PRINCÍPIOS DE COMPOSIÇÃO DA PAISAGEM	58
2.3. O PAISAGISMO E A ECOLOGIA	78
2.4. CONCLUSÕES DO CAPÍTULO	85
3. OS ESPAÇOS DE LAZER DO PLANO PILOTO DE BRASÍLIA	87
3.1. O PLANO DE LÚCIO COSTA E OS ESPAÇOS DE LAZER	87
3.2. AS ALTERAÇÕES NA FORMA DOS ESPAÇOS DE LAZER DO PLANO DE LÚCIO COSTA	93
3.3. A ÁREA DE IMPLANTAÇÃO DO PARQUE DA CIDADE (Antes da construção do Projeto de Burle Marx e sua equipe)	98
3.4. CONCLUSÕES DO CAPÍTULO	100
4. O PROJETO DE BURLE MARX PARA O “PARQUE DA CIDADE” E A SUA FORMA ATUAL.	101
4.1. AS ORIGENS DO PARQUE	101
4.2. CARACTERÍSTICAS GERAIS DO PROJETO .	106
4.3. A IMPLANTAÇÃO DO PARQUE	127

4.4. O PROJETO ORIGINAL E A IMPLANTAÇÃO	137
4.4.1. A ZONA ADMINISTRATIVA	137
4.4.2. A FEIRA DOS ESTADOS	145
4.4.3. A ZONA DO LAGO	148
4.4.4. A ZONA CULTURAL	152
4.4.5. A ZONA ESPORTIVA	157
4.4.6. O ANEL VIÁRIO E A INTEGRAÇÃO DO PARQUE COM A CIDADE	162
4.5. O PROJETO DE BURLE MARX E A GESTÃO DO ESPAÇO: PROPOSTAS DOS PLANOS DIRETORES	164
4.6. CONCLUSÕES DO CAPÍTULO	167
5. CONCLUSÕES FINAIS	169
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	172
7. ANEXOS.	179

1. INTRODUÇÃO

1.1. O TEMA E O OBJETO DE ESTUDO

O paisagismo das praças, dos parques e dos jardins do Brasil apresenta transformações a partir do surgimento do paisagista Roberto Burle Marx. Essas transformações encontram-se relacionadas a outras ocorridas na esfera das artes, nos espaços urbanos, na sociedade e nas suas necessidades de lazer. A partir delas, o paisagismo expressa novas expectativas e associa-se às atividades de lazer mais variadas, apesar de não descartar tendências tradicionais, como a contemplação da natureza. Assim, elementos da modernidade e da tradição encontram-se presentes no paisagismo de Burle Marx, que rejeitou os atributos de originalidade frequentemente conferidos aos seus projetos (LEENHARDT, 1996).

De acordo com Burle Marx (MARX, 1987), a conceituação filosófica da paisagem construída, seja o jardim, o parque ou o desenvolvimento de áreas urbanas, baseia-se na direção histórica de todas as épocas, reconhecendo em cada período a expressão do pensamento estético que se manifesta nas demais artes. Nesse sentido, sua obra reflete a modernidade, a data em que se processa, porém jamais perde de vista as razões da própria tradição, que são válidas e solicitadas. Sua atitude em relação ao jardim é assumida como a mesma que traduz o comportamento do homem do neolítico, que é a de alterar a natureza topográfica para ajustar a existência humana individual e coletiva, utilitária e prazerosa.

Os projetos de paisagismo de Burle Marx estão relacionados a espaços bastante variados, como residências, praças, parques, edifícios institucionais e projetos urbanísticos, e receberam um grande destaque pela notável integração com a arquitetura moderna, estabelecendo parceria com nomes de destaque no Brasil e no exterior. Em Brasília encontram-se exemplos importantes desta parceria localizados no centro administrativo do país e projetados por Oscar

Niemeyer, no entanto, a pesquisa está voltada para um outro tipo de projeto localizado nesta cidade, cuja importância pretende-se destacar, e que teve pouca atenção na sua obra até o momento atual: o parque urbano.

Os parques urbanos, de acordo a definição de Rosa Grena Kliass (apud SCALISE, 2007), são espaços com dimensões significativas e predominância de elementos naturais, principalmente cobertura vegetal, destinados ao lazer. Macedo (2003) considera que sua função está em atender o lazer de grandes populações em um espaço livre público ¹ estruturado por vegetação, sendo o parque público, como o conhecemos hoje, um elemento típico da grande cidade moderna e que está em constante processo de decodificação.

De acordo com Kliass (apud MACEDO, 2003) o parque urbano tem suas origens no século XIX a partir da necessidade de dotar as cidades de espaços adequados para atender a uma nova demanda da sociedade industrial: o lazer, o tempo do ócio e para contrapor-se ao ambiente urbano. Essas demandas aumentaram consideravelmente ao longo do século XX e estão relacionadas às transformações que se processaram nos espaços urbanos impulsionadas pelo processo industrialização. As transformações intensificaram-se na Europa a partir do século XIX, enquanto no Brasil este processo está mais associado à segunda metade do século XX (MACEDO, 2003).

Neste contexto da modernidade, Giedeon (2004) chama a atenção para as transformações ocorridas na esfera geral das artes relacionadas à forma do espaço, ou seja, de organizar seus limites, introduzidas inicialmente pela pintura moderna e que se estenderam para outras artes, como a arquitetura, o que evidencia influências entre as artes, aspecto para o qual Mukarovský (1988) chama atenção nos seus escritos sobre estética. Essas transformações também influenciaram o paisagismo de Burle Marx, que introduziu uma nova expressão no

¹ O termo “espaço livre” em Macedo remete ao espaço livre de edificações. Nos parques de lazer há um predomínio de espaços livres, mas também pode haver edificações.

paisagismo do Brasil, sendo considerado o maior representante do paisagismo moderno no país, além de receber o título de verdadeiro criador do jardim moderno pelo Instituto Americano de Arquitetos (COSTA, 1999).

O paisagismo de Burle Marx suscita, portanto, algumas preocupações teóricas relacionadas à forma do espaço, à expressão estética e ao programa de atividades dos parques, que vieram a integrar os estudos desenvolvidos durante o trabalho. Mas além delas foi também introduzida uma outra que, apesar de não fazer parte das preocupações da modernidade, está presente nas referências bibliográficas a respeito de Burle Marx e também naquelas que tratam da criação de Brasília como uma cidade-parque: a ecologia. Em virtude da relação dessa temática com o autor do projeto e com a cidade onde ele foi implantado, encontram-se no trabalho algumas considerações sobre o assunto.

1.2. O CONTEXTO DO TEMA DA DISSERTAÇÃO

1.2.1. A FORMA DO ESPAÇO NO PAISAGISMO

No que diz respeito à forma do espaço no paisagismo, foram estabelecidas nas etapas iniciais as diferenças entre o conceito de espaço natural e o de espaço humanizado, sendo este último definido por Bollnow (1969) como aquele que é criado para atender às necessidades humanas. Quanto ao espaço natural, ele pode vir a atender às necessidades humanas, mas esta não é sua finalidade última de acordo com Kant (2002), pois a transformação contínua dos elementos remete a finalidades múltiplas.

No espaço humanizado, a idéia de finalidade humana é central e determina a estrutura da paisagem, que tem como elemento fundamental os caminhos, de acordo com Bollnow (1969). Este autor considera que os caminhos são elementos importantes da estrutura da paisagem, pois é por meio deles que o sujeito vai ao

encontro dos seus objetivos, havendo analogias entre o seu potencial de ligação e a trajetória de vida do indivíduo em direção às suas metas. Por meio dos percursos são estabelecidas as direções em relação aos objetivos, enquanto nos espaços naturais não há inicialmente essa definição, e todos os caminhos são possíveis.

Leehardt² (1996) é outro autor que chama a atenção para a importância dos percursos na estrutura da paisagem e considera que eles oferecem as bases para a compreensão dos fundamentos da estética da paisagem, enquanto o paisagista Fernando Chacel³ (2007) destaca a importância deste elemento para a compreensão do paisagismo de Burle Marx.

De acordo com Leehardt (1996), os percursos estão relacionados ao movimento do corpo e a percepção da paisagem, e os espaços de permanência nele inseridos constituem uma variação da sua estrutura. No entanto, é preciso considerar que apesar dos espaços de permanência serem apenas uma variação da estrutura dos percursos para este autor, em alguns casos eles podem ser a própria razão de ser da presença dos percursos, em razão da função de conexão desses elementos (CHING, 1998), e se alterados os espaços de permanência mudam também os percursos.

Mas os percursos não tem apenas a função de conexão entre espaços e eles também podem ser utilizados pelo seu valor intrínseco, no qual a meta é o próprio percurso, como no caso dos passeios de contemplação da paisagem (BOLLNOW, 1969) ou nas práticas esportivas. Em todos esses casos, os caminhos organizam o espaço para o movimento do corpo aliado ao campo de

² Jacques Leenhardt (1996) é o organizador do livro “Nos Jardins de Burle Marx” com textos sobre Burle Marx. Nas referências sobre ele presentes neste livro consta que o autor é filósofo e sociólogo, leciona na École des Hautes Etudes em Ciências Sociais em Paris. Presidente da Associação Internacional dos Críticos de Arte e Presidente de Crestet, Centre d'Art (Vaucluse).

³ Fernando Chacel é considerado a maior referência em paisagismo ecológico no Brasil no período atual.

visão, formando um sistema de barreiras e permeabilidades, que constitui os aspectos objetivos da forma do espaço.

Para a leitura deste sistema encontram-se contribuições de Ching (1998) que fala da definição dos três planos básicos (ou superfícies) da estrutura do espaço: o de base (ou horizontal), o plano superior (ou de teto) e o vertical. Esses planos estão relacionados pelo autor ao movimento do corpo e ao campo de visão. Para estes aspectos são também consideradas algumas contribuições de Lynch (apud LIMA, 2003), relacionadas à leitura e à orientação em uma estrutura espacial, entre as quais se destaca a criação de marcos visuais como chaves para a interpretação dos percursos.

As contribuições de Ching também foram associadas à da forma da vegetação no paisagismo, pois nos parques as espécies vegetais são elementos bastante recorrentes na organização do espaço. Essa associação foi possível por meio do artigo de Eurico Salviati (1993) que apresenta as diferenças básicas entre os extratos vegetais arbóreo, arbustivo, herbáceo, que possibilitam a composição de planos (ou superfícies) de teto, vertical e de base, respectivamente. O conjunto das trepadeiras não se encontra associado a um tipo de plano específico, em razão da sua capacidade de moldagem que permite formar qualquer um dos três planos.

1.2.2. A ESTÉTICA DA PAISAGEM

Passando da leitura da estrutura objetiva do espaço para a expressão estética, se faz necessário citar as contribuições de Kant (2002) e o seu conceito do belo. Para tratar desse sentimento, Kant desloca o foco das suas reflexões dos objetos percebidos para o sujeito que percebe estes objetos e afirma que seu fundamento é subjetivo e não um conceito do objeto, ou seu conhecimento. Mas ao mesmo tempo em ele afirma que o belo não depende de um enquadramento

conceitual do objeto, ele estabelece uma relação deste sentimento com a faculdade do entendimento e da imaginação.

Esta conceituação pode ser mais bem compreendida a partir do esquema de interpretação proposto por Kothe (2002), em níveis de uma pirâmide. Nesta pirâmide as sensações estão na base e nesse nível ainda não se encontram nem conceitos e nem idéias, pois as sensações são caóticas e precisam ser organizadas. A organização das sensações corresponde à passagem para um nível superior, o mesmo em que se encontra o sentimento do belo, a imaginação, o entendimento e também os conceitos, como consequência da organização das sensações. No topo da pirâmide encontram-se o sublime e a razão como fundamento de todas as coisas e também as idéias, que para Kant são somente três, a idéia de Deus, de imortalidade e de liberdade.

Nesse esquema de interpretação, as sensações estão na base, e o fato de elas se encontrarem em um nível diferente do belo e do sublime não significa que por meio delas não é possível a passagem para os outros níveis, ao contrário, a posição de base indica sua importância. Esta importância das sensações para o sentimento do belo também é destacada por outros autores como Assunto (apud SERRÃO, 2005), para o qual o sentimento do belo na paisagem é indissociável das sensações.

Em virtude da importância das sensações para a passagem para os outros níveis estéticos destacada por autores de diferentes períodos, como Kant e Assunto, a pesquisa observa os recursos utilizados por Burle Marx relacionados às sensações da paisagem tendo como base dois pontos de vista: os aspectos plásticos e os fatores ambientais (estes últimos serão observados mais em relação ao projeto para o Parque de Brasília). Os aspectos plásticos do paisagismo de Burle Marx serão destacados nas referências bibliográficas que tratam da sua obra e, além disso, a pesquisa procura observar os princípios que diferenciam sua expressão da tendência eclética presente no Brasil antes do seu surgimento.

As preocupações ambientais vão diferenciar o trabalho do paisagista do pintor de paisagens, apesar de ambos terem preocupações estéticas. Nesse caso, se faz necessário considerar algumas relações entre o sistema de barreiras e de permeabilidades criado com os planos da estrutura do espaço e os fatores ambientais. De acordo com Romero (2001), há algumas diferenças entre áreas plantadas e áreas não plantadas em relação à temperatura, à velocidade do vento, à umidade do ar em geral, e à temperatura radiante:

a) A vegetação tem menor capacidade calorífica e de condutibilidade térmica que os materiais dos edifícios.

b) A radiação solar é, em grande parte, absorvida pelas folhas, e a reflexão é pequena.

c) As folhas podem filtrar a poeira e a contaminação do ar.

d) A vegetação reduz a velocidade do vento e as flutuações próximas ao solo.

Conforme os itens citados, há várias influências da vegetação sobre o ambiente e, de acordo com a autora citada, esta influência aumenta quanto maior for o número de folhas de cobertura por unidade de terra, que tem uma ordem de suficiência indicada na seguinte seqüência: árvores, arbustos, grama. Nesse sentido, as árvores (plano superior) podem ser consideradas as maiores promotoras de qualidades ambientais, como a redução da temperatura, o aumento da umidade do ar, a diminuição do nível de poluentes do ar, além da redução de velocidades da ventilação e das flutuações próximas ao solo.

1.2.3. OS EQUIPAMENTOS DOS PARQUES

Passando dos fatores ambientais para o assunto equipamentos de lazer, encontram-se contribuições importantes em Jacobs (2000), que inverte a lógica frequentemente associada ao projeto dos parques de que a população precisa

deles para sua qualidade de vida, e afirma que os parques é que precisam da população para não se tornarem locais indesejáveis e repulsivos nas cidades. Jacobs considera que os parques podem ser lugares de grande valor para a população, mas também cita exemplos de parques americanos que se tornaram áreas perigosas e decadentes, habitadas por marginais, mendigos e drogados, além de ter uma manutenção com custos elevados. Para evitar esses problemas, ela defende a introdução de atividades variadas nos parques e o seu uso freqüente pela população.

Jacobs defende a presença de atividades variadas tanto no entorno dos parques quanto no seu espaço interno. Para ela, o contato com a natureza é apenas um dos atrativos do parque, que pode abrigar atividades culturais, como teatro e música, práticas esportivas, recreativas, pescarias e também festas. Para ela, a presença de alguns equipamentos pode ser até mais atrativa que os elementos naturais, além disso, ela sugere que as áreas verdes podem ter um valor negativo para a urbanidade. Mas enquanto Jacobs destaca o valor dos equipamentos para a vida dos parques, outros autores como Munfford (1991) apresentam um ponto de vista diferenciado desta autora.

Munfford atribui valores positivos aos espaços constituídos pela vegetação nas cidades e, de acordo com sua visão sobre o Central Park em Nova York, as áreas verdes fazem um contraponto ao espaço saturado de construções e congestionado da grande metrópole. Munfford considera positiva a presença de parques e áreas sem construções enquanto recurso para promover melhores qualidades para os espaços urbanos, mas isso não quer dizer que para ele os equipamentos sejam indesejáveis, suas idéias sugerem uma reflexão sobre este justo equilíbrio.

Nos espaços urbanos, principalmente nas áreas centrais das cidades, a presença de construções tende a ser grande em decorrência da valorização dos terrenos, enquanto nos parques urbanos a configuração tende a ser oposta, e por

essa razão seus “vazios” sofrem pressões por causa do valor comercial. Estas pressões fazem-se sentir principalmente na oferta de equipamentos, e tem como exemplo recente as transformações propostas para o Parque do Aterro do Flamengo.

Este Parque localizado no Rio de Janeiro tem o paisagismo projetado por Burle Marx, e nele as amplas áreas verdes convivem com uma grande variedade de equipamentos de lazer, como museu, quadras esportivas, pista de aerodelismo e marina, sendo bastante utilizado pela população, o que indica que o caráter bucólico do Parque foi bem equilibrado com a oferta de equipamentos. Em períodos recentes surgiu uma polêmica em torno da ampliação da área da Marina e da criação de um complexo turístico no local, onde pretendem fazer vários acréscimos e alterar a área tombada como patrimônio nacional.

De acordo com Barroso e Girão (2007), o projeto proposto para essa área deverá transformar de área pública em área de negócios, tendo em vista que o complexo turístico envolve um centro de convenções, centro de exposições, instalações de um clube privado, terminal turístico com plataforma de 200 m sobre a Baía da Guanabara, um Shopping Center, grandes estacionamentos e garagem de veículos com mais de 41.000 m². Além de apropriar-se de área pública, a intervenção poderá danificar irreparavelmente a paisagem com a construção de um volume de 200 m de comprimento e com altura correspondente a um prédio de seis andares em relação ao nível do espelho d'água da Baía.

Barroso e Girão chamam a atenção para o fato de que as construções junto ao centro de convenções deverão obstruir a visão de elementos como o Morro Pão de Açúcar, da Urca e Cara de Cão para qualquer pessoa que caminhe no Parque e, sendo assim, seus valores paisagísticos serão consideravelmente alterados pelos equipamentos. Mas apesar de o Parque ser tombado por lei federal pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, este órgão que poderia embargar as obras ficou impedido de fazê-lo, pois os concessionários conseguiram em 1999 uma liminar na Justiça federal para executar as obras e

ameaçaram retorná-lo à condição anterior (ao tombamento) caso a Justiça federal favoreça o Parque e não o concessionário.

De acordo com as autoras, uma ação popular foi interposta pelos cidadãos em 1999 no Ministério Público. Elas consideram que essa ação coloca em questão o desvirtuamento de um parque do maior interesse público e a retirada do domínio cultural coletivo carioca de um de seus bens mais preciosos em nome de interesses escusos da prefeitura e de terceiros. Em abril de 2006, freqüentadores constataram que foi realizado o corte de árvores na área contígua à Marina da Glória e que máquinas retroescavadeiras começaram a desmontar a área de piqueniques original do Parque, desfigurando caminhos e canteiros existentes.

As transformações na área ganharam impulso às vésperas da realização dos Jogos Pan-Americanos em 2007, com a justificativa de equipar o espaço para as competições realizadas no local. No entanto, de acordo com a consulta feita à Associação de Moradores de Botafogo em outubro de 2007, as intervenções não foram adiante, e os empreendedores foram impedidos de dar continuidade aos projetos no local. Neste caso, a ação da comunidade em favor da preservação do Parque teve como importante parceiro o Instituto de Patrimônio Histórico, já que o Parque se encontrava tombado.

A partir desse problema presente no Rio de Janeiro, torna-se evidente que o assunto da implantação de equipamentos em um parque público merece ser tratado com a atenção, principalmente naqueles localizados em áreas urbanas centrais e de autoria do paisagista Roberto Burle Marx, como é o caso do Parque da Cidade, em Brasília. Nesta cidade, há evidências de que existe a intenção de realizar alterações na proposta original do Parque que terão impactos de proporções equivalentes àqueles relacionados à ampliação da Marina do Parque do Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, conforme notícias do *Jornal Correio Braziliense* de 15 de junho de 2007, todavia no caso de Brasília o Parque não se encontra tombado.

O justo equilíbrio entre a quantidade de equipamentos e de áreas verdes não tem uma fórmula definitiva e provavelmente suas variáveis não são redutíveis a fórmulas. Mas o fato é que os equipamentos podem trazer impactos de todo tipo, seja nos valores paisagísticos visuais, nos sons, no movimento de pessoas, ou nos sistemas de circulação. Todos estes elementos estão relacionados aos valores da paisagem se considerada em um sentido mais amplo que o visual, tal como propõe Assunto (Apud SERRÃO, 2005). No caso do Parque do Flamengo o valor das áreas verdes fica evidenciado pelos movimentos populares que defendem a preservação do projeto de Burle Marx, reconhecido pela população como um patrimônio da cidade.

1.2.4. A TEMÁTICA ECOLÓGICA

Passando do assunto “equipamentos” para a temática ecológica, se faz necessário citar novamente algumas contribuições de Kant (2002) que associa a temática ecologia à estética. A relação entre essas temáticas torna-se necessária, pois se encontram presentes nas referências a respeito de Burle Marx e também nos problemas decorrentes da arborização de Brasília. De acordo com a visão de natureza de Kant, os elementos naturais integram-se de forma harmônica, ou seja, eles “funcionam” bem e podem ser tão belos que até parecem arte. Kant chama a atenção para a capacidade de integração entre as partes de um sistema natural em decorrência dos benefícios promovidos pelas associações, pela capacidade de auto-ajuste e também pelo valor estético resultante.

Kant reconhece que há relações de benefício entre as partes do sistema, mas que também há uma ética ecológica, pois esses benefícios não estão voltados para um único elemento do sistema. Para este autor, os processos naturais atendem a finalidades múltiplas, ao contrário das práticas presentes na sociedade que tendem a reconhecer na natureza apenas a finalidade de atender às necessidades humanas. Essas contribuições da visão de natureza de Kant

complementam-se com outras de Odum (1991), que é uma importante referência para os princípios do paisagismo ecológico, e de Capra (1996), que considera que os sistemas criados pelos seres humanos terão um melhor desempenho de acordo com o seu potencial de integração entre as partes e a sua capacidade de auto-ajuste, o que corresponde às qualidades dos modelos naturais na visão de natureza de Kant.

1.3. AS ETAPAS DE REALIZAÇÃO DA PESQUISA

O trabalho pode ser dividido em três etapas. A primeira tem como base o estudo dos autores citados nas linhas anteriores que contribuíram com esclarecimentos relacionados às preocupações teóricas da pesquisa, e este estudo aconteceu paralelamente ao do paisagismo de Burle Marx, que constituiu a primeira etapa do trabalho.

A pesquisa relacionada ao paisagista Roberto Burle Marx tem como base a consulta aos materiais bibliográficos, como os livros publicados sobre o paisagista e os artigos escritos por ele, e também a observação direta dos espaços projetados que apresentaram boas condições de conservação em Brasília e no Rio de Janeiro. As visitas em Brasília foram realizadas no Palácio do Itamaraty e da Justiça. As visitas na cidade do Rio de Janeiro foram realizadas no Sítio Roberto Burle Marx, no Parque do Aterro do Flamengo e no edifício do antigo Ministério da Educação e Saúde Pública.

A segunda etapa foi dedicada ao estudo do plano de Brasília, tendo em vista os parques previstos e a localização do projeto de Burle Marx no espaço correspondente a essa proposta. Nesta etapa também aconteceram alguns questionamentos sobre a participação de Burle Marx na equipe de implantação do plano da cidade criada como um parque, em razão das correspondências entre os

princípios do seu paisagismo com aqueles presentes na arquitetura e o urbanismo de Brasília. No entanto, a sua participação ficou restrita a alguns espaços.

O estudo dos parques do plano de Brasília tem como base a consulta aos materiais bibliográficos e iconográficos, como plantas cadastrais, mapas, fotografias da cidade e da área do Parque, e também a observação direta dos espaços.

Nesta etapa, a importância do Parque da Cidade dentro do plano de Brasília ficou evidente. As primeiras visitas de observação revelaram contrastes significativos entre essa importância e as condições de conservação. As razões dessa configuração não eram conhecidas e surgiram muitas perguntas sobre o projeto de Burle Marx, a localização dos documentos, a implantação do projeto e a gestão do espaço, mas poucas respostas foram encontradas durante as primeiras buscas. Responder a estas perguntas tornou-se um desafio que precisava ser enfrentado, pois sem as respostas pouca coisa poderia ser dita sobre a forma do Parque. A decisão de reunir essas informações deu origem à terceira etapa do trabalho.

A reunião das informações relacionadas ao objeto de estudo enfrentou algumas dificuldades que merecem ser citadas para que os órgãos responsáveis pela guarda dos documentos e pela gestão do Parque possam rever a forma como sua história está sendo preservada. A primeira dificuldade encontrada é que o Parque não conta com um acervo organizado com os documentos da sua história, e a segunda é que o Arquivo Público do Distrito Federal guarda apenas fotografias do Parque, mas não tem os documentos com datas entre os primeiros anos da década de 1970 até a década de 1980, justamente o período em que o Parque foi construído e inaugurado.

Assim, a solução foi buscar informações nos órgãos públicos que administraram o Parque desde sua construção até os dias atuais. As referências

sobre estes órgãos foram encontradas em notícias de jornal e na administração do Parque. A primeira administração ficou por conta da Secretaria de Viação e Obras (SVO), que realizou as primeiras construções das vias em 1974, mas na consulta a essa secretaria a informação obtida é de que lá se encontram apenas arquivos recentes e os mais antigos foram enviados ao Arquivo Público. No Arquivo Público a informação obtida é de o órgão não recebeu os documentos da Secretaria no período em questão, portanto, a pesquisa não pode ter acesso aos documentos da Secretaria de Viação e Obras.

O próximo órgão público visitado foi a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), que ficou responsável pelas construções em 1976. Neste órgão encontram-se documentos relacionados ao projeto e à construção, mas como ele não tem a finalidade de pesquisa pública é preciso contar com a disponibilidade dos funcionários para atender aos interessados em consultar documentos, o que nem sempre acontece e, além disso, não é possível fazer cópias de documentos no local, pois a copiadora atende apenas aos serviços internos, e os documentos não podem ser retirados de lá para serem copiados. Para obter as cópias para a pesquisa na Novacap foi necessário justificar a finalidade e argumentar sobre a dificuldade de obtenção de informações em outros locais.

A SVO e a Novacap foram os dois órgãos que realizaram as construções do Parque, e após a inauguração a gestão ficou vinculada à Administração de Brasília. A visita a este órgão revelou que lá se encontram apenas alguns projetos de arquitetura e nenhum documento sobre o paisagismo do Parque. Em períodos recentes, o Parque teve sua administração vinculada à Secretaria de Parques e Unidades de Conservação (Comparques), que foi extinta no início do ano de 2007 pelo governador José Roberto Arruda para a criação de um novo órgão administrativo, ao qual o Parque se encontra vinculado atualmente, o Instituto Brasília Ambiental. Por causa dessa transição administrativa, todos os documentos do órgão extinto encontravam-se armazenados em caixas e o seu

acesso não estava disponível ao público no período em que foi realizada a terceira etapa da pesquisa.

Uma outra dificuldade que esteve presente na última etapa do trabalho foi a falta do Memorial do Projeto do Parque. De acordo com a consulta feita aos arquitetos paisagistas integrantes da equipe, o memorial não foi elaborado, e no escritório Burle Marx & Cia. foi encontrado apenas o memorial da Praça das Fontes, que é um dos espaços do Projeto do Parque. Para superar a dificuldade da falta de informações disponíveis, a pesquisa foi intensificada em outras fontes, que se encontram especificadas nas próximas linhas.

A ausência do memorial foi bastante sentida durante um período considerável da terceira etapa do trabalho, pois certamente ele deveria complementar o estudo das plantas do projeto, até que foi localizado um artigo escrito por Burle Marx na *Revista Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, no seu volume 5, totalmente dedicado ao projeto do Parque. Este texto pode ser considerado uma espécie de memorial e apresenta informações que são complementares as plantas do projeto, sendo bastante esclarecedor.

Para o resgate dos aspectos históricos do projeto foi realizada a entrevista não estruturada com os membros da equipe como Haruyoshi Ono e José Tabacow, a consulta ao projeto original nos arquivos do escritório Burle Marx & Cia. no Rio de Janeiro, a consulta a publicações, como jornais e revistas, e a entrevista não estruturada com o arquiteto Glauco Campello, que desenvolveu os projetos de edificações a partir dos estudos preliminares de Oscar Niemeyer. Essas consultas complementaram as informações presentes nos documentos encontrados em órgãos públicos.

O estudo do projeto tem como base a consulta ao texto escrito por Burle Marx publicado na *Revista Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, ao painel do projeto apresentado na Bienal de Veneza em 1978, e ao projeto executivo. A

apresentação das imagens do projeto é realizada a partir de dois meios. O primeiro deles é a fotografia do painel, o outro são as imagens obtidas a partir da digitalização do projeto executivo. O papel do projeto desenhado em 1976 está em formato A0 e apresenta manchas. Por isso, a imagem obtida pela digitalização foi tratada no programa Photoshop para limpar as manchas, e o tamanho do texto adaptado ao formato A4, que correspondente à apresentação da dissertação.

A pesquisa sobre as características atuais do Parque envolveu a observação direta do espaço, o levantamento de material iconográfico, como fotografias aéreas, plantas cadastrais e mapas, a pesquisa em material bibliográfico, e a entrevista não estruturada com funcionários da administração do Parque.

A comparação da forma atual com o Projeto é realizada a partir da observação direta do Parque aliada ao projeto. A forma atual será apresentada por meio de fotografias e comparada com os arquivos do projeto. Em razão da grande extensão do Parque, a comparação será de acordo com os setores indicados na proposta.

Para o estudo das propostas de gestão do Parque, no que diz respeito às previsões do projeto de Burle Marx, foi realizada a consulta aos planos diretores existentes. A pesquisa pretende identificar se existem alterações propostas em relação à forma atual e analisar em que medida elas comprometem ou preservam as características originais do Projeto. As propostas dos planos diretores, juntamente com a implantação do Parque, constituem-se em dois elementos fundamentais da gestão do espaço, e por meio deles a pesquisa reflete sobre a esta importância para a qualidade do patrimônio público.

1.4. OBJETIVOS DA PESQUISA:

Resgatar a história do projeto do “Parque da Cidade” e apresentar as suas principais características. Por meio deste resgate, a pesquisa pretende contribuir com informações relacionadas à história do Parque, que tem grande importância para a cidade de Brasília, tendo em vista a sua inserção na área tombada como patrimônio da humanidade, e pelo uso metropolitano do espaço.

Apresentar as principais alterações realizadas em relação ao projeto original. Estas alterações tem consequências para a preservação das características artísticas do projeto que deu origem ao Parque, para o lazer da população, e para os valores culturais da cidade tombada, da qual a paisagem é uma legítima representante.

Refletir sobre a importância da gestão dos projetos na implantação dos espaços públicos. No caso do projeto de Burle Marx, a gestão estabeleceu mudanças sem o conhecimento e a aprovação do autor, e atualmente novas alterações estão sendo propostas, cujas características a pesquisa pretende avaliar.

Em última instância, a pesquisa pretende também contribuir para evitar interpretações equivocadas da obra de Burle Marx, e assim preservar sua memória, pois as características do espaço não correspondem à sua expressão, apesar do seu nome estar associado ao projeto em diversos meios de divulgação, como em folhetos promocionais do Parque e em livros de paisagismo.

1. O PAISAGISTA ROBERTO BURLE MARX

1.1. FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Roberto Burle Marx nasceu em São Paulo em 4 de agosto de 1909. Seu pai Wilhelm Marx veio da Alemanha a serviço de uma firma de exportação de couros e estabeleceu-se em Recife. Nesta cidade, ele trabalhou neste ramo de atividades e ministrou aulas de alemão. Wilhelm conheceu a aluna Cecília Burle e casou-se com ela em 1900, no ano seguinte o casal mudou-se para São Paulo, onde nasceram seus cinco filhos: Walter, Helena, Gabriela, Roberto e Haroldo. O sexto filho, Guilherme, nasceu no Rio de Janeiro para onde a família se mudou em 1914.

Cecília Burle nasceu no Recife e sua família tinha origem francesa e holandesa. Gostava muito de música, tocava piano e abria o salão de sua casa para os músicos de passagem pela cidade. O filho Roberto teve em casa as primeiras lições de música, ouvia óperas de Wagner com a mãe, estudou canto e aperfeiçoou a voz de barítono na juventude, hábito que cultivou por toda a vida. Mas quem se tornou músico profissional na família foi Walter, que posteriormente apresentou pela primeira vez no Brasil no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a “Nona Sinfonia” de Beethoven (SEFFRIN, 1995).

A minha formação em arte vem desde que me entendo, porque minha mãe, embora não fosse artista profissional, era ótima pianista, fazia boa música, tocava muito piano.

(MARX, apud SEFFRIN, 1995, p. 127)

Os pais de Roberto, Wilhelm e Cecília, preocupavam-se bastante com a educação dos filhos e eram grandes incentivadores do gosto pela arte. Quando a família foi morar no Rio de Janeiro, Roberto passou a freqüentar a escola alemã e teve aulas particulares de francês, português e canto na chácara onde morava no bairro do Leme. Nas horas livres, desenhava e freqüentava apresentações de teatro e dança com a família.

Assisti ao bailado Diaghilev onde Nijinski era a figura máxima e essas imagens perduraram por toda a minha vida e trouxeram justamente à minha formação artística uma contribuição muito grande.

(MARX, apud SEFFRIN, 1995, p. 127)

A partir da infância, Roberto já manifestava algumas das características que se tornaram marcantes na sua personalidade adulta. Aos 7 anos de idade, começou a colecionar plantas na chácara do Leme, e um fato notório presente nas suas biografias diz que ao receber da sua tia uma *Alocasia cupria* para a incipiente coleção de plantas, o menino passou a noite em claro a admirar a planta. Este fascínio pelas plantas certamente contribui para que ele se tornasse um grande pesquisador e reunisse um dos maiores acervos de plantas tropicais existentes no mundo.

A chácara em que passou a infância e parte da juventude era um espaço com muito verde, muita água, muita pedra, onde sua mãe cultivava um jardim (SEFFRIN, 1995). No período em que morou nesta chácara, Roberto conheceu Lúcio Costa, que era seu vizinho, e apesar da diferença de idade eles se tornaram amigos para toda a vida. Esta amizade com Lúcio foi determinante para sua carreira profissional, pois foi a convite de Lúcio que Burle Marx fez, posteriormente, seu primeiro projeto de paisagismo.

Com 19 anos Roberto apresentou sérios problemas de visão, perdeu um ano de estudos e passou a trabalhar com os jardineiros da casa. O médico que

assistia o caso o aconselhou a fazer um tratamento especializado e para realizar este tratamento Wilhelm decidiu se mudar com toda a família para a Alemanha em 1928 e permaneceu neste país durante um ano e meio (SEFFRIN, 1995).

De acordo com os planos de seus pais, Roberto deveria fazer o tratamento de vista, aperfeiçoar a voz de barítono e freqüentar concertos, apresentações de ópera, teatro e exposições. Nas primeiras exposições visitadas estavam as obras de Manet, Monet, Renoir e uma retrospectiva de Van Gogh. Esta última causou um grande impacto em suas impressões que estaria na origem de sua opção pela pintura (SIQUEIRA, 2002). Pouco antes de voltar para o Brasil, em viagem à Suíça visitou as exposições de Klee, de Matisse e da fase Rosa de Picasso, e esta última lhe causou novamente o impacto sentido com as pinturas de Van Gogh.

Foi um grande choque. Tão brutal. Não consegui esquecer. Sofri uma paralisia, uma indigestão. Levei muito tempo para assimilar

(MARX, apud SIQUEIRA, 2002, p.26)

Sobre as impressões que teve dos quadros de Picasso, Burle Marx disse que o que mais gostava era a sua liberdade, a recusa deliberada de adotar fórmulas, a luta heróica contra qualquer tentativa de enquadramento acadêmico da arte. De acordo com essas palavras, Siqueira considera que ele encontrou na modernidade artística uma fonte de inspiração, talvez até maior que a influência formal. Essa rejeição ao enquadramento acadêmico da arte fica novamente evidenciada na entrevista que deu a Lelia Celho em 1993 quando afirmou:

Detesto a fórmula. Adoro princípios.
(MARX, apud FROTA, 1994, p.47)

A partir do interesse despertado pela pintura, Burle Marx passou a fazer aulas na Escola de Degner Klemm, na Alemanha, além de estudar canto. Nesta época o estudante de pintura desenhou o seu *Auto-retrato* a carvão e as

“Primeiras idéias de Jardim” em pastel, no qual a concepção do espaço urbano aparece integrada aos elementos naturais. Burle Marx freqüentou o Jardim Botânico de Dahlem em Berlim para desenhar e foi lá que ele diz ter descoberto a flora brasileira, já que no Brasil o paisagismo estava distante da vegetação local. Este Jardim Botânico mostrou-se particularmente rico em espécies do Brasil, com coleções de plantas agrupadas segundo critérios geográficos que se tornaram lições vivas de botânica e ecologia.

Colaborou também para a minha formação uma viagem a Berlim, onde pude apreciar e examinar os primeiros jardins ecológicos construídos por Engler.

(MARX, 1987, p.22)

Eram espécies belíssimas, quase nunca utilizadas nos jardins. O fato me marcou profundamente e, ao regressar, dispus-me a defender, por todos os meios que encontrasse, a nossa flora.

(MARX, 1987, p.47)



Figura 1. Jardim Botânico de Dahlem, Ale manha. Fonte: Frota, 1994.



Figura 2. Jardim Botânico de Dahlem, Ale manha. Fonte: Frota, 1994.



Figura 3. Primeiras idéias de jardim.
Fonte: Frota, 1994.



Figura 4. "Auto-retrato". Berlim,
(1929). Fonte: Frota, 1994.

No limiar dos anos 1930, com o tratamento médico concluído, Roberto voltou ao Brasil e matriculou-se no curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, mas resolveu mudar para pintura aconselhado pelo amigo Lúcio Costa. Nesse período de estudante conheceu os futuros arquitetos Oscar Niemeyer, Carlos Leão e os irmãos Marcelo e Milton Roberto e freqüentou o meio intelectual carioca de escritores, cenógrafos e músicos.

Entre os professores da Escola de Belas Artes Burle Marx destaca Leo Putz, que ministrou aulas de composição. Putz era uma figura emergente do expressionismo alemão e foi convidado por Lúcio Costa, então diretor da escola, para dar um curso de composição. Putz tornou-se o grande mestre dos anos iniciais e foi nas conversas com Putz que surgiram suas primeiras reflexões acerca da possibilidade da aplicação de conceitos pictóricos ao paisagismo (SIQUEIRA, 2002). O paisagista reconhece a importância Putz para sua formação:

O Leo Putz vinha da escola de Munique, e como eu falava alemão. Tive a oportunidade de conviver esplendidamente com ele, e possivelmente foi o professor mais importante que tive na vida. Ele tinha uma visão muito ampla de todos os problemas pictóricos.

(MARX, apud SEFFRIN, 1995, p. 128)

Os trabalhos de pintor e desenhista apresentam diversas tendências de acordo com Lélia Coelho (1994). No período de estudante de pintura e nos primeiros anos da carreira, a autora chama a atenção para a tendência expressionista nos desenhos que fez na Alemanha e nos desenhos para os jardins do Recife na década de 1930. Burle Marx pintou também retratos de tipos populares como “Fuzileiro Vermelho” e partir da década de 1940 encontram-se influências cubista e o início de uma passagem gradual para o abstracionismo, como nos exemplos Figura em cadeira de Balanço (1941), Morro de São Diogo (1941).



Figura 5. “Fuzileiro vermelho”.
Fonte: Frota, 1994.



Figura 6 . “Morro de São Diogo”.
Fonte: Frota, 1994



Figura 7. “Figura em Cadeira de Balanço”.
Fonte: Frota, 1994

A partir da década de 1950, Lélia aponta outra mudança na expressão de Burle Marx. Os desenhos vão apresentar uma linguagem muito particular definida pelo crítico Clarival do Prado Valladares como arquetípica e bimórfica e não mais como abstracionista. Para o crítico, a sua motivação seriam os elementos visados

in natura e originados da textura viva, e esta relação também foi destacada por Mota (1983) na série de desenhos publicados no livro de Pietro Bardi, *Tropical Gardens of Burle Marx*, em 1964.

Na década de 1980, Coelho chama atenção para uma nova tendência na expressão do artista presente nos acrílicos sobre tela, nas quais as composições geométricas se encontram articuladas sobre o cone, a esfera e o quadrado e correspondem ao conceito de “geometria sensível”, formulado por Roberto Pontual. Nessa expressão, de acordo com a autora, os contornos das formas são desenhados flexuosamente com a cor, tornando menos rígida a geometria. Em alguns desenhos como os da série “Erótica”, o tipo de expressão artística não se encontra definida pelos autores consultados.



Figuras 8. Desenho de Burle Marx, 1961. Fonte: Frota, 1994.



Figura 9. “Guaratiba”, 1989. Fonte: Frota, 1994.



Figura 10. Desenho da série “Erótica”, 1980. Fonte: Frota, 1994.

O primeiro projeto de jardim surgiu a partir do convite dos arquitetos Lúcio Costa e Gregori Warchavchik em 1932. Neste jardim, as plantas foram dispostas nas margens dos muros laterais e em canteiros redondos que se contrapõe ao piso de placas quadradas. De acordo com Siqueira (2001), a não-sistematicidade da composição revelou diferenças quanto ao uso da geometria entre o jovem Roberto e os seus colegas de profissão expoentes no período, como o francês Gabriel Guévrekian, que utilizava a simetria e a perspectiva central.



Figura 11. Primeiro projeto de jardim de Burle Marx, 1928. Fonte: Siqueira, 2002.



Figura 12. Jardim projetado por Gabriel Guévrekian, 1928. Fonte: Siqueira, 2002.

A convite de Lúcio Costa e Warchavchik, Burle Marx projetou também um segundo jardim para Ronan Borges e em seguida foi para o Recife interrompendo os estudos de pintura no Rio de Janeiro. A repercussão dos seus primeiros projetos resultou em um convite para assumir o cargo de diretor de Parques e Jardins na cidade natal de sua mãe, onde permaneceu entre os anos de 1934 a 1937, encarregado da reforma dos jardins e das praças das públicas. Sobre a experiência profissional dele na capital pernambucana, Siqueira traz alguns esclarecimentos sobre os trabalhos iniciais:

A ampliação da escala acaba por se revelar um desafio de caráter artístico e operacional: evidencia-se que para poder viabilizar seus planos de um jardim adaptado às condições locais, teria de tornar-se o seu próprio fornecedor de plantas. Para tanto,

empreende as primeiras expedições para coleta de espécies, no interior.

(SIQUEIRA, 2002, p.117)

Os projetos realizados em Recife deram origem às primeiras excursões de Burle Marx para coleta de plantas e aos primeiros trabalhos públicos. De acordo com Frota (1994), as viagens de Burle Marx foram sempre acompanhadas de botânicos de alta qualificação. No princípio quem acompanhou Burle Marx foi o botânico Brade e posteriormente estabeleceu parceria de muitos anos com Mello Barreto. As primeiras coletas foram em áreas da Caatinga e se estenderam ao longo da sua carreira por diversas regiões, revelando continuamente muitas espécies desconhecidas para a ciência.

De acordo com Siqueira (2001), essa sensibilidade para com a flora nativa teve como predecessores no Brasil o Mestre Valentim, que inseriu algumas espécies autóctones no Passeio Público, e o francês Auguste François Marie Glaziou, diretor dos jardins imperiais brasileiros em 1868 e pesquisador da flora nativa, que organizou um herbário com 24 mil espécies coletadas em viagens realizadas pelo interior do país e utilizou alguns tipos nos jardins. Quando Glaziou voltou para a França, seu herbário passou a ser conservado no Museu de História Natural de Paris (LEENHARDT, 1996).

No Recife, os principais projetos são: Jardim da Casa Forte, no Palácio das Princesas, as Praças do Derby, da República, do Entrocamento e Euclides da Cunha. Estes projetos trouxeram várias mudanças para o paisagismo local, como a transformação dos pequenos canteiros com várias espécies em áreas amplas e com poucas variações, a composição de plantas a partir das associações naturais e o emprego de plantas locais. Além disso, retirou monumentos que considerou de qualidade artística duvidosa, como a homenagem aos heróis da luta contra os holandeses e a falsa ruína do templo grego da Praça Sérgio Loreto (SIQUEIRA, 2001).

DESENHOS DOS JARDINS DO RECIFE

Fonte: Frota, 1994.



Figura 13. Jardim da Casa Forte.



Figura 14. Palácio das Princesas.



Figura 15. Praça do Derby.



Figura 16. Praça Euclides da Cunha.



Figura 17. Praça do Entroncamento.

Quanto à forma dos espaços, destaca-se nessa fase a adaptação de modelos europeus. O Jardim da Casa Forte teve como inspiração o Jardim Aquático do Kew Gardens, na Inglaterra, que o paisagista conhecia apenas por fotografias, mas depois de ir lá reconheceu que não tinha nada a ver com seu projeto (MARX, 1987). Este jardim reuniu três canteiros com motivos diferentes: o lago central com plantas aquáticas da Amazônia, um canteiro retangular com flora brasileira variada e um outro, também retangular, com espécies exóticas. Nesses canteiros já se observam princípios de agrupamentos ecológicos de plantas.

Suas realizações provocaram fortes reações. Muitos habitantes do Recife liderados por Mário Melo, do Instituto Arqueológico do Recife, reagiram argumentando ser uma tentativa de devolver a cidade para a selva. Mário Melo criticou à ascendência alemã do paisagista pelo emprego de cactáceas em área úmida e a decisão entendida como antinacionalista de retirar da Praça o monumento em homenagem aos heróis da Casa Forte (SIQUEIRA, 2002).

Burle Marx defendeu-se das acusações em artigos publicados em jornais da época, nos quais argumentava que suas propostas procuravam divulgar um “senso de brasilidade” e semear a “alma brasileira” nos jardins, intenção totalmente diversa do antinacionalismo do qual era acusado (SIQUEIRA, 2002). Mas apesar das críticas conservadoras, havia aqueles que se posicionaram favoráveis às mudanças, como Joaquim Cardoso, poeta e engenheiro calculista que atuou durante o apogeu da arquitetura moderna brasileira e calculou a estrutura de vários edifícios de Niemeyer. Lelia Coelho apresenta algumas partes do artigo que Cardoso escreveu para o *Jornal da Tarde* do Recife em favor de Burle Marx:

O sr. Burle Marx tem realizado muita coisa moderna e interessante que, infelizmente, ainda não foi bem compreendida por alguns críticos improvisados.

(FROTA, 1994, p.56)

No período em que residiu no Recife, Burle Marx fez viagens ao Rio de Janeiro e voltou a fazer aulas de pintura a convite de Cândido Portinari, retornando periodicamente à cidade, onde teve também aulas de história e filosofia da arte com Mário de Andrade, que se tornou seu amigo. Além disso, participou do movimento da arquitetura moderna promovido por Luiz Nunes nos anos de 1935 a 1937, à frente da diretoria de Arquitetura e Construção da cidade do Rio de Janeiro, e por Atilio Correa Lima, encarregado do plano urbanístico.

A mudança definitiva do Recife ocorreu em 1938 por motivos políticos. De acordo com Seffrin (1995), ao realizar um jardim com as plantas canas índicas vermelhas, Roberto foi acusado de comunista, deixou o Recife e voltou para o Rio de Janeiro, e um episódio semelhante aconteceu também com Joaquim Cardoso. Este autor chama a atenção para o clima de insegurança e perseguição política ao qual os artistas estavam condicionados no período.

Nos primeiros anos de atuação profissional de Burle Marx, o contexto político estava delineado pelo governo de Getúlio Vargas (1930-1945), que deu um golpe em 1937 e instalou a ditadura do Estado Novo. O Congresso Nacional foi fechado, os partidos políticos extintos e a imprensa censurada. Muitos artistas e intelectuais foram presos, como Monteiro Lobato que foi preso por enviar uma carta à Getúlio Vargas, criticando sua política em relação ao petróleo brasileiro. O escritor Graciliano Ramos também foi preso, assim como muitas pessoas do povo simpatizantes do comunismo ou da Aliança Nacional Libertadora, que fazia oposição à Getúlio.

No campo das artes havia um movimento promovido pelos artistas que buscavam descobrir uma arte propriamente brasileira, que ficou conhecido como Modernismo, do qual Burle Marx participou (SIQUEIRA, 2002). No que diz respeito à arquitetura trata-se de um momento importante para a afirmação da arquitetura moderna no Brasil, que teve como marco inicial a construção do Edifício do Ministério da Educação e Saúde (1938). Os modernistas conseguiram anular o

projeto de concepção eclética anteriormente escolhido em concurso público e deram início à construção do novo prédio nas concepções modernistas.

O projeto dos jardins do Ministério da Educação e Saúde (MES) marca o início das formas orgânicas do paisagismo de Burle Marx e uma nova fase na sua expressão formal. Teóricos da arquitetura, como Bruno Zevi, qualificaram as formas orgânicas livres do jardim do MES como um recurso de compensação psicológica capaz de abrandar a geometria dos traçados reguladores e a dureza dos perfis arquitetônicos (SIQUEIRA, 2002). Essa compensação estava prevista por Le Corbusier e Lúcio costa, que pretendiam:

Criar um contraste entre a rigidez, a simetria, a disciplina da arquitetura e a imprecisão, a assimetria, com o imprevisto da vegetação.

(COSTA, 1962, apud MOTTA, 1984, p.35)



Figura 18. Jardim do Ministério da Educação e Cultura. Fonte: Motta, 1984.

O paisagismo de Burle Marx mostrou-se capaz de atender às expectativas dos modernistas e, a partir do projeto do ministério, ele estabeleceu diversas parcerias com arquitetos representativos da arquitetura moderna. Em 1942 tem início a parceria com o arquiteto Oscar Niemeyer com o Projeto dos Jardins da Pampulha. Este projeto representativo da arquitetura moderna brasileira integrou Cassino, late Clube, Restaurante, Casa de Baile e Igreja. O projeto de paisagismo

de Burle Marx contou com a participação do botânico Mello Barreto na criação dos jardins, onde foram utilizadas 19 espécies da região Minas Gerais, além de experimentar novas associações de plantas autóctones e criar canteiros de seixos junto a plantas saxícolas (FROTA, 1994).



Figura 19. Jardins da Pampulha.
Fonte: Frota, 1994.



Figura 20. Jardins da Pampulha.
Fonte: Frota, 1994.

A partir da Pampulha Burle Marx realizou vários projetos com Oscar Niemeyer, como o paisagismo da residência do então governador Juscelino Kubitschek (1943), em Belo Horizonte, da residência de Edmundo Cavanelas (1954) e projetos de paisagismo para os edifícios administrativos e institucionais em Brasília, além do Parque da Cidade. Esta parceria também deu início aos primeiros trabalhos no exterior com os projetos do Serena Beach Properties, na Califórnia, em 1947, e a residência de Diego Cisneros em Caracas, na Venezuela, em 1948.



Figura 22. Residência de Juscelino Kubitschek. Fonte: Motta, 1984.



Figura 21. Residência Edmundo Cavanelas. Fonte: Motta, 1984.

No início da década de 1940, projetou um dos seus primeiros parques, o Parque Sólon de Lucena (1940) em João Pessoa na Paraíba. O Parque foi criado a partir de uma lagoa existente e no seu paisagismo destacam-se as palmeiras que formam um colar no entorno da lagoa. Além das palmeiras encontram-se também um bambuzal e exemplares da Mata Atlântica. Este Parque tornou-se um dos cartões postais de João Pessoa e um ponto central da capital paraibana, que concentra comércio e serviços.



Figura 23. Parque Solom de Lucena.
Fonte: www.pbnet.com.br/openline/mfarias/lagoa.htm.

No ano seguinte ao projeto dos Jardins da Pampulha Burle Marx trabalhou novamente com Mello Barreto no projeto do Grande Parque do Araxá. Burle Marx conheceu Mello Barreto em Minas Gerais, e este botânico o incentivou a estudar as plantas em seu ambiente de origem antes de projetar (SIQUEIRA, 2001). Barreto tornou-se seu grande parceiro de excursões, além de colaborar na organização da coleção do sítio e nos projetos paisagísticos, como o do Grupo Zoobotânico do Jardim Botânico da Quinta da Boa Vista (1946), no Rio de Janeiro, e no grande parque da cidade do Araxá (1943), que objetiva mostrar a riqueza fitogeográfica do Estado de Minas Gerais.

Nos grandes parques, muito da experiência de que me valho foi adquirida quando realizei o Parque do Araxá, em Minas Gerais,

juntamente com Mello Barreto. O convívio com esse botânico teve para mim um caráter de verdadeira escola. Foi ele que me fez visitar e analisar, uma por uma, as diferentes associações de plantas das serras de Minas Gerais. Juntos, observamos a flora do arenito, da canga, do calcário, do gnaisse/granito, do basalto. Para a minha formação, foi da maior valia esse contato com um dos maiores botânicos de campo que já conheci.

(MARX, 1987, p.22)

No projeto do Parque do Araxá foram criadas 25 seções, cada uma reproduzindo as específicas fitogeografias de Minas Gerais, mas apenas 15 foram realizadas. De acordo Seffrin (1995), esse fato deve-se a política do governo estadual que dificultou o término da obra, e durante toda a vida Burle Marx teve de defrontar-se com dificuldades semelhantes seja nos poderes públicos ou nos projetos particulares.

Entre os projetos de paisagismo da década de 1940, encontram-se várias residências, entre as quais se destaca o projeto da residência de Odette Monteiro (1948), premiado em 1953 na I Exposição de Arquitetura da II Bienal de São Paulo. A residência está localizada na região da Serra dos Órgãos, no Rio de Janeiro, e nesse paisagismo Burle Marx estabelece diferenças claras entre a natureza e a arte, que se integram harmonicamente (esta diferenciação também pode ser observada no projeto de Alberto Kronsfoth, em Teresópolis, RJ, projetado em 1955). O projeto de Odete Monteiro é considerado por Siqueira (2002) como o mais bem realizado e por Flávio Motta como de notável interesse:

A interferência do artista, mais acentuada junto a casa, levou à modificações na topografia, à criação de morrotes e depressões, no propósito de conduzir o interesse plástico, gradativamente, à suntuosidade da paisagem circundante.

(MOTTA, 1984, p. 70)



Figura 24. Residência Odete Monteiro. Fonte: Motta, 1984.



Figura 25. Residência Alberto Kronsfoth. Fonte: Motta, 1984.

Na década de 1940 surgiram também os primeiros painéis de azulejos, cujos exemplos são o painel do Instituto Oswaldo Cruz (RJ) e o painel da residência Jean Marie Diestl (RJ), ambos de 1947. Ao longo da carreira Burle Marx utilizou freqüentemente estes painéis na composição dos espaços, havendo belos exemplares em diversos períodos, como o painel criado para a residência de Jean Marie Diestl (RJ, 1947), para o Instituto Oswaldo Cruz (RJ, 1947), e para a residência de Walter Salles (RJ, 1951). Além dos painéis de azulejos, Burle Marx criou também painéis de concreto, como o do Centro Cívico de Santo André (1967) e afrescos, como o do Aeroporto Internacional do Galeão (1953).



Figura 26. Painel cerâmico da residência de Jean Marie Diestl. Fonte: Motta, 1984.



Figura 27. Painel cerâmico do Instituto Oswaldo Cruz. Fonte: Motta, 1984.



Figura 28. Painel em afresco para o Aeroporto do Galeão (inexistente atualmente). Fonte: Motta, 1983.



Figura 29. Painel em concreto do Centro Cívico de Santo André. Fonte: Motta, 1983.

Em 1949, Burle Marx comprou em sociedade com o irmão Guilherme o Sítio de Santo Antônio da Bica, localizado a 45 quilômetros da cidade do Rio de Janeiro. O espaço amplo da área estimada em 36,5 hectares possibilitou a Burle Marx intensificar as expedições de coleta e organizar a coleção de plantas tropicais que ele reuniu ao longo da sua vida e que se tornou uma das mais importantes do mundo, com mais de 3.500 espécies, que é atualmente patrimônio cultural do Brasil (desde 1985).

É meu desejo assegurar ali a quantidade das coletas e a perpetuação das coleções de plantas.

(MARX, apud. FROTA, 1994, p.50)

Durante muitos anos, Burle Marx fez viagens para estudar a flora nativa e fazer coletas. Excursionou a pé, de carro, de caminhão, enfrentou estradas escorregadias e lamacentas, viajou de noite e de dia. O botânico Luis Emygdio conta que Burle Marx se transfigurava em excursão, pois tinha um enorme prazer em encontrar plantas que não conhecia. “Plantas que o estimulavam pela sua beleza, pelo seu crescimento excepcional, pela sua forma. Tinha um faro e um instinto ecológico para colocar a planta certa no lugar certo. Por isso, o sítio se transformou em um lugar de eleição” (FROTA, 1994, p.49). Diante dessa

intimidade com o universo vegetal, Frota não se surpreende que inúmeras plantas tenham sido descobertas por ele e levem hoje o seu nome.

As excursões de coleta envolveram todo um trabalho de acondicionamento para possibilitar a sobrevivência da planta, pois a maneira de coletar era igualmente essencial ao seu trabalho (FROTA, 1994). Este trabalho de pesquisa da flora e de organização das coleções constituiu-se em um aprendizado autodidata em Botânica, no qual as expedições se associaram ao contato com importantes botânicos brasileiros (COSTA, 1999).

Toda uma plêiade de cientistas botânicos brasileiros rodeia Roberto ao longo do seu trabalho, realizando com ele um percurso conjunto de arte e ciência. O trabalho teve acompanhamento botânicos de elevada qualificação, com os quais realizou durante décadas excursões em busca de plantas.

(FROTA, 1994, p.50)

De acordo com uma notícia publicada no *Jornal do Brasil* de 10 de setembro de 1991, o Sítio de Burle Marx teria se tornado mais rico em plantas brasileiras que o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, pois neste último teria prevalecido a aclimatação de plantas exóticas. Esta grande quantidade de espécies nativas do sítio atraiu visitantes ilustres, como o botânico Simon Mayo, do Kewgarden, na Inglaterra, o maior Jardim Botânico do mundo, e Orlando Valverde, um dos maiores geógrafos brasileiros da época, especialista em Amazônia. Segue abaixo um trecho da reportagem:

Tem havido uma migração de cientistas em direção ao extremo oeste da cidade. O alvo é o Sítio Burle Marx, no caminho de Barra da Guaratiba, que passou a ter para alguns interesse de pesquisa e lazer cultural maior que o Jardim Botânico.

Jornal do Brasil, 10 de setembro de 1991.

No campo das artes, novas formas de expressão vão ocupar Burle Marx na década de 1950: o desenho de jóias, a cenografia e os figurinos para teatro. Em sociedade com o irmão Haroldo, que lapidava as peças, produziu jóias na década de 1950 com pedras como ametista, citrina, turmalina, berilo, topázio e água-marinha (SEFFRIN, 1995). A primeira exposição foi no Copacabana Palace em 1951, e em 1963 ganhou o Prêmio Stern na VII Bienal de São Paulo, quando pela primeira vez a Bienal abriu seu espaço para esta modalidade de criação. De acordo com Seffrin, as jóias dos irmãos Marx ganharam o mundo depois de expostas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo.

JÓIAS DESENHADAS POR BURLE MARX

Fonte: Frota, 1994.



Figura 30.



Figura 31.



Figura 32.



Figura 33.

Na ocasião do quarto centenário da cidade de São Paulo realizou um dos seus primeiros trabalhos de cenografia para *Petrouska* (1954), com música de Stravinski, no Teatro Municipal (SEFFRIN, 1995). A atividade de cenógrafo teve continuidade em outros trabalhos: Em 1959, criou a cenografia e os figurinos para o Ballet “Zuimaluti”, com música de Heitor Villa Lobos e libreto de Mário de Andrade. Em 1989, fez cenários para “Ariadne em Naxos” de Strauss, no Teatro Municipal do Rio, e em 1991 criou cenários para a peça *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, conforme notícia do *Jornal do Brasil* de 04 de abril de 1991.



Figura 34. Figurinos da peça *Petrouska*.
Fonte: Bardi, 1964.

Os projetos de paisagismo na década de 1950 destaca-se a Praça Salgado Filho (1950), que se integrou à arquitetura dos irmãos Marcelo e Milton Roberto para o Aeroporto Santos Dumont. Este jardim apresenta formas orgânicas como o ministério, mas com novos elementos como os espelhos d'água e os canteiros com pedras com valor escultórico. Nos jardins foram utilizadas espécies de restinga ameaçadas de extinção no litoral do Rio de Janeiro.



Figura 35. Praça Salgado Filho.
Fonte: Frota, 1994.



Figura 36. Praça Salgado Filho.
Fonte: Frota, 1994.

Alguns projetos da década de 50 apresentam uma tendência mais geométrica que aparece claramente na Praça da Independência em João Pessoa (1952). No Parque do Ibirapuera em São Paulo (1953), de arquitetura de Oscar Niemeyer, esta tendência aparece de forma mais contida, pois o encontro das linhas retas é suavizado com ângulos sinuosos. No Museu de Arte Moderna (RJ, 1954), a tendência geométrica volta a surgir de modo afirmativo no qual as linhas retas e o caráter tectônico dos jardins levaram os críticos a chamá-los de “jardim construtivo” ou “concretista” (SIQUEIRA, 2002).

A palmeira real é utilizada como um elemento ordenador, definindo os espaços, ao mesmo tempo em que oferece um contraponto visual no sentido vertical. Procurou-se relacionar as superfícies de cor com os pequenos, médios e grandes volumes de plantas, herbáceas, arbustos e árvores [...]. Ao mesmo tempo as plantas contarão, em certos casos, com superfícies uniformes obedecendo assim a maior nitidez na composição.

(MARX, apud SIQUEIRA, 2002, p. 17)

TENDÊNCIA GEOMÉTRICA NO PAISAGISMO DE BURLE MARX

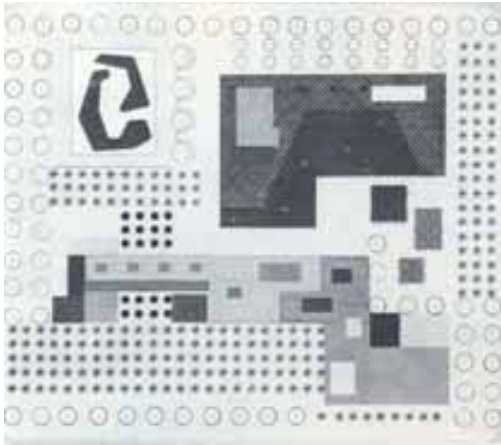


Figura 37. Paisagismo da Praça da Independência. Fonte: Motta, 1984.



Figura 38. Paisagismo do MAM. Fonte: Siqueira, 2002.

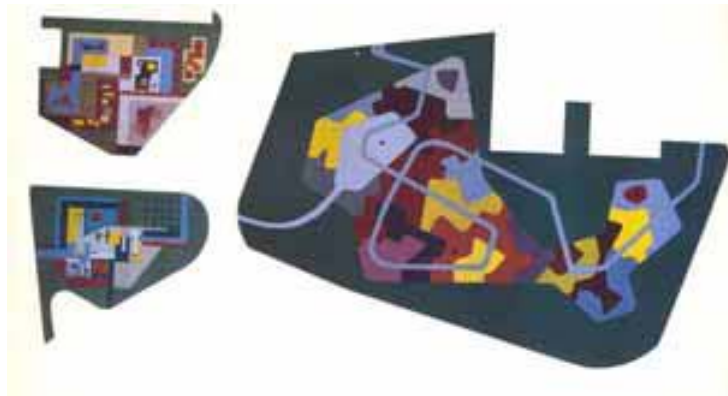


Figura 39. Paisagismo do Parque do Ibirapuera. Fonte: Frota, 1994.

A década de 1950 marca a parceria com Affonso Eduardo Reidy, importante representante da arquitetura moderna no Brasil. A parceria com Reidy teve início nos jardins para o complexo residencial popular do pedregulho em 1951 e prosseguiu nos jardins do Museu de Arte Moderna (MAM) e no Parque do Aterro do Flamengo (1954 a 1959). O parque incorporou o Museu de Arte Moderna e a

Praça Salgado Filho, localizada em frente ao Aeroporto Santos Dumont e desse modo reuniu vários espaços com paisagismo de Burle Marx.



Figura 40. Parque do Aterro do Flamengo.
Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc162/mc162.asp>.



Figura 41. Parque do Aterro do Flamengo.
Fonte: Frota, 1994.

O aterro foi criado para resolver um problema viário da cidade do Rio de Janeiro que passava por um processo de grande expansão metropolitana em razão dos fluxos migratórios. O projeto de urbanização deveria, sobretudo, criar vias expressas para ligar o centro da cidade à zona sul, e este objetivo aliou-se à criação de grandes áreas de lazer para a população. Estes espaços de lazer deram origem ao Parque do Flamengo, um dos maiores parques de lazer do Rio de Janeiro e que oferece grande variedade de equipamentos, com campos de esporte, uma praia artificial, marina, museus, trazendo inovações quanto ao uso e aos significados dos parques (COSTA, 1999).

O Parque está inserido em uma área de grande verticalização e densidade populacional. A área estimada é de 130 hectares, a extensão aproximadamente 7 quilômetros e tem a sua integração com os bairros vizinhos por meio de passarelas colocadas sobre as vias expressas e no seu interior circularia um trenzinho (desativado atualmente). O projeto urbanístico é de autoria de Reidy, o paisagismo de Burle Marx, e além deles a equipe reuniu vários profissionais

liderados por Carlota Macedo Soares. O Parque foi restaurado em 1999 pelo escritório Burle Marx & Cia. Ltda.

Paralelamente ao Projeto do Parque do Flamengo, Burle Marx projetou diversos jardins públicos e privados na Venezuela (cerca de trinta), entre os quais se destaca o Parque del Este (1956). Este Parque está situado em Caracas, capital da Venezuela, cidade de grande densidade demográfica e que enfrenta sérios problemas de poluição. A área onde se insere o Parque tem nas suas imediações várias construções, formando um oásis verde em meio ao concreto.



Figura 42. Parque Del Este, Caracas, Venezuela. Fonte: Motta, 1984.

O programa deste parque, assim como o do Flamengo, envolveu diversos equipamentos como os campos para jogos esportivos, o teatro ao ar livre, os restaurantes, os espaços para animais, os lagos artificiais e o planetário. De acordo com Motta, “vencendo dificuldades o parque foi se definindo com seu lago de aves, fossas de jacarés, gramados, lagos de plantas aquáticas e a crescente área propícia ao plantio de árvores” (1983, p.110). Burle Marx realizou expedições de coleta ao alto Orinoco e à bacia do Maracaibo para compor as plantas deste projeto (SIQUEIRA, 2002) e participou diretamente da execução, começando pela preparação de um viveiro e permaneceu na Venezuela até o ano de 1961 para a

implantação. Os projetos públicos tinham uma preferência declarada do paisagista:

Se você me pergunta: prefere fazer um jardim para um casal, uma família ou um jardim público, eu respondo que prefiro fazer um jardim que sirva para uma cidade, onde posso ter a possibilidade de ajudar a educar, oferecendo uma área verde a pessoas que não tem a oportunidade de estar em contato com as plantas, os animais, a paisagem, tudo que é vivo.

(MARX, apud FROTA, 1994, p. 55)

Burle Marx tinha uma preferência declarada pelos projetos públicos, mas realizou também diversos projetos para residências. Entre os projetos residenciais, destaca-se no Brasil na década de 1950 os jardins da residência de Walter Moreira Salles (RJ), atual Instituto Moreira Salles (1951), para o qual ele fez também um painel. Este projeto é freqüentemente citado nas suas biografias, principalmente pela integração com as Matas da Gávea e com a arquitetura de Olavo de Campos, que são considerados primorosos por Siqueira:

Extremamente refinado, o projeto aproxima, a ponto de fazer confundir o ritmo dos planos arquitetônicos e a dinâmica natural - tudo por meio da profunda negação da contemplação.

(SIQUEIRA, 2002, p.23)



Figura 43. Instituto Moreira Salles.
Fonte: Siqueira, 2002.



Figura 44. PAINEL cerâmico do Instituto
Moreira Salles. Fonte: Siqueira, 2002.

Entre as década de 1950 e 1960 estabeleceu parceria com Rino Levi, da qual se destacam os projetos da residência de Olívio Gomes (1965), atual Parque da Cidade Roberto Burle Marx em São José dos Campos, em São Paulo, e o Centro Cívico de Santo André (1967), também em São Paulo. No primeiro realizou os jardins *in loco*, abrindo mão do desenho prévio, além de criar painéis de azulejos, e este espaço é descrito por Siqueira (2002) como um lugar rico em experiências sensoriais. O segundo projeto situado em área de grande densidade populacional e de relevante interesse público teve uma ordenação geométrica mais marcante e, além dos jardins, Burle Marx projetou painéis de concreto aparente, esculturas para o lago e tapeçaria para o edifício.



Figura 45. Residência de Olívio
Gomes, (atual Parque Roberto
Burle Marx). Fonte: Frota, 1994.



Figura 46. Centro Cívico de
Santo André. Fonte: Motta, 1984.

Na década de 1960, a carreira internacional de Burle Marx prosseguiu com vários projetos. De acordo com Siqueira (2002), o paisagista fez projetos situados no Chile, na Argentina e na América Central e acompanhou uma exposição itinerante de projetos paisagísticos por uma série de capitais sul-americanas: Montevideú, Buenos Aires, Santiago, Lima e Bogotá (1963). Na Europa projetou os jardins internos para a sede da Unesco em Paris em 1963, que tem o projeto de arquitetura de Marcel Breuer, Píer Luigi Nervi e Bernard Zehrfuss, e projetou o Jardim das Nações em Viena (1963), que tem projeto de arquitetura de Karl Mang.



Figura 47. Jardim interno da sede da Unesco em Paris. Fonte: Frota, 1994.



Figura 48. Jardim interno da sede da Unesco em Paris. Fonte: Frota, 1994.

A carreira internacional proporcionou a Burle Marx diversas homenagens e prêmios⁴, como a importante homenagem recebida em 1965 no período em que esteve nos Estados Unidos para dar aulas e fazer conferências em universidades. Nesta ocasião o American Institute of Architects, em Washington, concedeu-lhe a “Fine Artes Medal” pelo conjunto da obra juntamente com o título de “O verdadeiro

⁴ Em 1963 é premiado na Internationale Gartenausstellung de Hamburgo. Entre 1968-1969 é eleito membro honorário do Institute of Landscape Architecture londrino, da British Columbia Landscape Architects de Vancouver, e da Flórida Association of Landscape Architects.

criador do jardim moderno”. No ano anterior o mesmo título fora concedido a Henry Moore, que lhe escreveu:

Fiquei muito contente ao saber que lhe foi concedida a medalha “Fine Arts” para 1965, pelo Instituto de Arquitetura dos EUA. Congratulo-me particularmente pela notícia, já que a medalha do ano passado foi para mim, e rejubilo-me por estar ao seu lado [...] seu amigo H.M.

(MOORE, apud SEFFRIN, 1995, p. 133)

Em 1991, sua obra recebeu a consagração definitiva com a grande retrospectiva “Roberto Burle Marx - The unnatural art of the garden”, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa). A exposição dedicada aos projetos de jardins foi organizada pelo museu durante dois anos e contou com o lançamento de um catálogo de 192 páginas (*Jornal do Brasil*, 04 de maio de 1991). No ano seguinte foi agraciado com o título de doutor honoris causa pela Faculdade de Arquitetura da Università Degli Studi de Firenze, Itália, paralelamente a uma exposição e a publicação de um livro-catálogo no qual foi considerado o paisagista mais eminente do século XX.

Na década de 1960 projetou um de seus primeiros jardins verticais em painéis de concreto para o Hospital Souza Aguiar, que tem projeto de arquitetura de autoria de Ary Garcia Roza (RJ,1966), no qual ele explora as possibilidades das caixas de concreto aparente. O muro escultórico foi composto com plantas e o painel interno com pedras semipreciosas (MOTTA, 1993). Neste mesmo ano, realizou também um painel sem desenho prévio com blocos de granito provenientes de velhas construções na residência de Candido Guinle (RJ-1966). Além desses jardins verticais projetou outros para o edifício da Manchete (RJ, 1969) e para o Banco Safra (SP, 1983).



Figura 49. Jardim vertical do Hospital Souza Aguiar. Fonte: Motta, 1984.



Figura 50. Paineis construídos com granito de demolição. Fonte: http://obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica.

A década de 1960 marca também o início dos trabalhos em Brasília. De acordo com entrevista realizada com Renato Kamp, sobrinho de Burle Marx, publicada no *Jornal Caderno de Brasília*, em fevereiro de 2006, o paisagista teria participado de diversas reuniões com Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e outros integrantes da comissão que discutia o plano da cidade, mas por razões desconhecidas ele deixou de integrar a equipe. A provável razão sugerida pela reportagem seriam os desentendimentos com Juscelino Kubitschek na época em que ele foi governador em Minas Gerais, mas o episódio não foi esclarecido.

Este afastamento de Burle Marx certamente representou um prejuízo para o paisagismo de Brasília, pois a cidade moderna criada como uma cidade-parque não pode contar com um dos grandes representantes do paisagismo moderno. De acordo com Siqueira (2002), Burle Marx criticou inúmeras vezes o fato do projeto vencedor não ter sido acompanhado de um planejamento paisagístico. Estes protestos certamente se justificam em se tratando de uma cidade permeada por grandes áreas verdes que envolveram os edifícios, conforme a conceituação de Lúcio Costa (1996).

A participação de Burle Marx limitou-se aos projetos de alguns espaços e o primeiro da lista de Flávio Motta (1984) é o do Eixo Monumental (1961), mas nesta

referência ele não traz explicações ou imagens sobre o projeto. A principal referência sobre ele foi encontrada na entrevista com Kamp, na qual ele fala do Projeto do “Parque da Esplanada”, que Burle Marx havia imaginado na área central do Eixo Monumental. Kamp conta que o Parque foi dividido em cinco segmentos, cada um representando a flora das cinco macroregiões do país. Um grande lago com desníveis cortaria todo o conjunto formando pequenas barragens que iriam amenizar o microclima de seu entorno. A água sairia do reservatório localizado no Eixo e chegaria até os edifícios, fazendo o abastecimento.

De acordo com Kamp, o Projeto do Parque da Esplanada era a “jóia da coroa” do paisagista, mas não foi construído, pois na concepção de Lúcio Costa o espaço central estava destinado às manifestações sociais. Entretanto, junto ao Eixo se encontram edifícios onde trabalham inúmeras pessoas e que recebem outras de diversas regiões do Brasil que circulam pelo local, sendo que as condições dos caminhos de pedestres nesta área não são muito favoráveis, já que na área central do Eixo prevaleceram os grandes gramados, não há sombreamento e a quantidade de percursos é reduzida. Neste sentido, o parque proposto por Burle Marx se torna interessante para se refletir sobre as condições de circulação de pedestres no Eixo Monumental.

O segundo projeto da lista de Flávio Motta é o do Parque Zoobotânico (1961), sendo uma das primeiras alterações propostas em relação ao Plano de Lúcio Costa pela equipe de implantação. O projeto do Parque Zoobotânico estava destinado a um grande parque localizado onde se encontra atualmente o Parque da Cidade. Este parque também não foi construído e, posteriormente, Burle Marx projetou o paisagismo de importantes edifícios administrativos e institucionais localizados no Eixo Monumental, no Setor Militar, para algumas Superquadras, e também para o Parque da Cidade, o seu maior projeto em Brasília.



Figura 51. Perspectiva do Parque Zoobotânico. Fonte: Bardi, 1964.

A partir de 1968 Roberto estabeleceu sociedade com os arquitetos José Tabacow e Haruyoshi Ono e com eles realizou vários projetos em Brasília, como o projeto do Parque da Cidade. Tabacow foi um de seus grandes colaboradores e manteve a sociedade no escritório até 1983 (SEFFRIN,1995). Ono também se tornou um grande parceiro: iniciou-se no escritório como estagiário, tornou seu sócio e colaborador e atualmente administra e dá continuidade aos projetos do escritório Burle Marx e Cia.



Figura 52. Palácio Itamaraty (Eixo Monumental). Fonte: Frota, 1994.



Figura 53. Praça dos Cristais (Setor Militar). Fonte: Frota, 1994.

A relação de Burle Marx com o escritório e com o sítio é descrita por Frota como a de uma grande família e, de acordo com sua entrevista feita com Ono, Burle Marx saía com a equipe em carros e percorria os jardins e os parques que fizera no Rio de Janeiro e nos arredores, contando a sua origem, o seu desenvolvimento e nomeando as plantas uma a uma. Nas excursões de coleta costumava levar o chefe dos jardineiros para ver o ambiente onde se achavam as plantas e reproduzi-los no sítio, e insistia para que seus funcionários modestos estudassem, tendo no escritório desenhistas filhos de jardineiros.

Roberto, com sua personalidade forte, era uma presença de permanente alegria, ele gostava de contar casos, ensinava muito, tinha uma curiosidade incrível para aprender sobre as coisas: música, poesia, pintura, comida. Achava que Deus é uma energia que move tudo.

(ONO, apud FROTA, 1994, p. 49)

Na década de 1970, Burle Marx trabalhou em muitos projetos. No Brasil destacam-se os projetos para as áreas de grande densidade populacional, como as calçadas e os jardins para o alargamento da Praia de Copacabana no Rio de Janeiro em 1970, e os jardins do prédio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) em 1976, que se integra ao pátio do edifício da Petrobrás criando um oásis em área central do Rio de Janeiro. (FROTA, 1994). Fora do Brasil realizou projetos para importantes instituições, como a Sede da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (1976), em Genebra, que tem projeto de arquitetura elaborado por Pierre Braillard, e nos Estados Unidos projetou os jardins da Organização dos Estados Americanos em Washington (1979), que tem o projeto de arquitetura elaborado por Leo A. Daly (MOTTA, 1983).



Figura 54. Jardins do BNDE.
Fonte:Frota, 1994.



Figura 55. Jardins da Sede da Organização dos Estados Americanos, EUA. Fonte: Motta, 1983.

Burle Marx trabalhou também em vários projetos de parques na década 1970, mas poucos foram realizados. Alguns exemplos de parques implantados neste período são o Parque Guarapiranga (SP,1973), criado junto a represa de mesmo nome para proteger a produção hídrica do Rio Tietê e oferecer lazer à população, e o Parque da Cidade em Brasília (BSB, 1976). Em 1976 integrou a equipe do Parque Ecológico do Tietê em São Paulo, projetado por Ruy Othake e que tem a tripla função de proteção ambiental do Rio Tietê, de ordenar o crescimento da cidade e de oferecer lazer à população.

As atividades de conferencista também estiveram presentes na carreira de Burle Marx (SEFFIRN, 1995), e na década de 1970 ela se aliou à atuação ambiental, com as denúncias e protestos relacionados à devastação e à degradação do meio ambiente, conforme as situações que encontrou nas viagens pelo Brasil e de acordo com Chacel (1999), Burle Marx tornou-se um ferrenho defensor e pioneiro do movimento ecológico no país.

Em 1973, o sítio em Guaratiba tornou-se residência e quando foi adquirido em 1949 havia apenas uma antiga casa e uma capela do século XVII, que foram restaurados pelo arquiteto Carlos Leão. Apesar de não acreditar em um Deus único, Burle Marx fez questão de conservar a capelinha para que a população modesta da região pudesse freqüentar a missa aos domingos e realizar

casamentos. A antiga casa passou a ser utilizada para administração e como salas de aulas para paisagistas e botânicos, e lá também foram realizados seminários com especialistas brasileiros e estrangeiros.

Próximo à capela, localizada na parte mais elevada do terreno, Burle Marx construiu sua residência, com uma varanda e um pátio onde ele realizava trabalhos de pintura, gráfica e escultura. Na casa, ele também abrigou vários objetos de arte da sua coleção, com vários exemplares de arte popular, como as carrancas de proa na varanda da casa e as peças de cerâmica com um grande número de barros do Jequitinhonha, que ganharam uma sala especialmente construída para esta finalidade. A apreciação da arte popular está presente em diversas declarações do paisagista:

A gente descobre uma forma imanente nela. Esse povo sofredor não conhece Wagner, nem Ulisses, nem a *Divina Comédia*. E dessa margem de privação, em condições tão adversas, busca ainda a comunicação através de uma vontade de beleza, organiza parâmetros estéticos próprios e nos revela formas como um barro do Jequitinhonha, um ex-voto, uma carranca de proa.

(SIQUEIRA, 2002, p.36-37)

Para receber os amigos, construiu um pátio coberto afastado da residência com ripados, jardins verticais, jardim aquático, painel cerâmico e painéis de concreto. Uma característica interessante da composição é que apesar de envolver elementos sofisticados, o espaço não se apresenta como ostentação do anfitrião. Os painéis de concreto aparente conferem um toque rústico ao local, e limitam o espaço junto com a vegetação interagindo com a água, seja em forma de cascata ou de lago. Neste local, Burle Marx promoveu várias reuniões e teve convidados ilustres como Le Corbusier, Walter Gropius e o poeta Pablo Neruda. (SEFFRIN, 1995)

SÍTIO ROBERTO BURLE MARX

Fonte das figuras: Frota, 1994.



Figura 56. Jardim da residência do sítio.



Figura 57. Jardim da residência do sítio.



Figura 58. Jardim do pátio de recepções.



Figura 59. Capela do sítio.



Figura 60. Pátio onde Burle Marx desenvolveu trabalhos artísticos.

No início da década de 1990 construiu um espaço para realizar os trabalhos artísticos no sítio. Neste período, o sítio já havia sido doado ao governo brasileiro, que ocorreu em março de 1985 e passou a ser administrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Com esse gesto pretendia garantir a integridade da propriedade como um todo, e que fosse criada uma escola dedicada ao paisagismo, à botânica e às artes em geral. De acordo com

Frota (1994), Burle Marx insistia na necessidade de que se instaurassem cursos de botânica e jardinagem nas faculdades de arquitetura e chegou a dar aulas dessas matérias na Universidade do Rio de Janeiro por muitos anos. Além disso, deixou para as gerações futuras o seu jardim botânico e a sua coleção de arte.

Na década de 1980, trabalhou simultaneamente para o Jardim Botânico de Maracaibo, na Venezuela, e para reformulação do Largo da Carioca (RJ, 1981) que procurava resolver um problema de circulação de pedestres na cidade do Rio de Janeiro, apesar dos problemas cardíacos que o forçaram a colocar um marcapasso (SIQUEIRA, 2002). Neste período Siqueira considera que seus projetos buscam superar a falta de espaços públicos nas cidades, tendo também como exemplo o projeto Banco Safra (SP, 1983), com seus jardins verticais junto aos painéis de concreto aparente e os pisos cuidadosamente elaborados.



Figura 61. Jardins verticais do Banco Safra. Fonte: Frota, 1994.



Figura 62. Piso da área externa do Banco. Fonte: Frota, 1994.

Entre os projetos de parques da década de 1980, destaca-se o Parque das Mangabeiras (1982), um dos maiores parques urbanos do país com 230 hectares, situado na zona sul de Belo Horizonte e que tem a importância de ter englobado uma área verde de preservação em pleno tecido urbano. As matas ocupam a maior parte da área do Parque, onde nascentes, lagos e vegetação nativa são

habitat de vários exemplares da fauna brasileira. O Parque funciona como centro de pesquisa e de educação ambiental e também atende ao lazer da comunidade com vários equipamentos, sendo palco de grandes *shows* ao ar livre e lugar de entretenimento.



Figura 63. Parque das Mangabeiras.
Fonte: <http://www.overmundo.com.br/guia/parque-das-mangabeiras>.



Figura 64. Parque das Mangabeiras.
Fonte: <http://www.overmundo.com.br/guia/parque-das-mangabeiras>.

Em 1983, com 74 anos, coordenou uma expedição científica para a Amazônia com duração de 53 dias. Esta expedição contou com uma equipe formada por botânicos, arquitetos paisagistas e fotógrafos e percorreu cerca de 10 mil quilômetros (SIQUEIRA, 2001) com o tríplice objetivo de coletar espécies vivas para replantio no sítio, secas para o herbário, e para estudar a flora brasileira. Esta expedição aconteceu alguns meses após a importante homenagem que Burle Marx recebeu da Sociedade Botânica do Brasil que lhe concedeu o título de membro honorário:

Minha nomeação como membro honorário da Sociedade Botânica do Brasil me emociona e me enche de orgulho. Não sendo um botânico, procurei sempre, no decorrer de minha atividade como paisagista, contar com o apoio dos cientistas botânicos que pudessem ajudar-me a utilizar a vegetação de maneira consciente e, sobretudo, mais coerente.

(Marx, 1987, p.83)

Na década de 1990 destacam-se os projetos internacionais, como o Biscayne Boulevard, em Miami (1991-1992), e o projeto para a Praça do Teatro Rosa Luxemburgo (1992), em Berlim. Em 1993, depois de se submeter a uma cirurgia para retirada do baço, o estado de saúde de Burle Marx agravou-se, no entanto, ele deu continuidade aos seus trabalhos e neste ano ele dedicou-se se a uma nova atividade: a criação de estamparias para vestuário, cama e mesa e banho, e deixou prontas trinta telas (*Jornal do Brasil*, 02 de junho de 1995).



Figura 65. Desenho dos pisos do Biscayne Boulevard. Miami. Fonte: Frota, 1994.



Figura 66. Pisos do Teatro Rosa Luxemburgo em Berlim. Fonte: Frota, 1994.

Em 1994, com 85 anos, criou juntamente com Ono um grande parque em Kuala Lumpur, a agitada metrópole capital da Malásia. Esta cidade destaca-se pelos cuidados com a engenharia urbana, sendo envolvida por cinturões verdes, um deles projetado por Burle Marx. O parque de 20 hectares apresenta grandes áreas verdes e vários espaços de lazer. Burle Marx não chegou a ver o resultado

final do trabalho. Neste ano faleceu na madrugada de 4 de junho de 1994, na sua residência. Após permanecer algumas horas no seu ateliê, foi enterrado em baixo de uma mangueira no Cemitério de Guaratiba (SEFFRIN, 1995).



Figura 67. Parque em Kuala Lumpur, Malásia.
Fonte: <http://www.mundus.com.br/expedicao>.

O escritório Burle Marx & Cia. funciona até os dias atuais e é administrado pelo seu sócio e principal colaborador Haruyoshi Ono, que deu continuidade aos trabalhos de paisagismo. O acervo de projetos envolve cerca de seiscentos trabalhos, e o nome de Burle Marx tornou-se uma das principais referências para o paisagismo no século XX, influenciando toda uma geração de paisagistas. Além das atividades artísticas, como a pintura, o desenho de jóias e a cenografia, Burle Marx também fez trabalhos de escultura e painéis em tapeçaria.



Figura 68. Escultura "Metamórfica".
Fonte: Frota, 1994.



Figura 69. Tapeçaria desenhada por Burle Marx. Fonte: Motta, 1984.

Atualmente são desenvolvidas diversas atividades no Sítio: Em 1999 foi criado o Museu-Casa de Burle Marx, que conta com um sistema de segurança para proteger e disponibilizar aos visitantes a observação do acervo da sua residência no Sítio. Estudantes universitários são orientados por professores de biologia e botânica nas tarefas de identificação de plantas e produção de plantas secas para o herbário. Para apoiar a pesquisa, o sítio conta com a coleção de plantas, uma biblioteca constituída com o acervo particular de Burle Marx, um laboratório, um auditório e salas de aulas para a realização de cursos e encontros. Durante o ano, os habitantes de Guaratiba freqüentam a igreja para casamentos, batizados e outras cerimônias religiosas.

1.2. OS PRINCÍPIOS DE COMPOSIÇÃO DA PAISAGEM

As artes influenciam-se reciprocamente e de acordo com Jan Mukarovsky e, em certos casos, o desenvolvimento de uma delas só pode ser plenamente compreendido se considerada simultaneamente a paralela evolução de outras (1993). No caso do paisagismo de Burle Marx, as relações mais evidentes são com a pintura e a arquitetura, embora a música também seja citada por Lúcio Costa (FROTA, 1999). Burle Marx reconhece as influências da pintura e da arquitetura no seu paisagismo (1987), mas faz questão de ressaltar que cada tipo de arte tem o seu caráter específico:

Se faço jardins não quero fazer pintura, se faço pintura não quero fazer gravuras em madeira, se faço xilogravura não quero fazer litografia, cada especialidade pede uma técnica e um meio de expressão. Por isso eu me bato muito: não quero fazer uma pintura que seja jardim.

(MARX, apud. FROTA, 1999)

No que diz respeito às relações entre a pintura e o paisagismo, Burle Marx destaca as influências do Cubismo e do Abstracionismo (MARX, 1987), tendências que se tornaram eminentes a partir de 1910 e desenvolveram investigações sobre a forma do espaço que alteraram significativamente a esfera das artes. De acordo com Gideon (2004), a principal mudança promovida por estas tendências foi o rompimento com a perspectiva renascentista e a percepção relativa dos objetos, com vários pontos de vista, e nenhum deles exerce domínio absoluto sobre os demais. Assim, as três dimensões do Renascimento que haviam se mantido como constituintes por tantos séculos é acrescentada uma quarta: o tempo.



Figura 70. Quadro cubista de Pablo Picasso. L'Aficionado.
Fonte: Harrison, 1993.

Gideon (2004) considera que o Cubismo promoveu uma “revolução óptica”, e esta revolução contribuiu para novas interpretações da arquitetura em diferentes níveis: na cena urbana, no espaço interno e no espaço externo. No que diz respeito ao espaço externo da arquitetura, ou seja, do paisagismo de edifícios, destaca-se a apreciação das suas qualidades isoladas, o seu caráter escultural e as relações temporais. Estas relações dependiam relativamente de um paisagismo que possibilitasse essa apreciação e, dessa maneira, os espaços abertos que envolvem os edifícios podem ser considerados parte integrante da sua composição, e não um mero complemento.



Figura 71. Desenho de Le Corbusier do paisagismo de um edifício moderno. Fonte: Lê Corbusier, 1984.

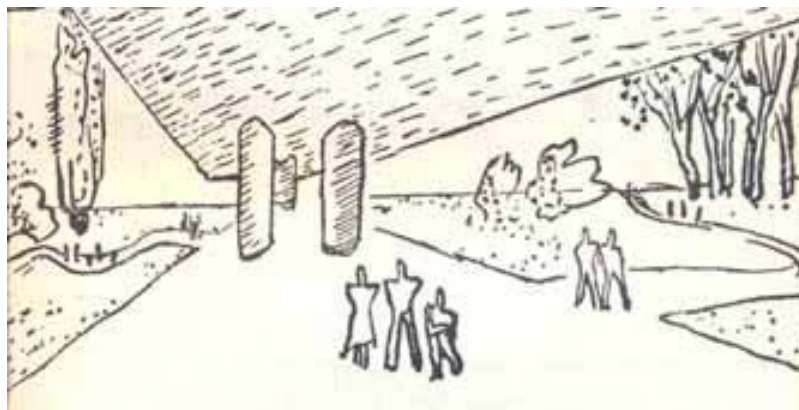


Figura 72. Desenho de Le Corbusier do paisagismo de um edifício moderno sobre pilotis. Fonte: Lê Corbusier, 1984.

As mudanças formais da arquitetura não tiveram um caráter meramente estético e articularam-se com os processos econômicos e sociais em curso, notadamente com as necessidades promovidas pelo processo de industrialização que teve uma grande dinamização a partir do final do século XIX, sendo o principal elemento propulsor do desenvolvimento das cidades na fase industrial do capitalismo. Muitas cidades tiveram grande crescimento populacional fomentado pela migração do campo, e esse crescimento muitas vezes foi desacompanhado de planejamento. Assim, os espaços urbanos tiveram de enfrentar graves problemas estruturais, como moradia, circulação e lazer, além dos problemas ambientais causados pela poluição.

Este processo de modernização das cidades implicou mudanças no estilo de vida das populações de acordo com Medeiros (1971): a redução da oferta de espaços disponíveis tornou necessária a adaptação das famílias a espaços cada vez menores. O crescimento das áreas urbanizadas aumentou o consumo de horas e de energia nervosa no transporte para o trabalho e também das preocupações com o relógio para não infringir horários. A presença das máquinas, ao mesmo tempo em que facilitou a realização de tarefas, tornou o ar e o ambiente sonoro mais poluído com motores, buzinas e outros ruídos ininterruptos. Em fases mais avançadas do desenvolvimento tecnológico, os meios de comunicação tornaram cada vez mais freqüentes a presença de propagandas e informações por todos os lugares.

Outras transformações no modo de vida das populações presentes na modernidade são também destacadas pela autora, como os sistemas de trabalho especializado em organizações burocráticas ou em grandes estruturas empresariais, que contribuíram para o sentimento de pouca importância do indivíduo reduzido a um entre centenas. Medeiros associa esse sentimento de desvalorização do indivíduo, e também os problemas ambientais das cidades, ao crescimento dos problemas de saúde das populações urbanas. Entre os problemas citados pela autora estão os distúrbios nervosos e emocionais e também os físicos, por causa da poluição e do uso generalizado dos recursos mecânicos que reduziram as atividades físicas e contribuíram para o sedentarismo e obesidade.

Para recuperar os indivíduos dos desgastes presentes neste estilo de vida foram criadas as horas livres e o lazer. De acordo com Barcellos (1999), pode-se considerar o lazer como um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, praticar esportes ou ainda para o desenvolvimento da sua personalidade após liberar-se das ocupações. Medeiros considera que a característica fundamental do lazer é a liberdade para o aproveitamento do tempo, e nesse sentido a oferta e a qualidade dos espaços

existentes nas cidades podem ser considerados fatores de grande importância para o lazer das populações.

A resposta da arquitetura moderna para os diversos problemas existentes nas cidades foi sintetizada no documento Carta de Atenas (1930), que reuniu os princípios do urbanismo funcionalista. Estes princípios introduziram transformações na forma das cidades, cujas atividades foram organizadas em setores reduzidos a quatro funções básicas: habitação, trabalho, circulação e lazer. Nessa concepção, o paisagismo encontra-se associado às atividades de lazer e a qualidade do ambiente, e os seus equipamentos foram reunidos em grandes parques, que vieram a ser influenciados pela idéia da setorização da arquitetura (MACEDO, 2003). Quanto aos aspectos estéticos do paisagismo, as formulações não tiveram um desenvolvimento equivalente à arquitetura, havendo um grande vazio neste campo (COSTA, 1999).

A arquitetura moderna no Brasil tem como marco inicial a construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde no final da década de 1930, período que coincide com os primeiros anos em que Burle Marx se inicia na profissão. Nesse período observa-se o início de uma série de transformações nas cidades brasileiras, quando a expansão urbana começa a se intensificar em virtude da implantação do modelo de produção industrial e o crescente comércio. As cidades atraíram grandes populações em busca de trabalho, e o crescimento urbano exigiu adaptações das antigas cidades às novas estruturas, como a criação de grandes malhas viárias, de infra-estrutura urbana, de transporte coletivo e de conjuntos habitacionais (MACEDO, 2003).

Os parques, as praças e os jardins tornaram-se desde as primeiras décadas do século XX uma das principais opções de lazer para a população em razão da expansão da urbanização e da progressiva diminuição dos espaços livres de edificação, que eram utilizados antes de modo informal. Além disso, o aumento progressivo do perímetro urbano ao longo do século XX complicou a

saída da cidade para o convívio com a natureza, e grande parte da população trabalhadora que não tinha recursos para recrear-se fora da cidade, ou acesso aos clubes e às associações privadas, passou a utilizar largamente os espaços livres públicos para este fim. (MACEDO, 2003)

Contribuiu também para o desenvolvimento do lazer em espaços públicos a difusão ampla das práticas esportivas no final do século XIX e ao longo do século XX, principalmente dos jogos coletivos. Entre as décadas de 1930 e 1940 surgem no Brasil os *play grounds*, as áreas de convívio familiar equipadas para piqueniques, e as quadras esportivas. Macedo (2003) considera que ocorreu uma popularização e democratização do lazer nos espaços públicos, e esta tendência foi acompanhada por uma valorização das atividades culturais que gerou áreas apropriadas para que elas fossem desenvolvidas nos parques por meio de museus, anfiteatros, bibliotecas e teatros.

Esta inclusão do lazer ativo não eliminou as formas de apropriação tradicional contemplativa dos passeios e da apreciação da natureza, característico da tendência eclética presente nos primeiros parques públicos do Brasil, como o Passeio Público, criado em 1783 no Rio de Janeiro (MACEDO, 2003). No entanto, ela vai contribuir para fomentar rupturas em relação às tendências dessa expressão. No ecletismo encontram-se influências clássicas e românticas e, além do programa estar voltado para o lazer passivo, o uso social era mais restrito e exigia rígidas formas de comportamento dos frequentadores ricos e elegantes. A vegetação era encontrada em forma de bordaduras em caminhos e canteiros, e na composição cenários naturalistas (MACEDO, 2003).

O paisagismo moderno diferencia-se do ecletismo por introduzir um programa de atividades mais amplo, organizado em setores, e pela ruptura formal. Esta ruptura vai se dar a partir dos novos padrões estéticos introduzidos por Burle Marx, que utilizou formas curvas, como no romantismo, mas os seus jardins não tentam imitar a natureza e evidenciam o fato de que o jardim é construído, além de

eliminar os adornos do romantismo. As formas geométricas também vão estar presentes como na tendência clássica, mas elas não são organizadas a partir de um único ponto de vista privilegiado, o que evidencia as influências da arte moderna.

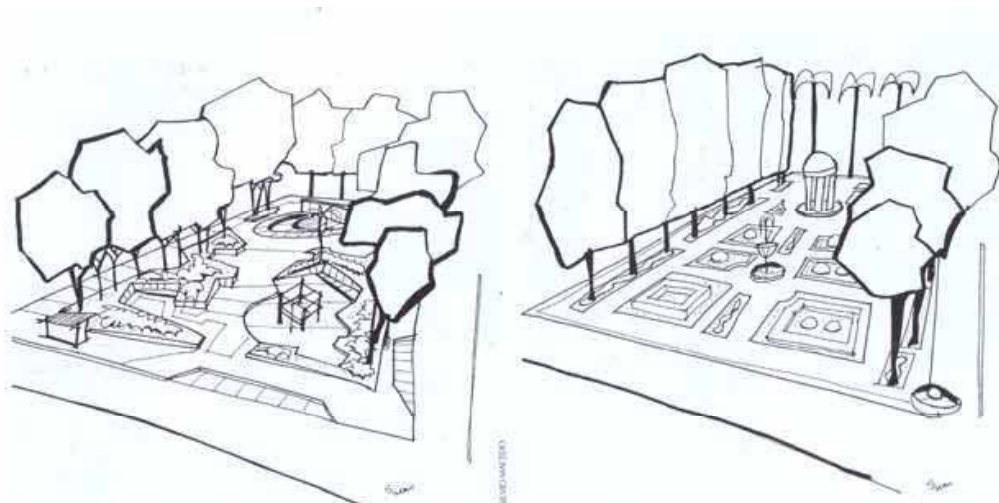


Figura 73. Comparação de Macedo (2003) que mostra diferenças entre o espaço projetado por Burle Marx e aqueles da tendência eclética do paisagismo. O seu paisagismo não adota um único ponto de vista privilegiado e o espaço “escavado” e com múltiplos pontos de vista contrapõe-se ao eixo central presente naquela tendência. Os canteiros criam espaços de estar.

Uma outra característica que diferencia o paisagismo de Burle Marx das tendências clássicas é que ele não utiliza a moldagem da vegetação pela topiaria, e procura fazer com que as espécies se pareçam o máximo possível consigo mesmas (MARX, 1987). Burle Marx (apud. SIQUEIRA, 2002) considera que uma das grandes qualidades naturais do jardim é a sua propriedade de ser instável, e que o tempo e a mudança são essenciais. Nessa perspectiva, a moldagem pela topiaria, que enquadra as formas naturais (instáveis) em formas geométricas (estáveis), pode ser considerada contrária aos seus princípios.

Outros aspectos relacionados ao uso da vegetação também vão diferenciar o seu paisagismo, como a grande presença das espécies nativas, o destaque do valor escultural dos tipos, além de atuarem como elemento da configuração dos espaços. Em razão destas características, Roberto Mindlin (apud. COSTA, 1999), um dos importantes arquitetos da arquitetura moderna no Brasil, considerou que a

principal contribuição de Burle Marx foi a de criar uma estética moderna integrada à paisagem tropical.

A forma da vegetação apresenta uma grande contribuição para a principal característica da concepção de Burle Marx destacada por Leenhard (1996), que é a estrutura clara e legibilidade do desenho. A importância deste elemento no seu paisagismo é notável e torna necessário inserir algumas considerações sobre a composição de planos (superfícies) criados com a vegetação.

Os planos criados com a vegetação podem ser de três tipos: o plano de base, o plano vertical e o plano de teto (SALVIATI, 1993). O plano de base está relacionado principalmente ao extrato herbáceo por causa do porte reduzido dos tipos e da estrutura capaz de produzir grande quantidade de flores coloridas que possibilitam a composição de um paisagismo rico em detalhes (SALVIATI, 1993). Este plano vai definir os limites horizontais sem estabelecer barreiras visuais (CHING, 1998) e, apesar de ele indicar limites para o movimento do corpo, pois alguns tipos não suportam o pisoteio, eles não constituem uma barreira propriamente dita. Quanto aos fatores ambientais, o porte dos tipos permite a permeabilidade em relação aos fatores como a luz e os ventos.

Estes planos podem ser bastante úteis para a integração dos edifícios com seu entorno em decorrência da abertura do campo visual, e não por acaso, Burle Marx utilizou com frequência estes planos junto aos edifícios. Além disso, eles também contribuem para conferir um aspecto mais dinâmico às superfícies, como aqueles destacados por Leehardt nos Jardins do MAM, onde o autor considera que o paisagista procura chamar a atenção do olho para as formas que lhe são propostas e não só desenha claramente, mas também anima as superfícies que poderiam assumir um caráter entediante.

O desenho no chão anima a superfície de maneira intensa para o olhar tanto mais que este fica impedido de fugir para além do

gramado por uma linha de palmeiras que encerra essa superfície. O que vemos aqui é a arte de determinar espaços. Para que uma superfície seja legível e, portanto, ofereça ao olhar a unidade mínima que permite o desenrolar de uma ação estética, cumprir para que o olhar possa apreendê-la como um todo, como um espaço relativamente autônomo digno de requerer a atenção. Sem que em momento algum se perca da idéia do jardim como um conjunto e, conseqüentemente, como paisagem, é mister que se criem subconjuntos, quase quadros diríamos, no sentido de superfícies delimitadas e privilegiadas.

(LEENHARDT, 1996, p.33)

PLANOS DE BASE CRIADOS POR BURLE MARX



Figura 74. O plano de base no entorno da edificação do Parque do Araxá.
Fonte: Motta, 1984.



Figura 75. Aspecto dinâmico do plano de base no Jardim do MAM.
Fonte: Frota, 1994.

Por causa da fluidez contínua do campo visual promovida pelos planos de base, eles carecem da associação com outros para estabelecer limites mais

precisos ao espaço (CHING, 1998). No caso do MAM, Leenhardt (1996) destaca a importância das palmeiras, ou seja, a introdução do plano superior. Este plano tem um papel fundamental na definição de espaços, e pode ser o principal elemento, pois sugere um volume de espaço ao definir limites mais precisos de acordo com Ching (1998). Este plano está associado principalmente ao extrato arbóreo, cuja altura pode variar de 6 até 100 metros, sendo a sua forma dependente da combinação de duas variáveis: o tipo de tronco e a forma da copa.

O tronco marca os limites verticais do espaço, e a porção em que ele não se subdivide é chamada de fuste. O tronco define limites verticais, mas não representa barreiras para o movimento do corpo e o impedimento do campo visual não é significativo. A forma da copa depende diretamente da forma e do volume da folhagem, que terá uma grande influência não só para a definição do espaço, mas também para os fatores ambientais citados por Romero (2001), como a luz, a umidade, a qualidade do ar e a ventilação.

Um exemplo que ilustra de forma esclarecedora o emprego do extrato arbóreo na delimitação dos espaços por Burle Marx encontra-se na perspectiva do Parque Moça Bonita (RJ, 1980), na qual a área destinada aos equipamentos de lazer é envolvida e delimitada principalmente pelas árvores, havendo uma grande fluidez entre os espaços para o movimento do corpo e para o campo visual (Figura 76). Este papel preponderante do plano superior na definição de espaços também pode ser observado no Parque Del Este (Figuras 77, 78 e 79) e na praça da Superquadra 308 Sul em Brasília (Figura 80). Nesta praça, o espaço foi definido por árvores dispostas em forma circular, cujo tronco tem características esculturais.

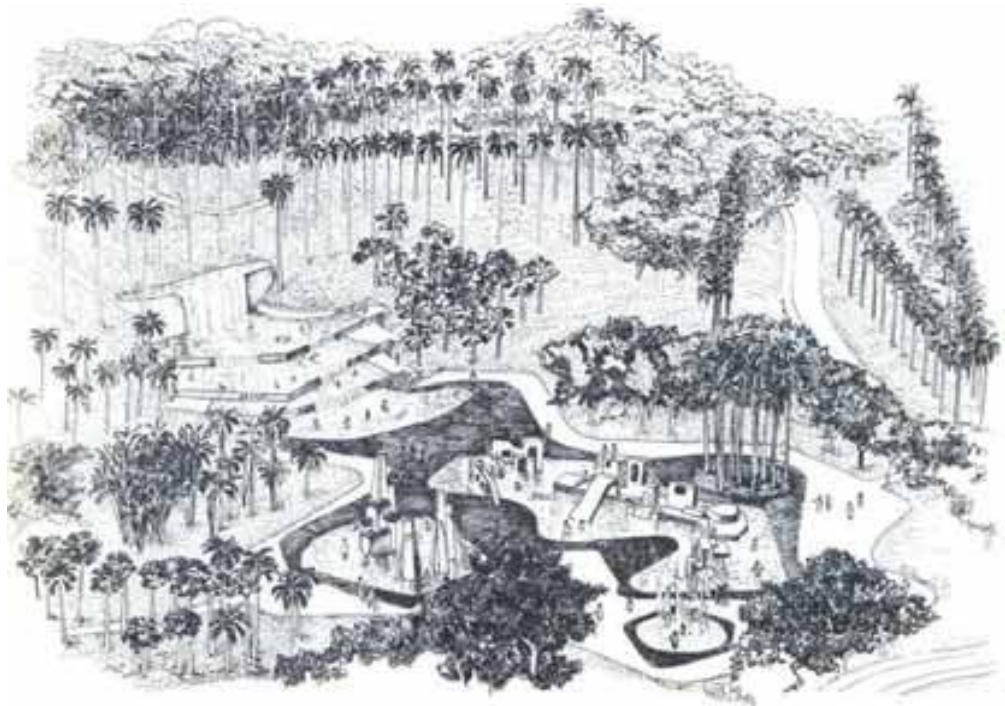


Figura 76. Perspectiva do Parque Moça Bonita, RJ.
Fonte: Motta, 1984.

OS PLANOS SUPERIORES CRIADOS POR BURLE MARX



Figuras 77 (acima) e 78 (ao lado). Dois momentos de uma área de lazer do Parque Del Este (antes e depois da arborização). Após a arborização ficou definido um volume de espaço no entorno do espaço de lazer. Fonte da figura 77: Bardi, 1964. Fonte da figura 78: Frota, 1994.



Figura 79. Recanto do parque Del Este delimitado por árvores. Fonte: Frota, 1994.



Figura 80. Praça na quadra 308 sul em Brasília, que também é delimitada por árvores. Fonte: fotografia da autora.

O tronco e a copa das árvores não raro apresentam características marcantes no paisagismo de Burle Marx, sendo o Parque do Flamengo um local interessante para essa observação. Nesse Parque, encontram-se espécies como o Pau-ferro, que tem o seu tronco revestido por cascas de coloração diferentes que se soltam parcialmente evidenciando as sobreposições. Em árvores como o fícus, o tronco é envolvido por diversos cipós que brotam dos galhos e em alguns casos ele fica praticamente encoberto. Na *Couroupita guianensis* (Figura 83), acontece o brotamento de flores e frutos no próprio caule, e são igualmente interessantes os caules de algumas palmeiras que tem a casca parecida com gomos que se encaixam uns sobre os outros (Figura 84).

CARACTERÍSTICAS MARCANTES DAS ESPÉCIES NO PARQUE DO FLAMENGO

Fonte das imagens: Fotografias da autora.



Figura 81.



Figura 82.



Figura 83.



Figura 84.

As espécies com características plásticas marcantes contribuem não só para a estética do parque, mas também para a percepção e orientação dos usuários no espaço. As copas de formas variadas compõem planos de teto que proporcionam graus de iluminação variados: as espécies de copa farta garantem o efetivo sombreamento de algumas áreas, enquanto outras ficaram mais expostas à iluminação natural, favorecida principalmente pelos diversos conjuntos de palmeiras que vão se revelando gradativamente à medida que se caminha.

GRAUS DE ILUMINAÇÃO VARIADOS PROMOVIDOS PELO PLANO SUPERIOR

Fonte das imagens: Fotografias da autora.



Figura 85.



Figura 86.

Cabe ainda ressaltar a importância do plano vertical na criação de volumes e na delimitação dos espaços, pois ele é o que tem a maior presença no fechamento do campo visual e pode atuar como barreira para o movimento do corpo (CHING, 1998). O plano vertical está relacionado ao extrato arbustivo, no qual o fuste repleto de folhas se reparte próximo do solo criando barreiras, e essa característica permite criar cortinas vegetais. A observação deste plano nos espaços projetados por Burle Marx indica que eles foram utilizados com maior frequência na definição de volumes isolados do que como barreiras, em virtude da grande fluidez do espaço no paisagismo. Entre os exemplos da criação de planos verticais encontram-se a Praça Salgado Filho (RJ) e o edifício da Petrobrás (RJ).

PLANOS VERTICAIS CRIADOS POR BURLE MARX



Figuras 87. A definição clara dos três planos na Praça Salgado Filho. O de base e o vertical (no entorno do lago), e o superior (na área externa ao lago). Fonte: Macedo 2003.



Figura 88. O encerramento do espaço produzido com o plano vertical na área próxima ao edifício do BNDE. Fonte: Macedo 2003

A clareza formal do paisagismo de Burle Marx não está associada apenas à vegetação e envolve o desenho cuidadoso dos diversos elementos presentes na composição. As pedras não raro são utilizadas com valor escultórico, enquanto a água pode aparecer em forma de lagos, cascatas ou fontes. Um exemplo desse desenho elaborado da presença da água encontra-se na residência de Patrícia Cisneros, em Caracas, na Venezuela (Figura 85). No sítio Roberto Burle Marx também encontram-se exemplos variados destas composições, como o lago envolvido por plantas no percurso que leva à residência.



Figura 89. Residência de Patrícia Cisneros, Venezuela.
Fonte: Frota, 1994.



Figura 90. Sítio Roberto Burle Marx. Fonte: Fotografia da autora.

Os pisos são elementos bastante elaborados, principalmente os de mosaico da tradição portuguesa, mas há exemplos igualmente elaborados em granito como nos pisos do Banco Safra (Figura 63). O desenho dos bancos com as suas respectivas áreas de inserção também apresentam desenhos elaborados, como no caso do Hospital Sul-América (RJ, 1955) e da Residência de David Guimarães, (RJ, 1955). Além disso, destacam-se no seu paisagismo os painéis de diversos materiais, como os cerâmicos (Figura 28), os de concreto (Figura 31) e os painéis de granito de demolição (Figura 50), enquanto recurso para promover encerramentos na paisagem, seus limites.



Figura 91: Paisagismo do Hospital Sul América.
Fonte: Motta, 1984.



Figura 92: Residência de David Guimarães. Fonte: Motta, 1984.

Esta atenção para com as formas Leenhardt (1996) não chama de mero formalismo, ou seja, uma busca da forma pela forma, pois elas se traduzem em experiências singulares em relação ao movimento e aos sentidos daqueles que passeiam pelos jardins. Para este autor, Burle Marx tinha o máximo de consideração com os destinatários de suas criações e os seus desenhos virtuosíssimos foram também associados a um modo excepcional de articulação de espaços por Macedo (2003). Sobre a organização dos espaços, foram também encontradas algumas considerações do paisagista Fernando Chacel:

Roberto sabia como ninguém metrizar as diferentes escalas por que passam as composições paisagísticas criando referenciais, pontos focais, hierarquizações espaciais e diversidades de uso, dentro da área de cada projeto, adequando-o ao entorno através de sutis transições paisagísticas. Meu aprendizado votivo da obra de Burle Marx, iniciado através do exame e análise dos seus projetos completou-se através de caminhadas interpretativas por seus jardins e parques. Pude compreender todo o alcance de seu trabalho e como a materialização das suas propostas paisagísticas se traduzia em um microcosmo harmonioso e equilibrado, fruto da força criativa de um artista excepcional.

(CHACEL, 1999, p. 03)

Chacel cita o aprendizado que obteve sobre o paisagismo de Burle Marx por meio de caminhadas interpretativas. Os percursos são, certamente, elementos esclarecedores da expressão do paisagismo de Burle Marx, cuja importância também é destacada por Leenhardt, que associa os percursos ao fundamento de uma verdadeira estética da paisagem e do jardim. Entre os exemplos de percursos elaborados por Burle Marx e citados por Leenhardt, destacam-se os jardins do Parque Ibirapuera (não realizado), no qual ele cria uma passarela suspensa destinada a dar ao passeante uma visão deslocada do desenho dos maciços

florais, que daria a impressão de um passeio pela superfície de um quadro construído pela zona plantada, situado três metros abaixo.

Essa maneira de colocar no espaço o duplo registro estético da experiência do corpo e da percepção visual constitui, sem dúvida, uma das características mais profundas da concepção “burle-marxiana” do jardim. A riqueza da experiência estética de um espaço no qual o passeante se desloca implica, com efeito, que se entremecem, em sua consciência e em seu corpo, os diferentes níveis da sua percepção. Como no teatro é mister que ele se sinta parte integrante do espetáculo, ser vivo entre seres vivos, mas é preciso dar-lhe também ao mesmo tempo e contraditoriamente, o sentimento de que assiste “ao espetáculo”, isto é, está ante o evento e exterior a ele, numa relação de distanciamento como queria Bertolt Brecht. O duplo registro da visão e da experiência do corpo constitui, portanto, em seu caráter paradoxal, o próprio fundamento de uma verdadeira estética da paisagem.

(LEENHARDT, 1996, p.18)

Leenhardt chama a atenção para as relações entre o movimento do corpo e percepção no paisagismo, sendo essa experiência toda feita de ritmos e que evidencia a estrutura do corpo: a verticalidade. Este autor considera que os seres humanos são uma vertical móvel que se desloca em relação a uma horizontal fixa e ao contrário da horizontalidade “natural”, o enquadramento que se impõe ao passeante pelas relações de verticalidade será necessariamente um efeito do artifício do paisagismo. Este autor destaca várias estratégias de Burle Marx para destacar a verticalidade, como as palmeiras dos jardins do MAM.

O movimento do corpo no paisagismo está relacionado a uma outra dimensão da arte dos jardins destacada por Leenhardt, que é a dimensão temporal, não só por ele evoluir ao ritmo do crescimento dos vegetais, mas

também por haver um tempo relacionado à experiência do passeante, que é o mais essencial para o autor. Ele considera que a organização dos elementos deve conferir ritmo ao passeio tendo como medida a alternância entre o movimento e as paradas. Sua estrutura vai resultar em uma experiência seqüencial de ângulos e enquadramentos, de alternância de percepções e de pontos de vista, e o desfilar de seqüências visuais captadas sob ângulos em perpétua modificação.

As seqüências presentes nos jardins, Leenhardt associa à idéia que o passeante deverá elaborar sobre ele, e sua origem se encontra no trabalho atento de composição paisagística. Em virtude da relação da composição da paisagem com o movimento do corpo, este tempo do deslocamento do espectador se integra em uma obra de arte dita cinética de acordo com Leenhardt, que se constituiu num elemento importante do paisagismo de Burle Marx.

Burle Marx sempre deu particular atenção a esses aspectos dinâmicos da percepção. A seqüência dos elementos constitutivos da sensação tem para ele importância capital, já que, a seu ver, compor um jardim não equivale simplesmente a compor um quadro. A dinâmica do passeio implica que o pintor ceda lugar ao “cineasta” ou “cineasta”, como, com imprecisão, poderíamos chamá-los. Com efeito, à semelhança do cineasta, o paisagista deve saber organizar no tempo a articulação dos planos fixos e a consecução dos planos. O paisagista também é, portanto, um especialista no duplo movimento provocado pelo deslocamento do espectador. A construção das imagens do jardim efetua-se com base na experiência da mobilidade do ponto de vista. [...] Mas quem passou pela experiência dos jardins de Burle Marx ter-se-à plenamente convencido de que a preocupação com a experiência dinâmica do espaço é uma dimensão essencial do seu trabalho.

(LEENHARDT, 1996, p. 36)

VARIAÇÕES FORMAIS DE UM PERCURSO DO PARQUE DEL ESTE

Fonte: Frota, 1994.



Figura 93.



Figura 94.



Figura 95.



Figura 96.

Leenhardt destaca os aspectos dinâmicos da percepção na escala dos pedestres, todavia em alguns projetos para áreas urbanas observam-se relações de percepção em outras escalas, pois os desenhos revelam-se de um modo mais dinâmico a partir de um distanciamento do olhar que não está mais situado na escala do pedestre. Um exemplo destas relações é o jardim situado no terraço do Banco Safra (SP), localizado em meio a vários edifícios. Nesse contexto, Burle Marx parece ter o entendimento de que o jardim do terraço é paisagem não só para o edifício em que está inserido, mas também para a cidade, pois o desenho se revela melhor quando visto do alto da janela de um edifício, isso em uma área repleta de edifícios e janelas. O mesmo efeito é observado no desenho do calçadão da praia de Copacabana.



Figura 97: Piso do terraço do Banco Safra (observar que esta fotografia foi tirada do alto do edifício ao lado). Fonte: Frota, 1994.



Figura 98: Fotografia do piso obtida no local (observar que o jardim do terraço tem no entorno várias janelas). Fonte: Frota, 1994.



Figura 99: Calçada da Praia de Copacabana. Fonte: Frota, 1994.

1.3. O PAISAGISMO E A ECOLOGIA

Os fatores ecológicos são freqüentemente citados nos textos escritos por Burle Marx. Estes fatores referem-se à planta como ser vivo e às suas relações com o ambiente, do qual ela depende para se manter e desenvolver. A origem destes fatores encontra-se nos processos evolutivos e adaptativos das espécies (SALVIATI, 1993) e neles Burle Marx reconhece não só a manifestação de aspectos físicos e biológicos das plantas, mas também a expressão de idéias estéticas. Burle Marx chama a atenção para as relações de cor, forma, ritmo e estrutura das associações e cita o “espetáculo” que ele assistiu em uma região da caatinga proporcionado pelas relações ecológicas do lugar:

A planta é nosso objeto. E como considerar a planta? De um lado, ela é um ser vivo que obedece a um determinismo condicionado pelas leis do crescimento, da fisiologia, da biofísica e da bioquímica. Por outro lado, qualquer planta é o resultado de um longo processo histórico, no qual ela incorpora em seu estado atual todas as experiências de uma longa linha de ascendentes, que vai se perder na indefinição dos primeiros seres. E todo esse aperfeiçoamento de formas, de cor, de ritmo, de estrutura, faz com que ela participe de um outro plano categorial, o plano dos seres estéticos, cuja existência é um mistério para o homem.

(MARX, 1987, p. 37)

Ascendendo às montanhas, depois de percorrer campos gramíneos, deparei com uma mancha acinzentada de rochas e, à medida que me colocava mais perto, descobri um mundo completamente novo para mim, essa extraordinária associação de plantas, que parecem criadas para se comporem umas com as outras, os fortes tons do amarelo cádmio dos líquens e da *Laelia*

flava Lindl., contrapostos aos violetas graves das quaresmeiras, harmonizando-se com o vermelho veneza do lado dorsal das folhas da Mimosa calodendron Mart., planta que se faz notável pelos movimentos de defesa das suas folhas. Toda essa policromia fica assentada sobre um pano de fundo, onde forma, ritmo e cor se coadunam, realçando, em cada estação, o caráter de uma determinada floração. Esta instabilidade é justamente um dos grandes segredos da natureza, que nunca nos fadiga e se renova constantemente, pelo efeito da luz, da chuva, do vento, das sombras, que modelam novas formas.

(MARX, 1987, p. 40)

Apenas como exemplo, poderia lembrar um espetáculo que assisti em plena caatinga, no nordeste do Brasil. A certa hora da noite, e numa larga área, todos os Cereus jamacaru (mandacaru), numa seqüência metronômica, abriram ritmicamente as suas grandes flores alvas. Sob a luz do luar, as corolas multipétalas se abriam, expondo as gargantas, para onde multidões de insetos eram atraídos. Ao vê-los, recordei-me dos movimentos das anêmonas-do-mar e não pude deixar de meditar sobre as razões misteriosas dessa estranha convergência. E a mim mesmo me disse que uma planta, assim como uma cor, assume todo o seu sentido quando justaposta a uma outra cor ou outra planta.

(MARX, apud LEENHARDT, 1996, p.55)

Na natureza, as associações não se fazem ao acaso, pois obedecem a compatibilidades que dependem do jogo complexo dos fatores do clima, do solo e da própria interação entre plantas e animais e de plantas entre si. Os ecólogos denominam esses agrupamentos definidos de associações.

(BURLE MARX, apud. LEENHARDT, 1996, p.55)

[...] há muito que luto contra certas formas de urbanização nas quais a paisagem é destruída para dar lugar a composições vegetais completamente desconectadas da realidade paisagística local. O que então se destrói é a obra original, representada por um biótopo, como estágio de equilíbrio adquirido ao termo da atividade milenar do jogo das forças da natureza.

Nossas concepções paisagísticas devem encontrar seu fundamento num trabalho de interpretação e compreensão das associações naturais. Eu poderia, por exemplo, citar minhas observações sobre a flora da canga, aglomerado de materiais ferruginosos que constituem o subsolo de extensas regiões do Brasil Central.

(BURLE MARX, apud. LEENHARDT, 1996, p.57)

Burle Marx destaca o valor estético da integração dos elementos da natureza, e sua visão estabelece correspondências com o pensamento de Kant, filósofo alemão do século XVIII, que considerava que os elementos naturais se integram de forma harmônica e podem ser tão belos que até parecem arte (2002). Burle Marx reconhece estes valores, mas isso não significa que, para ele e para Kant, a criação artística seja uma cópia da natureza.

Fazer paisagem artificial não é negar nem imitar servilmente a natureza. É saber transpor e saber associar, com base num critério seletivo, pessoal, os resultados de uma observação morosa, intensa e prolongada.

(BURLE MARX, 1987, p. 39)

O jardim não é cópia da natureza na visão do paisagista, mesmo que ele respeite as exigências ecológicas e estéticas, e seus projetos procuram deixar

claras as diferenças entre uma criação natural e uma criação artística (ao contrário do paisagismo naturalista que procura parecer natureza mesmo transformando radicalmente seus processos). Os exemplos dessa diferenciação podem ser observados no premiado projeto para a residência de Odete Monteiro na região da Serra dos Órgão, e nos jardins da residência de Alberto Kronsfoth (Figuras 26 e 27).

Essa evidência do jardim como criação humana por meio dos recursos artísticos pode estar na origem do destaque conferido aos artifícios e não a ecologia dos seus jardins, pois os “artifícios” podem ser mais facilmente captados pelo olho humano, enquanto que os fundamentos ecológicos estão relacionados a processos que nem sempre são visíveis.

O destaque conferido aos artifícios está presente em referências como o título da retrospectiva realizada pelo MoMa, em Nova York: “Roberto Burle Marx - The unnatural art of the garden”, e também na afirmação do paisagista Gilles Clément que “Burle Marx se mostrou atento aos processos ecológicos, mas que estas dimensões mais se “ombream” do que se interpenetram” (CLÉMENT, apud. LEENHARDT, 1996, p. 83). O paisagista fez o seguinte comentário sobre o título da exposição do MoMa em Nova York.

A exposição está sendo organizada por eles (do MoMa) há quase dois anos.[...] Só não gostei do título que deram à exposição: é algo como “A Arte Desnatural dos Jardins”. Ora, é obvio que, quando você faz jardins, você deixa de documentar a natureza.

(BURLE MARX, *Jornal do Brasil*, 4 de maio de 1991, p. 5)

A retrospectiva do museu de Nova York e o comentário do paisagista francês não conferem destaque à dimensão ecológica do paisagismo de Burle Marx, no entanto, o estudo da sua atuação profissional indica que esta temática merece ser observada com a devida atenção. As práticas do paisagista, como o

emprego da flora autóctone nos jardins (mesmo que ele também tenha utilizado espécies exóticas com frequência), o emprego de espécies ameaçadas de extinção, e o conhecimento adquirido com as pesquisas dos espaços naturais, evidenciam que a ecologia não está distante do seu paisagismo. Sendo assim, essa pesquisa tratou de rever aqueles pré-supostos presentes nas referências adotadas inicialmente e de refletir sobre as contribuições de Burle Marx nesse campo do paisagismo.

Os aspectos ecológicos do paisagismo tiveram sua importância mais reconhecida a partir da década de 1970 por causa dos problemas ambientais presentes em âmbito mundial, como o desmatamento, o comprometimento dos recursos naturais e a iminência de uma crise energética. Nesse contexto de crise, o paisagismo passou a ser visto como um elemento capaz de colaborar para a reversão dos processos de destruição da natureza e de restituir valores perdidos.

Entre os fundamentos teóricos do paisagismo ecológico destacam-se as contribuições das pesquisas de Eugene Odum (1996), baseada nos fluxos energéticos em ecossistemas naturais e em áreas urbanizadas. Odum observou que os modelos naturais produzem energia e recursos, além de garantir a biodiversidade, ao contrário dos espaços urbanizados que importavam dos naturais e adotavam práticas monocultoras que reduzem a biodiversidade (1991). Assim, os modelos naturais foram considerados mais sustentáveis e se tornaram uma importante referência para a qualidade do manejo ambiental e também para os jardins ecológicos, que tiveram nas espécies nativas dos ecossistemas e na diversidade os seus elementos básicos.

Esses valores tornaram-se mais difundidos na medida em que se agravaram os problemas ambientais, e a necessidade de recuperação ambiental se tornou mais evidente. Mas este quadro de crise não foi o mesmo ao longo da carreira de Burle Marx e durante as diversas décadas em que ele atuou profissionalmente os espaços urbanos sofreram transformações que

apresentaram diferentes problemas para o paisagismo. Por esta razão, suas contribuições merecem ser devidamente contextualizadas para não as perder de vista.

No que diz respeito ao uso de espécies nativas, um dos principais critérios do paisagismo ecológico, Burle Marx dedicou-se a pesquisar e a inserir a flora nativa nos jardins do Brasil justamente em um período no qual o paisagismo se encontrava dissociado da flora local e repetia um repertório limitado de espécies exóticas. O emprego das espécies nem sempre esteve restrito as atutoctones, no entanto, suas práticas contribuíram para ampliar consideravelmente a diversidade de espécies utilizadas, o que também é um critério do paisagismo ecológico.

A composição de plantas nos jardins de Burle Marx tem entre os princípios as associações ecológicas, uma das primeiras lições que ele recebeu nas suas observações no Jardim Botânico de Berlim, havendo exemplos notáveis desta aplicação em projetos como o Parque do Araxá, composto a partir dos grupos botânicos do Estado de Minas Gerais. Este princípio evidencia que a estética e a ecologia não são elementos divorciados nos seus projetos como supõe Clément (apud LEENHARDT, 1996).

O destaque do potencial estético dos elementos naturais no paisagismo é sem dúvida um tributo à natureza, um convite a apreciar sua beleza e diversidade. Para isso, o paisagista utiliza a arte para despertar o olhar para o que muitas vezes pode não estar evidente em um espaço natural, e não é por acaso que ele se dedicou à observação atenta desses espaços. Burle Marx soube captar e transpor estes valores por meio dos artifícios e considera que esta função de revelar a natureza por meio da arte é uma missão pedagógica do paisagista.

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, em 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 útil.

(MARX, apud LEENHARDT, 1996, p. 50)

O paisagista destaca o valor didático da composição de plantas como uma herança estética útil. Esses valores revelaram-se não só nos parques, mas também nos projetos de jardins botânicos e zoológicos, e nessa categoria o projeto das associações ecológicas envolve plantas e animais, como no Grupo Zoobotânico da Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro (1946) e no Parque Zoobotânico de Brasília (1961). Sobre as relações entre a fauna e a flora nos projetos de paisagismo, Burle Marx fez alguns comentários.

Por outro lado, considerando as necessidades de um parque zoológico, a presença do animal introduz uma disciplina no movimento e na estrutura do parque, que exige uma série de precauções do paisagista, para que a solução funcional e a estética se realizem simultaneamente, sem conflito. No Zoobotânico de Brasília, por exemplo, optamos por uma distribuição dos animais, num ambiente formado pela vegetação dos grupos ecológicos dos *habitats* respectivos. Mas a natureza não deve ser apenas copiada. É preciso fazer uma composição que projete e dê ênfase à presença dos animais e das plantas para que sejam mais expressivos como elementos de uma dada paisagem.

(MARX, 1987, p.22)

Burle Marx chama a atenção para a relação entre os aspectos “funcionais” introduzidos pela presença dos animais, e o resultado estético dos projetos de parques zoobotânicos. Essa visão reflete influências da sua atenta observação da natureza, dos princípios ecológicos, e da sua formação artística. Sendo assim, não se pode dizer que a estética se encontre divorciada da ecologia nos seus princípios e, mesmo que o paisagista tenha utilizado espécies exóticas nos jardins, talvez seja mais correto afirmar que os princípios que ele lança mão são múltiplos, sendo a ecologia um deles.

1.4. CONCLUSÕES DO CAPÍTULO

A formação de Roberto Burle Marx pode ser relacionada a uma diversidade de influências, como os estudos de pintura na Escola Nacional de Belas Artes, a observação dos espaços naturais, o convívio com botânicos e, além disso, o paisagista cita também o aprendizado obtido dentro do seu núcleo familiar e no período em que morou na Europa. Todos esses fatores associaram-se a uma atividade profissional intensa com a atuação em campos artísticos variados, como a pintura, a escultura, o desenho de jóias, a tapeçaria, a cenografia, e o paisagismo, sendo esta última a que ele teve maior projeção.

Seus projetos destacaram-se pela introdução de uma nova expressão formal para o paisagismo e pelas parcerias estabelecidas com a arquitetura moderna, mas sua atuação também merece ser destacada pelas contribuições para a solução de problemas existentes nas grandes cidades por meio do projeto de importantes parques urbanos como no Parque do Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, o Parque Del Este, em Caracas, o Parque da Cidade, em Brasília, e o Parque de Kuala Lumpur, na Malásia.

Entre os princípios do seu paisagismo destacam-se a composição da estrutura do espaço a partir de múltiplos pontos de vista, o desenho cuidadoso de

todos os elementos que compõe o projeto, a clareza formal, a diferenciação entre o espaço humanizado e a paisagem natural, o uso da vegetação como elemento de destaque na configuração dos espaços, a valorização das características originais das plantas (não usa topiaria) e o emprego freqüente de plantas tropicais. Além disso, os princípios ecológicos também estão presentes por meio do uso de plantas autóctones, de espécies ameaçadas de extinção, das associações ecológicas e de um repertório diversificado de espécies.

3. OS ESPAÇOS DE LAZER DO PLANO PILOTO DE BRASÍLIA

3.1. O PLANO DE LÚCIO COSTA E OS ESPAÇOS DE LAZER

O Plano de Lúcio Costa para Brasília é chamado por ele de cidade-parque, no qual a principal influência destacada por referências, como Carpintero (1998) e Barcellos (1999), são os princípios da arquitetura moderna presentes na Carta de Atenas. Mas além desses princípios, encontram-se também relações com outras formulações, como a proposta de Cidade-Jardim de Ebenezer Howard (1850-1928) e o conceito de unidade de vizinhança definido por Clarence Perry na década de 1920 em Nova York (BARCELLOS, 1999).

A “Carta de Atenas” (1940) reuniu os princípios do urbanismo funcionalista, do qual se destaca a separação das atividades urbanas em setores: circulação, habitação, trabalho e lazer. No que diz respeito ao lazer, são mencionadas três categorias de tempo livre e as suas respectivas possibilidades de deslocamentos: o lazer cotidiano, o lazer semanal e o lazer anual.

As horas de liberdade cotidiana devem ser passadas nas proximidades da moradia. As horas de liberdade semanal permitem a saída da cidade e os deslocamentos regionais. As horas de liberdade anual, isto é, férias, permitem verdadeiras viagens, fora da cidade e da região. O problema assim exposto implica na criação de reservas verdes: 1- ao redor das moradias; 2- na região; 3- no país.

(LE CORBUSIER, parágrafo 33 da Carta de Atenas)

A Carta de Atenas prevê várias categorias de lazer e os respectivos espaços. O lazer cotidiano próximo às residências seria possível pela reformulação do quarteirão, pois muitas cidades tradicionais se tornaram carentes

de espaços livres, poluídas e congestionadas, e de acordo com a visão dos modernistas o lazer e a circulação poderiam ser beneficiados com esta reformulação. Assim, as residências não seriam mais alinhadas com as vias, mas distribuídas individualmente pelo quarteirão e separadas por amplos espaços de uso comum cobertos com vegetação, com a circulação de pedestres separada das vias de tráfego. As construções sobre pilotis deveriam contribuir para liberar o pavimento térreo para a circulação e o lazer.

A reformulação do quarteirão também deveria possibilitar que as áreas residenciais tivessem não só os espaços de lazer, mas também construções de uso comunitário, como jardins de infância, escolas e centros juvenis. Mas ao contrário de fomentar o espírito comunitário e a sensação de bem-estar, várias áreas residenciais modernas vieram a ser criticadas, pois os padrões espaciais foram associados à desertificação dos lugares, a sensação de insegurança e ao vandalismo, como no conjunto habitacional de Islington, em Londres (HOLANDA, 2003). Jacobs (2000) criticou a separação das funções e a profusão de espaços abertos por dispersarem a urbanidade.

Quanto ao lazer semanal recomendava-se a reserva e a organização de amplos espaços periféricos à cidade, ou seja, de grandes parques e com meios de transporte acessíveis. Estes espaços deveriam abrigar uma grande variedade de equipamentos e atividades tais como esportes, torneios, espetáculos, concertos ao ar livre passeios e apreciação da natureza. Essa diversidade de equipamentos nos parques não é uma criação da arquitetura moderna, tendo em vista que no Movimento de Parques Americano liderado por Frederic Law Olmstead os parques já apresentavam esta variedade (JELLICOE, 2000) e o modernismo adotou esta característica para os parques.

A Carta de Atenas menciona também uma terceira categoria de espaços de lazer relacionada à preservação das belezas naturais intactas e ao reparo das agressões que algumas delas tenham sofrido (CORBUSIER, 1993). Mas essa

preservação está associada aos espaços bem distantes das cidades e não a própria cidade, e neste sentido a carta não faz nenhuma referência a preservação de valores naturais preexistentes no espaço urbano. A forma deveria, sobretudo, atender à visão funcionalista e programática e, apesar dos modernistas reconhecerem a importância do lazer, essas formulações relacionadas aos espaços do paisagismo receberam pouca atenção.

[...] uma destinação fecunda das horas livres forjará uma saúde e um coração para os habitantes das cidades.

(LE CORBUSIER, 1993, parágrafo 40)

A presença de grandes áreas livres de edificações cobertas por vegetação também se encontra presente na concepção de cidade-jardim de Ebenezer Howard (CHOAY, 1979). De acordo com Howard, as cidades teriam um suposto tamanho ideal e sua expansão seria pela criação de novos núcleos separados do primeiro e relacionados a um núcleo central. Nessa concepção, as áreas verdes teriam diversas funções tais como o lazer, a produção agrícola e o estabelecimento de limites ao crescimento da cidade. Barcellos (1999) destaca que este princípio veio a se traduzir posteriormente em Brasília pela noção de cidade-satélite, aplicada como meio de expandir a área urbana.



Figura 100. A forma da Cidade-Jardim tem um grande parque no centro.
 Fonte: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq042/arq042_02.asp

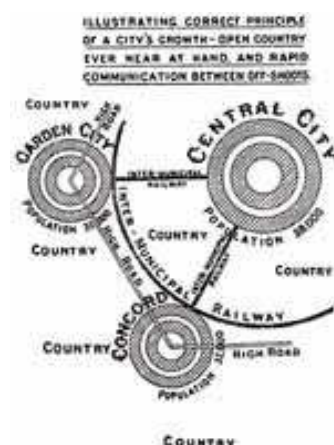


Figura 101. A expansão da Cidade se dá a partir da criação de novos núcleos. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq042/arq042_02.asp

Um outro paralelo que Barcellos (1999) estabelece com as formulações dos espaços livres de Brasília diz respeito ao conceito de unidade de vizinhança, que parte de duas preocupações básicas em relação às áreas residenciais: a organização de equipamentos de consumo coletivo e o desejo de recuperação de uma vida social de caráter local. No entanto, como já foi ressaltado, essa expectativa de convívio social da arquitetura moderna sofreu duras críticas em relação às suas experiências, entre as quais se destacam as de Jacobs (2000) publicadas pela primeira vez em 1961 (um ano após a inauguração da capital federal).

O Plano de Brasília vencedor do concurso em 1957 foi definido por Costa (1996) como uma cidade-parque e nele encontram-se várias referências à presença da vegetação e aos espaços de lazer localizados na capital. A concepção deste plano tem como base os princípios funcionalistas, e sua forma partiu do cruzamento de dois eixos que determinaram as principais vias de automóvel, que foi considerado elemento fundamental da concepção (Costa, 1996): no Eixo Rodoviário ficou a maior parte das residências, no Eixo Monumental ficaram os principais edifícios institucionais e de interesse coletivo e no cruzamento dos eixos a rodoviária.

Lúcio Costa chama a atenção para a importância da circulação de automóveis no plano, no entanto, a função de lazer atribuída aos espaços remete a importância de um outro elemento do sistema de circulação: os percursos de pedestres, principalmente no setor residencial, onde esta função teve um grande destaque.

O Setor Residencial foi organizado em módulos chamados de Superquadras, onde foi previsto uma grande quantidade de espaços de lazer. Os edifícios sobre pilotis, com o pavimento térreo aberto à circulação de pedestres, encontram-se em meio a grandes superfícies cobertas de vegetação e equipadas para atividades de lazer. A circulação de pedestres foi separada do tráfego de veículos no interior das Superquadras, no entanto, a inserção sistemática de vias

entre os módulos criou obstáculos para essa circulação e comprometeu atividades de lazer elementares, como as caminhadas e os passeios de bicicletas, sendo que a possibilidade de integração por meio de uma ciclovia não foi mencionada.

No que diz respeito à forma do paisagismo, uma “cortina” de vegetação deveria envolver as Superquadras formando uma larga cinta com árvores de porte, cada quadra com um mesmo tipo de espécie. Lúcio Costa utiliza as árvores para diferenciar as quadras (apud Lima 2003) e, como é de conhecimento, a arborização contribui para a diferenciação dos espaços e orientação de pedestres. O chão deveria ser gramado e associado a uma cortina de arbustos a fim de resguardar melhor o conteúdo do interior das quadras, e todo esse paisagismo deveria ter feição naturalista.

O plano também faz referência a outros espaços de lazer ao longo do Eixo Monumental e da orla do Lago Paranoá. Lúcio Costa dispôs simetricamente ao longo do Eixo dois grandes espaços: O Jardim Botânico de um lado e o Zoológico de outro, constituindo duas imensas áreas verdes que ele compara a dois “pulmões” (Figura 102). A área prevista para o Jardim Botânico (que não foi construído) pode ser considerada a origem da criação do Parque da Cidade. Sua posição junto a um dos principais eixos indica diferenças em relação às previsões da Carta de Atenas (que recomenda a criação de grandes parques em posição periférica), e correspondências com as idéias da Cidade-Jardim (que tem um grande parque em posição central).

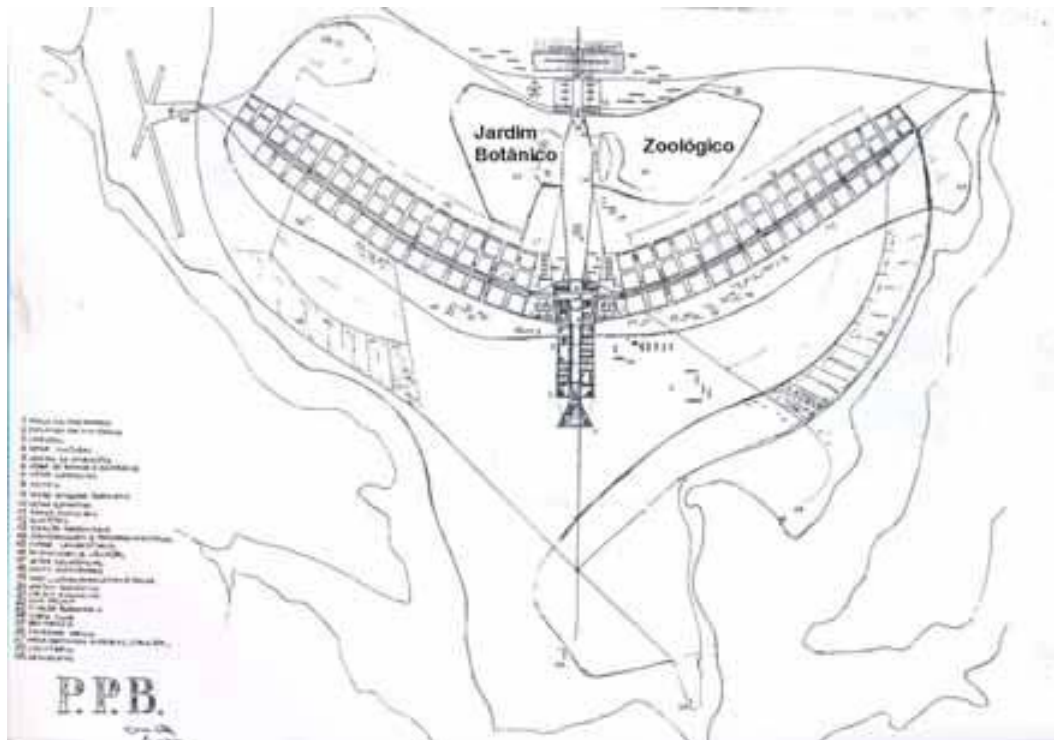


Figura 102. Plano de Lúcio Costa com as áreas do Jardim Botânico e do Jardim Zoológico (destacadas por essa pesquisa). Na figura observa-se que ao lado de cada uma destas áreas encontram-se grandes espaços vazios (que na implantação foram incorporados aos espaços de lazer). Fonte: Costa, 1996.

A terceira opção de lazer está relacionada à orla do Lago Paranoá, formada a partir do represamento de rios da região, e que seria tratada com feição naturalista e rústica para os passeios e amenidades bucólicas de toda a população urbana, conforme as recomendações de Costa (1996). Na orla do Lago apenas os clubes esportivos, os restaurantes, os lugares de recreio, os balneários e os núcleos de pesca poderiam chegar à beira d'água. Quanto ao paisagismo, vale também ressaltar que nesta área, assim como nos outros espaços de lazer da cidade-parque, não há nenhuma referência à preservação da vegetação nativa do cerrado existente, que era alvo de preconceitos e considerada sem valor ornamental.

3.2. AS ALTERAÇÕES NA FORMA DOS ESPAÇOS DE LAZER DO PLANO DE BRASÍLIA

O plano para a capital foi apresentado de forma sumária por Costa como ele mesmo reconheceu no seu texto (COSTA, 1996) e, no caso de ser aprovado, caberia um desenvolvimento mais elaborado das suas previsões. Mas durante a implantação da cidade inaugurada em 1960, em se tratando do paisagismo, não houve este acompanhamento e processaram-se diversas transformações em relação às previsões do plano. A primeira que pode ser citada está relacionada ao paisagismo das Superquadras, que apresentou tendências clássicas no lugar da naturalista prevista por Costa. Este (apud MOTTA, 1984) considerava que o paisagismo naturalista poderia fazer um contraponto à geometria da arquitetura, mas nas Superquadras ele se configurou como um “espelho”.



Figura 103. Influências clássicas no jardim da Superquadra 407 Norte: Topiaria, formas geométricas e linhas retas. Fonte: fotografia da autora.



Figura 104. As linhas retas do percurso na Superquadra 410 Sul. Fonte: fotografia da autora.

A tendência formal está presente em praticamente todas as Superquadras, com uma profusão de ângulos retos e formas geométricas que se repetem indefinidamente na paisagem. Além disso, não é raro encontrar a vegetação delimitando o espaço térreo dos edifícios, o que contraria a idéia de abertura desse pavimento, e com raras exceções o paisagismo foge a esta regra como na quadra 308 Sul, projetada por Burle Marx. Nesse paisagismo, a vegetação não

cria uma “cerca” em volta do edifício, e os ângulos retos tão recorrentes vão se articular com outros ângulos, com novos contornos e com cores mais variadas, além de inserir a água, elemento pouco comum no paisagismo das Superquadras

Um exemplo do paisagismo de Burle Marx nesta quadra encontra-se em uma passagem de um edifício para a área de lazer, na qual o percurso feito sobre um pequeno lago é marcado por plantas de cores variadas delimitadas por canteiros de formas sinuosas. Neste jardim não é difícil de perceber a integração harmônica com a arquitetura, ainda que ele estabeleça um contraponto às suas formas. Localiza-se também nesta quadra a praça já mencionada que Burle Marx delimitou com árvores de formas esculturais.



Figura 105. O paisagismo da Superquadra 308 sul: O enquadramento geométrico da arquitetura tem o contraponto do paisagismo de Burle Marx. Fonte: fotografia da autora.



Figura 106: A forma da vegetação *in natura* (sem topiaria). Fonte: fotografia da autora.



Figura 107. A presença da água no paisagismo. Fonte: fotografia da autora.

Uma outra alteração em relação ao Plano presente no paisagismo das Superquadras está relacionada ao cinturão verde do seu entorno, que deveria ser composto em cada quadra por um único tipo de espécie de modo a estabelecer diferenças que contribuiriam para a orientação no espaço. Os “cinturões” seriam criados a partir da retirada da vegetação original e implantação de mudas disponíveis em viveiros das grandes capitais do Brasil. Mas os problemas de adaptação das espécies utilizadas no paisagismo tornaram a formação destes cinturões, assim como toda a arborização de Brasília, um grande desafio para os técnicos que implantaram o paisagismo.



Figura 108. Superquadra 402 Sul na época da construção.
Fonte: Fontinelle, 1988.



Figura 109. Edifícios residenciais na Asa Sul com o “cinturão verde” no entorno.
Fonte:<http://geocities.com/thetropics/3416/>

As técnicas de manejo do ambiente eram praticamente desconhecidas no período de implantação da cidade e foram desenvolvidas junto com sua criação. Muitas espécies trazidas dos viveiros de outras capitais não se adaptaram e milhares de mudas foram perdidas, o que dificultou a arborização e trouxe impactos negativos para a paisagem, já que a cobertura original havia sido retirada e o solo estava exposto em muitos locais. Sendo assim, os técnicos decidiram misturar os tipos vegetais para ver qual teria melhor adaptação, e desse modo garantir alguma cobertura vegetal nas grandes áreas expostas às intempéries. Esta medida de ordem ambiental implicou mudanças na forma do paisagismo (SILVA, 2003), pois a definição clara dos planos homogêneos foi substituída pela composição heterogênea dos tipos.

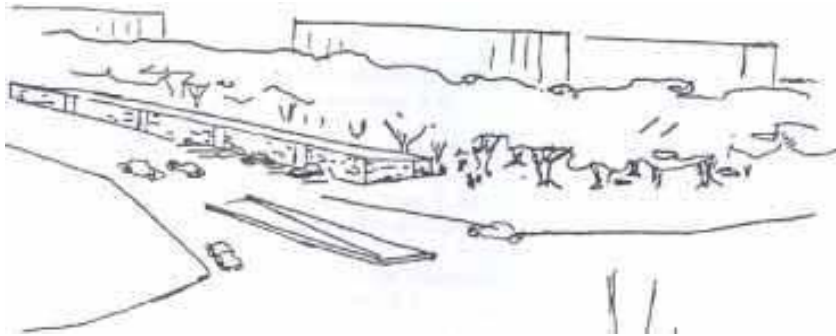


Figura 110. "Cinturão verde" no entorno das Superquadras (formado por único tipo de espécie em cada uma delas). Fonte: Costa, 1996.



Figura 111. Arborização da Superquadra 408 Norte com espécies diferenciadas. Fonte: Fotografia da autora.

A partir dos problemas ambientais, o Departamento de Parques e Jardins, órgão governamental criado para essa implantação, passou a desenvolver pesquisas sobre o uso de espécies nativas do bioma do cerrado no paisagismo de Brasília. As pesquisas tiveram início a partir da segunda metade da década de 1970 (LIMA, 2003) e com os resultados positivos estas espécies vieram a ser utilizadas de forma crescente na arborização, sendo que até períodos recentes tem acontecido a substituição de tipos exóticos por causa dos problemas de adaptação.

Quanto aos espaços de lazer do Eixo Monumental, a principal alteração em relação ao Plano foi a decisão da equipe de implantação da cidade de juntar no mesmo espaço o Jardim Botânico e o Jardim Zoológico, formando o Parque Zoobotânico de Brasília. Por meio desta reunião o grande espaço vazio deixado pelo plano naquela área seria preenchido, formando uma barreira à expansão da área urbanizada no entorno das Superquadras. O projeto ficou sob a responsabilidade de Burle Marx e a sua data é de 1961, ou seja, um ano após a inauguração da cidade. Sobre esse Parque encontram-se desenhos publicados em livros e referências nas conferências, no entanto, ele não foi construído e o seu espaço veio a ser ocupado posteriormente pelo Parque da Cidade.

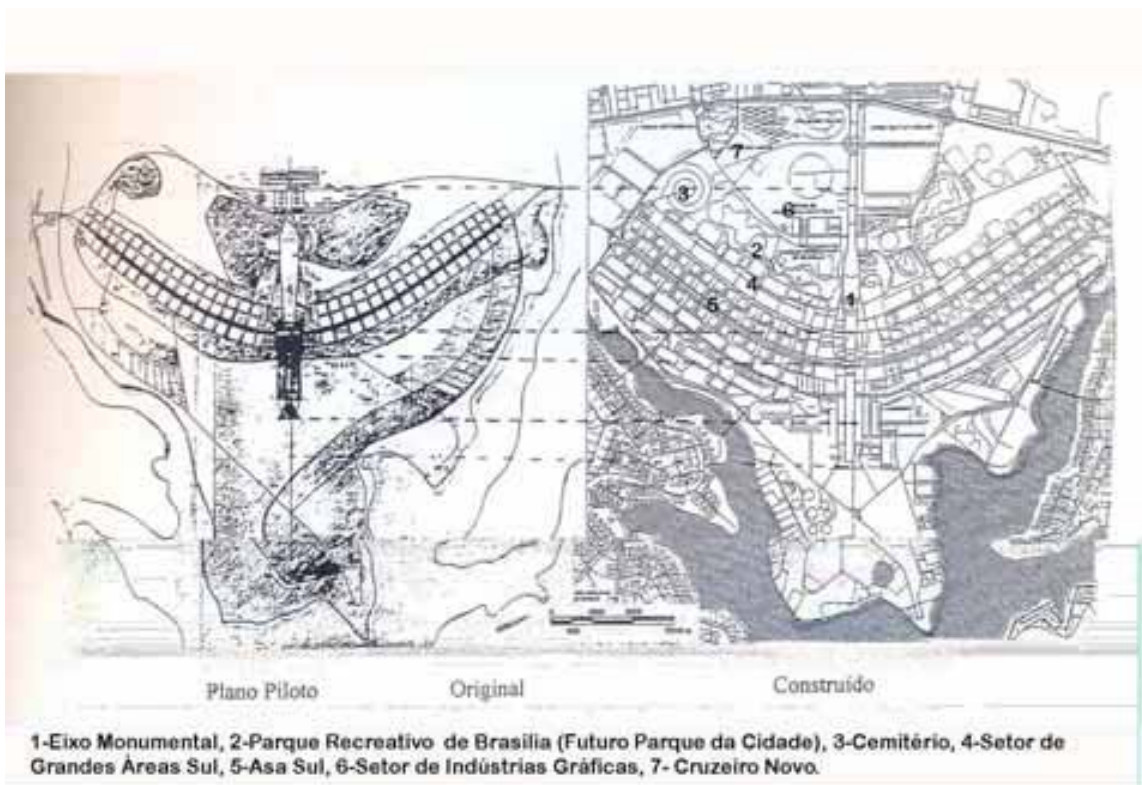


Figura 112. Comparação entre o Plano de Lúcio Costa e a implantação da Cidade (legenda da figura introduzida pela pesquisa). Esta figura mostra as diferenças entre a extensão das áreas de lazer previstas. A primeira tem dimensões que não ultrapassam a metade da extensão da Asa Sul. A segunda chega até os limites com o cemitério e abrange quase toda a extensão da Asa Sul. Fonte: Carpintero, 1998.

A comparação das figuras mostra que a área do Parque sofreu uma grande ampliação. Nos seus limites encontra-se o Eixo Monumental, o Setor de Grandes Áreas Sul, destinado a escolas e igrejas, o Setor de Indústrias Gráficas, o bairro Cruzeiro Novo e o cemitério. Mas essa configuração não permaneceu conforme a figura e posteriormente, junto ao bairro Cruzeiro Novo, foi criado um novo bairro que não estava previsto, o Bairro Sudoeste, que prevê uma alta densidade populacional e cria impactos de tráfego urbano no Plano Piloto naquela direção.

Quanto à orla do Lago Paranoá a principal alteração está relacionada ao uso coletivo do espaço, pois não houve um tratamento paisagístico adequado aos “passeios e amenidades bucólicas de toda a população” (COSTA, 1966) e nas suas proximidades se estabeleceram não só os clubes, mas também residências que se apropriaram indevidamente de suas áreas. O uso público do espaço permaneceu bastante restrito a algumas áreas, como ainda é até os dias atuais. Sendo assim, pode-se considerar que houve alterações em relação aos principais espaços de lazer previstos pelo Plano de Lúcio Costa, situação que contribuiu para um quadro de grande carência de espaços de lazer em Brasília.

3.3. A ÁREA DE IMPLANTAÇÃO DO PARQUE DA CIDADE (antes da construção do projeto de Burle Marx e sua equipe)

A área destinada inicialmente ao Parque Zoobotânico, que não foi construído, se configurou como um grande vazio urbano em meios às áreas que estavam em processo de consolidação no seu entorno. De acordo com as fotografias do período é possível observar os remanescentes de vegetação nativa, o Reservatório de água da Caesb, situado no local, e uma plantação de pinheiros utilizada como *camping*. Esta área também abrigou a partir da década de 1970 um parque de pequeno porte situado próximo ao Eixo Monumental, chamado de Iolanda Costa e Silva, além de eventos temporários como circo e parques de diversões que passavam pela cidade.

IMAGENS DA ÁREA DO PARQUE DA CIDADE

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal



Figura 113. O Eixo Monumental (1970) tendo ao seu lado parte da área do Parque (lado direito).



Figura 114. A área do Parque com vegetação nativa, o Reservatório da Caesb (lado direito), e uma via em 1976.



Figura 115. Ao lado da via encontram-se clareiras abertas em meio à vegetação nativa em 1976.



Figura 116. O bosque de pinheiros utilizado como camping em 1977.

3.4. CONCLUSÕES DO CAPÍTULO

O paisagismo de Brasília e a sua implantação podem ser considerados uma experiência singular no Brasil, não só pelo porte do empreendimento, mas também pelas características ambientais do sítio, que tornaram a arborização um verdadeiro desafio. As dificuldades com o manejo do ambiente complicou a implantação do Plano de Lúcio Costa, havendo impactos negativos na paisagem durante as primeiras décadas da sua criação e, além disso, até a segunda metade da década de 70 ainda não haviam sido construídas duas grandes áreas de lazer previstas pelo Plano, o que caracterizou um quadro de grande carência de espaços de lazer antes da implantação do parque, que fomentou sua realização.

4. O PROJETO DE BURLE MARX PARA O “PARQUE DA CIDADE” E A SUA FORMA ATUAL

4.1. AS ORIGENS DO PARQUE DA CIDADE

Até a segunda metade da década de 1970, ou seja, 15 anos após a inauguração da cidade, não haviam sido implantadas duas grandes áreas de lazer previstas pelo Plano de Brasília. Nesse período, uma notícia do *Jornal Correio Braziliense* de 04 de agosto de 1975 chama a atenção para a carência de opções de lazer em Brasília. De acordo com a notícia, a população da cidade era de cerca de 800 mil habitantes, 52% dos quais constituídos de jovens com menos de 20 anos de idade e que não tinha muitas opções de lazer, além de alguns clubes situados às margens do Lago Paranoá.

As opções para as crianças eram consideradas por essa notícia ainda mais precárias por causa da falta de parques infantis devidamente estruturados e com condições de atender bem aos 250 mil jovens situados na faixa etária de 0 a 14 anos. Este setor foi anunciado como uma das principais preocupações da administração do então governador Elmo Serejo Farias, que pretendia manter ocupada essa faixa da população com a implantação de centros desportivos, quadras de esportes e parques.

Em razão do desenvolvimento satisfatório de atividades de lazer na área destinada a criação de um parque na Asa sul, foi então proposto pelo Departamento de Turismo (Detur) e pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) da Secretaria de Obras e, posteriormente analisado e aprovado pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU), a criação de um parque no local (GDF, 1999).

A partir dessa aprovação, os arquitetos que trabalhavam no DAU elaboraram não só um memorial e um programa de atividades a ser desenvolvido

para a área, como relata o histórico do Parque da Cidade (GDF, 1999), mas também um projeto. De acordo com uma notícia do jornal *Correio Braziliense* de 6 de novembro de 1974, o início das obras do Parque Recreativo de Brasília foi anunciado a partir do projeto elaborado pela Secretaria de Viação e Obras do Distrito Federal. A reportagem traz a imagem de duas construções idênticas tendo em frente uma praça. A notícia mostra também uma foto de tratores trabalhando no local, onde o governador Elmo Serejo deu início às obras.



Figura 117. Projeto da Secretaria de Viação e Obras. Fonte: Jornal Correio Braziliense, 6/11/1974.

Nessa mesma notícia, em exposição de motivos, o Secretário de Viação e Obras da época Sízínio Galvão justificava a criação do parque afirmando que Brasília estava surgindo como uma cidade rica em áreas verdes, mas em razão do seu zoneamento a cidade carecia de grandes locais de reuniões, diversões públicas para todas as idades, e de um programa de espaços turísticos que servisse ao habitante com variados tipos de diversões e ao turista, como meio de se integrar com a população. Assim, a criação do parque era considerada de interesse público.

Numa primeira etapa do projeto da secretaria estava prevista a implantação de lagos onde o brasiliense poderia remar em barcos simples ou andar em pedalinhos. Assim, a falta de nascentes naturais seria suprida artificialmente com abastecimento de água proveniente de grandes represas. Em uma área coberta para recreação e lazer, com pequenos ambientes fechados por divisórias móveis, estariam concentrados brinquedos eletrônicos e jogos em geral.

Quanto aos brinquedos de pequeno porte, seriam mantidos os já existentes no Parque Iolanda Costa e Silva, que eram considerados excelentes por despertarem a criatividade e a atenção das crianças. Este parque passou a ser chamado, posteriormente, de Ana Lídia, em homenagem a uma criança que foi vítima de um crime em Brasília. Quanto aos brinquedos de grande porte, os tipos dependeriam da época de implantação devido à constante atualização e inovação destes equipamentos, mas eram exemplificados com tobogãs, montanha russa, giratórias espaciais e outras modalidades.

Num outro plano estava prevista a implantação definitiva de uma área edificada com *stands* para realização da Feira dos Estados, que teria um caráter permanente, além de abrigar também feiras de artesanato, de flores, a feira hippie, tenda de *souvenirs*, artigos típicos regionais e *stands* para exposições diversas. Seria criada também uma área para espetáculos tais como circo e teatro, e também cinemas.

Finalmente estava prevista a predominância das cores e, sobretudo, das áreas verdes, sendo a área de 390 hectares⁵ do Parque traçada urbanisticamente por vias de pistas duplas, de modo a facilitar o tráfego e o estacionamento de veículos. A criação deste parque foi considerada uma das mais arrojadas realizações do governo Elmo Farias, de acordo com a opinião do secretário de Educação Wladimir Murtinho (*Correio Braziliense*, 6 de novembro de 1974), e a

⁵ Esta área anunciada na notícia era estimada, pois a poligonal do parque ainda não foi registrada em cartório até os dias atuais.

que mais se apresentaria simpática ao grande público carente de locais de diversão.

Segundo o Secretário de Viação de Obras (*Correio Braziliense*, 6 de novembro de 1974), a construção do parque seria em etapas, isto é, aumentada em tamanho e número de equipamentos à medida que novas idéias fossem surgindo e novos meios de diversão fossem aparecendo. Essa afirmação mostra que o projeto da Secretaria de Viação e Obras ainda não estava completo, e este fato pode ser a razão provável para que ele não fosse levado adiante, e daí então a decisão de contratar o escritório de Burle Marx.

Conforme notícia publicada no ano de 1975, a Secretaria de Viação e Obras reuniu Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx para a criação do Parque Recreativo de Brasília (*Correio Braziliense*, 20 de julho de 1975) e, apesar de o projeto criado pela mesma Secretaria não ter sido implantado, permaneceu o seu programa de atividades, que foi posteriormente desenvolvido pelo escritório de Burle Marx.

De acordo com a referida publicação, o planejamento urbanístico foi executado por Lúcio Costa, os edifícios e alguns equipamentos do Parque foram entregues a Oscar Niemeyer (que fez estudos preliminares e encarregou o desenvolvimento dos projetos ao arquiteto Glauco Campello, conforme as informações enviadas por este para jtanure@uol.com.br), e o paisagismo ficou sob a responsabilidade do escritório de Burle Marx. A idéia do zoneamento funcional prevaleceu e deveria predominar a facilidade de acesso, a possibilidade de uso constante dos equipamentos e a separação entre as atividades de maior movimento de outras que exigiam espaços isolados para seu funcionamento.

O princípio do zoneamento de atividades determinou a criação de diversos setores no Parque que abrigariam equipamentos como um clube com grandioso conjunto aquático, kartódromo, pista para bicicletas, restaurantes, área para

churrasco, fonte luminosa, circo, enfim, uma gama de divertimentos que levaria uma família a procurar o parque pela manhã e só voltar para casa à noite.

Quem reporta a notícia do projeto é o Secretário de Viação e Obras Sizínio Galvão, que se dizia entusiasmado com a criação do Parque, pois Brasília era carente de divertimentos dessa ordem, e o mais importante era que o Parque não deveria beneficiar apenas os moradores do Plano Piloto, mas também aqueles das cidades-satélites. Fazia parte das suas intenções e da equipe do projeto que as populações das cidades-satélites e do Plano Piloto se encontrassem perfeitamente dentro do Parque.

Esta mesma notícia também relata que a ocupação do solo deveria possibilitar a comunicação visual constante do Parque com os setores limítrofes e quanto à vegetação destacam-se três diretrizes básicas:

- a) A conservação e o adensamento da flora natural existente no local.
- b) O plantio acelerado de outras espécies vegetais, com árvores frondosas, que propiciem bastante sombra, frutíferas, ornamentais e árvores que atraiam pássaros visando à devida ambientação do parque. Com este objetivo foi solicitado ao Departamento de Parques e Jardins a especificação dessas plantas levando em conta o solo, o clima e a época da defasagem de floração das mesmas.
- c) A derrubada das árvores do bosque de pinheiros existente seria feita somente onde fossem localizados os equipamentos, formando clareiras em meio à vegetação.

A Feira dos Estados foi apresentada como um projeto prioritário para a execução das obras e deveria se iniciar nos próximos meses (em relação à data da notícia do jornal citado). Também o kartódromo, o lago e o Ripado estavam na ordem de prioridades para execução ainda naquele ano, de acordo com o engenheiro Sizínio Galvão. O Ripado, explica a reportagem, trata-se de um projeto

do paisagista Roberto Burle Marx, que consiste em agrupar dentro dos melhores padrões estéticos as espécies vegetais tipicamente brasileiras. Sobre o Ripado o secretário diz:

É maravilhoso o projeto do Ripado. Posso dizer que é quase indescritível. Para você ter uma idéia da beleza que é, basta dizer que a parede é toda de cascatas e além das espécies botânicas existira um restaurante encravado na parede. Em Jacarépaquá, no Rio de Janeiro, Burle Marx já executou obra mais ou menos neste estilo, só que, claro, em menores proporções” – explicou o Secretário de Viação e Obras.

(GALVÃO, apud *Jornal Correio Brasiliense* 20/06/1975)

4.2. CARACTERÍSTICAS GERAIS DO PROJETO

Burle Marx escreveu um texto que se encontra publicado na *Revista Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, no qual ele apresenta as características gerais do projeto do Parque (que na época se chamava Parque Recreativo Rogério Pithon Farias). Este artigo constitui-se em um registro único, já que a equipe não elaborou um memorial do projeto e em decorrência da sua importância para este estudo ele será apresentado e comentado nas próximas linhas. Para o acompanhamento das explicações do texto encontra-se uma imagem do painel do Projeto apresentado na Bienal de Veneza em 1978 (Anexo 1) e as plantas do projeto executivo⁶.

⁶ O painel do projeto e o projeto executivo receberam nova legenda após a digitalização através do tratamento no programa Photoshop para possibilitar a leitura em formato A4 e, quando necessário, foram inseridas algumas observações a fim de contribuir para o entendimento da proposta.

1- Introdução

Dotar uma cidade de um parque das dimensões e riqueza do parque recreativo de Brasília é, sem dúvida, um empreendimento ambicioso, cuja realização envolverá os esforços e a dedicação de muitos profissionais, por longo período de tempo.

A verdadeira feição do parque só surgirá após anos de trabalho, como que num lento amadurecimento daquilo que administradores, entidades e os mais diversos técnicos souberem hoje criar.

Mas, muito embora gostássemos de ver o parque já em funcionamento pleno, entregue à população, acreditamos que a possibilidade de presenciar a implantação poderá acarretar uma valiosa lição para os futuros usuários. Terão a oportunidade, assim, de verificar, na prática, no decurso da obra, o custo, o trabalho e o tempo envolvidos na implantação de um bosque, no desenvolvimento de uma muda, ou na simples manutenção de um canteiro.

(MARX, 1978, p. 30)

Burle Marx (MARX, 1978) considera a criação do Parque como um grande empreendimento, no qual o tempo e o emprego de muitos esforços seriam necessários. Sendo assim, fica claro que ele não esperava que na inauguração ocorrida naquele ano o Parque fosse apresentar todas as suas características. Ao contrário, ele destaca que só mesmo após muitos anos e de acordo com o amadurecimento dos agentes envolvidos na sua criação é que as características fundamentais iriam se revelar. Para essa afirmação, ele certamente se vale da experiência obtida na implantação de grandes parques, como o Parque Del Este, na Venezuela, e com o Parque do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Na seqüência, o paisagista passa a descrever outras características do projeto:

2- Zoneamento

Numa extensão de aproximadamente 400 hectares suceder-se-ão equipamentos sociais e de lazer, agrupados segundo um critério de tipos de atividades. Assim temos:

1- A área destinada à administração e controle do parque. A ela se anexa uma série de equipamentos de recreação coletiva, cuja utilização mais intensa foi prevista para o período das chuvas.

2- A área da Feira dos Estados, de programação específica, e cuja ligação com o restante do parque é circunstancial.

3 e 4- Envolvendo-o parcialmente foram projetadas a zona do lago e a zona cultural. Essas duas constituem uma unidade maior devido à ligação das atividades nelas previstas. Entretanto a presença marcante da água em uma delas, a sugerir também usos diversos, justifica a separação.

5- Como última zona a considerar temos, no extremo oposto ao da administração, a zona esportiva.

Embora a setorização acima descrita se justifique tanto pelos seus aspectos operacionais como para assegurar um maior conforto aos usuários, o parque não deverá por isso se desmembrar em zonas estanques. O projeto paisagístico, de um lado, e a concepção do sistema viário, de outro, virão assegurar sua integridade tanto visual como funcional.

(MARX, 1978, p. 30)

Os equipamentos do projeto indicam correspondências com o programa de atividades elaborado pela Secretaria de Viação e Obras, e a organização em setores reflete os princípios da arquitetura moderna, que também estão presentes no Plano de Brasília. Mas apesar dessa organização em setores, Burle Marx considera que as atividades não deveriam “se desmembrar em zonas estanques”,

ou seja, a integração entre as partes do Parque deveria prevalecer e a sua forma reflete esta intenção (ver painel em anexo).

3- Projeto paisagístico

Visou proporcionar a cidade, carente nesse sentido, uma área de lazer de dimensões correspondentes à sua grandeza e ao seu caráter. Não nos referimos aqui apenas à extensão do território do parque, mas à própria concepção dos diversos ambientes, que ora permitem grandes concentrações e intenso convívio, ora sugerem atividades mais calmas, contemplativas e individualizadas. Ambas são exigências do viver urbano. O espaço, quando visto em conjunto, sugere um constante fluir entre as possibilidades de uso coletivo e particular. A vegetação distribuída segundo este critério, demarcando as diversas áreas de uso, conduzindo a vista a objetivos comuns, ou criando surpresas aos que a percorrem lentamente, pela diversificação das perspectivas.

(MARX, 1978, p.31)

Burle Marx faz referência a concepção de ambientes diferenciados e relaciona a forma da vegetação à configuração dos espaços, sendo esta tendência uma característica marcante no seu paisagismo, que no caso do projeto do Parque da Cidade envolveu cerca de duzentas espécies (Anexo 2). Nestas primeiras linhas que tratam do paisagismo Burle Marx já faz referência à importância da vegetação, e nas outras que se seguem ele apresenta mais detalhes sobre as funções deste elemento no parque.

3.1- Como afirmamos acima, a vegetação terá papel preponderante não só na caracterização geral do parque, mas também na sua adequação ao uso intenso que se lhe propõe. Nesse sentido a amenização do clima seco e quente da região, a criação de sombra suficiente para o conforto dos usuários, a

proteção do solo exposto, por meio de cobertura adequada, são as medidas básicas a serem tomadas. Outras, de caráter estético e cultural se somam a elas de forma a definir a solução plástica final.

(MARX, 1978, p. 31)

O conforto ambiental dos usuários estava entre as preocupações de Burle Marx, que se mostrou atento às características climáticas de Brasília e as contribuições que o paisagismo poderia oferecer em relação a essas características. Esses critérios evidenciam aspectos específicos do paisagismo que o diferenciam da pintura, ainda que a plástica fosse um elemento relevante nas composições de Burle Marx. Além disso, suas preocupações ambientais envolveram também os aspectos ecológicos, em virtude da recomendação de preservação de parte da vegetação nativa do cerrado e o seu uso na arborização.

3.1.1. Manutenção da vegetação atual

A área do parque já apresenta, ao menos parcialmente, uma cobertura vegetal, típica de cerrado. Pretende-se conservar essa vegetação de porte, a não ser que a instalação dos equipamentos, do sistema viário, ou outro fator relevante exijam sua remoção. Manter-se-ão, assim, ao menos em parte, ou em unidades esparsas, formações características da paisagem regional. Mas isso ocorrerá sempre de forma a não ir em detrimento da função.

Após um levantamento, a partir de fotos aéreas e verificação *in loco*, as áreas atualmente arborizadas que apresentem características adequadas serão submetidas a um regime rigoroso de preservação. Serão visadas tanto as espécies arbóreas como a vegetação de sub-bosque, de forma que o conjunto não perca seu caráter. A ausência de agressões (como

queimadas, derrubadas, etc.) fará com que essas espécies se desenvolvam com suas potencialidades plenas, e que possam, inclusive, abrigar a fauna característica da região. Tais reservas, após sua identificação, deverão substituir as plantas especificadas no projeto, na área por elas ocupadas.

(MARX, 1978, p.32)

Burle Marx recomenda a preservação da flora local, no entanto, as atividades de lazer deveriam prevalecer na organização do espaço, o que é compreensível em se tratando de um parque recreativo e não de um parque de preservação. Esta recomendação de preservação era pouco comum em Brasília, pois o valor paisagístico do cerrado era desprezado e a prática mais freqüente era de eliminar completamente a vegetação e, além disso, Burle Marx especificou no projeto várias espécies nativas do cerrado como a palmeira Buriti (*Mauritia flexuosa*) e vários tipos de Ipê. A flora local se encontra entre as espécies especificadas, mas também há vários tipos exóticos, e por essa razão havia outras recomendações sobre a vegetação.

3.1.2- Diversificação da vegetação

Embora a flora regional apresente características a justificarem plenamente a sua manutenção, as exigências do projeto fizeram surgir, a seu lado, uma vegetação que melhor atendesse a problemas específicos como criação de bosques, sombreamento etc.

As árvores do cerrado, de folhagem reduzida em parte do ano, são inadequadas para os fins acima citados e são problemáticas em termos de transplante.

Embora não se queira eliminar esse ritmo vegetativo tão peculiar à feição regional, devemos, a bem do usuário, criar também áreas

que apresentem uma continuidade de condições ambientais. Para esse fim escolhemos espécies de folhagem perene. Os ambientes assim criados, não sofrendo modificações tão radicais no período seco, assegurarão um índice mais contínuo de frequência ao parque (a criação do lago, pelo volume de água represada, será outro fator a contribuir para maior amenização do clima da região). Outros fatores, como a diferenciação de ambientes, a criação de marcos visuais, a demarcação mais acentuada de certos trajetos, contribuam para esse partido de diversificação.

(MARX, 1978, p.32)

Além dos aspectos ambientais, Burle Marx faz referências a outras funções da vegetação, como a orientação dos usuários propiciada pela criação de marcos visuais, pela diferenciação dos ambientes e pela demarcação mais acentuada de certos trajetos. Essa característica diferenciada e marcante dos percursos encontra-se também no Parque do Flamengo, sendo destacada por Linch (apud. LIMA, 2003) como de grande importância para a percepção e orientação no espaço. Contribui para essa diferenciação o repertório amplo de espécies utilizado, que também indica uma grande diversidade ambiental para o parque, e o caráter extremamente elaborado do trabalho.

A escolha das espécies introduzidas baseou-se de modo geral na disponibilidade do horto do DPJ do Distrito Federal, para dar maior viabilidade à execução. Dentre essas espécies, a opção recai naquelas que, que pela sua folhagem, floração ou porte, mais se valorizam quando utilizadas em conjuntos mais ou menos densos. O público, dessa forma, teria a oportunidade de conhecer não apenas exemplares isolados dessas espécies introduzidas, mas viver nos ambientes formados pelas mesmas, captando suas qualidades essenciais.

(MARX, 1978, p.32)

A viabilidade da implantação do Parque também integrou as preocupações do projeto e, de acordo com este objetivo, a referência para a composição de plantas foi a disponibilidade das espécies do viveiro do Departamento de Parques e Jardins do Distrito Federal (DPJ). No entanto, se faz necessário considerar que este departamento enfrentou grandes dificuldades com as espécies disponíveis para o paisagismo em razão da falta de conhecimento sobre o ambiente do cerrado, que implicou revisões permanentes no elenco de espécies e no desenvolvimento de pesquisas com a flora nativa. Sendo assim, a viabilidade da arborização dependia não apenas do elenco de espécies, mas também da experiência obtida pela NOVACAP no processo de arborização da capital federal.

3.2- O sistema viário

Um anel externo, asfaltado, liga o parque ao tráfego urbano, abrindo-se a este em quatro pontos, em diferentes zonas do parque (administrativo, Feira dos Estados, esportes e zona cultural). Esse anel, embora tenha vias separadas de entrada e saída em cada um desses quatro pontos, dentro do parque se transforma em via única, de largura de 14 metros (quatro pistas). O carro particular, ao percorrer o anel em busca do seu destino, será deixado no estacionamento mais próximo a este. O restante do trajeto poderá ser percorrido a pé, havendo também a alternativa de utilização do coletivo do parque. Dessa forma, os veículos particulares utilizarão apenas a periferia da área- tanto para circulação como estacionamento, sem jamais cruzá-la.

(MARX, 1978, p.32)

O anel viário constitui-se em um dos três tipos de circulação no Parque junto com os caminhos de pedestres e a pista do trenzinho e, conforme o texto de Burle Marx, sua implantação periférica deveria conectar o parque à cidade. O aspecto urbanístico de integração de partes da cidade através do anel não foi mencionado como um elemento do projeto, assim como na notícia de Jornal que

reporta sobre o planejamento urbanístico de Lúcio Costa para o parque, este potencial também não foi mencionado. Mas à medida que a cidade foi implantada, transformaram-se algumas previsões do Plano de Lúcio Costa para Brasília e o potencia de integração do anel viário do Parque em relação à cidade se tornou mais relevante. Na seqüência do texto, seguem outras recomendações sobre o sistema viário.

Internamente a este anel foi traçada a via de tráfego do parque propriamente dito, interligando os diversos equipamentos, e conectando-se com o anel periférico por meio da localização dos pontos de parada, junto aos estacionamentos. Um conjunto de trenzinhos se incumbirá do transporte interno do parque. Esse caminho, ao percorrer as diversas unidades e ambientes do conjunto, tornar-se-á, ele próprio, uma forma de lazer.

Outras unidades terão percursos menores (também circulares), diminuindo assim o tempo em busca dos equipamentos específicos (o 1º anel menor circulará entre as zonas de esportes e cultural, o 2º ligará esse último à Feira e ao lago, enquanto o terceiro conectará as duas à zona administrativa). A pavimentação prevista é o asfalto, da mesma forma que do anel externo.

(MARX, 1978, p.35)

A pista do trenzinho foi considerada a via de tráfego interno do Parque, que conecta todos os equipamentos, além de ser utilizada também para o lazer. O fato de a pista dar acesso a todos os equipamentos indica uma grande importância para o sistema de circulação, no qual o trenzinho contribui para a integração tendo em vista os 12 quilômetros de extensão da pista. A pista foi equipada com 16 estações do trenzinho localizadas próximas aos estacionamentos do anel viário, e sua função de integração é complementada com o terceiro elemento do sistema, que são os percursos de pedestres.

Os caminhos de pedestres formarão, no interior desse duplo anel, a trama a interligar os equipamentos e os ambientes diversos, naturais ou construídos. É ao longo dessas trajetórias sinuosas, ramificadas, que os usuários encontrarão as diversas áreas de estar, piquenique, churrascos, gaiolas cercadas e protegidas pela vegetação.

A pavimentação especificada em princípio para as vias de pedestre e para as diversas áreas que elas se ligam é um concreto magro, utilizando a argila vermelha (material local) como argamassa. Conforme o resultado dos testes realizados com esse material, a especificação será retificada, ou, no caso negativo, indicar-se-á outro material de acordo com a maior funcionalidade e acessibilidade de custo.

Nota: Será necessário dotar o parque de um sistema adequado de sinalização que não se restrinja às vias de transporte principais, mas dando também orientação segura aos pedestres. Da mesma forma, cuidar da comunicação visual para todo o conjunto.

(MARX, 1978, p.35)

Os caminhos de pedestres têm a função de conduzir os visitantes da pista do trezinho aos espaços de estar, e por causa desta função, Burle Marx recomenda que a sinalização não esteja restrita às vias de transporte. Contribui também para orientação dos visitantes o fato dos caminhos presentes encontrarem-se em meio aos conjuntos compostos com a vegetação (ver imagens do projeto executivo). Assim, a orientação dos pedestres no espaço de grande extensão deveria ser favorecida por diversos elementos: pelos percursos indicativos, pela comunicação visual e pela forma da vegetação.

3.3- ZONAS FUNCIONAIS

3.3.1- Zona Administrativa

Concentram-se nessa área as obras destinadas à administração do parque, orientação, e atendimento do visitante. Uma praça pavimentada contém a portaria, os prédios da administração, informações turísticas, ambulatórios etc. Destinada também à recreação coletiva, a zona foi dotada de área destinada ao parque, e protegida por cortina de vegetação, uma praça própria para a instalação de circo, e de uma grande área coberta para atividades de lazer diversos. Separado desses equipamentos pela área do reservatório, junto ao anel viário, se encontram as instalações destinadas à manutenção do parque (alojamento de guardas florestais e vigias, depósitos, almoxarifado, etc.).

(MARX, 1978, p.35)

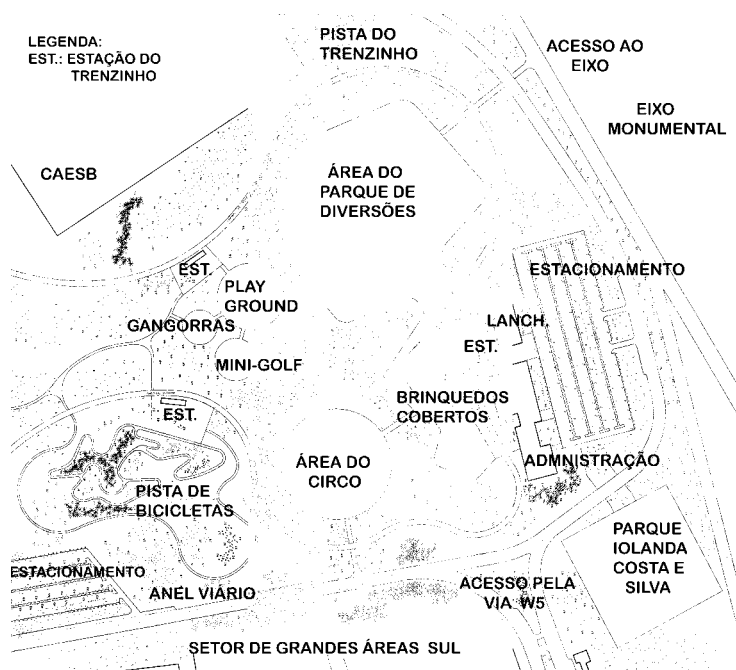


Figura 118. Projeto de paisagismo da zona da administração. Fonte: projeto de Burle Marx.



Figura 119. Legenda do projeto. Fonte: projeto de Burle Marx.

Os equipamentos deste setor encontram-se em uma área delimitada pela pista do trenzinho, tiveram uma distribuição equilibrada no espaço (Figura 115) e foram envolvidos pelos conjuntos formados com a vegetação. A área concentrou atividades administrativas, de informações e orientação aos usuários do Parque, além de ter uma variedade de atrações voltadas principalmente para o público jovem e infantil, tais como circo, parque de diversões, play ground, biblioteca infantil e pista de bicicletas.

O edifício da administração ficou situado em uma praça junto com a área de brinquedos cobertos, e integrado aos outros equipamentos por meio das áreas de piso. No que diz respeito às espécies vegetais, o elenco integra cerca de oitenta tipos somente neste setor, o que indica a intenção de diferenciar os espaços com a composição de tipos vegetais. Os acessos de veículos encontram-se na Avenida W5 e no Eixo Monumental.

3.3.2 Feira dos Estados

Constituindo uma área específica dentro do parque, devido ao caráter de seu programa, deu-se à zona da Feira uma autonomia de funcionamento coerente com o nível de vinculação que mantém com o restante do parque. Seu acesso é direto a partir da cidade, e é servido por dois estacionamentos exclusivos, além dos de serviço. O projeto paisagístico se limitou a estabelecer algumas ligações (três ao todo) com o parque, através de acessos diretos às estações de trenzinho, e propor a vegetação em sua periferia.

(MARX, 1978, p.35)

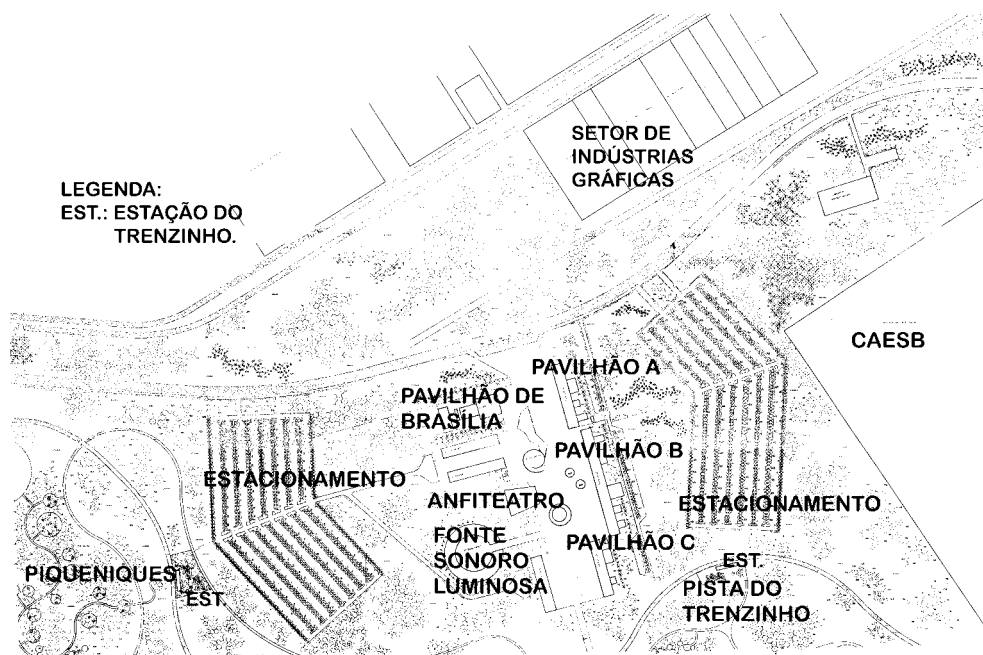


Figura 120. Projeto de paisagismo da Feira dos Estados. Fonte: projeto de Burle Marx.

A Feira dos Estados foi projetada por Oscar Niemeyer (de acordo com informações do arquiteto Glauco Campello) e ficou localizada na porção oeste, próxima ao Reservatório de Água da Caesb. Seus espaços estão interligados ao sistema de circulação do parque por meio dos passeios de pedestres e de duas estações do trenzinho. O projeto arquitetônico integrou-se ao Parque por meio de construções de pequenas dimensões (as dimensões das edificações é bastante inferior às da Praça) interligadas por uma praça com uma fonte sonoro-luminosa e um anfiteatro. O projeto paisagístico estabeleceu as ligações com o sistema viário e envolveu as construções com cortinas de vegetação, havendo um predomínio de árvores, que conferem um caráter bucólico ao paisagismo desta zona.

3.3.3 Zona do Lago

Para evitar grandes movimentos de terra o lago foi subdividido em duas porções com um desnível de 3 metros entre elas. Esse desnível foi aproveitado para criação de uma passagem de uma margem a outra, por uma passarela estreita, encimada por lâminas d'água. Essas se projetam do nível do reservatório

superior e, delineando um corredor suficiente para a passagem de duas pessoas, precipitam-se no lago de baixo. Áreas de estar e de piqueniques se enfileiram ao longo dos caminhos de pedestres que circundam o lago. Junto ao restaurante, projetado numa ilha, seqüência semelhante de estares se desenvolve, cercada pelas águas. Algumas ilhas conterão plantas aquáticas; outras porções do lago se destinarão a um uso mais recreativo, por meio de barcos ou pedalinhos.

(MARX, 1978, p.35)



Figura 121. Projeto de paisagismo da zona do lago. Fonte: projeto de Burle Marx.

O lago foi previsto como um grande espaço de lazer, e o desenho mostra que os seus limites foram delineados por curvas que formam áreas de estar. O uso do espaço interno do lago foi previsto por meio de barcos e pedalinhos, além de uma ilha que abriga um restaurante, no qual um dos acessos forma um passeio sobre o lago entremeado por áreas de estar. A pista do trenzinho contorna toda a extensão do lago e atravessa o seu espaço por meio de duas pontes. Para a ligação dessa pista com as áreas de lazer foram criados vários percursos de pedestres.

A arborização apresenta a composição de planos bem definidos e um predomínio de árvores, apesar de haverem também outros tipos de vegetação, como os canteiros com conjuntos de herbáceas criados junto ao restaurante. Um grande bosque ficou situado a oeste do lago e, nas suas proximidades, destacam-se os diversos conjuntos de palmeiras. No interior do lago encontram-se as ilhas com vegetação, e o percurso sobre o lago que leva ao restaurante também foi composto com a vegetação.

3.3.4 Zona Cultural

O nome é restritivo. Na verdade essa área é de grande complexidade, encerrando, além das construções destinadas a espetáculos culturais (concentradas num núcleo protegido por vegetação), uma grande praça, com restaurante, ripado, etc, e um colar de áreas de estar e de piquenique em volta da praça.

(MARX, 1978, p.36)

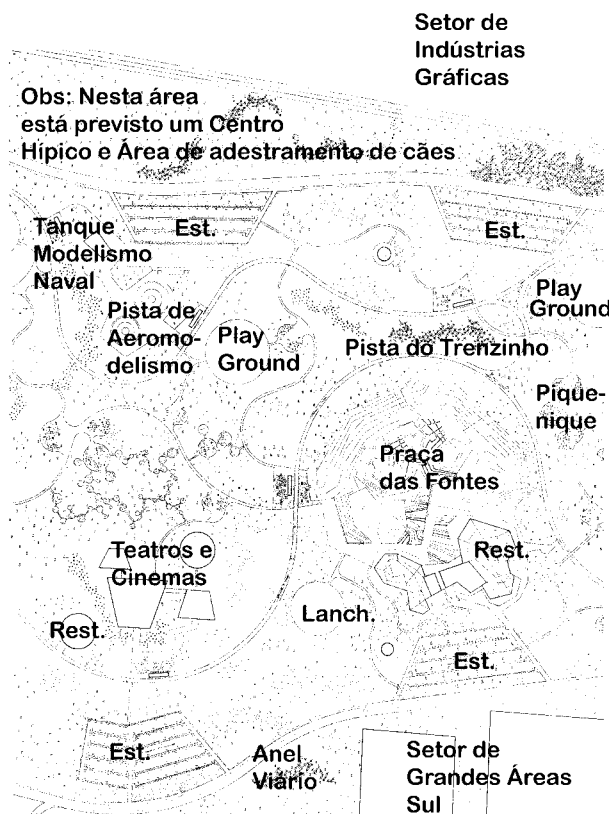


Figura 122. Projeto de paisagismo da zona cultural. Fonte: projeto de Burle Marx.

Esta zona apresenta uma grande área construída em meio a amplas áreas cobertas com vegetação. A grande área construída é a Praça das Fontes, localizada em posição central e prevista para receber grandes contingentes populacionais. Ao sul da Praça, encontram-se os teatros e cinemas, ao norte a área de piqueniques (que aparece parcialmente no desenho, a foto do painel apresenta a área completa), tendo ao seu lado um *play ground*. (Obs: no desenho aparecem também os equipamentos da zona esportiva que tiveram uma implantação mais afastada dos outros dessa mesma zona).

A pista do trenzinho integra os espaços, cujo acesso é complementado pelos percursos de pedestres. Os equipamentos tem no seu entorno vários conjuntos formados com a vegetação, sendo que esses conjuntos são entremeados pelos percursos de pedestres associados às áreas de estar. Nesta implantação, chama a atenção o fato da Praça das Fontes estar “de costas” para os outros equipamentos do parque, apesar da posição central na zona cultural e também no Parque, e este fato é esclarecido no texto do paisagista.

A Praça das Fontes, por sua vez, constitui o centro do parque, seu coração. É o local de encontro por excelência. Foi concebida como praça de características urbanas, e destinada a grandes contingentes humanos e intenso convívio. Sua forma é aproximadamente circular, sua periferia é parcialmente ocupada por conjuntos de canteiros, em nível acima da praça, escalonados, constituindo sua moldura, junto com escadas d'água, repuxos, lagos. A moldura se completa através do ripado e restaurante, concebidos num único conjunto. Seu caráter fechado, acentuado ainda pela cortina de vegetação de porte do seu entorno imediato, faz com que sua verdadeira dimensão só descortine do seu interior, criando surpresas aos que chegam, e evitando que se dilua no vasto entorno.

Nos bosques das cercanias da praça é que se desenvolve o maior conjunto das áreas de estar, churrascos, piqueniques, dando aos

usuários uma opção de lazer de caráter mais familiar, mais íntimo. Projetou-se também, para esses bosques, uma série de gaiolas que abrigariam aves regionais, e de outras áreas do país.

Nota: O desenvolvimento do projeto da Praça das Fontes virá acompanhado de uma memórial mais específico e detalhado de seus elementos constituintes. (MARX, 1978, p.35)



Figura 123. Projeto de paisagismo da Praça das Fontes.
Fonte: projeto de Burle Marx.

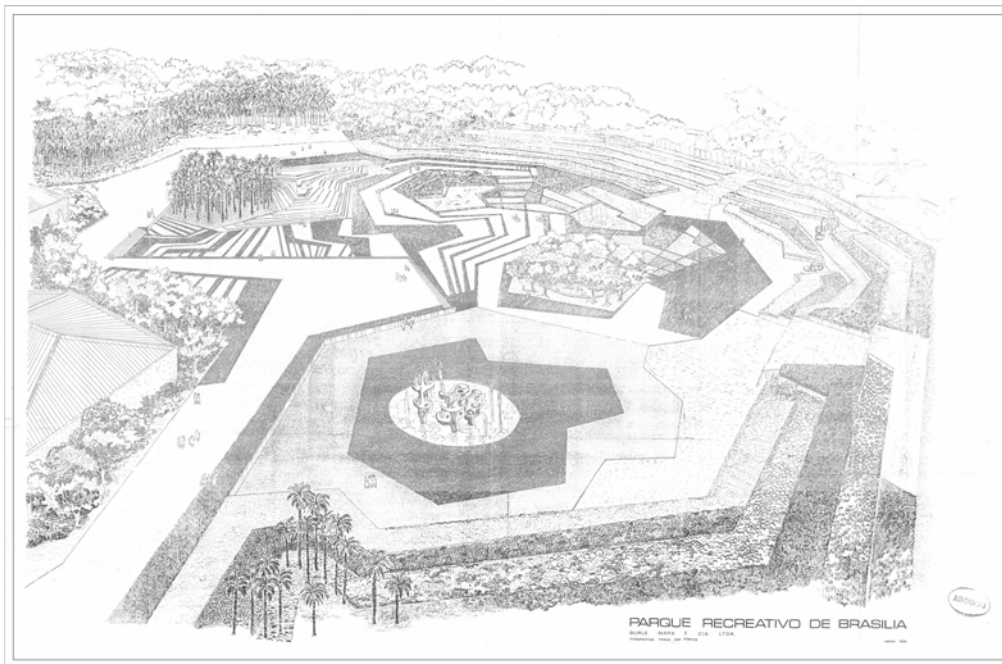


Figura 124. Perspectiva da Praça das Fontes.
Fonte: projeto de Burle Marx.

De acordo com o paisagista, a forma da Praça tem como princípio o fechamento do espaço por meio de uma “moldura” constituída por canteiros escalonados, pelo conjunto ripado e restaurante, e pela vegetação de porte inserida no entorno. Este fechamento se deve à intenção de criar uma surpresa em relação ao espaço de grandes dimensões e, além disso, as composições envolvem arranjos sofisticados tais como as fontes que deságuam em forma de cascatas pelos patamares entremeados por vegetação, os pisos de formas irregulares característicos da arte de Burle Marx e os percurso junto aos espelhos e jatos d’água.

3.3.5 Zona Esportiva

Situada no extremo oposto ao da administração é servida de acesso próprio. Foi subdividida em três setores, de acordo com a característica das atividades esportivas, a saber: Kart _ retirado o mais possível do conjunto, e isolado por faixa densa de

vegetação; a área dos jogos coletivos, como peladas, bocha, tênis, quadras de uso múltiplo para vôlei, basquete, futebol de salão etc, e também um conjunto de piscinas; por fim, em outra área preservada, os campos de aeromodelismo e o lago para modelismo naval. Todas essas áreas são munidas de seus equipamentos de apoios próprios, como lanchonetes, vestiários, sanitários, etc.

(MARX, 1978, p.35)



Figura 125. Projeto da zona esportiva.
Fonte: projeto de Burle Marx.

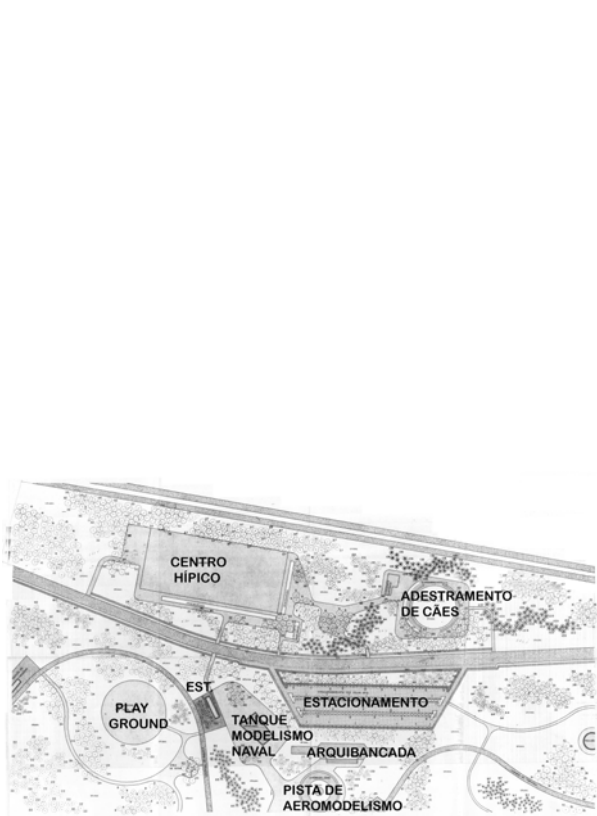


Figura 126. Projeto da área da zon esportiva situada próxima da zon cultural. Fonte: projeto de Burle Marx.

Este setor situa-se na extremidade oposta ao Eixo Monumental e foi subdividido em três áreas. Em uma ampla área pavimentada e arborizada foram inseridas quadras, que se integram por meio do piso à área da piscina, concebida para ter ondas. A pista de kart encontra-se separada deste conjunto e inserida mais a oeste. Os outros equipamentos do setor estão próximos à zona cultural (Figura 129), que são a pista de aerodelismo, o tanque de modelismo naval, as churrasqueiras, dois *play grounds*, o centro hípico e uma área de adestramento de cães. A pista do trenzinho circunda todos os equipamentos do setor, cuja integração complementa-se com os percursos de pedestres.

3.4 Equipamentos de uso geral

As instalações, equipamentos e serviços de uso geral do parque, como lanchonetes, bares, sanitários, foram distribuídos usando-se locais de passagem obrigatória _ quais sejam os pontos de parada do trenzinho interno, sempre em conexão com os estacionamentos. Estes últimos foram distribuídos de forma equitativa, a distâncias médias regulares, entre os anéis externo e interno do parque. Foi ainda segundo esse critério (distribuição segundo áreas equivalentes) que procedemos à localização dos play-grounds, pois entendemos que essa função também independe daquelas mais específicas devendo fazer parte do equipamento geral do parque.

(MARX, 1978, p.35)

Os equipamentos citados, como as lanchonetes, os bares e os sanitários tiveram sua implantação prevista próxima das circulações, o que mostra a intenção de facilitar o acesso e o uso independentemente dos outros equipamentos de lazer. Este acesso independente indica a possibilidade da presença de pessoas em horários mais diversificados e tende a favorecer a “vida” do parque.

O último item do texto trata dos cuidados específicos com a vegetação, entre as quais se destacam a criação dentro da área do Parque de uma zona reservada à implantação de um viveiro e a multiplicação de mudas que, apesar de custosa, se justificava por outras vantagens tais como a eliminação do transporte, a diminuição dos prazos de implantação e a maior produtividade. Além disso, Burle Marx recomenda o plantio das mudas em círculos concêntricos junto aos equipamentos, e todas estas recomendações evidenciam as preocupações do paisagista com a implantação do Parque.

Por fim, Burle Marx recomenda que para quaisquer trabalhos específicos concernentes ao Parque sejam consultados os técnicos formados nas especialidades requeridas, que integraram a equipe de elaboração. Ele cita as áreas de estudo e sugere os nomes dos técnicos de seu conhecimento que poderiam corresponder às exigências do trabalho. Além dos profissionais citados na lista a seguir e do próprio Burle Marx, integrou a equipe de projeto os arquitetos paisagistas Haruyoshi Ono, José Tabacow, Klara Mori e Koiti Mori.

Agronomia: Oswaldo José Néri da Fonseca.

Botânica: Ezechias Paulo Heringer.

Comunicação visual: Arquiteto Ricardo Othake.

Hidráulica: Gal. Leonino Jr.

Luminotécnica: arquiteto Roberto Thompson Motta.

Piscicultura: Cirilo Mafra Machado.

Ornitologia: Alberto Ruschi.

4.3. A IMPLANTAÇÃO DO PARQUE

Em agosto de 1975, uma reportagem anunciou o reinício das obras do Parque, que foi apresentado como uma das mais importantes obras sociais da administração do governador Elmo Farias. A construção das vias já havia começado desde 1974, sendo que inicialmente as obras do Parque foram executadas pelo Departamento de Estradas e Rodagem da SVO, e posteriormente a responsabilidade das construções foi transferida para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Distrito Federal (Novacap).

Alguns registros de períodos mais avançados da construção trazem informações importantes, como uma correspondência do engenheiro fiscal da obra do Parque para o diretor de edificações da Novacap em 14 de abril de 1977 (Anexo 2), na ocasião da elaboração de um edital para licitações das obras:

Acontece que em reunião havida no dia 01.04.77 no Palácio do Buriti, na qual Vossa Senhoria participou, o Sr. Governador suprimiu diversas unidades e determinou a alteração do projeto em diversas outras, objetivando a redução de custos, prazos de execução e o aspecto de obras monumentais como no caso dos Stands dos Estados.

Ciente do ocorrido, o Dr. Glauco Campello veio a Brasília e em reunião ontem com o Dr. Mauro Fecury, o interessado solicitou daquela superintendência que lhe fosse dada a oportunidade de um re-exame geral do projeto tanto na parte de arquitetura como no programa inicial, a fim de se obter alterações condizentes com o anteprojeto feito pelo Dr. Oscar Niemeyer e que ao mesmo tempo atendesse aos objetivos do Sr. Governador.

(Circular interna da Novacap de 14 de abril de 1977. Obs: Não foi possível identificar o nome do engenheiro fiscal por meio da assinatura)

Essa circular indica que o governador Elmo Serejo determinou a alteração dos projetos do Parque, e a supressão de algumas áreas de construção. A partir dessa determinação, o arquiteto Glauco Campello, encarregado de desenvolver os anteprojetos de Niemeyer, solicitou a oportunidade de um reexame dos projetos e foi contratado para elaborar as modificações conforme o contrato nº 668/77 (Anexo 3) firmado com a Novacap. Neste período, o Parque já não se chamava mais Parque Recreativo de Brasília e sim de Parque Recreativo Rogério Pithon Farias, nome do filho do governador Elmo Serejo Farias. A primeira cláusula deste contrato diz o seguinte:

A Contratada (a firma), por este instrumento, se obriga e se compromete a elaborar, modificar e adaptar novos projetos para o Parque Recreativo Rogério Pithon Farias, para a Novacap, em Brasília, Distrito Federal, obedecendo integralmente às propostas constantes as fls. 01/15 do processo GDF/SVO/NOVACAP nº652.468/77 e o que mais consta do mesmo, que passa a fazer parte integrante e inseparável do presente contrato, como se aqui transcritos houvessem sido.

O conteúdo desse processo que determinou as alterações não pode ser conhecido pela pesquisa, pois ele não foi encontrado nos órgãos públicos após diversas tentativas. Entretanto, há outro registro que faz referência a este processo, como o de entrega dos projetos de Glauco Campello (Anexo 4) para edificações e equipamentos de serviço e lazer indicados no projeto paisagístico e nos estudos preliminares do arquiteto Oscar Niemeyer. Um aspecto importante presente na primeira página desta circular é que Campello entregou apenas projetos de arquitetura e de equipamentos de serviço e lazer. Não há nenhuma referência a alterações no projeto de paisagismo de Burle Marx, e a data do projeto presente na Novacap referente ao ano de 1996 indica que ele não foi alterado.

Este registro também menciona (na segunda página) que as alterações nos projetos (de arquitetura) determinadas pelo governador visaram à redução dos custos e, por esta mesma razão, naquele momento algumas obras não seriam executadas. Sendo assim, é possível supor que algumas construções do projeto de paisagismo podem ter sido adiadas. A data do registro indica também que as construções já estavam em andamento quando o governador fez suas determinações. Sobre este período que data do ano de 1977, o arquiteto Glauco Campello e José Tabacow, ao serem entrevistados pela pesquisa trinta anos depois, fizeram referência ao mesmo fato ocorrido:

Lembro que protestamos por terem adotado a luminária “kubus”, que era uma espécie de romboedro, horrorosa! A partir desse momento, fomos impedidos de acompanhar a obra, o mesmo tendo acontecido com o escritório do Glauco Campello.

(TABACOW, em resposta à mensagem enviada por meio de correio eletrônico em Junho de 2007 para o endereço jtanure@uol.com.br)

A especificação da luminária “Kubus” pela equipe do governo (alterando as especificações do arquiteto Roberto Thompson) criou um impasse entre os projetistas e a equipe do governo que levou ao afastamento dos primeiros, contudo a data não foi precisada. Desde então, a obra prosseguiu sem o acompanhamento dos projetistas e teve a inauguração anunciada pelo *Jornal Correio Braziliense* em 6 de novembro de 1977 para o mês de abril de 1978. Nessa reportagem, o espaço é descrito como uma pequena cidade em construção, um grande canteiro de obras em que milhares de operários transportavam materiais diversos, escavando com picaretas, cimentando, ladrilhando, gramando. Mas a inauguração não aconteceu na data prevista e outras datas foram anunciadas até a entrega efetiva em 11 de outubro de 1978.



Figura 127. O Parque em maio de 1978. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



Figura 128. O Parque em maio de 1978. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

O Parque foi inaugurado pelo presidente Geisel e pelo governador Elmo Serejo Farias. Geisel e Farias desceram de um helicóptero da Força Aérea Brasileira na Praça das Fontes, local da inauguração, onde estavam reunidas milhares de pessoas. Após o breve pronunciamento do presidente e o discurso do governador, Geisel, Elmo Farias e diversas autoridades civis, militares e eclesiásticas deixaram o local e seguiram para uma das estações de tremzinho, onde embarcaram e percorreram cerca de 10 quilômetros passando pelos principais locais de atração do Parque (Jornal Correio Braziliense, 12 de outubro de 1978).

FOTOGRAFIAS DO PARQUE DA CIDADE

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal



Figura 129. A Praça das Fontes no dia da pré-inauguração em 9 de outubro.



Figura 130. Piscina com ondas no dia da pré-inauguração em 9 de outubro.



Figura 131. A Praça das Fontes no dia inauguração.

Quanto aos dados gerais do Parque construído, foram encontrados dois registros: uma descrição dos equipamentos obtida na Novacap, que será apresentada de forma resumida nas próximas linhas, e uma planta obtida na Secretaria de Desenvolvimento Urbano de Brasília (Anexo 2). (Esta planta foi inserida para o acompanhamento das descrições, no entanto, se faz necessário ressaltar que alguns elementos presentes no desenho não foram implantados no Parque, conforme será mostrado na comparação entre o projeto e a implantação).

A área do Parque ficou estimada em 420 hectares, incluindo o reservatório da Caesb, e tem quatro acessos. A entrada principal é pelo Eixo Monumental, uma outra encontra-se próxima ao Setor Gráfico e duas outras estão na via W5. O sistema viário conta com o anel de 12,5 quilômetros que dá acesso aos 12 estacionamentos com capacidade para 40 mil carros. A pista do trenzinho tem 12 quilômetros de extensão e 16 paradas nas estações localizadas próximas aos acessos de veículos, cada uma delas é equipada com sanitários, telefone público, interfone e serviço de busca e chamamento ligados a central localizada na administração. (O terceiro elemento do sistema viário, os passeios de pedestres, não teve sua área mencionada.)

O registro também faz referência ao um setor de promoção social (que no projeto do parque corresponde a Feira dos Estados), instalado em meio a uma praça urbanizada de aproximadamente 32.000 m², constituída de três blocos de 90x15 metros e um bloco de 180x15 metros, com boxes de exposição e uma área destinada a barracas, com depósito, sanitários e telefone. O Pavilhão de Brasília localiza-se separado dos *stands* e tem um restaurante e um salão de exposições. Na praça da Feira dos Estados também se encontra um anfiteatro com capacidade para 100 espectadores, dois coretos e sanitários públicos, além da Fonte Sonoro- Luminosa.

O lago ocupa uma área de 160.000 m², tem a profundidade média de 1 m, e situa-se em dois níveis com diferença de 3,5 metros em barragens formando cascatas. O lago conta com uma passarela para pedestres e é cortado por duas pontes, uma de 74 metros de vão e outra de 56 metros em arco (que corresponde ao percurso do trenzinho). Dentro do lago estão as ilhas de tamanho variado num total de dez unidades, sendo que em uma delas deverá funcionar como restaurante, e nas outras está prevista a criação de refúgios ecológicos para aves e plantas.

Em relação à zona cultural encontram-se referências à Praça das Fontes, que foi cercada por canteiros de muro de arrimo em desníveis variados em número de seis degraus. Situa-se nesta Praça espelhos d'água de dimensões variadas alimentados por duas cascatas que vertem dos quarenta bicos da fonte, instalados na parte mais alta dos canteiros, e refletores subaquáticos no nível do piso. Uma elevação ainda se dá entre os 36.000 m² de piso plano em mosaico de pedra portuguesa, nas cores branco, preto e vermelho, que tem canteiros com buritizais (referência à palmeira nativa do Cerrado).

A praça conta com um reservatório de 100 mil litros de água para a irrigação dos canteiros, casa de máquinas para funcionamento das fontes e uma subestação. (Obs: não foi mencionado o conjunto restaurante/ripado que deveria

compor o projeto da praça para fechar o espaço. Além disso, outros equipamentos da zona cultural também não foram mencionados tais como os teatros e os cinemas, além da composição da área de piqueniques.)

Em relação à zona esportiva encontram-se referências à piscina com ondas, com dimensões de 60 metros de comprimento e abertura em leque com 60 metros de largura na “praia” e 20 metros na parte mais estreita. A profundidade não ultrapassa 1.70 m perto da parte mais estreita, onde se formam as ondas por um processo pneumaticamente simples, que coloca a massa de água aos pés da parede mais estreita e a pressão cria movimentos ondulatórios que deslizam na superfície e vão morrer na “praia”. De acordo com os dados, foi instalado um rigoroso sistema de tratamento de água, que deve ser completamente renovada a cada quatro horas.

O parque aquático da piscina é de aproximadamente 22 mil m², e foi cercado com alambrado e cerca viva. A entrada ficou situada junto ao vestiário, onde foi prevista a triagem médica, além de conter cabines, armários, banheiros e dois bares. A área recebeu canteiros, palmeiras, grama, *deck* em madeira e móveis de material plástico. Uma torre observatória foi instalada para permitir ao operador comandar o funcionamento das ondas e ao mesmo tempo vigiar e parar as ondas no caso de qualquer anormalidade.

Outros equipamentos da zona esportiva também são citados como as vinte quadras polivalentes, cinco campos de pelada de areia, quatro de grama, 12 quadras de bocha, cinco quadras de tênis, uma pista de aerodelismo com controle remoto e duas pistas manuais, um kartódromo com 2,5 quilômetros de pista, um tanque para modelismo naval, um carrocel de hipismo com área de 14.400 m², arquibancada e palanque para autoridades, e uma área destinada ao adestramento de cães. Junto as referências aos equipamentos do setor esportivo, é mencionada a construção de uma ciclovia com 350 metros de extensão, no

entanto, de acordo com o projeto, este equipamento pertence à zona da administração.

Entre os outros equipamentos de lazer é mencionada a construção de cinquenta churrasqueiras e cinquenta bancos localizados nas diversas áreas do Parque, além de uma churrasqueira e sete unidades de bar/lanchonetes. O Parque Iolanda Costa e Silva (já existente) foi integrado a área, e foram construídos outros cinco *play grounds*, sendo um deles uma pequena cidade. São também citadas as áreas com pontos de água, energia e local delimitado destinados a circos e a parques de diversões.

Na pré-inauguração do Parque feita pelo governador Elmo Serejo para os jornalistas, autoridades e agentes de turismo, dois locais chamaram a atenção dos visitantes pela sua imponência: a Praça das Fontes e a piscina com ondas, tratando-se da primeira do gênero construída na América Latina (*Jornal Correio Braziliense* 10 de outubro de 1977).

O Parque foi inaugurado com o nome de Parque Recreativo Rogério Pitton Farias, mas de acordo com informações obtidas na administração este nome nunca foi bem aceito pela população, que o batizou de Parque da Cidade, nome com o qual ele ficou popularmente conhecido. Em março de 1997 entrou em vigor uma lei sancionada pelo governador Cristovam Buarque que mudou novamente o nome do Parque para Parque Dona Sarah Kubitschek, em homenagem à esposa de Juscelino Kubitschek falecida no ano anterior. Atualmente, o Parque é chamado de Parque da Cidade Dona Sara Kubitschek.

Em abril de 1979, seis meses após a inauguração do Parque, foi publicado um texto de autoria de Burle Marx no *Jornal de Brasília* (07 de abril de 1979), no qual o paisagista se dizia indignado com o tratamento que os órgãos oficiais dispensaram à sua obra, deturpando o caráter original e por não cumprirem o que estava especificado em contrato quanto ao detalhamento da mesma. Burle Marx

mostrou-se decepcionado e veio a público eximir-se de qualquer responsabilidade quanto à conclusão do projeto, pois sua fiscalização que estava prevista em contrato não foi solicitada. Segue abaixo o texto de autoria do paisagista:

Venho a público manifestar minha decepção com o que aconteceu com meus últimos projetos para Brasília. Sob o governo de Elmo Serejo Farias, sendo secretário de obras o Dr. José Reinaldo Tavares, meu projeto para o Parque Recreativo Rogério Pithon Farias foi totalmente deturpado pela inépcia dos que o executaram. Os prazos políticos para a inauguração, a falta de fiscalização adequada e a impossibilidade de acompanhar o ritmo vertiginoso e irreal da execução criaram um monstro cheio de falhas incompreensões, e interpretações equivocadas. Prova inequívoca dessas minhas declarações são os buracos do mini-golf, incompreensivelmente fechados com ralos como se fossem simples drenagens.

Minha decepção não foi menor com os jardins do Teatro Nacional. A vegetação utilizada está completamente fora da especificação do meu projeto e causa-me admiração a irresponsabilidade e falta de compromisso com que o Departamento de Parques e Jardins executou.

Causa espanto a constatação da leviandade com que certos governantes manejam verbas que são dinheiro do povo, devendo a ele retornar sob a forma de benefícios e não ser desbaratado para atender a vaidades políticas pessoais.

São as casas de bombas da Praça das Fontes, interferindo na composição dos muros quando poderiam ser totalmente embutidas; são as plantas colocadas de maneira indiscriminada, sem qualquer compromisso com o projeto, são as áreas de seixos rolados, arbitrariamente suprimidas da composição, são as superfícies de concreto, que deveriam ser aparentes e foram pintadas com as cores mais vulgares como tentativa de esconder os defeitos de uma obra mal executada e uma infinidade de

outras modificações que tornaram irreconhecível um projeto estudado com todo cuidado. Importante acentuar que jamais me foi solicitada uma visita de fiscalização, apesar de elas estarem previstas em meu contrato.

(MARX, *Jornal de Brasília*, 07 de abril de 1978, p.22)

A atitude de Burle Marx de criticar publicamente a implantação do projeto pode ser considerada bastante corajosa para o período em que vigorava a ditadura militar e a liberdade de expressão era restrita. O paisagista fez duras críticas às atitudes do governo e a qualidade da construção, mas provavelmente suas críticas não tiveram muita repercussão, pois a existência deste artigo só foi descoberta a partir da conversa com José Tabacow, e o posterior levantamento em arquivos dos jornais de Brasília.

O silêncio sobre os problemas relacionados à implantação do projeto estabeleceu-se e o nome de Burle Marx permaneceu associado ao do Parque em diversos meios de divulgação, com os seus folhetos promocionais do Parque e em livros de paisagismo, sem que sejam mencionados os desvios ocorridos na sua proposta e a rejeição da autoria manifestada publicamente. A observação do espaço causa surpresa quando se tem conhecimento do seu autor, e nos órgãos públicos há quem afirme que Burle Marx autorizou as modificações no projeto de paisagismo do Parque. Nesse sentido, a “descoberta” deste texto tem a importância de mostrar que esta autorização provavelmente não aconteceu.

4.4. O PROJETO ORIGINAL E A IMPLANTAÇÃO

4.4.1. A ZONA ADMINISTRATIVA

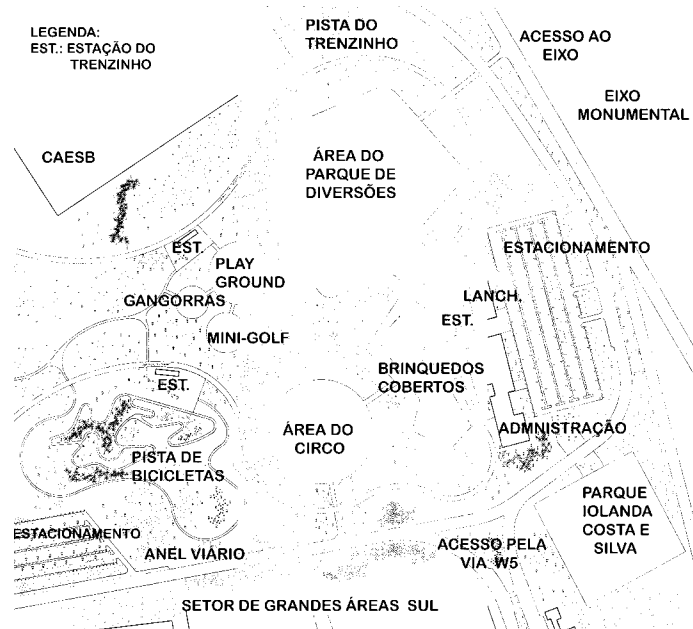


Figura 132. Previsões do projeto para a zona administrativa.
Fonte: projeto de Burle Marx.

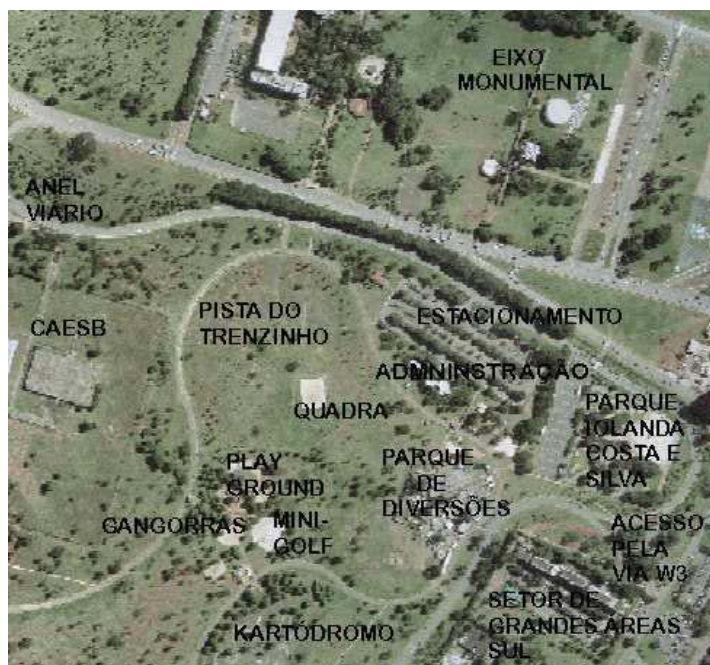


Figura 133. Fotografia aérea do local do ano de 2005.
Fonte: Topocart.

A fotografia aérea do setor (2005) mostra que há correspondências e diferenças entre o projeto e a implantação do Parque. A primeira correspondência que pode ser destacada encontra-se na forma geral da zona da administração, com alguns elementos do sistema viário e os respectivos espaços previstos para os equipamentos. O anel viário foi implantado em posição periférica, conforme as previsões, e a forma da pista do trenzinho com as estações também corresponde à proposta, no entanto, os pisos de pedestres não foram construídos.



Figura 134. Fotografia da zona da administração a partir do Eixo Monumental. Em primeiro plano está o Parque Iolanda Costa e Silva e o estacionamento próximo à administração. Ao fundo o lago e o reservatório da Caesb.

A observação do local mostrou que praticamente nenhum dos pisos de pedestres previstos foi construído e, como o espaço não conta com este elemento do sistema viário, a pista destinada à circulação do trenzinho passou a ser utilizada para a circulação de pedestres e para esportes diversos, como patins, bicicletas, caminhadas e corridas. Com a pista do trenzinho ocupada amplamente pela população, este uso entrou em conflito com o trenzinho, que parou de circular.



Figura 135. O trenzinho em circulação no Parque da Cidade (desativado atualmente). Fonte: Barcellos, 1999.



Figura 136. Uma das estações do trenzinho. Fonte: fotografia da autora.



Figura 137. Movimentação na área da pista do trenzinho do Parque da Cidade em uma tarde do verão do ano de 2001. Fonte: Jornal de Brasília (11/02/2001).



Figura 138. A pista do trenzinho utilizada por pedestres e ciclistas. Fonte: fotografia da autora.

Os caminhos são considerados elementos essenciais da estrutura da paisagem por referenciais teóricos como Bollnow, além de serem importantes também na expressão do paisagismo de Burle Marx de acordo com Leenhardt e Chacel. No caso do Parque da Cidade, o sistema de circulação previsto encontrase incompleto pelo fato do trenzinho não circular e pela ausência dos pisos dos caminhos de pedestres. A falta destes elementos do sistema viário complicou a integração entre os espaços e o acesso aos equipamentos em razão da grande extensão do parque, havendo áreas muito cheias e outras vazias.

Quanto aos equipamentos, observa-se que a implantação da administração encontra-se próxima do local previsto, no entanto, ela deveria estar inserida em uma praça junto com os brinquedos cobertos destinados ao uso do Parque nos dias de chuva, mas a praça e a área dos brinquedos não foram construídas. No lugar dessas previsões encontra-se o piso gramado, um vestiário e uma pequena área coberta sem equipamentos. Na zona da administração foram também instalados alguns equipamentos de ginástica, lanchonetes e uma quadra. A presença de quadra esportiva no local contraria o princípio de setorização do projeto, que prevê quadras ao sul do Parque.



Figura 139. A zona da administração e o seu entorno sem a praça. A vegetação forma conjuntos heterogêneos. Fonte: fotografia da autora.



Figura 140. Área coberta em frente à administração sem equipamentos. Fonte: fotografia da autora.

Uma outra alteração em relação às previsões do projeto é a posição do parque de diversões e do circo. O parque deveria estar a oeste da administração e envolvido pela vegetação, mas foi transferido para uma área próxima do Parque Iolanda Costa e Silva, sua implantação chega próxima dos limites da pista do trenzinho e não tem no entorno os conjuntos formados com a vegetação. No lugar onde o parque estava previsto encontram-se algumas árvores, uma quadra esportiva e o piso gramado.



Figura 141. A área destinada ao parque de diversões com árvores plantadas. Fonte: fotografia da autora.



Figura 142. A quadra esportiva no local do parque de diversões. Fonte: fotografia da autora.



Figura 143. Parque montado fora do lugar previsto e sem o envolvimento da vegetação. Fonte: fotografia da autora.



Figura 144. O parque de diversões chega até os limites da pista do trenzinho. Fonte: Fotografia da autora.

A área do circo também não foi ocupada com equipamentos e no seu lugar foram plantadas árvores que impedem a montagem do circo. Na ocasião do dia das crianças, o circo foi montado em outra área, entre o parque de diversões e o Parque Iolanda Costa e Silva, que tem dimensões bem mais reduzidas do que aquela prevista para ele. Estas alterações indicam que os equipamentos não tiveram uma distribuição equilibrada conforme as previsões, havendo uma concentração em determinados espaços, enquanto outros permaneceram carentes de atrativos e sem uso. Nesta zona administrativa, a presença de pessoas é favorecida em alguns espaços pelos equipamentos e pela proximidade

com áreas movimentadas da cidade, com *shopping center*, escolas e serviços diversos no entorno.



Figura 145. A área destinada à montagem do Circo tem árvores plantadas que impedem a sua montagem. Fonte: fotografia da autora.



Figura 146. O Circo montado em uma área improvisada ao lado do Parque Iolanda Costa e Silva chega até os limites da cerca. Fonte: fotografia da autora.

O local de implantação do *play ground* da zona da administração, assim como a área das gangorras, corresponde às previsões, sendo o primeiro constituído por um castelo com dimensões reduzidas. A área do mini-golf também está delimitada no local previsto, no entanto, há apenas um tanque de areia no espaço. Os pisos dos caminhos de pedestres também não foram construídos, o que dificulta a integração da área com outras partes do parque.



Figura 147. O *play ground* é constituído por um castelo com dimensões reduzidas. Fonte: fotografia da autora.



Figura 148. Quadra esportiva na zona da administração. Fonte: fotografia da autora.

Nas proximidades do *play ground* também foi prevista a área da pista de bicicletas, mas ela passou a ser utilizada como kartódromo (equipamento da zona esportiva). No projeto, a localização do kartódromo foi recomendada em posição mais afastada possível do conjunto (provavelmente por questões de segurança), e situado em meio ao bosque de pinheiros. Nesta nova posição, ele está na zona administrativa, que é a mais movimentada do parque.



Figura 149. kartódromo na zona da administração. Fonte: fotografia da autora.



Figura 150. Árvores que separam a área do kartódromo do *play ground*. Fonte: fotografia da autora.

Quanto à forma da vegetação⁷, observa-se que o critério de formação dos conjuntos homogêneos, que deveria criar marcos visuais e contribuir para a orientação dos pedestres, não foi seguido, e no seu lugar encontram-se conjuntos heterogêneos. Essa característica apresenta-se por todo o Parque da Cidade e também na arborização de Brasília, e a sua origem está relacionada aos problemas enfrentados pela Novacap para a arborização da capital federal.

Atualmente, a experiência adquirida pelo órgão em relação ao manejo do ambiente e ao cultivo das espécies utilizadas no paisagismo, acena para a possibilidade de resgate dos princípios da arborização indicados pelo projeto. Este

⁷ A pesquisa observou apenas a relação da implantação da vegetação em relação aos princípios de composição de Burle Marx. Não foi possível observar as correspondências entre cada tipo de espécie do projeto (que abrange cerca de duzentos tipos), em virtude do tempo previsto para a realização do trabalho.

resgate é de grande importância para o uso do espaço pela população, pois sem os conjuntos previstos há prejuízos para as qualidades topoceptivas do espaço (orientação de pedestres), para as qualidades estéticas, pois os valores plásticos foram sensivelmente alterados, e também para as qualidades ambientais, pois o sombreamento é muito irregular, e a grande exposição dos espaços dificulta a permanência de pessoas em determinados períodos por causa do sol intenso durante a maior parte do ano, além do clima seco.

Outras recomendações em relação à arborização também não foram seguidas, como a delimitação de áreas de preservação dos remanescentes nativos, a criação de um viveiro para a produção das espécies utilizadas no parque e o critério dos plantios concêntricos no entorno dos equipamentos. Além disso, uma outra prática contrária aos princípios de Burle Marx: a moldagem da vegetação com a topiaria, pois ele procurava valorizar as qualidades originais das espécies.



Figura 151. A prática da topiaria para “moldar” a vegetação. Fonte: fotografia da autora.



Figura 152. A vegetação não forma os conjuntos previstos. Fonte: fotografia da autora.

4.4.2. A FEIRAS DOS ESTADOS (atual Pavilhão de Exposições)



Figura 153. Previsões do projeto de Burle Marx.

Fonte: projeto de Burle Marx.

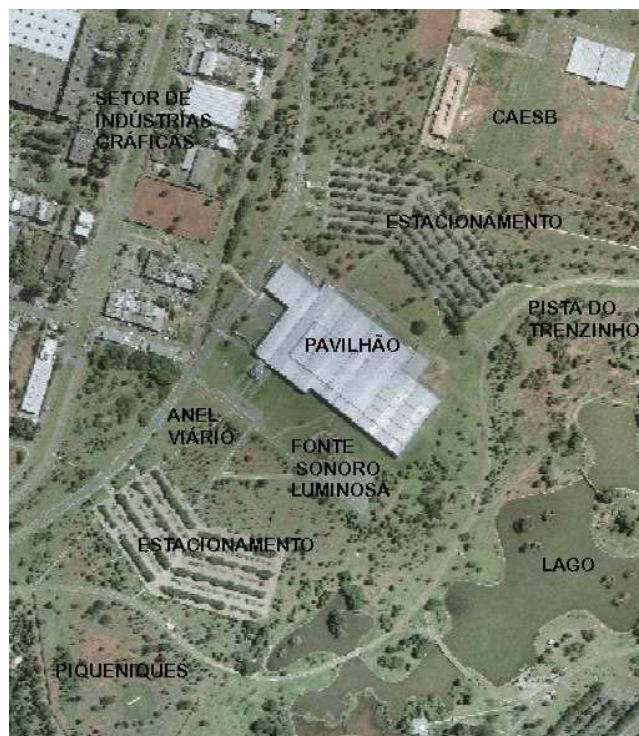


Figura 154. Fotografia aérea do local do ano de 2005.

Fonte: Topocart.

Nessa zona também se encontram correspondências e alterações em relação ao projeto e, assim como na zona da administração, o anel viário e a pista do trenzinho foram implantados conforme as previsões, mas os pisos de pedestres não foram construídos, configuração se repete ao longo de todo o Parque.

Quanto aos equipamentos, o local da construção corresponde à área destinada à Feira dos Estados, no entanto, ela deveria ser composta por uma praça com pequenas construções e ter um funcionamento permanente, mas essas construções foram substituídas por um grande pavilhão que abriga eventos temporários. A fotografia aérea (figura 154) mostra o pavilhão tendo em frente à fonte sonora luminosa e nas suas proximidades se encontra o reservatório da Companhia de Abastecimento de Água de Brasília (Caesb), o lago, e a área de piqueniques. A grande extensão das áreas verdes no entorno pavilhão evidencia a necessidade de implantação dos pisos de pedestres para orientar os visitantes em relação às direções dos outros equipamentos.



Figura 155. A região do Parque no entorno do pavilhão. Em primeiro plano o reservatório de água. Ao fundo o lago com o pavilhão do lado direito (aparece parcialmente). Fonte: Macedo, 2003.

O pavilhão foi inaugurado posteriormente ao Parque, em 22 de dezembro de 1990 pelo governador Wanderley Vallim e possui 57 mil metros quadrados de área coberta. A construção tem características opostas as previsões, não só em relação à escala, mas também em relação à integração com a paisagem circundante, pois ele chega até os limites com a via e tem o espaço parcialmente fechado por painéis. O pavilhão não tem no entorno os conjuntos formados pela vegetação que deveriam conferir qualidades bucólicas a essa zona, o que indica que as características estéticas e ambientais do paisagismo foram alteradas e, além disso, a frequência de uso também foi alterada pelo caráter temporário das atividades.



Figura 156. O tratamento paisagístico do local não apresenta os pisos e a vegetação prevista. Fonte: fotografia da autora



Figura 157. O fechamento parcial do espaço comprometendo a integração com o entorno. Fonte: fotografia da autora.

4.4.3. A ZONA DO LAGO

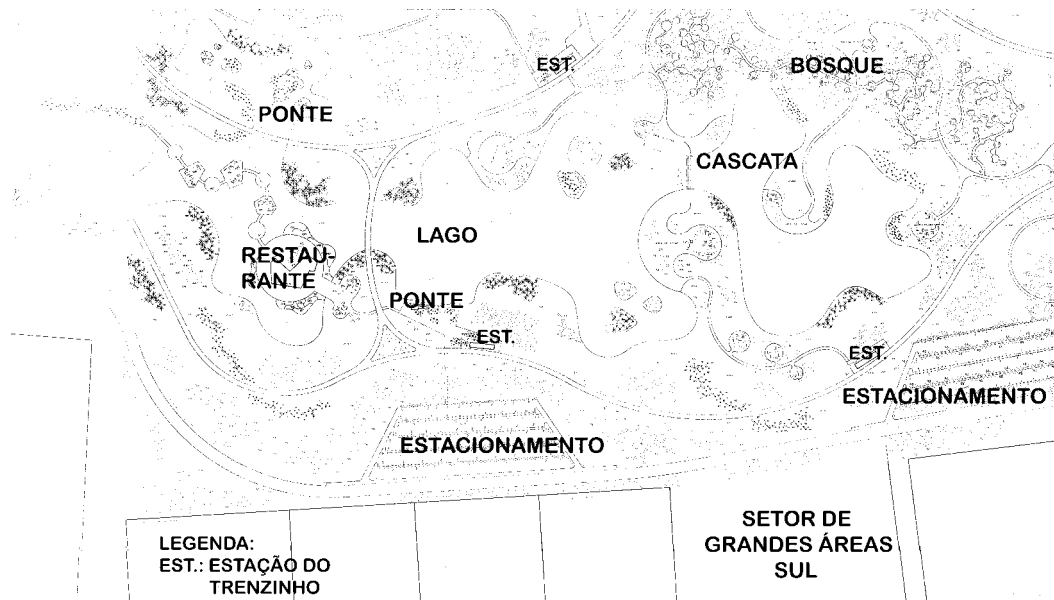


Figura 158. Previsões do projeto de Burle Marx.
Fonte: projeto de Burle Marx.



Figura 159. Fotografia de satélite do lago.
Fonte: Topocart.

A fotografia aérea mostra que em linhas gerais o lago apresenta várias semelhanças com o projeto, como as curvas que delimitam seu espaço, as pontes, a cascata e as ilhas presentes no seu interior, tendo em uma delas a edificação destinada ao restaurante. Nesta edificação não chegou a funcionar o restaurante, mas o pesque-parque, tendo ao lado do percurso de acesso ao seu espaço uma parte do lago com peixes, que também foi utilizada para modelismo naval. Na outra parte do lago funcionaram os pedalinhos. Atualmente, o pesque parque está desativado e a área cercada. Os pedalinhos também não estão em funcionamento devido aos problemas relacionados à concessão de atividades comerciais no parque.



Figura 160. Fotografia da zona do lago no início da década de 1992. Fonte: Jornal de Brasília (03/04/1992).

Assim como em outras áreas do parque, os percursos que deveriam integrar a pista do trenzinho às áreas de estar (neste caso situadas no entorno do lago) não foram construídos. Como em trechos do percurso dessa pista o lago não é visível, o visitante que não conhece o parque pode não se dar conta da sua presença, já que essa indicação deveria ser feita pela pelos caminhos associados as placas indicativas. A pavimentação das áreas de estar também não foi

implantada, havendo gramados no lugar no lugar dos pisos, que são utilizados em alguns locais para banhos de sol pela população.

A forma da vegetação também não corresponde às previsões. No lugar dos conjuntos homogêneos há composições heterogêneas e espécies inseridas pontualmente, como no caso das palmeiras na beira do lago. A vegetação foi destacada pelo paisagista (MARX, 1978), como um elemento importante da configuração do Parque, e certamente a alteração das suas qualidades tem conseqüências para a orientação dos pedestres e para o potencial de atração dos espaços para o lazer. Atualmente, a zona do lago tem vários espaços com uso pouco freqüente, havendo uma concentração de pessoas na área próxima ao estacionamento dez, onde se encontram equipamentos de ginástica e lanchonetes.



Figura 161. Plantio pontual das palmeiras e ausência dos pisos de pedestres. Fonte: fotografia da autora.



Figura 162. Percurso sem pavimentação e novamente o plantio pontual da vegetação. Fonte: fotografia da autora.



Figura 163. Área de estar no entorno do Lago não tem a pavimentação prevista. Fonte:



Figura 164. Área de estar sem os caminhos previstos. Fonte: fotografia da autora.



Figura 165. Pedalinhos em funcionamento no Parque da Cidade (desativados atualmente). Fonte: Barcellos, 1999.



Figura 166. Pessoas tomando banho de sol no entorno do lago. Fonte: Barcellos, 1999.



Figura 167. A área da edificação do Pesque-Parque (onde seria o restaurante no projeto) cercada. Fonte: fotografia da autora.



Figura 168. A área de bosque prevista nas proximidades do lago sem os pisos, as áreas de estar, e os conjuntos formados com a vegetação. Fonte: fotografia da autora.