



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**

**A LAND ART E O PAISAGISMO DE BURLE MARX :  
PRAÇA EUCLIDES DA CUNHA, RECIFE.**

**ELISSANDRA PAES BARRETO BEZERRA**

**RECIFE**

**2023**

**ELISSANDRA PAES BARRETO BEZERRA**

**A LAND ART E O PAISAGISMO DE BURLE MARX:  
PRAÇA EUCLIDES DA CUNHA, RECIFE.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para a obtenção do título de bacharel em Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo.

Orientadora: Ana Rita Sá Carneiro

**RECIFE**

**2023**

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

Bezerra, Elissandra Paes Barreto.

A LAND ART E O PAISAGISMO DE BURLE MARX : PRAÇA  
EUCLIDES DA CUNHA, RECIFE. / Elissandra Paes Barreto Bezerra. -  
Recife, 2023.

56p.

Orientador(a): Ana Rita Sá Carneiro

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de  
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Arquitetura e Urbanismo -  
Bacharelado, 2023.

1. Land Art. 2. Paisagismo. 3. Burle Marx. 4. Praça Euclides da Cunha. 5.  
Caatinga. I. Sá Carneiro, Ana Rita. (Orientação). II. Título.

710 CDD (22.ed.)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**Curso Graduação em Arquitetura e Urbanismo**

---

**Ata de sessão pública, via remota, de apresentação e arguição do Trabalho de Curso do(a) Aluno(a):**

ELISSANDRA PAES BARRETO BEZERRA

Ao 25º (vigésimo quinto) dia do mês de abril do ano de 2023, realizou-se a sessão pública online de apresentação e arguição do Trabalho de Curso intitulado “A Land Art e o paisagismo de Burrell Marx: Praça Euclides da Cunha, Recife.”, de autoria do(a) aluno(a) ELISSANDRA PAES BARRETO BEZERRA, CPF: 107.750.124/24. O Comitê de Avaliação, indicado pelo Comitê do Trabalho de Curso, foi composto pelos presentes membros: Prof. Ana Rita Sá Carneiro, presidente e orientador(a) do trabalho, Prof. Roberto Antônio Dantas de Araújo e Prof. Onilda Gomes Bezerra, Arquitetos(as) e Urbanistas do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco e o(a) Arquiteto(a) e Urbanista Wilson de Barros Feitosa Júnior, como componente externo à Instituição. Após a apresentação e arguição, em sessão secreta, o Comitê atribuiu as seguintes notas ao(a) candidato (a): **8,0** ( oito ), **8,0** (oito), **8,0** (oito), ficando o(a) aluno(a) com a média final: **8,0** (oito), sendo considerado(a) **APROVADA**. Para constar foi lavrada a presente ata, assinada pelo(a) aluno(a), pelos membros do Comitê de Avaliação e representante do Comitê de TC – Trabalho de Curso.

Recife, 25 de abril de 2023.

Banca realizada por videoconferência

Prof. Ana Rita Sá Carneiro  
Orientador(a)

Banca realizada por videoconferência

Prof. Roberto Antônio Dantas de Araújo  
Comitê de Avaliação

Banca realizada por videoconferência

Aluno (a) ELISSANDRA PAES BARRETO BEZERRA

Banca realizada por videoconferência

Prof. Onilda Gomes Bezerra  
Comitê de Avaliação

Banca realizada por videoconferência

Wilson de Barros Feitosa Júnior  
Comitê de Avaliação

Representantes do Comitê do TC

Danielle de Melo Rocha  
Izabella Galera  
Patrícia de Oliveira Dias Porto Carreiro

( ) Indicação para premiação

***Aos meus pais, Elisanda e Jorge, por tudo  
que vocês fazem e fizeram para eu estar aqui.***

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, aos meus orixás e mestres da jurema que me deram bronca e apoio quando até meu espírito estava desistindo dessa aventura acadêmica .

À professora Ana Rita, que aceitou me orientar em 2018 e me ajudou não só com sua sabedoria acadêmica, mas entendeu que por causa do meu emprego minha dedicação nem sempre foi unicamente a esse TCC.

Aos meus amigos e colegas de trabalho que aguentaram meus surtos por cima dos nossos surtos diários em busca de uma vida melhor.

À Sabrina Gomes, Camila Andrade e Jéssica Cavalcanti, por terem me incentivado e aguentado mesmo quando evito falar algumas coisas, suas companhias são fundamentais para me manter sã no meio de tanto barulho que minha cabeça faz.

À minha família Paes Barreto, por me proporcionar alegria e comidinhas maravilhosas, a união da nossa família sempre vai ser um motivo de orgulho, o que ajudou a criar o meu caráter.

Aos meus meninos do BTS, por ser minha distração e meu acalanto quanto nada mais fazia sentido, suas músicas, vídeos, amizade e profissionalismo são algo que eu almejo todos os dias, obrigada por me deixar emprestar de vocês o amor pelo trabalho e pelo companheirismo.

Aos meus irmãos, Elisane e Jorge, obrigada por serem meus irmãos, obrigada por ter me dado metade da minha personalidade. Sem vocês eu seria menos nerd, mas também menos feliz.

A Dona Elisanda e Seu Jorge, sem vocês eu não estaria aqui, seu apoio quando nem mesmo eu achei que era capaz sempre foi a maior motivação para conseguir fazer qualquer coisa na vida. Obrigada por ter sempre nos proporcionar o melhor que estava a seu alcance, educação, viagens e mais viagens, não sei o que seria de mim sem minha personalidade viajante. Eu amo vocês mais do que vocês jamais saberão e eu sou capaz de dizer.

E a mim, por não ter desistido, tem muita terra para gente percorrer, bora andando.

*"Um jardim deve ser uma obra de arte como  
uma pintura,*

*uma escultura, uma sinfonia, uma tapeçaria"*

(Roberto Burle Marx)

## **RESUMO**

O presente trabalho busca relacionar a Land Art, o movimento artístico do final dos anos de 1960 com o paisagismo de Roberto Burle Marx por meio da análise da Praça Euclides da Cunha, localizada na cidade do Recife. Considerando o contexto histórico procuramos entender a Land Art, isto é, como o tempo, os materiais não convencionais e as formas simples foram importantes na criação das obras dos artistas desse movimento. Trazendo uma conexão com o paisagismo, já que os dois buscavam trabalhar com a paisagem. No Brasil essa conexão foi percebida na obra do paisagista Roberto Burle Marx, o qual conjugado com os princípios da Semana de Arte Moderna de 1922, buscava valorizar a paisagem brasileira em seus jardins projetados com vegetações nativas. Um exemplo disto é a Praça Euclides da Cunha que trouxe a paisagem da caatinga para a zona urbana do Recife. Esse trabalho de conclusão de curso explora as similaridades entre os conceitos da Land Art e os princípios projetuais de Burle Marx que refletem um modo de intervir na paisagem.

**Palavras-chave:** Land Art; paisagismo; Burle Marx; Praça Euclides da Cunha; Caatinga.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - A Land Art e o paisagismo.....</b>	<b>12</b>
1.1 Breve Histórico da Land Art.....	12
1.2 Da Land Art para o paisagismo.....	13
1.2.1 O tempo.....	15
1.2.2 As formas.....	17
1.2.3 Os materiais.....	20
1.2.4 A Land Art no Brasil.....	32
<b>CAPÍTULO 2 - A Land Art e o paisagismo de Burle Marx.....</b>	<b>34</b>
2.1 O artista dos jardins.....	34
2.2 Burle Marx e a Land Art.....	39
<b>CAPÍTULO 3 - A Land Art e a Praça Euclides da Cunha.....</b>	<b>41</b>
3.1 A Praça Euclides da Cunha.....	41
3.2 A leitura da Land Art na Praça Euclides da Cunha.....	47
3.2.1 O tempo.....	47
3.2.2 As formas.....	48
3.2.3 Os materiais.....	50
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>54</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>55</b>

## INTRODUÇÃO

A escolha do tema deste trabalho de conclusão de curso veio do meu crescente interesse em entender a Land Art, movimento artístico do fim da década de 1960, que faz uso da terra, das pedras e dos materiais não convencionais, para a criação de obras de arte que ficam expostas nesse mesmo meio onde os materiais foram retirados. Teve início graças a insatisfação dos artistas com as artes restritas às galerias e também com o crescente interesse pela ecologia.

Por meio de pesquisas realizadas em livros especializados, teses, revistas e sites de Land Art, foi possível perceber que no Brasil a necessidade de colocar a natureza como protagonista dos movimentos artísticos já estava acontecendo desde os anos de 1920, na Semana de Arte de 1922. Naquela oportunidade os artistas da época buscavam as raízes da cultura brasileira, na própria natureza.

Em 1928, a artista Tarsila do Amaral representou a paisagem do sertão na tela *Abaporu*, para remeter à brasilidade. Assim também o fez o paisagista Roberto Burle Marx, foi um dos artistas que melhor sintetizou a arte autóctone na criação de seus jardins de espécies nativas no lugar de espécies exóticas, que eram até então as mais constantes nos jardins.

Em 1935, inspirado no livro ‘Os Sertões’ de Euclides da Cunha, Burle Marx projetou a Praça Euclides da Cunha, no Recife, fazendo o que ele mesmo chamou de “jardim essencialmente brasileiro” com espécies nativas da caatinga. Escolhemos esse jardim público para demonstrar como ele constitui uma obra de arte, mas especificamente uma obra de Land Art. O uso da vegetação e das pedras da paisagem da caatinga, e as formas criadas na praça podem ser associadas à maneira que os artistas do movimento artístico usavam tais materiais para fazer suas obras de arte.

No primeiro capítulo, procuramos destacar os aspectos que levaram à criação do movimento da Land Art, para direcionar a conexão com o paisagismo. O tempo é um dos mais importantes itens, já que ele permeia as decisões dos artistas e paisagistas em suas obras. E por fim, chegamos a relacionar esse movimento com a obra de Burle Marx no Brasil.

No segundo capítulo, mostramos a arte da pintura de Burle Marx presente no ofício de paisagista e jardineiro, mudando a forma de fazer jardim no Brasil, por pensar o jardim como uma obra de arte e associar a arte da tela com a arte da jardinagem, o que se aproxima da Land Art. Buscamos assim, correlacionar o movimento da Land Art com o paisagismo de Burle Marx nos seus jardins.

No terceiro capítulo, articulamos o conhecimento pontuado em uma obra de Burle Marx, a Praça Euclides da Cunha, por sua história e por seu tema. Para mostrar como há similaridades no emprego dos materiais e formas num jardim que tem como inspiração a paisagem sertaneja representada com a terra, a pedra e a vegetação da caatinga.

## **CAPÍTULO 1 - A Land Art e o paisagismo**

### **1.1 Breve Histórico da Land Art**

A Land Art é um movimento artístico que abrange vários tipos de arte como, *earthworks*, arte da terra, arte ecológica, arte da natureza, e arte ambiental. Por causa de suas representações, a Land Art é difícil de ser definida perfeitamente.

De fato,

"Nunca um movimento no senso tradicional, abrangendo uma série de artistas que podem estar em desacordo com as concepções e execuções um dos outros, Land Art é um hipônimo imperfeito para uma escorregadia e amplamente interconectada categoria de similaridade conceitual." (KASTNER, 1998, p.12)

De acordo com Bielefeld (1990, p. 264), Land Art é o nome dado ao movimento artístico que emergiu nos Estados Unidos no final dos anos de 1960 no qual a paisagem e a arte escultórica eram indissociáveis.

O movimento da Land Art se iniciou quando os artistas tentavam se desvencilhar dos museus e galerias, como um protesto contra a artificialidade estética, plástica e a comercialização impiedosa da arte. Além disso, diante a preocupação com o meio ambiente e a sustentabilidade vindo à tona, os artistas da Land Art entenderam que trabalhar com a paisagem seria uma forma de reconstruir suas próprias relações com o ambiente físico, fazendo da paisagem um tipo de suporte de inscrição, veículo de transformação e modelo crítico de suas obras.

Os Estados Unidos e a Europa viviam momentos conturbados no final dos anos de 1960 e começo dos anos de 1970. A Guerra Fria no seu auge e a Guerra do Vietnã em seu ápice, parte da população – que não via justificativas para sua continuidade – tomaram as ruas e começaram a realizar manifestações "anti-guerra". Além disso, o assassinato de Martin Luther King e do senador Robert Kennedy, foram alguns dos fatores que culminaram em indícios para o favorecimento aos direitos civis nos Estados Unidos. O idealismo do início dos anos de 1960, para muitos americanos, foi questionado em 1968, devido a uma indagação coletiva sobre os códigos civis e de como era estruturada a sociedade estadunidense.

Além disso, em 1968, havia a crescente preocupação de ataque nuclear, por causa das guerras, ocorrendo protestos de cunho ecológico e campanhas que associavam

a arte ao meio ambiente. Em dezembro deste mesmo ano, houve a primeira viagem da Apollo 8 tripulada na órbita da lua e com sua chegada ao satélite natural em 1969. Após as publicações das primeiras fotos do planeta, feitas do espaço, foi possível ver a devastação ocorrida. E houve uma mudança na forma de ver o planeta: já não era mais uma fonte inesgotável de recursos naturais, podendo ser observado nas imagens e na crise energética que ocorria.

Vários movimentos iniciaram-se no fim dos anos de 1960 como reação a essas mudanças, como a Arte minimalista, a Arte conceitual e a Land Art. Os artistas já não se viam como inspiradores de uma realidade paralela ao que se estava vivendo na época, eles começaram a experimentar com novos materiais, formas e ambientes. A Arte minimalista tem rejeição completa pelas formas exageradas do expressionismo abstrato, voltando para as formas e materiais mais simples. Já na arte conceitual a materialização de uma ideia não era vista como necessária, a teoria, conceitos e reflexões se tornam o material da arte.

Muitos dos artistas da Land Art usavam formas simples nas suas composições, o que leva muitos críticos a acharem que ela era uma vertente da Arte minimalista, mas

"Em contraste com a abordagem puramente objetiva da Arte minimalista, a Land Art tem um componente intrinsecamente romântico enquanto há a intenção do artista de dar à natureza, uma marcação especificamente humana como manifestação do espírito e poder criativo do homem" (WEILACHER, 1999, p.12)(tradução da autora).

## **1.2 Da Land Art para o paisagismo**

As diversas concepções que podem ser englobadas como Land Art se baseiam na associação de um ou mais dos seguintes critérios básicos: arte feita ao ar livre, arte feita com materiais naturais, e arte que possa responder, de alguma maneira, às características naturais e aos ritmos sazonais e diários que o acompanham. Como o historiador de arte Jeffrey Kastner aponta, "esses projetos são fundamentalmente esculturas (no senso da criação em três dimensões) e/ou baseado no desempenho (em termos de suas orientações para o processo, local e a temporalidade)." (KASTNER, 1998, p.12) Dentro dessa definição levemente solta, as possibilidades para criação artística são inúmeras:

“[...] projetos esculturais com *site-specific*<sup>1</sup> que utilizam de materiais do meio para criação de novas formas ou ajustar nossa impressão do cenário; exposições que importam objetos novos e não naturais para o ambiente natural com objetivos similares; atividades individuais na paisagem sensíveis ao tempo; intervenções colaborativas, socialmente conscientes” (KASTNER, 1998, p.12)(tradução da autora).

A conexão entre Land Art e paisagismo é bem próxima, apesar da variedade de definições e aplicações da Land Art. A maioria dos historiadores da arte estadunidenses consideram Frederick Law Olmsted o pai do paisagismo, a primeira figura que trouxe a arte da composição da paisagem para o campo. Similarmente, a maioria dos historiadores da arte consideram Robert Smithson o primeiro expoente da Land Art norte-americana. Por outro lado, Smithson considerava Frederick Law Olmsted, o paisagista que projetou o Central Park, o “primeiro artista americano de *Earthwork*<sup>2</sup>” (SMITHSON, 1973, p.65).

Olmsted realizou movimentos de terra enquanto modificava a topografia do Central Park e nos outros parques que projetou, tanto quanto os artistas da Land Art, para criar suas obras. John Beardsley diz em seu livro “*Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape (1984)*” que Olmsted reconheceu o benefício social de um design ambiental aperfeiçoado, uma convicção que a maioria dos artistas da Land Art partilham.

Além disso, Olmsted, assim como Smithson e outros artistas da Land Art, reconhece o fluxo da natureza e as mudanças inerentes ao meio ambiente, inclusive as causadas por atividade humana. Já que na Land Art o contato com as obras foram menores, no paisagismo isso acontece de forma imediata. O ser humano é parte essencial do meio ambiente, apesar de certas atitudes agressivas com esse meio.

Udo Weilacher disserta em seu livro “*Between landscape architecture and Land Art (1999)*” que, no entanto, os aparentes paralelos entre paisagismo e arte revelam-se tanto como uma bênção e como uma maldição: de um lado, a arte na paisagem criou uma ponte entre o mundo artístico e o mundo cotidiano que a Arte abstrata do

---

<sup>1</sup> *site-specific*: o termo faz referência a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado, tendo a comunicação com meio onde a obra será colocada uma das partes primordiais desta. Se a obra for instalada em outro lugar, boa parte do seu significado estaria perdido.

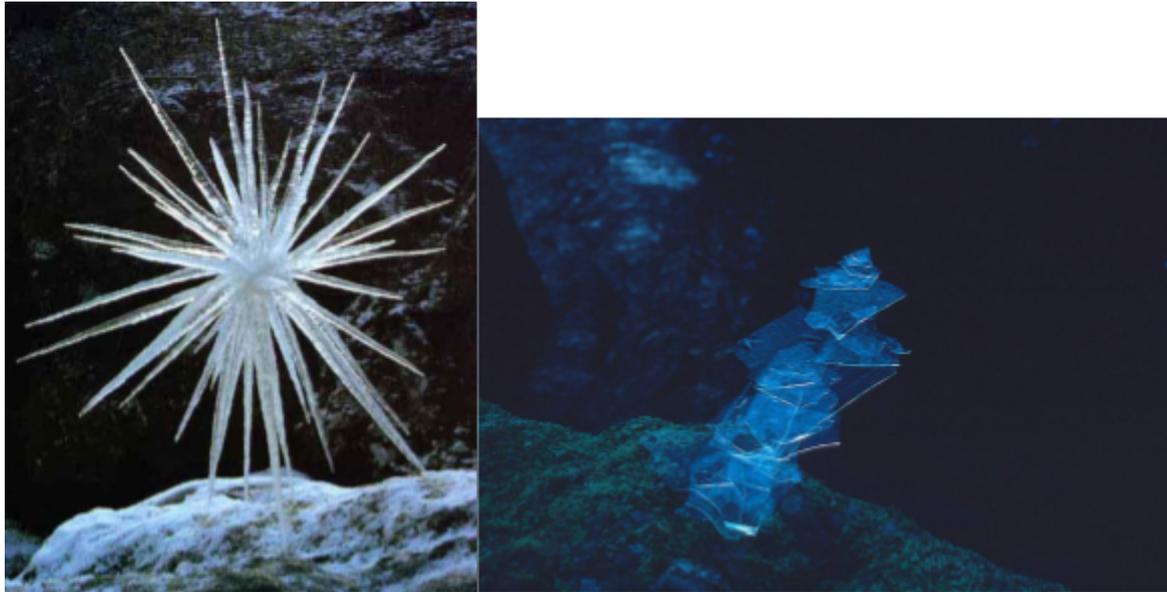
<sup>2</sup> *Earthwork* é outro termo que os historiadores da arte estadunidenses se referem aos trabalhos da *Land Art*. Contudo, *earthwork* também pode se referir a todo e qualquer trabalho feito na terra, na tradução livre, terraplanagem, que o dicionário define como “conjunto de procedimentos que consiste em escavação, transporte e depósito de terras necessárias para a execução de uma construção ou a abertura de uma via.” in Aulete, Caldas, 2004.

modernismo tinha aberto com seu sistema autônomo de símbolos. E por outro lado, tinha a tentação de simplesmente copiar o que estava dando certo. O que nos leva a pensar que os paisagistas começaram a ver a Land Art como uma fuga estética do que estavam fazendo. Isso porque os paisagistas contemporâneos ficavam muito descontentes por serem chamados para fazer projetos que precisavam ser ecologicamente, socialmente e funcionalmente “corretos”, o que despertou neles o interesse pela forma experimental que era feita diretamente na natureza e relacionados com a paisagem.

### **1.2.1 O tempo**

Uma das principais características da Land Art é sua efemeridade. Alguns trabalhos só duram o tempo de uma fotografia, a exemplo do *Ice Piece* de Andy Goldsworthy (Fig.1), enquanto outros são deixados para que o tempo os transformem. Talvez essa seja a maior diferença da Land Art para os outros tipos de arte feitos com e no ambiente externo, como o paisagismo, arte urbana e afins.

O tempo é cíclico – ritmos diários e sazonais – e linear – crescimento e decadência. Muitos artistas da Land Art trabalham com o tempo tanto como aspecto a considerar quanto como produto final da obra de Land Art, porque o tempo é responsável pela mudança na obra de arte. Como elemento cíclico, a aparência da obra de Land Art e sua configuração são afetadas pelo tempo, que atuam nos padrões de luz e no clima sazonal. Como um elemento linear, o tempo pode ser uma parte almejada da peça (como o uso de cobre, porque ele irá oxidar com o tempo), ou o tempo pode se tornar visível para o espectador por meio da mudança da obra de arte (como plantas crescendo).



**Fig.1.** Ice Piece de Andy Goldsworthy, Dumfriesshire, Scotland, 1987, obra de curta duração, encontrou na fotografia uma forma de documentar a arte.

**Fonte:** <https://aesthesiamag.wordpress.com/2017/12/31/andy-goldsworthys-ice-and-snow-ephemeral-sculptures/>, acessado em 08/09/2022.

O tempo no paisagismo é essencial, os paisagistas projetam e esperam a execução da obra, mas um jardim nunca acaba. O tempo está implícito na conservação dos jardins e praças: as ações de poda, corte e replantio de diferentes espécies, que têm duração de vida completamente diferentes e necessitam de jardineiros continuamente.

O tempo mais essencial para o jardim e a paisagem, segundo o sociólogo e filósofo Jacques Leenhardt, é o tempo do passeante. É a partir dos elementos postos no espaço que acontece o ritmo. Leenhardt em seu livro 'Nos Jardins de Burle Marx' (1996) explica que a descrição do jardim pode ser feita sob três conceitos de percepção diferentes. O primeiro por meio do conhecimento do mapa do jardim logo na chegada (Fig.2). Então o passeante teoricamente sabe onde ir. Outra maneira acontece quando o projeto é feito em desnível e o passeante pode desfrutar de todo o espaço antes mesmo de penetrar nele.



**Fig. 2.** Mapa do Parque Del Este, Caracas, disponibilizado na entrada do parque.  
**Fonte:** <https://arquiscopio.com/archivo/2012/07/16/parque-del-este-de-caracas/?lang=pt>  
acessado em 06/09/2022.

O segundo conceito da percepção do passeante são as perspectivas que recortam ou enquadram a paisagem, sendo planejadas pelo paisagista antes, com mobiliários ou o próprio passeante escolhe um lugar que lhe traz prazer. O terceiro, e talvez o mais importante dos conceitos de percepção, se refere ao tempo que o próprio passeante dedica ao passeio, partindo do preceito de que o paisagista que projetou o espaço pensou nas diversas possibilidades de caminhada e experiência, mas o caminho não lhe é “forçado”, o passeante pode andar por onde quiser e ver as partes do jardim que mais lhe chamam a atenção e ao mesmo tempo não vivenciar outras partes do jardim.

### **1.2.2 As formas**

As formas utilizadas na Land Art e no paisagismo, contam também a história dos lugares. Enquanto a Land Art foi influenciada pela Arte minimalista, buscando a

simplificação das formas, o paisagismo foi seguindo diversas expressões com o passar dos anos.

Como estamos nos concentrando na conexão entre os dois, a Land Art faz o uso de linhas para direcionar, dar movimento, continuidade, como se a obra estivesse em desenvolvimento. Os artistas deste movimento as usavam para tornar visível o invisível. Uma das obras do artista norte-americano Dennis Oppenheim mostra uma linha na neve desenhando a fronteira entre os EUA e o Canadá. Já o escultor inglês Richard Long, propôs diversas caminhadas que resultaram em linhas sobre a terra onde ele passava, que só eram vistas pelos registros fotográficos do artista. Um dos pioneiros do movimento, o norte-americano Walter de Maria, com sua obra *Las Vegas Piece*, fez a linearidade expressar o sentimento de orientação que parecia encapsular o mundo todo por estar no meio do deserto (Fig.3)(WEILACHER, 1999, p.19).



**Fig. 3.** *Las Vegas Piece* de Walter De Maria em Desert Valley, linha feita no deserto a 153km de Las Vegas, Nevada em 1969.

**Fonte:** <https://www.nevadaart.org/art/collections/the-altered-landscape-carol-franc-buck-collection/c1adff31-d1f1-44f1-ac3c-aeca2f9e8326/> acessado em 06/08/2022.

As linhas podem ser encontradas nos componentes da paisagem, em sentido vertical nas palmeiras, postes, edifícios; e no sentido horizontal na superfície de um lago, nos caminhos, em canteiros de flores; podendo transmitir diversas sensações para o público. A verticalidade nos traz a escala, a grandiosidade do espaço e de nós mesmos. A horizontalidade costuma transmitir calma, segurança, nos faz pensar no chão onde pisamos. Nas curvas percebemos o dinamismo desta forma, sempre em movimento.

Outras formas simples bastante usadas na Land Art eram o círculo, a pirâmide e a espiral. O círculo costumava ser usado para expressar centralidade, as esculturas tinham alguma relação com o sol, como é o caso do *Observatory* de Robert Morris e dos *Sun Tunnels* de Nancy Holt (Fig.4). As pirâmides de Gizeh impressionaram os artistas da Land Art, por sua magnitude e segredos, pois a forma remete ao fogo, ao poder do sol, ao centro do mundo (WEILACHER, 1999, p.19).



**Fig. 4.** Os Sun Tunnels de Nancy Holt, Deserto da Grande Bacia, Utah, 1973-76, foram dispostos para que o espectador tivesse uma dimensão cósmica do tempo pois se alinham com o sol formando padrões nos túneis. **Fonte:** ZCZ Films/James Fox, cortesia da fundação Holt/Smithson, <https://brooklynrail.org/2019/11/1by1/Nancy-Holt-Sun-Tunnels> acessado em 06/08/2022.

### 1.2.3 Os materiais

Os materiais usados na Land Art e no paisagismo são semelhantes: a terra, a pedra, a madeira, a água e as plantas.

Os artistas da Land Art começaram a encarar a ambivalência do ser humano em relação à terra, pois ao mesmo tempo que ele a trata como uma grandiosidade, há o desejo inevitável de usá-la e abusá-la. A terra foi um dos materiais mais usados nas primeiras obras de Land Art. Os artistas redescobriram o poder do material que muitas vezes era desvalorizado, associando-o ao belo, criação, vida e renascimento.

Uma das primeiras obras de Land Art feita no fim dos anos 1960, *Double Negative* de 1969, do artista americano Michael Heizer (Fig.5), foi criticada porque diziam que o artista estava intervindo e alterando o ambiente. Na época a ecologia estava despontando na sociedade e as pessoas estavam aprendendo a respeitar o ambiente, o oposto do que foi feito pelo artista. Os críticos perderam a perspectiva de que essa escultura não era o que restou da terra que foi tirada, mas o vazio em si. *Double Negative* proporciona uma experiência de vastidão trazida pela disposição do espaço que é completamente diferente das esculturas tradicionais que são intrusivas e ocupam o espaço onde elas não tem relação alguma (BEARDSLEY, 1984).



**Fig. 5.** Na obra *Double Negative* de Michael Heizer, 1969, o artista fez duas incisões enormes num planalto da Mormon Mesa, Nevada, criando uma experiência direta do ser humano com a paisagem. **Fonte:** Chris Taylor, <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative> acessado em 06/08/2022.

Muito antes dos artistas da Land Art descobrirem que poderiam trabalhar a terra como material escultórico, os paisagistas já trabalhavam a terra e viam na paisagem uma integração da natureza com o público. O que seria de Nova York sem o seu Central Park? Frederick Law Olmsted mudou a forma como as pessoas se relacionavam com aquele espaço, criando uma paisagem que acabou se tornando um dos pontos turísticos mais importantes dos Estados Unidos e do mundo (Fig. 6).



**Fig. 6.** Central Park em Nova York, projetado por Frederick Law Olmsted. **Fonte:** Taylor S. Mason/Reuters, <https://www1.folha.uol.com.br/turismo/2018/02/central-park-em-ny-e-campeao-de-aparicoes-em-filmes.shtml> acessado em 18/09/2022.

No Central Park e em muitos outros projetos de paisagismo, a movimentação de terra permitiu a criação de novos ambientes sem precisar construir paredes, o próprio ambiente pode ser remodelado. É estimado que foram retirados mais de 140 mil metros cúbicos de solo e rochas para a construção desse parque, criando uma variedade de paisagens e experiências.

Os artistas da Land Art preferiam usar pedras brutas, saídas diretamente da natureza para fazer suas obras. Muitos artistas da Europa e Estados Unidos usavam pedras brutas para lembrar do significado tradicional da mesma: estabilidade, resistência, confiança, imortalidade, permanência, o eterno (WEILACHER, 1999). A pedra em si conta sua história por onde foi criada, o seixo de um rio nunca vai ser igual ao de outro porque cada rio tem diferenças de sedimentos que criaram aquela pedra.

Para a Land Art isso é fundamental, porque qualquer pedra que mostre seu significado, é uma obra de arte.

O público costuma criticar este tipo de arte porque as esculturas de pedra expostas em galerias costumam ser feitas com pedras modificadas e/ou polidas, uma vez que

os materiais brutos não são “atrativos” para eles, como foi o caso da escultura *Stone Field*, 1977, de Carl Andre (Fig. 7). Esta escultura sofreu críticas da população e até afetou a eleição da prefeitura da cidade de Hartford, Connecticut, EUA, porque acharem que o custo que tiveram com a obra, não valia a pena, por terem problemas com as pedras brutas que para eles só foram colocadas lá, sem saber intenção do artista.



**Fig. 7.** Na escultura *Stone Field*, 1977, Carl Andre implantou 36 rochas glaciais em Hartford, Connecticut. **Fonte:** <https://www.publicartct.org/artwork/carl-andre-stone-field-1977/> acessado em 18/09/2022.

As pedras ficam empilhadas na maioria das esculturas, como a *Storm King Wall*, 1997-1998, de Andy Goldsworthy (Fig. 8), algo que remete muito ao modo dos nossos ancestrais realizavam as construções. Essa obra em específico poderia ser tratada como um muro qualquer que divide um território, mas Goldsworthy deu este segundo significado para seu projeto.



**Fig. 8.** A obra *Storm King Wall*, 1997-1998, de Andy Goldsworthy, é um muro feito com pedras soltas que com apenas o encaixe e a gravidade permanecem empilhadas construído em Nova York, Estados Unidos.

**Fonte:** <https://www.artsy.net/artwork/andy-goldsworthy-storm-king-wall> acessado em 06/08/2022.

A pedra no paisagismo tem diversos usos: ornamentação, pavimentação, esculturas, entre outros, pois é um dos materiais mais usados e importantes dessa técnica. O paisagista Roberto Burle Marx usava pedras criando calçadas e murais. Colocava seixos pois os achava convidativos para o público tocar, criando uma relação do objeto com o passeante.

No paisagismo japonês, o jardim Ryoan-ji do mosteiro zen budista (Fig. 9) é um jardim seco, onde as plantas e flores, consideradas belezas efêmeras, são substituídas por elementos mais permanentes e resistentes ao tempo, como as pedras e cascalhos. Estes materiais substituem os lagos e quedas d' água, elementos ancestrais do jardim japonês. Arranjos de pedras viram representações de cascatas, o cascalho ou areia branca ilustra o movimento de ondulação das ondas (AFONSO, 2017).



**Fig. 9.** No templo de Ryoanji, Kyoto, existe um jardim feito apenas de pedras, cascalhos e areia branca, a única vegetação existente são musgos. **Fonte:** <https://www.japan.travel/pt/spot/1145/> acessado em 18/09/2022.

O ser humano sempre viu a madeira como um material fundamental para sua existência, usando-o como combustível e também como material de construção. Tornando-a um símbolo vital do crescimento natural.

Na arte, a madeira é muitas vezes usada para fazer esculturas. A forma mais antiga e provavelmente a mais conhecida, é o entalhe, mas é usada como material de construção, em forma de vigas e tábuas. Também é usada em seu estado natural: árvores, troncos, ramos, na integração com o meio. Esta última forma era a mais usada pelos artistas da Land Art europeia, nos EUA modificavam muito a madeira, cortando-a e pintando-a, perdendo muito do seu estado natural, ficando irreconhecível.

A madeira na Land Art é usada por sua maleabilidade. Os artistas utilizam galhos e toras, modelando-os para trazer movimento às obras. Um dos artistas da Land Art mais conhecidos por usar madeira é o inglês David Nash, usando-a tanto viva como morta. Falaremos de seu uso da madeira viva posteriormente. Nash começou usando madeira serrada e depois começou a utilizar a madeira em esculturas grosseiras. Como é o caso da obra *Running Table* (Fig 10) onde ele retalhou um

tronco de árvore, prendendo galhos em cada extremidade de forma que criasse essa escultura no meio da floresta de Grizedale na Cumbria, Inglaterra.



**Fig. 10.** David Nash criou sua obra *Running Table*, 1978, com madeira que ele mesmo cortou na floresta de Grizedale, na Cumbria, Inglaterra. **Fonte:** Imagem cortesia de David Nash, <http://www.grizedalesculpture.org/archive/2021/5/14/david-nash-return-to-grizedale> acessado em 18/09/2022.

A obra de Carl Andre, *Secant* (Fig. 11), traz uma linha com diversas toras de madeira, feitas diretamente sobre um terreno natural. Essa linha conectou as subidas e descidas do terreno e introduziu uma escala diferente no cenário natural. Como acontece em praças com decks e mobiliários de madeira “saindo” da horizontalidade, um exemplo é a Praça Victor Civita, no bairro Pinheiros em São Paulo (Fig.12).



**Fig. 11.** O artista americano Carl Andre criou a *Secant*, 1977, usando 100 toras de Abeto de Douglas, instalado no Museu de arte condado de Nassau, Nova York.

**Fonte:** <https://rudygodinez.tumblr.com/post/68276752836/carl-andre-secant-1977> acessado em 08/08/2022.



**Fig. 12.** Deck e mobiliário de madeira da Praça Victor Civita, projetada por Levisky Arquitetos e Anna Julia Dietzsch, 2006, São Paulo.

**Fonte:** <https://www.archdaily.com.br/br/01-10294/praca-victor-civita-levisky-arquitetos-e-anna-julia-dietzsch> acessado em 28/08/2022.

Os artistas da Land Art usavam a água muitas vezes em seu estado sólido (gelo, neve) para fazer suas esculturas, observando o efeito do tempo sobre elas. Um exemplo é a obra *Accumulation Cut* de Dennis Oppenheim (Fig. 13), com um corte perpendicular em uma cachoeira congelada. Em 24 horas, o corte já tinha sido congelado novamente, mostrando a força da natureza, em contraste com a intervenção humana.



**Fig. 13.** A obra *Accumulation Cut*, 1969, de Dennis Oppenheim, foi um corte de aproximadamente 30m em uma cachoeira congelado no lago Beebe, Ithaca, Nova York.

**Fonte:** <https://www.dennisaoppenheim.org/accumulation-cut> acessado em 06/08/2022.

Mas também havia artistas que criavam obras dentro de corpos d'água, formando esculturas com pedras e terra, como é o caso do *Spiral Jetty* de Robert Smithson, talvez a obra de Land Art mais famosa. Smithson escolheu o Great Salt Lake em Utah, nos EUA, depois de descobrir um microrganismo que deixava a água do lago rosa e quando soube de uma lenda que o lago era conectado com o oceano por um canal subterrâneo que formava um vórtice no meio do lago, ele decidiu fazer a obra em formato de espiral. "Submersa posteriormente na água, esta estrutura monumental é um testemunho oco do domínio do homem na paisagem e um comentário sobre sua relação com os monumentos. O trabalho periodicamente ressurgue do lago." (KASTNER, 1998, p.70)(tradução da autora)



**Fig. 14.** O artista Robert Smithson fez a obra *Spiral Jetty*, 1970 no meio de um lago e periodicamente a obra é submersa. **Fonte:** Foto de George Steinmetz, <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty> acessado em 06/08/2022.

No paisagismo, as fontes, cascatas, espelhos d'água são pontos importantíssimos na composição dos jardins e praças porque podem trazer não só o fluxo do tempo, com a renovação da água, mas também servem para amenizar temperaturas. Isso acontecia nos jardins persas, que se baseiam nos sistemas de irrigação onde a água era captada em poços ou pequenos córregos e eram transportados até o jardim por canais construídos em pedra, que também dividiam a área em dois retângulos. Um dos jardins europeus que se inspirou nos jardins persas foi o de Alhambra (Fig. 15), Espanha, onde existe dois palácios e em cada um há pátios com jardins. Num deles há um grande espelho d'água central com duas fileiras de arbustos plantadas ao longo das duas laterais maiores do pátio e no outro pátio o espaço é subdividido por quatro caminhos em cruz com canaletas centrais que conduzem a água que vem de pequenos tanques circulares situados nas extremidades dos pátios para uma fonte localizada no centro do conjunto. Provavelmente os jardins persas foram os primeiros a usar a água para trabalhar a paisagem (AFONSO, 2017).



**Fig. 15.** Fonte do Palácio Generalife, Alhambra, Espanha.  
**Fonte:**<https://pt.alhambraonline.org/alhambra-fotos> acessado em 30/03/2023.

Curioso é o caso dos artistas que trabalhavam com o meio, mas não gostavam de mexer com plantas porque era um trabalho muito próximo do jardineiro. Um dos poucos “corajosos” a fazer arte com a matéria viva foi David Nash, como dito antes, ele trabalhava extensivamente com madeira, sendo ela viva ou morta. Mas o que mais impressiona são suas obras com a madeira viva, com as árvores, pois ele não tinha medo da imprevisibilidade das plantas.

Como já foi mencionado, o tempo é uma das características mais importantes das obras de Land Art, e com ele vem a reação do meio. A transitoriedade é vista como uma parte fundamental da vida para muitos artistas que mexem com o meio ambiente. Muitas vezes sendo reprimida, como é o caso das plantas, por não serem previsíveis, mas o ciclo da natureza e a sua decadência é uma parte essencial das obras de Land Art, como Udo Weilacher, diz em seu livro *‘Between landscape architecture and Land Art’*: “Quando trabalha com a natureza, o artista é forçado a entrar em diálogo com a existência independente de seu tema, ou pelo menos, chegar a um acordo com ele” (1999, p. 18)(Tradução da autora).

Um dos exemplos mais memoráveis do uso de plantas numa obra de Land Art é *Ash Dome* de Nash (Fig. 16), onde ele “treinou” as árvores para que elas formassem uma copa em forma de vórtice. Quando ele criou a obra, o mundo estava no meio da Guerra Fria, e as políticas e leis estavam mudando constantemente, Nash queria algo que vivesse mais que o século 21.



**Fig. 16.** Ash Dome, 1977, de David Nash é uma das únicas obras de Land Art feita com plantas vivas.

**Fonte:** Foto cortesia do artista,

<https://news.artnet.com/art-world/artist-living-sculpture-starts-dying-david-nash-stoical-life-death-ash-dome-1307201>  
acessado em 04/09/2022.

E não é isso que todos os paisagistas fazem com seus projetos? Eles esperam anos para ver as plantas dos seus jardins e praças em plena floração, alguns plantam as árvores já crescidas para que o público tenha a percepção total daquele projeto na sua inauguração. Mas uma das críticas que se faz ao paisagismo anterior à Land Art é que os paisagistas estavam muito presos a uma visão de projeto e menos voltados para a natureza no estado primitivo. A Land Art trouxe a visão da transitoriedade, que nem tudo vai ficar do jeito que o artista programou, isso não a isenta de ordenamento, porque ninguém quer um jardim mal cuidado, mas deveria haver uma abertura para que ocorresse o inesperado, o experimental. Isto remete à terceira paisagem, que é a compreensão do jardim em movimento, na visão do paisagista Gilles Clément (CLÉMENT, 2017).

#### 1.2.4 A Land Art no Brasil

A Land Art nasceu da necessidade dos estadunidenses e europeus de se conectarem com a natureza após a explosão da sociedade de consumo e com a eminente devastação das matas. No Brasil, essa fascinação pela natureza aconteceu na Semana de Arte Moderna de 1922, quando já era possível ver como os artistas modernistas exploravam e mostravam ao Brasil e ao mundo que nossa cultura era uma razão de orgulho.

O território brasileiro virou a principal inspiração dos artistas da vanguarda nos movimentos artísticos e musicais. Eles buscavam criar suas obras sem interferências externas, usando as técnicas do expressionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo já conhecidas da Europa, sem perder de vista a identidade brasileira. Um dos grandes expoentes desse período, Oswald de Andrade disse que era “preciso resgatar o verdadeiro passado brasileiro libertar as forças escondidas da nação, reabilitar a sabedoria popular e buscar a caracterização da alma brasileira” (ANDRADE, 1924 apud COUTO, 2004, p. 21).

Os artistas da Land Art começaram a fazer isso em seus respectivos países anos após a vanguarda modernista brasileira mostrar que a terra, lugar de origem, tinha sua importância para a arte. Talvez o artista modernista brasileiro que mais se aproxime do que os artistas da Land Art fizeram foi o paisagista Roberto Burle Marx. O renomado paisagista começou sua trajetória artística pintando figuras humanas e paisagens, mas logo nos primeiros anos de sua atividade, a criação de espaços urbanos e naturais mescla-se com a arte do pintor, para construir uma obra que fez o jardim entrar na modernidade (LEENHARDT, 1996, p.12).

Burle Marx idealizou o jardim moderno com o uso de formas artísticas e plantas tropicais não antes usadas. Tarsila do Amaral, autora do Abaporu (Fig. 17) umas das pintoras mais importantes do movimento modernista brasileiro dissertou sobre ele:

“Tem vocação para a musica para a pintura, escultura, teatro, qualquer arte enfim: tem o dom de falar e conhecer diversos idiomas, tem a paciência de pesquisador, a memória para guardar o nome científico de cada uma das plantas suas amigas e darla pars e firmou-se na pintura e na arte de que quisesse, mas a vida é ilimitada; construir jardins – arte de ordenar os caprichos e os imprevistos da natureza e de adaptá-las a formas e desenhos bellos, suggeridos por esses mesmos imprevistos” (AMARAL, DIARIO DE PERNAMBUCO, 06/09/1936, apud de AMORIM, 2014, p.63).



**Fig. 17.** Abaporu, 1928, Tarsila do Amaral.

**Fonte:** Gustavo Lowry. Acervo da MALBA/Veja SP,  
<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/abaporu-tarsila-do-amaral-masp/>  
acessado em 18/09/2022.

## **CAPÍTULO 2 - A Land Art e o paisagismo de Burle Marx**

### **2.1 O artista dos jardins**

Roberto Burle Marx começou cultivando o jardim de sua casa quando jovem e despertou para a música e a pintura. Admirou mais ainda a beleza e riqueza da vegetação brasileira quando foi para a Alemanha em uma viagem com os pais em 1928, num curso de pintura ministrado no jardim botânico de Berlim-Dahlem, onde havia uma estufa com espécimes do Brasil. Voltou ao Brasil um ano e meio depois, e continuou sua trajetória como pintor na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Como disse Jacques Leenhardt em seu livro 'Nos Jardins de Burle Marx':

“Embora a música e a literatura tenham sido as companheiras inseparáveis de seu trabalho, será sem dúvida a pintura que desempenhará o papel mais importante na elaboração de sua arte dos jardins. Na verdade, dos anos vinte aos dias de hoje, Burle Marx jamais deixou de pintar, e o conhecimento de seu trabalho pictórico ilumina de modo esclarecedor suas realizações paisagísticas.” (1996, p.9)

Burle Marx já tinha ido para a Alemanha com o olhar apurado por conta da influência dos artistas vanguardistas brasileiros que tinham se apresentado na Semana de Arte de 1922, aprimorando suas técnicas. Mas escolheu um novo campo da arte, para explorar o que tinha decidido fora do país, o paisagismo. A convite de Lúcio Costa, projetou seu primeiro jardim para a residência Schwartz, em 1932. Mostrando que com sua volta ao Brasil, trouxe um renovado respeito pelas plantas, isso fez com que ele estudasse muito sobre a associação entre diferentes espécies para usar em seus jardins e praças.

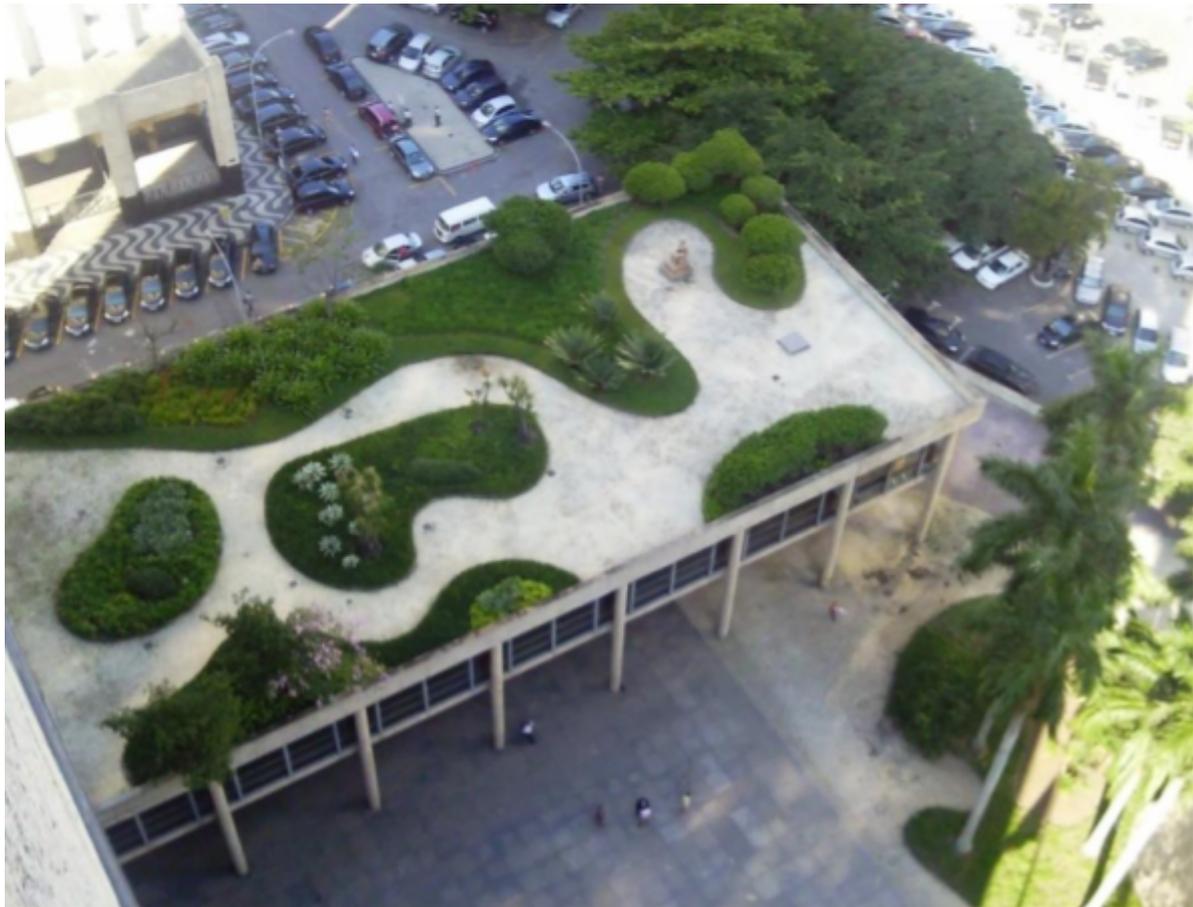
As renovações artísticas da época tinham como ambição principal a identidade brasileira. Nossa cultura estava em primeiro plano para esses artistas. Pintores e escritores, se inspiravam um nos outros, como é o caso de Burle Marx com a obra literária 'Os Sertões' de Euclides da Cunha de 1902. A obra mostra como vivia a população na região semiárida, em completa conexão com a natureza para sobreviver.

Permeado por essas inspirações, Burle Marx iniciou seus desenhos de jardins respeitando a convivência entre o construído, a natureza e a sociedade. Disserta Leenhardt (1996) após analisar os esboços de um jardim que Burle Marx fez na sua volta ao Brasil, que ele procurava explorar, no desenho de jardins, um sistema de

correspondências entre as formas, as cores e as matérias que tinha aprendido a desenvolver no campo da pintura.

O paisagismo também virou inspiração para suas pinturas, ou melhor dizendo, seus esboços para os projetos de jardins mais pareciam pinturas do que esquemas técnicos. As sobreposições de linhas, quase uma serigrafia, por causa das modificações das vias de circulação, de arranjos de plantas, viraram inspiração para suas pinturas.

Muitas vezes por falta de conservação, não é possível perceber a arte dos projetos de Burle Marx. É o caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde de 1938 (Fig. 18) para o qual foi convidado por Lúcio Costa e Le Corbusier. Fica difícil perceber a distinção entre os tipos de plantas atualmente, mas o jardim foi projetado como um quebra cabeça juntando diferentes espécies de plantas. A pintura do projeto mostra a intenção do paisagista, nos levando a crer que o artista queria oferecer aos usuários deste jardim uma pintura abstrata que se teria a oportunidade de passear nela (Fig. 19) (LEENHARDT, 1996).



**Fig. 18.** A falta de conservação do Jardim do Ministério da Educação e Saúde afeta a compreensão do projeto de Burle Marx.

**Fonte:** <https://www.archdaily.com.br/br/01-134992/classicos-da-arquitetura-ministerio-de-educacao-e-saud-e-slash-lucio-costa-e-equipe/520e7c93e8e44e4bf9000119-classicos-da-arquitetura-ministerio-de-educacao-e-saud-e-slash-lucio-costa-e-equipe-imagem> acessado em 18/09/2022.

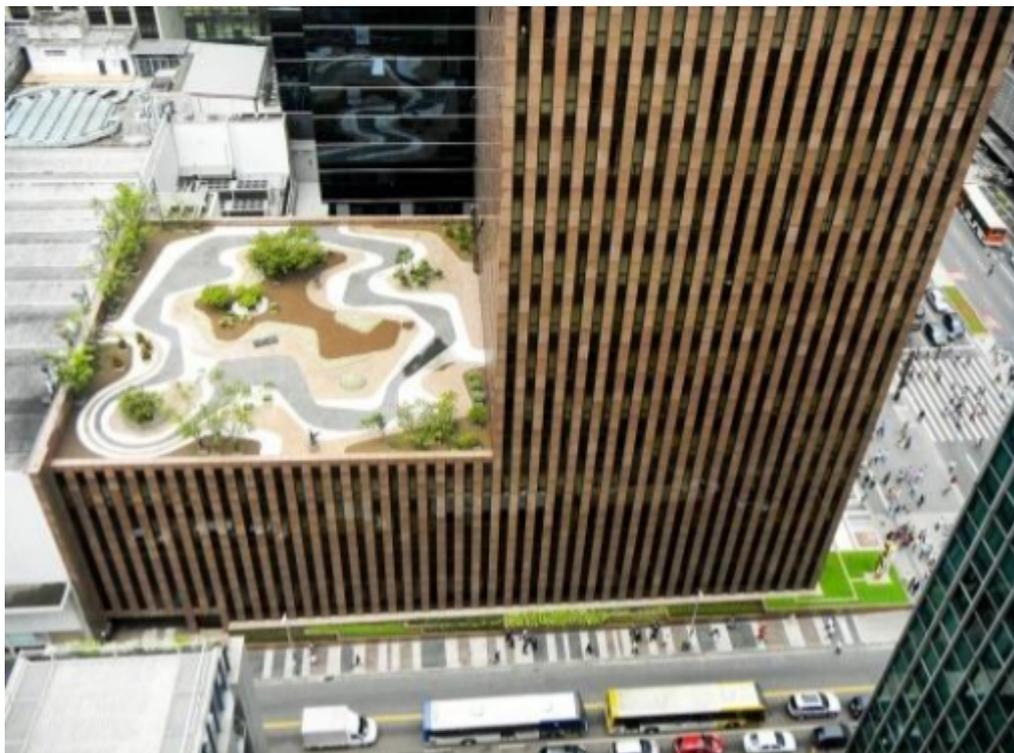


**Fig. 19.** Projeto de Burle Marx para um jardim no terraço do Ministério da Educação e Saúde (1938), mostra como deveria haver uma separação claro entre as vegetações.

**Fonte:** <https://www.archdaily.com.br/br/792669/roberto-burle-marx-um-mestre-muito-alem-do-paisagista-modernista/57a1f9cce58ece8a400000c8-roberto-burle-marx-a-master-of-much-more-than-just-modernist-landscape-photo> acessado em 18/09/2022.

Em sua busca pelo uso ideal das formas, Burle Marx inventa diversos caminhos para os visitantes, como é caso do jardim do Banco Safra de São Paulo, onde há dois caminhos a serem seguidos, o feito na paginação, o caminho óbvio a ser traçado, e o que os olhos são atraídos, pelas cores, pelas plantas, etc. Leenhardt (1996) disserta que esse duplo registro estético, da experiência corporal e da percepção visual, são uma das características mais profundas da concepção do jardim de Burle Marx.

O pintor e paisagista gostava de lembrar ao público em seus jardins que “o homem tem os pés na terra e a cabeça na poesia das nuvens” (LEENHARDT, 1996, p. 20), usando artifícios para expressar a verticalidade. Muitas vezes o vertical na paisagem somos nós mesmos, e Burle Marx costumava usar plantas, como palmeiras, ou até mesmo paredes já existentes nos espaços, para impor essa verticalidade, dar uma maior percepção de delimitação do espaço, mudando, assim, como compreendemos o espaço. Como no jardim supracitado, Burle Marx faz o uso do muro já construído e de algumas colunas cobertas com filodendros para criar essa verticalidade (Fig. 20).



**Fig. 20.** Projeto paisagístico de Burle Marx para a laje superior do Banco Safra, na Avenida Paulista. **Fonte:** <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/15.060/5386?page=3> acessado em 18/09/2022.

Quando reaproveitava materiais que para muitos poderiam ser vistos como ruínas ou entulhos, Burle Marx mostra o quanto era importante conservar materiais da paisagem e da história de um lugar. É o caso do Sítio Antônio da Bica, hoje Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx, sua propriedade no Rio de Janeiro, onde ele usa materiais de demolição de edifícios do século XIX, nos murais feitos com blocos de granito como suportes para as plantas e para enquadrar a paisagem que ele estava criando (Fig. 21) (LEENHARDT, 1996).



**Fig. 21.** Uso de materiais de demolição no Sítio Burle Marx, no Rio de Janeiro. **Fonte:** Livia Comandini/Getty Images, <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/unesco-reconhece-sitio-burle-marx-como-patrimonio-da-humanidade/> acessado em 18/09/2022.

O uso desses elementos verticais para compelir o público a olhar para o alto em suas obras também pode ser visto como uma forma de despertar a curiosidade do olhar para coisas “estranhas” que não “pertenciam” àquele local. Ele fazia uso de seixos de rios para mudar a percepção do espaço com algo alheio ao local e também era um dedicado colecionador da cerâmica da região nordeste do Brasil, por suas influências modernistas brasileiras e por ser muito apegado às tradições populares da região. Usava esculturas populares em seus projetos com o mesmo propósito. Como diz Leenhardt,

“Esses elementos heterogêneos são outras tantas referências deslocadas que ‘distanciam’ os elementos autóctones da paisagem e os dinamizam, dando-lhes por vezes uma dramaturgia apta a sustentar o poder natural do ambiente”(1996, p.23).

É pelo uso desses elementos existentes no local que podemos fazer a ligação da obra de Burle Marx com a Land Art. O movimento do fim dos anos de 1960 buscava a conexão com o espaço e com o que ele nos provê, isso também era uma das preocupações de um paisagista, como Burle Marx.

Fica claro que Land Art é a arte feita com materiais do meio ambiente, e nada melhor para fazer a ligação de Roberto Burle Marx a esse movimento artístico do que ele mesmo em entrevista concedida a Jacques Leenhardt, afirma :

“Apliquei à própria natureza os princípios da composição plástica, em consonância com o sentimento estético de minha época. Em resumo, o jardim foi uma maneira de organizar e compor minhas obras pictóricas utilizando materiais não convencionais” (1996, p.48).

## **2.2 Burle Marx e a Land Art**

A Land Art e a Arte minimalista, por partirem do princípio da renovação dos materiais, formas e ambientes, acabaram sendo levados para o ambiente externo, para não depender das galerias e museus. O movimento artístico foi uma forma de fazer a sociedade voltar a questionar e colocar a natureza como um bem essencial na vida das pessoas. O jardim é uma maneira dos paisagistas aplicarem suas inquietações, e mesmo que Burle Marx seja predecessor da Land Art, muitos dos problemas que a arte buscava resolver, ele já vinha buscando nos seus jardins.

Burle Marx utilizava formas geométricas interpretando as formas naturais. Os artistas da Land Art, por estarem próximos da Arte minimalista faziam o uso dessas formas deliberadamente, para mostrar o poder do homem sobre a terra e para mostrar o que a terra era capaz com a ajuda do homem. Burle Marx desenhava a paisagem tentando respeitar o que já estava inserido nos espaços onde projetava seus jardins.

Outra conexão que podemos fazer entre os artistas da Land Art e Burle Marx é a intervenção de recuperação em terrenos que antes eram usados por indústrias, de extração mineral. Esse processo os aproxima dos paisagistas, pois muitas vezes os projetos de jardins e praças são feitos em espaços usados de forma imprópria pela sociedade. Os artistas da Land Art costumavam fazer seus projetos nesses ambientes enfatizando a história do local. Burle Marx levava essa história para todos os seus jardins, onde o mineral tinha o papel tão importante quanto as plantas.

O pintor e paisagista Burle Marx não via diferença entre os seus objetos de arte, o que mudava em suas obras de pintura e de paisagismo, era o meio. Disse ele, em entrevista à Jacques Leenhardt, que tinha decidido utilizar a topografia natural como superfície sobre a qual poderia compor, e os elementos minerais e vegetais da natureza como os materiais da organização plástica. Isso ocorre com todo e qualquer artista que procura sua tela, com cores e pincéis (LEENHARDT, 1996).

Quando ressaltava o sentimento estético de sua época significava buscar “abrasileirar” a cultura que era muito voltada à cultura europeia. Em um dos seus primeiros jardins públicos já se propôs a fazer um projeto que refletia as raízes brasileiras, a Praça Euclides da Cunha, onde buscou espécies de plantas da Caatinga para implantar na Zona Urbana do Recife, exemplares que poderiam não sobreviver se não fosse a expertise de entender as exigências de cada uma delas.

Ele trouxe para este jardim público vários componentes característicos da Land Art que exploraremos no próximo capítulo. São formas simples, que seguem o desenho do terreno, a terra visível com pedras para demonstrar o solo do sertão, as árvores da caatinga, a escultura do homem de tanga e a Estação Elevatória da Compesa concebida pelo engenheiro sanitário Saturnino de Brito em 1911.

## CAPÍTULO 3 - A Land Art e a Praça Euclides da Cunha

### 3.1 A Praça Euclides da Cunha

Localizada na Rua Benfica, no bairro da Madalena, no Recife, a Praça Euclides da Cunha, projetada em 1935, comumente chamada de Praça do Internacional (Fig. 22), foi um dos primeiros jardins públicos que Burle Marx projetou na sua carreira como paisagista. Foi criada quando Burle Marx foi convidado por Luiz Nunes a ser o diretor do Setor de Parques e Jardins da então Diretoria de Arquitetura e Urbanismo do governo do estado de Pernambuco, entre 1935 e 1937.



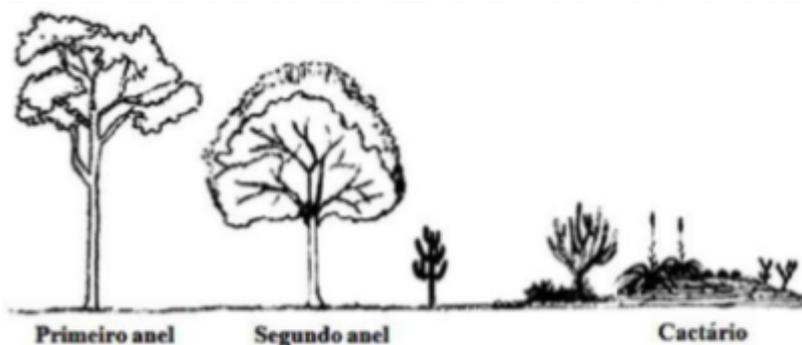
Fig. 22. Localização da Praça Euclides da Cunha. Fonte: Google Earth Pro

Roberto Burle Marx se voltou para a música e a literatura para melhor entender a influência da vanguarda modernista brasileira na arte da época. Se encantou com o livro 'Os Sertões' de Euclides da Cunha, no qual o autor fala sobre a região semi árida do interior do Nordeste, sobre o seu clima, sua flora e a população, que consegue viver e conviver com os ritmos da natureza.

O paisagista já tinha conhecido os cactos nas estufas do Jardim Botânico de Dahlem, na Alemanha. No Brasil seu referencial foi o livro de Euclides da Cunha, escolhendo esse tema para ser o ponto principal para esse projeto, tornando a Praça Euclides da Cunha o primeiro jardim público essencialmente brasileiro já que

usou a vegetação da caatinga, evidenciando sua relação com o movimento moderno brasileiro.

No Inventário dos Jardins de Burle Marx no Recife, Sá Carneiro e Silva (2017) dissertam que o artista levou em consideração a forma do terreno e seu entorno, colocando no centro um jardim de cactáceas com espécies como o xique-xique (*Pilosocereus gounellei*), o mandacaru (*Cereus jamacaru*) e a macambira (*Bromelia laciniosa*, *Encholirium spectabile*), de forma a sedimentar um princípio clássico de convergência e prestigiar a riqueza da flora brasileira que queria expor para a sociedade, inclusive ressaltando a diversidade existente (Fig. 23).



**Fig. 23.** Perfil da vegetação, adaptados dos desenhos de Liana Mesquita para o estudo da vegetação da caatinga.

Fonte: Laboratório da Paisagem - UFPE apud SILVA, 2018.

A disposição das plantas foi feita de uma forma que simbolizava o caminho do agreste para o sertão, com as árvores de grande porte no primeiro anel, que representa a zona da mata, indo para as de médio porte no segundo anel, representando o agreste, até o centro com o cactário, demonstrativo do sertão com suas plantas mais baixas (SILVA, 2018; 2020).

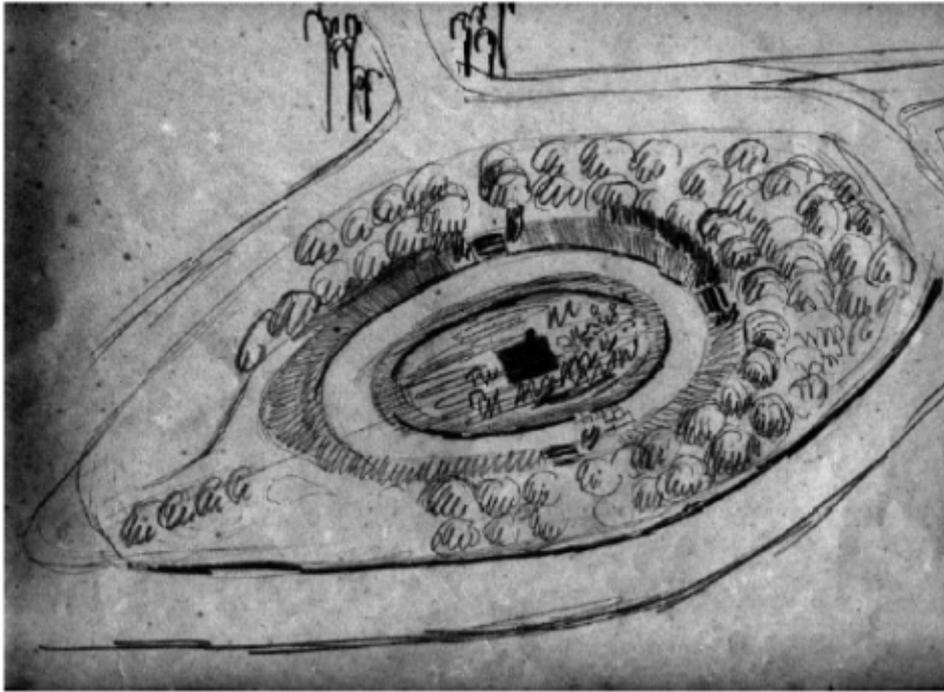
Esse jardim mostra a função educativa que Burle Marx privilegiava nos seus trabalhos para exemplificar a cultura e a ecologia da região. As árvores foram postas ao redor da praça não só pelo simbolismo, mas também para proteger o cactário dos ventos que vêm do litoral com alta umidade e essa vegetação não aguentaria sobreviver a esse ambiente (Fig. 24). Além disso, Burle Marx usou rochas que contribuíram para a captação de calor para o cactário, pertencente à paisagem do sertão como elemento de composição. O que nos mostra que Burle Marx respeitou as condições edafo-climáticas dessa vegetação, ou seja, considerou cada aspecto

do seu habitat e compreendeu as suas associações, como ela está inserida no meio físico natural (PAULA et al., 2011).

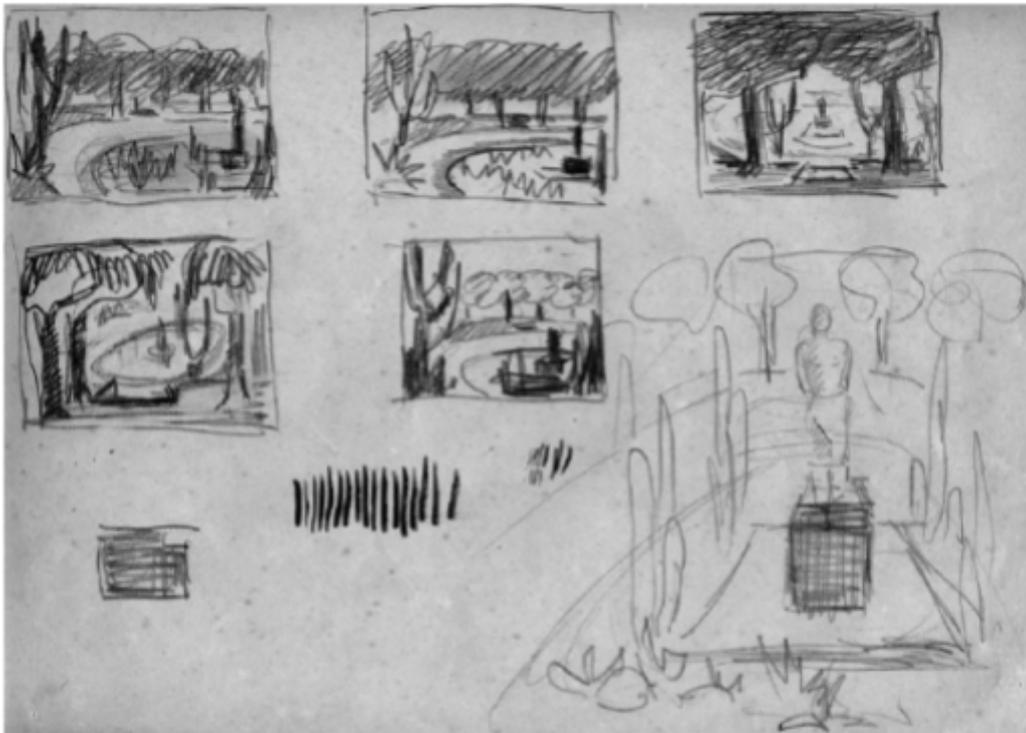


**Fig. 24.** Croquis de Burle Marx para o projeto da Praça Euclides da Cunha.  
Fonte: Diário da Tarde, 1935, p. 1 apud SILVA, 2018.

A planta baixa do projeto original, ficou documentada em croquis do paisagista (Fig. 25), onde se vê que o passeio interno teria acesso por três pequenas escadas e uma rampa gramada, que não foram executados, possivelmente por causa das chuvas que poderiam afetar o solo e as cactáceas. Também havia a escultura do “homem de tanga” que nunca foi executada, por motivos políticos, feita para representar o povo sertanejo (Fig. 26). Na década de 1960 coloca-se uma escultura de vaqueiro (Fig. 27) em cimento áspero feita pelo artista plástico Abelardo da Hora; os croquis da escultura teriam sido enviados para análise de Burle Marx (SILVA, 2018).



**Fig. 25.** Croqui da planta baixa do projeto paisagístico da Praça Euclides da Cunha por Roberto Burle Marx, 1935. Fonte: Acervo do Sítio Roberto Burle Marx apud SILVA, 2018.



**Fig. 26.** Croquis de perspectivas por Roberto Burle Marx, 1935. Observa-se a valorização da escultura do homem de tanga como elemento central da composição. Fonte: Acervo do Sítio Roberto Burle Marx apud SILVA, 2018.



**Fig. 27.** Escultura do vaqueiro de autoria de Abelardo da Hora na Praça Euclides da Cunha na década de 1960.

Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano apud SILVA, 2018.

No local já existia a Estação Elevatória de Esgoto da Madalena construída pelo engenheiro Saturnino de Brito, em 1911, para a Companhia Pernambucana de Saneamento (COMPESA). Ao lado desta estrutura, Burle Marx projetou um pequeno bosque, formado a partir do encontro das fileiras de árvores frondosas, na extremidade da praça no sentido subúrbio-centro. Em frente à estação e ao bosque está o banco sinuoso, que se destaca na composição por sua dimensão.

Mas devido a falta de conservação o jardim sofreu diversas modificações durante os anos. As enchentes de 1960, 1961 e 1962 alagaram a praça e os arredores, contribuindo para o crescimento de vegetação arbórea que não condizia com o projeto dentro e fora do cactário. As intervenções sem conhecimento prévio do projeto original de Burle Marx seguidas de abandono contribuíram ainda mais para a descaracterização da Praça Euclides da Cunha (SILVA, 2020).

Mais uma vez a Praça sofreu com as cheias, dessa vez a de 1º de maio de 1977, onde mais de 46 praças foram afetadas, mas a Praça Euclides da Cunha foi avariada com maior intensidade, abrindo-se um edital para sua recuperação pelo

Departamento de Paisagismo (SILVA, 2020). Outra proposta paisagística foi realizada pela Empresa de Obras Públicas, com autoria da arquiteta Beatriz Varejão e foi construída uma mureta que ocasionou alagamento no cactário quando chovia.

A praça começou a ser restaurada em 2003 e teve o término em 2004, numa colaboração entre Laboratório da Paisagem da UFPE e a Prefeitura do Recife. A área do cactário foi elevada, por causa dos problemas anteriores com enchentes que afetaram a vegetação. O restauro foi fundamentado pela Carta de Florença (1981), voltando a ter algumas características originais, mas mantendo algumas espécies que já estavam na praça, graças às diversas modificações durante os anos não foram indicadas pelo paisagista, porém não prejudicava a integridade do projeto.

A parte mais descaracterizada foi a do cactário que sofreu com o sombreamento das espécies arbóreas que cresceram, mas na restauração ainda foi possível encontrar diversas espécies da caatinga. Silva (2020) discorre que após a restauração da praça com o passar do tempo e por falta de uma manutenção contínua, algumas espécies não sobreviveram, em virtude das condições edafoclimáticas que não condizem com a vegetação da caatinga.

Desde o começo da sua construção foi duramente criticado por não seguir os perfis do que era esperado para uma praça pública. Como o jornalista Mário Melo expressa em coluna do Jornal Pequeno em 1936, “se aquilo é jardim, jardim sem flores, inteiramente de espinhos; se é parque, parque sem árvores.(...) nesse caso do jardim do Benfica não pode haver mau gosto que aplauda aquilo” (MELO apud AMORIM, 2014).

Durante todos os anos antes e depois da restauração de 2004, que trouxe de volta características do projeto original de Burle Marx, a praça permanece incompreendida por boa parte da população. Por ainda terem a visão do sertão como algo sujo, triste, solitário, pobre, como Giselle Amorim mostrou em sua dissertação de 2014, “*O imaginário da paisagem sertaneja na Praça Euclides da Cunha*” :

“[...] das pessoas entrevistadas na Praça, que eram estimuladas a falar sobre a maneira como percebiam aquele espaço, foi constatado que nenhum dos dez entrevistados reconhecia o espaço como obra de arte” (p. 102).

A Praça Euclides da Cunha teve seu tombamento declarado em 2014 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e publicado no Diário Oficial da União em 20/11/2014, que incluiu não só esta praça mas também a Praça de Casa Forte (1935), Praça do Derby (1936), o conjunto da Praça da República e Jardim do Palácio do Campo das Princesas (1937), a Praça Ministro Salgado Filho (1957) e a Praça Faria Neves (1958). Entretanto, só foi em 2017 que houve a inscrição efetiva no IPHAN. Em 2016, conjuntamente com mais quatorze sítios, foi decretada como Jardim Histórico do Recife pela Prefeitura (SILVA, 2018).

Esta praça talvez seja a melhor demonstração dos conceitos da Land Art feita pelo paisagista Roberto Burle Marx, uma vez que sua concepção, do jardim essencialmente brasileiro, não se prende apenas ao caráter da vegetação, mas também fala sobre a cultura e o saber popular do povo sertanejo, mostrando que este jardim não faria o mesmo sentido se não fosse em Recife, em Pernambuco, no Nordeste brasileiro.

### **3.2 A leitura da Land Art na Praça Euclides da Cunha**

Como a Praça Euclides da Cunha e as obras de Land Art se assemelham? Alguns elementos que foram mostrados no primeiro capítulo deste trabalho não aparecem nessa obra, mas esta não precisa de todos os elementos comumente usados no movimento artístico para ser apreendida com tal. As formas, a terra, as pedras e as plantas fazem essa conexão, e principalmente o tempo, o elemento mais marcante tanto da Land Art quanto do paisagismo.

O historiador de arte Jeffrey Kastner provavelmente classificaria o jardim de público de Burle Marx como uma obra de Integração, como ele descreve em seu livro *'Land and Environmental Art'* (1998). Os trabalhos de integração manipulam a paisagem como um material por si só, os artistas adicionam, removem ou deslocam materiais naturais locais para criar esculturas que refletem os costumes do minimalismo em sua ênfase na materialidade, geometrias elementares e localização. O trabalho dos artistas que faziam essa arte integralista compreende a relação entre as características existentes de um local e a intervenção humana.

#### **3.2.1 O tempo**

Como a historiadora da arte Sonia Berjman diz:

"O jardim nunca é estático, sua incessante metamorfose nos acompanha nos infinitos ciclos da vida. (...) Os jardins são irrepitíveis em situações exatas porque dependem dos ciclos naturais. Eles crescem, amadurecem e morrem junto com o homem", ficando claro que um jardim é dinâmico e complexo (BERJMAN, 2001 apud SILVA, 2014).

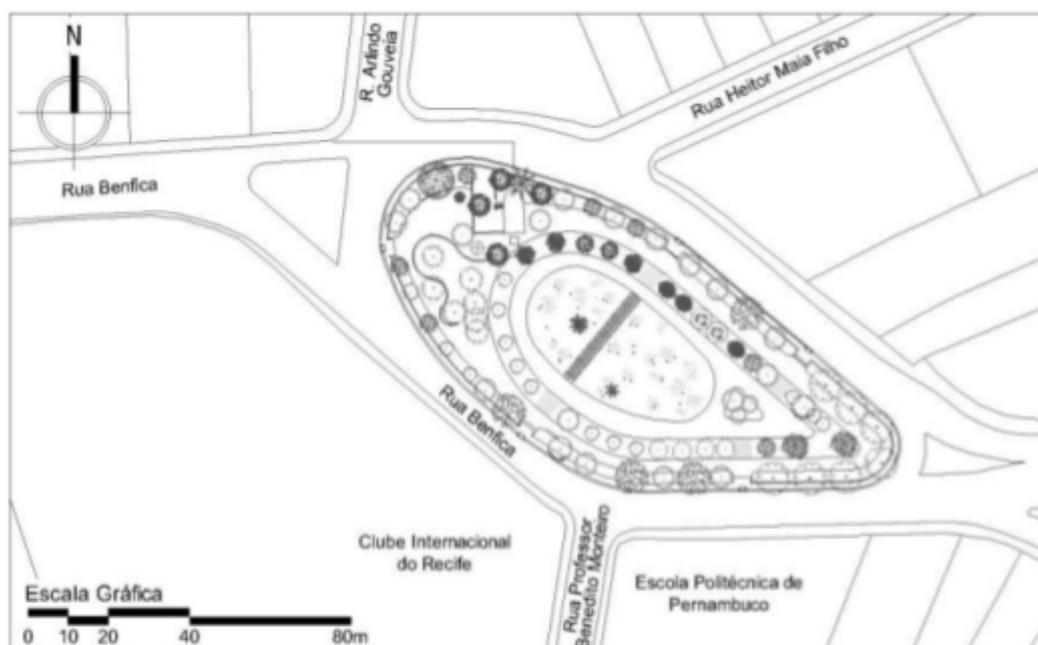
A Praça Euclides da Cunha sofreu diversas modificações durante toda a sua existência, as enchentes da década de 60 e 70 descaracterizaram a praça e por desinformação do governo que parecia não se importar com o projeto original, fez outras intervenções nas décadas de 1970 e 1980 (SILVA, 2020).

Se essa praça seguisse os princípios da Land Art de não haver interferência após a implantação da obra, talvez não tivéssemos mais esse projeto que era inovador para época e que permanece sendo até hoje. Na restauração de 2004, quando foi retirada a vegetação arbórea que não condizia com o projeto original de Burle Marx, houve "a decisão de manter no jardim árvores e palmeiras que não faziam parte da fitofisionomia da Caatinga, por se encontrarem em bom estado fitossanitário."(SILVA, 2020)

Podemos compreender a partir disso que o projeto original foi respeitado possibilitando a conexão com a Land Art na história da praça.

### **3.2.2 As formas**

Muitas pessoas pensam que a praça é um rotatória por não ter a magnitude das outras praças de Burle Marx, ou por ter sido inserida entre vias de grande circulação de veículos. O desenho da praça é formado por diversas elipses concêntricas, isso nos ajuda a assimilar a forma com as obras da Land Art, que eram formas mais simples, nada tão complexo já que estavam muito ligados à Arte minimalista (Fig.28).



**Fig. 28.** Planta baixa da praça após a restauração.  
Fonte: Decreto Nº 29.537 de 23 de março de 2016.

Falando das árvores de diferentes portes, podemos perceber como o paisagista usou a verticalidade e a horizontalidade na Praça Euclides da Cunha, desde a ligação que Burle Marx faz da vegetação arbórea com o agreste e os cactos, a horizontalidade, com o sertão, até como os anéis de árvores encaminham o passeante a olhar para o centro, para o cactário.

Assim também foi feito na obra *The Lightning Field* de Walter De Maria, onde ele encaminha o olhar do público para os 400 postes de aço com quase 6,5m de altura que ele implantou numa bacia semiárida no oeste do Novo México, Estados Unidos. uma região propícia para raios fazendo com “poucos deixam o Campo Relâmpago intocado pela esplêndida desolação de seu cenário e a majestade de seu propósito”(Fig. 29)(BEARDSLEY, 1984, p.62).



**Fig. 29.** A obra *The Lightning Field*, 1977, de Walter De Maria, é uma instalação de longa duração feita no Novo México, Estados Unidos. **Fonte:** Foto de John Cliett, <https://www.diaart.org/collection/collection/de-maria-walter-the-lightning-field-1977-1977-003-1-400/> acessado em 30/03/2023.

### 3.2.3 Os materiais

Na Praça Euclides da Cunha, o cactário é composto de terra, pedras e cactos. A terra do cactário é um solo sedimentado mais avermelhado, comum no sertão, para retratar ainda mais essa conexão com o semi árido nordestino. Em muitas praças no Brasil, ter uma área com apenas terra aparente é muito incomum, a maioria coberta por gramados, para que haja o atrativo para as pessoas se sentarem naquele espaço (Fig. 30).



**Fig. 30.** Terra exposta na Praça Euclides da Cunha. Fonte: Acervo da autora, 2023.

Qualquer mudança na terra feita para obras de arte poderia ser caracterizada como Land Art, principalmente quando há um referencial tão importante quanto o sertão. O cactário da Madalena celebra uma terra que por muitos é vista como um sinal de escassez, mas Burle Marx mostra a beleza e a cultura de um povo nesta terra.

As pedras trazidas com os cactos para formar o microclima perfeito para que os cactos se desenvolvessem e não morressem, já que o clima onde foram postos é muito diferente do habitual. São pedras brutas, sem nenhum tratamento, já que Burle Marx queria trazer essa imagem do sertão em pleno centro do Recife (Fig. 31).



**Fig. 31.** Pedras brutas trazidas do sertão para compor a praça. Fonte: Acerva da autora, 2023.

Algumas pessoas criticam a praça pois só vêem o cactário e suas pedras e acham que a metáfora do sertão foi longe demais. Isso já aconteceu outras vezes com obras de Land Art, quando o público não entende o porquê dos materiais não serem “atrativos” para eles, como foi o caso da escultura *Stone Field* de Carl Andre. As pedras usadas nesta obra se assemelham muito com as da Praça Euclides da Cunha, por não ter nenhum tratamento, polimento.

Talvez o mais interessante dessa praça sejam as plantas, pois Burle Marx trouxe espécimes da excursão que fez ao sertão pernambucano que talvez não sobrevivessem ao clima do Recife para que os cactos permanecessem vivos no seu microclima. O anel mais externo da praça é composto por espécies arbóreas que tanto delimitam a praça, proporcionando sombreamento, como dão escala ao todo da quadra, forma um portal para que as pessoas que estão fora, descubram os cactos após entrar no espaço.

Os cactos são como esculturas na paisagem criada por Burle Marx, vistas como estrangeiras naquele espaço que pela perspectiva da arte faz todo sentido. A espécie que mais simboliza o sertão são os cactos, para criar um jardim de carácter ecológico, escolheu-os mesmo sabendo das limitações do clima (Fig. 32).



**Fig. 32.** As cactáceas se adaptaram ao ambiente graças às pedras. Fonte: Acervo da autora, 2023.

Na Land Art as plantas são usadas pouquíssimas vezes para criar as obras, os artistas achavam mais fácil trazer toneladas de concreto para o meio do deserto do que manipular um organismo vivo. A intenção era ver como essas peças eram modificadas pelo tempo, mas David Nash se aventurou nessa dinâmica com a natureza, criando o *Ash Dome* e mostrando que é possível fazer arte com plantas e que não há necessidade de ter medo do tempo com um organismo tão imprevisível como as plantas (WEILACHER, 1999, p.17).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Praça Euclides da Cunha nos faz pensar em como Land Art lutou para que os elementos do ambiente externo fossem tratados como arte, em que a paisagem seria inspiração apenas para as telas, expostas em museus para um público seletivo, mas sim experienciadas e contribuindo para o entendimento ecológico da população.

O paisagismo de Burle Marx vêm muito atrelado a vanguarda modernista, que queria valorizar a arte brasileira que produziram, tentando sempre aproximar a paisagem do Brasil e o público. Nisso a Land Art tem diversas similaridades, como foi possível perceber no decorrer deste trabalho, aplicando as formas e os materiais para criar uma nova paisagem, demonstrando entendimento do ambiente onde está inserido.

O uso dos materiais comuns tanto no paisagismo quanto na Land Art no projeto da Praça Euclides da Cunha nos faz compreender o porquê de Burle Marx tratar seus jardins como obras de arte, esses materiais modificam a percepção que temos da paisagem. Especialmente da praça que usa a paisagem da caatinga como tema principal do seu projeto.

A terra, as pedras e o cactáceo da Praça Euclides da Cunha formam uma paisagem conhecida para os recifenses que passam ou frequentam a praça, mas alguns observadores acham que causa estranheza por não verem esses elementos relacionados à beleza. A Land Art não era um movimento artístico que buscava a beleza, queria conscientizar a sociedade sobre o meio onde vivemos, à apreciar as modificações feitas na paisagem.

Se partimos da percepção de que a Praça Euclides da Cunha é uma obra de Land Art, talvez seja mais uma maneira da população a reconhecer sua importância como monumento histórico do Recife e do Brasil, esse trabalho pode ajudar a elucidar a população sobre a importância dessa praça com paisagem da caatinga.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Cintia Maria. **Jardins do ocidente e do oriente: ordenamento ou recriação da paisagem**. Paisagem e Ambiente, n. 40, p. 107-132, 2017.

AMORIM, Giseli Machado de. **O imaginário da paisagem sertaneja na Praça Euclides da Cunha**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

BEARDSLEY, John. **Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape**. New York: Abbeville Press, 1984.

CLÈMENT, Gilles. **O jardim em movimento (2017)**. In: CABRAL, Arthur S.C. e BARTALINI, Vladimir (org e tradução). Paisagem Textos 4. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Goiás, 2019.

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

Decreto nº 29.537.16-burle max

JORNAL PEQUENO, 03/03/1936, p.1-4, retirado de AMORIM, Giseli Machado de. **O imaginário da paisagem sertaneja na Praça Euclides da Cunha**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

KASTNER, Jeffrey, ed. **Land and Environmental Art**. London: Phaidon Press Limited, 1998.

LEENHARDT, Jacques. **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Perspectiva, 1996.. viii, 150 p. - (Estudos (Perspectiva)). ISBN 8527300931 : (broch.)..

PAULA, E. S. de; SILVA, J. M. da; MENEZES, P. C. de; SÁ CARNEIRO, A. R. ; MELO, V. L. M. O. **A Paisagem da Caatinga: um Gesto de Burle Marx na Praça Euclides da Cunha**. Paisagem e Ambiente, [S. l.], n. 29, p. 11-24, 2011. DOI: 10.11606/issn.2359-5361.v0i29p11-24. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/77423>. Acesso em: 8 ago. 2022.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita; SILVA, Aline de Figueirôa, SILVA, Joelmir Marques. **Jardins de Burle Marx no Nordeste do Brasil**. Recife: Editora da UFPE, 2013.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita. **Burle Marx e os jardins do Recife**. Revista Espaço Acadêmico, v. 13, n. 156, p. 45-59, 3 maio 2014.

SÁ CARNEIRO, Ana Rita; SILVA, Joelmir Marques. **Inventário dos Jardins de Burle Marx no Recife**. [recurso eletrônico]– Recife : Editora UFPE, 2017.

SILVA, Joelmir Marques. **A conservação do jardim histórico, um olhar sobre o componente vegetal da Praça de Casa Forte e da Praça Euclides da Cunha**. Revista Espaço Acadêmico, v. 14, n. 158, p. 29-40, 2014.

SILVA, Joelmir Marques da. **A Praça Euclides da Cunha, a paisagem sertaneja materializada em um jardim histórico moderno e patrimônio cultural do Brasil.** Patrimônio e Memória, v. 14, n. 1, 2018.

SILVA, Joelmir Marques da. **O restauro da Praça Euclides da Cunha: a paisagem sertaneja de volta ao jardim.** Patrimônio e Memória, v. 16, n. 2, p. 221-243, 2020.

SMITHSON, Robert. **Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape.** Artforum. Vol. XI, no. 6, p. 62-68, 1973.

WEILACHER, UDO. **Between landscape architecture and land art.** Basel; Berlin; Boston: Birkhäuser, 1999.