

## Poética da criação de Roberto Burle Marx

### Gênese do Jardim Moderno no Brasil<sup>1</sup>

Cesar Floriano / Universidade Federal de Santa Catarina

Roberto Burle Marx (1909-1994) nasceu em São Paulo, mas ainda criança foi morar na cidade do Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes e, em seguida, viajou a Berlim para estudar música e pintura, lá permanecendo com a família durante o período de 1928-29. Retornou ao Brasil e, em 1930, deu continuidade aos seus estudos na Academia vivenciando toda uma transformação que se operava em torno da implantação de um novo ensino de vanguarda na Escola. Realizou seu primeiro jardim, a convite de Lucio Costa, para a residência Alfredo Schwartz em 1932, uma obra referencial que marca o início de sua atividade como paisagista. Este período, entre a infância vivida na casa do Leme em Copacabana e a primeira juventude, assim como os episódios vividos na Escola Nacional de Belas Artes, revela fatos e dados importantes para a compreensão de sua personalidade criadora. O papel da família no desenvolvimento de uma sensibilidade estética e a influência dos professores como Mario de Andrade, Leo Putz e Candido Portinari na formação plástica e intelectual foi determinante, principalmente a presença de Lucio Costa como seu tutor. Toda esta condição de um *habitus* familiar e “distinção social” como bem coloca Pierre Bourdieu<sup>2</sup> foram estruturais para o surgimento deste artista complexo e polissêmico e personagem central da gênese do jardim moderno no Brasil.<sup>3</sup>

Em termos documentais, esta primeira etapa de sua vida foi amplamente registrada por meio de declarações que Roberto fez em diversos momentos, sempre ressaltando o papel fundamental que a unidade familiar e os professores desempenharam em sua formação. Podemos encontrar nos arquivos do Centro Cultural Sítio Burle Marx, um acervo documental de seus primeiros rabiscos, autorretratos, anotações e os desenhos feitos na escola de Belas Artes. Os documentos do processo de criação estão todos em suportes móveis, composto principalmente por folhas avulsas e páginas arrancadas. Estas folhas em dimensões diversificadas apontam para a existência de diversos cadernos do artista e cadernetas de notas e esboços.<sup>4</sup>

Nesta primeira etapa de produção, configurada como período de formação, os rastros do processo revelam a busca por um desenho forte e expressivo. A genealogia e a memória dos documentos mostram a evolução do seu traço e a forma como este se transformou em instrumento de projeto. Sua sólida formação em desenho de observação, adquirida na Alemanha no ateliê do artista Degne Klemm, em 1928, e nos cursos que realizou na Escola de Belas Artes, lhes propiciaram um recurso técnico com forte domínio da linha e do espaço.

Ainda muito jovem, com apenas 23 anos, interrompeu seus estudos na Academia e partiu para a cidade do Recife onde assumiu o cargo de Diretor do Setor de Parques e Jardins. Permaneceu na capital do Estado de Pernambuco, terra natal de sua mãe, durante cinco anos (1932-1937); período marcado por uma grande aprendizagem botânica e conceitual, formação que definirá sua trajetória de paisagista e homem comprometido com a flora tropical. Vivenciou, nestes anos, um importante debate em torno aos temas do nacionalismo e do regionalismo, estreitando contato com as teses da tropicalogia liderada por Gilberto Freyre e assumiu, em seu discurso, a defesa de um estilo tropical. A Praça da Casa Forte, a Praça Euclides da Cunha, o Jardim do Campo das Princesas e a Praça do Derby, são obras fundacionais do jardim moderno no Brasil e revelam a genealogia de um método projetual inovador. No total de vinte

<sup>1</sup> O presente texto é resultado do trabalho de pesquisa realizado no Pós-Doutorado (2011-2012) na Universidade Federal do Rio de Janeiro - PROARQ com bolsa da CAPES e pesquisa realizada no Sítio Roberto Burle Marx (SRBM/IPHAN/MinC).

<sup>2</sup> BOURDIEU, P. *La distinción, criterio y bases del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.

<sup>3</sup> Bourdieu aponta que a educação do gosto refinado das elites, principalmente a apreciação da música, era transferida como um capital cultural importante, e, às vezes, mais importante em termos de herança que o capital econômico. BOURDIEU, P. *La distinción, criterio y bases del gusto*. Madrid: Taurus, 1998, p. 16.

<sup>4</sup> Durante as pesquisas que realizamos na biblioteca do Sítio Burle Marx, além dos croquis e rabiscos que foram desenhados em folhas soltas, analisamos os cadernos de desenhos e cadernetas de notas, material que no período do estudo, agosto de 2011 a agosto de 2012, encontrava-se em processo de digitalização.

jardins projetados nesses anos, alguns não construídos outros alterados em sua concepção original, Roberto revelou ser possuidor de uma sólida formação estética e intelectual, condição fundamental para o exercício de sua antropofagia cultural.

Neste período os desenhos de observação da vegetação nativa, a flora brasileira com toda sua diversidade, anunciam um gesto conceitual diante do olhar da paisagem tropical. Desenhos a lápis de cera, carvão, nanquim, mostram um traço e uma intencionalidade expressivista, com uma forte densidade de massa vegetal e jogo de claro e escuro. Além das anotações e croquis de projetos em folhas avulsas, Roberto realizou uma série de desenhos, de quadros em diferentes técnicas que antecipam os projetos dos jardins.

A análise mais detalhada da documentação desta sua etapa na cidade do Recife tem sido estudada no “Laboratório da Paisagem”, grupo de pesquisa da UFPE, coordenado pela Dra. Ana Rita Sá Carneiro. Este laboratório desenvolveu uma iniciativa inédita na direção de preservação do acervo de Burle Marx no Recife, elaborando o inventário dos jardins e implantando uma linha de publicação, cujo material constitui uma das principais fontes documentais desta sua primeira etapa profissional.<sup>5</sup>

Em 1937, retomou seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro e se incorporou como paisagista na equipe da construção do edifício do Ministério de Educação e Saúde. Lúcio Costa, como coordenador da equipe, reivindicava a ideia de integração de todas as artes visuais, compondo um verdadeiro time de artistas agregando arquitetura, pintura, escultura e paisagismo. O jardim do edifício do MEC, desenhado por Burle Marx, foi concebido para compor dentro da unidade arquitetural, não um complemento, mas parte do conjunto. As fontes sobre a idealização e construção deste edifício, obra ícone da arquitetura moderna, são inúmeras e recorrentes, e todos, de alguma forma, abordam a importância da inserção dos jardins de Burle Marx. Embora sendo o jardim mais publicado, e talvez a portada principal de seu portfólio como paisagista, só recentemente recebeu uma análise consistente e aprofundada, um trabalho de crítica genética elaborada por Guilherme Mazza Dourado em sua tese doutoral publicado pela editora do SENAC e Edusp, em 2009.<sup>6</sup>

A introdução da abstração biomórfica, marcada pela linha ondulante ou *streamline*, aplicada pela primeira vez no edifício do Instituto de Resseguros do Brasil (obra dos irmãos Marcelo e Milton Roberto, 1939-1942) aparece no edifício do MEC (1942) como núcleo mole, penetração do orgânico no racional, forma complementar na busca do plástico ideal, como propunha Lúcio Costa, antecipando uma pauta que será adotada pelo modernismo internacional nos anos 50. Esta obra abre em definitivo uma parceria do paisagista com os arquitetos da Escola Carioca. Uma parceria que irá qualificar de forma contundente a arquitetura moderna no Brasil. Os anos quarenta foram marcados por inúmeros jardins, públicos e privados, todos definidos a partir de uma abstração biomórfica. Neste período, destacamos a fase mineira, uma série de realizações em Belo Horizonte e outras cidades de Minas Gerais, praticamente todas em parceria com Oscar Niemeyer. As obras na Pampulha com os *parterres* orgânicos e o Parque de Barreiros em Araxá com suas formas ondulantes mostram a potência plástica de sua poética. Uma estética da forma livre que se acentuará nas obras do jardim da residência de Odette Monteiro (1945), residência Alberto Kronsfoth (1945), Praça Santos Dumont (1943) e muitos outros jardins que lançaram seu nome como fundador do jardim moderno no Brasil e dentro do no panorama internacional.

O jardim e o desenho aparecem neste processo como um território livre para criação, um campo de experimentação formal que lhe possibilitavam aproximações a obras do surrealismo biomórfico e aos planos de cores do fauvismo. Roberto reconhecia a importância de sua

5 SÁ CARNEIRO, A. R., MAFRA, F., FIGUEIRÓA, A. Os jardins de Burle Marx no Recife. Laboratório da paisagem, Recife, 2009.

6 DOURADO, G. M. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*. São Paulo: Edusp, 2009. Esta obra, por sua qualidade analítica e documental, se apresenta como uma fonte indispensável para uma crítica genética e compreensão da obra de Roberto.

formação de pintor na composição dos jardins, no entanto, reivindicava para eles uma leitura mais ampla. Manifestou, em diversas ocasiões, a necessidade de autonomia dos campos, por se tratarem de manifestações de ordens diferentes. Entendia que seus jardins, embora fossem uma expansão da pintura, constituíam um campo autônomo, com seus princípios e métodos de composição. Esta postura de autonomia do jardim como categoria de arte foi manifestada em diversas declarações, como esta para a *Revista Projeto*, em 1991:

Fazer jardim é fazer arte. Quando trabalho um jardim, penso nas leis que orientam os problemas artísticos: contrastes, textura, relação entre volumes, harmonia e oposição de cores. Apenas não quero fazer um jardim que seja pintura de uma forma diferente. Nunca pensei em um jardim bidimensional, jardim sempre tem terceira dimensão. E outra coisa importantíssima é a quarta dimensão: o tempo necessário para se observar esse espaço. Quando planto uma aléia ou agrupamento de árvore em relação a uma horizontal, estou fazendo arte. Se pensar em floração roxa perto da floração branca ou rosa, estou pensando pictoricamente, ou melhor, coloristicamente. Quando se faz um quadro, a cor depende da luz que incide, mas sempre se trabalha sobre uma superfície. No jardim, as cores e os volumes estão sujeitos às modificações climáticas. Num jardim, tenho de pensar que ele pode ser visto à noite, num dia de tempestade, de chuva, ou ensolarado, e que a cor das plantas se modifica com as horas. O jardim não é apenas um problema estético. Quando faço um projeto, tenho que conhecer o lugar: se tem clima tórrido, de montanha ou temperado; quais as plantas que nascem na região. É preciso conhecer também o usuário. Deve-se levar em conta tudo isso. Mas função estética é uma condição *sine qua non*; se existe um jardim, é porque existe uma composição estética.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> BURLE MARX, R. *Revista Projeto*, São Paulo, n.146, out. 1991, p. 59-72.

A década de quarenta foi um marco em sua afirmação como paisagista, o jardim possibilitou um campo fértil para criação livre e a experimentação das formas abstratas. À medida que seu trabalho como paisagista vai se consolidando, o desenho ganha mais expressividade e se incorpora de forma definitiva como modo de construção do pensamento. Desenhar nos cadernos, folhas avulsas e rabiscar nas cadernetas de notas passou a constituir uma tarefa quase que diária e, gradativamente, um traço mais gestual e livre vai contaminando sua pintura que se mantinha ainda presa à figuração.

Durante os anos 50, a arquitetura e a arte brasileira passaram por uma revisão crítica e formal. A entrada em cena dos princípios da abstração geométrica construtiva, representados pelo movimento da Arte Concreta dos grupos Frente e Ruptura, desloca o foco da atenção estética da Escola de Paris por espaços mais construídos geometricamente. Burle Marx afastou-se do biomorfismo marcado pela *streamline* e iniciou sua fase de jardins Construtivos. Com um traçado geométrico rigoroso, conforme o ideário proposto pela arte concreta, ele construiu recintos e planos articulados arquitetonicamente, como revela o jardim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 1954. Este período está configurado por um expressivo número de pinturas murais públicas. As paredes, revestidas com grandes painéis de azulejos, passam a integrar ainda mais a unidade artística entre jardim, pintura, arquitetura e escultura. O jardim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é, sem sombra de dúvida, a obra emblemática deste período, primeiro por estabelecer uma relação harmoniosa entre edifício e paisagem e, segundo, por sua estruturação formal. A parceria entre o arquiteto Affonso Eduardo Reydy e Roberto Burle Marx resultou em uma das mais expressivas obras do modernismo brasileiro,

uma arquitetura de unidade que fez deste edifício uma referência internacional. O projeto paisagístico, apresentado em 1956, estabelecia, conforme plano definido por Reydy, a inserção de um jardim em diferentes escalas e texturas. Burle Marx criou uma estrutura geométrica rigorosa, uma composição com o predomínio da linha reta, verticais e horizontais, mas dinâmica em seus planos visuais, uma quadratura arquitetônica cheia de nuances e descortinador da paisagem da Baía da Guanabara.

Os jardins dos anos 50, definidos pela busca por uma geometria construtiva, não eliminam o biomorfismo, mas a curva livre já não tem mais o protagonismo como nos jardins da década anterior. Obras como os jardins da Cidade Universitária de São Paulo (1953), Parque do Ibirapuera em São Paulo (1953) e Parque Del Este de Caracas (1956) apresentam soluções mistas. Em meio a uma grande área verde, definida por linhas sinuosas, ele inseriu jardins arquitetônicos formados por muros, painéis e planos geométricos.

Mondrian, Max Bill, Torres Garcia, Silveira da Silva foram influências determinantes para uma nova forma de compor; a curva livre e biomórfica, que compunham seus jardins dos anos quarenta, foram substituídas por linhas retas e planos geométricos espacialmente estruturados, princípio de composição que se expande para suas pinturas e painéis murais. Os rascunhos que se encontram no Sítio Roberto Burle Marx, quase todos em papel cartão, revelam uma busca pessoal na utilização das cores e uma forma livre de compor a malha. São inúmeros os estudos inacabados, os processos interrompidos que não se sabe se planos para jardins, painéis murais ou simplesmente exercícios.

Esta busca por um princípio construtivo de composição estendeu-se até meados dos anos 60, período em que surgiu uma transformação radical no seu gesto e no seu procedimento compositivo, uma clara aproximação com as vanguardas artísticas do pós-guerra. Por influência direta do movimento da nova abstração, seu trabalho se aproximou do princípio de artistas da corrente da abstração lírica, como o do holandês Bram Van Velde, onde uma gestualidade controlada determina o processo. Assim como aconteceu em sua obra pictórica, seus jardins passaram a incorporar uma trama mais complexa, onde elementos orgânicos, marcados por linhas livres, se sobrepõem aos quadrados, triângulos e círculos, desconstruindo a lógica construtiva e expandindo o geométrico a uma abstração lírica e sensível. Novos elementos se incorporaram ao seu gesto Construtivo e a linguagem Informal contamina seus quadros, painéis murais e jardins, configurando uma nova poética baseada em uma gestualidade sensível e construída, onde a mente controla o gesto e o risco não se aprisiona pela ideia. Tanto seus jardins como suas pinturas e painéis murais passaram a ser formados por superposições de camadas, de fraturas trazidas do cubismo, de uma construtibilidade lírica e, acima de tudo, de uma gestualidade controlada, onde a ação expressionista se manifesta, mas não transborda; configura, mas não determina; desconstrói o rigor do traçado regulador, mas não o elimina. Sua poética é resultado, não de eliminações, mas de soma. Seus desenhos são tomados por uma geometria cheia de dobras, desconstrução e superposições de planos pictóricos e arquitetônicos.

É importante destacar que, nesta fase, o caráter formal e plástico da sua etapa Biomórfica e Construtiva não desapareceu, está presente como camadas e é parte do princípio gerador. Simplesmente, suas formas foram adquirindo uma complexidade geométrica na qual o enigma das manchas, a evocação múltipla das texturas, a inquietante presença da cor e a fenomenologia dos materiais se juntam em uma composição anunciadora de uma arte informal. A progressão dos planos superpostos e a sequência de linhas formam parte de um contínuo em constante movimento, no qual os princípios da Escola de Paris se encontram com as correntes construtivas e se inserem como uma Geometria Sensível.

Neste período ele radicalizou suas intervenções urbanas e sua obra invadiu a rua, seu trabalho de pintor e paisagista se unificou em uma nova categoria, na qual o pictórico e o arquitetônico das etapas anteriores transformaram suas criações muito além dos jardins. Durante este processo, ao mesmo tempo em que ampliava intervenções urbanas em grande escala, seu trabalho paisagístico se expandiu em uma maior complexidade formal e conceitual. Assumiu uma radicalização de desenhos sobre piso, onde azulejos e mosaicos de pedra portuguesa passaram a compor pinturas horizontais, jardins minerais e Land Art. A cidade passou a ser tema, suporte de experimentação e de possibilidade de socialização de sua arte, onde o jardim assume uma dupla função: a estética e a pedagógica.<sup>8</sup>

Cada vez mais comprometido com as intervenções urbanas e com a Arte Pública, e consciente do valor da pavimentação urbana como potencial artístico, procurou recuperar a tradição portuguesa dos mosaicos decorativos das calçadas públicas, transformando-a em motivo para sua arte. Por meio dos dispositivos minerais, pôde ampliar sua escala de atuação artística, realizando diversos trabalhos de grandes dimensões e de forte impacto cenográfico. Entre as muitas intervenções com este caráter, a obra mais emblemática é o Passeio de Copacabana, realizado na cidade do Rio de Janeiro. Podemos dizer que esta é uma obra referência para o campo da Arte Pública em âmbito internacional: tanto por suas dimensões colossais, quanto por sua inserção urbana. Quatro quilômetros desenhados em *petit-pavé* ou *mosaico português* configuram uma trama abstrata imperceptível em sua totalidade. Uma grande composição abstrata lírica permeada por desenhos brancos, negros e vermelhos, como uma tatuagem na pele da cidade.

Ao inserir a produção paisagística de Burle Marx dentro do contexto artístico da Arte Pública, pretendemos fundamentalmente estabelecer outras conexões, criar novos dispositivos interpretativos de sua obra e apresentar uma leitura que possa revelar a complexidade que seu trabalho traduziu a partir dos anos 70. Uma realização em grande escala e de domínio público, como as obras do Parque do Flamengo (Rio de Janeiro, 1957), Parque Francisco Dias Velho (Florianópolis, 1977), Praça do Largo da Carioca (Rio de Janeiro, 1981), jardim do Centro de Atividades do SESC (Rio de Janeiro, 1983), Praça do Ministério do Exército (Brasília, 1970), jardins do Banco Safra (São Paulo, 1983), terraço do Centro Pompidou (Paris, 1988), estação do Metrô Terra Brasilis (Rio de Janeiro, 1991) e como em suas últimas obras, a Praça do Teatro Rosa de Luxemburgo (Berlim, 1993) e Biscayne Boulevard (Miami, 1988).

Paralelamente a uma intensa atividade no campo do paisagismo, com uma importante obra consolidada no panorama internacional, Burle Marx buscou na pintura sua forma de expressão, uma pulsão criativa que se expande em diferentes suportes. O que mais chama a atenção de sua obra, a partir dos anos setenta, é a forma como ele cria uma unidade processual; ao pintar, desenhar e fazer jardins, ele segue os mesmos princípios de composição, uma composição centrada na trama complexa e camadas superpostas. As pegadas e os rastros da feitura das obras revelam um artista incansável no seu fazer artístico, um trabalho compartilhado com uma equipe de auxiliares de pintura, arquitetos, marceneiros, jardineiros e desenhistas. Como um maestro, regia sua grande sinfonia, riscando no chão, nas paredes, nos tecidos, no papel, no papelão e, para dar conta do domínio da escala, construía maquetes e moldes. Uma ação processual que vai muito além da obra pronta, do produto acabado para a apreciação do público como coloca José Cirillo: “Os estudos do processo de criação se iniciam olhando para um momento pontual, aquele que marca o final da obra: parte-se, entretanto, não dela, a obra, mas do que se põe antes dela, ou pelo menos do que se põe para além dos olhos do público.”<sup>9</sup>

<sup>8</sup> FLORIANO, C. Roberto Burle Marx: El jardín como escenario del Arte Público. In: MADERUELO, J. *Arte Público: arte y naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca, 2000, p. 1-141.

<sup>9</sup> BEZERRA, A. M.; CIRILLO, J. *Arqueologia da Criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: Editora /Arte, 2009, p. 14

A literatura sobre a vida e a obra do paisagista Roberto Burle é bastante vasta, tanto no Brasil como no exterior, e surgem, a cada ano, novos textos dando conta de fatos ou dados importantes de sua modernidade. Toda esta produção literária reflete o reconhecimento internacional de seu importante papel no panorama artístico do século passado. Seu nome é hoje referência mundial no campo do paisagismo como sinônimo do criador do jardim moderno, tornando-se tema de estudos nas escolas e cursos de paisagismo em diversas partes do mundo. No entanto, ao processarmos uma leitura mais atenta sobre os vários escritos produzidos no Brasil e no exterior, encontramos uma sequência de interpretações, por vezes estereotipada, sobre a obra e a intencionalidade de suas criações. Se, por um lado, a crítica reconhece a importância histórica de seus jardins como uma referência na cultura paisagística do século XX, por outro, apresenta sua produção como puramente sensualista e pictórica e pouco reconhece seu trabalho como artista integral. Entendemos que este é o marco referencial para a interpretação de sua obra, não podemos separar Burle Marx pintor do paisagista, e não reconhecer o seu fazer artístico dentro desta totalidade é provocar um reducionismo de seu processo de criação e uma leitura superficial de sua obra como já comentamos no texto publicado na revista *Leituras Paisagísticas*.<sup>10</sup>

Esta estereotipia bibliográfica, em sua grande parte reducionista e distanciada da complexidade criadora de Roberto, é consequência direta de uma ausência de uma crítica genética, ou melhor, a inexistência de uma pesquisa sistematizada nos documentos de processo. Ao analisarmos seu acervo documental, ainda muito pouco acessível, podemos constatar a riqueza do material e a importância deste para a compreensão da sua obra, como um todo e em cada sua parte, desde sua gênese do processo ou feitura, como aponta Cecília Almeida Salles.<sup>11</sup>

Roberto Burle Marx foi um criador incansável, grande antropólogo, uma potência de vida que se renovava no processo de criação, um artista que soube traduzir o que havia de mais contemporâneo para o desenho da paisagem, utilizando todos os recursos disponíveis e tendo plena consciência histórica do seu papel na transformação da realidade e da sua contribuição ao conhecimento novo, um conhecimento que está integrado ao contexto da cultura nacional e internacional como coloca Fayga Ostrower:

Criar significa dar forma ao conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global. Nunca se trata de um fenômeno separado ou separável; é sempre questão de estrutura. Através da forma criada se intensifica um aspecto da realidade nova e com isso se reformula a realidade toda. Por essa razão, o processo de criar significa um processo vivencial que abrange uma ampliação da consciência; tanto enriquece espiritualmente o indivíduo que cria, como também o indivíduo que recebe a criação e a recria para si. No ato criador, ambos se renovam de alguma maneira essencial para a sua humanidade.<sup>12</sup>

A complexidade e amplitude do acervo de Roberto Burle Marx refletem esta vontade do novo e da transformação da realidade. Este homem conectado com o mundo não foi só um profundo conhecedor da cultura brasileira, mas foi também um construtor desta cultura. Como um dos fundadores do espírito da modernidade, ele soube traduzir as cores do Brasil sem cair na caricatura do nacionalismo ou exotismo, mantendo fiel seu compromisso em produzir uma arte de validade internacional. Ao se inscrever na história da cultura como o inventor do jardim moderno, seu legado extrapola as fronteiras do país e sua obra paisagística a cada ano toma a dimensão fundacional, plenamente histórica, configurando-se como tal

- <sup>10</sup> FLORIANO, C. Estereótipos críticos da obra paisagística de Roberto Burle Marx. *Revista Leituras Paisagísticas* nº 3, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes – UFRJ, 2009, p. 158-171.
- <sup>11</sup> SALLES, C. A. *O gesto Inacabado: Processo de Criação*. São Paulo: Anna Blume, 1998.

- <sup>12</sup> OSTROWER, F. *Criatividade e processo de criação*. 4ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1984, p. 135.

em patrimônio da humanidade. Resguardar seu acervo em sua totalidade, tanto seus jardins construídos, como as fontes que testemunham seu processo de criação, além de constituir um compromisso da sociedade como um todo, é, acima de tudo, uma responsabilidade do Estado.

### *Referências bibliográficas*

- BEZERRA, Angela Maria, CIRILLO, José. *Arqueologia da Criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: Editora /Arte, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción, criterio y bases del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- BURLE MARX, Roberto. *Revista Projeto*, São Paulo, n.146, out. 1991, p. 59-72.
- DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade verde: Jardins de Burle Marx*. São Paulo: Edusp, 2009.
- FLORIANO, Cesar. Roberto Burle Marx: El jardín como escenario del Arte Público. In: MADE-  
RUELO, Javier. *Arte Público: arte y naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca, 2000, p. 1-141.
- FLORIANO, Cesar. Estereótipos críticos da obra paisagística de Roberto Burle Marx. *Revista  
Leituras Paisagísticas* n° 3, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes – UFRJ, 2009, p. 158-171
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. 4ªed. Petrópolis: Editora Vozes, 1984.
- SÁ CARNEIRO, Ana Rita, MAFRA, Fátima. FIGUEIRÔA, Aline. *Os jardins de Burle Marx no Recife*.  
Laboratório da paisagem, Recife, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. *O gesto Inacabado: Processo de Criação*. São Paulo: Anna Blume, 1998.