

euler sandeville, catharina cordeiro lima (<http://www.ambiente.arq.br>) - por um paisagismo contemporâneo brasileiro, 1997

SANDEVILLE JUNIOR, Euler; LIMA, Catharina Cordeiro . POR UM PAISAGISMO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO. In: Guilherme Mazza Dourado. (Org.). Visões de Paisagem. São Paulo: Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas, 1997, v. , p. 17-20.

obs. este documento pode conter pequenas diferenças de revisão em relação ao artigo publicado e tem diferenças na formatação e as imagens estão disponíveis apenas no artigo publicado, mas são indicadas suas legendas.

corresponde a capítulo da Dissertação de Mestrado, A Herança da Paisagem, FAUUSP, 1993.

LICENÇA DE USO

Este artigo é disponibilizado sob uma licença Creative Commons, como parte da proposta da Espiral da Sensibilidade e do Conhecimento (<http://www.espiral.org.br>) e do projeto acadêmico em <http://www.ambiente.arq.br>.

Você pode reproduzir e distribuir esse material desde que citando devida e visivelmente os dados de autoria e publicação, sem adições, cortes ou qualquer meio que altere o sentido ou prejudique a integridade original do material, sem finalidades comerciais ou de propaganda de qualquer tipo, ou em contextos que promovam qualquer forma de violência, o racismo, discriminação. Caso distribua esse material, o fará explicitando essa licença. Sob nenhum aspecto essa licença representa seção de direitos.

POR UM PROJETO CONTEMPORÂNEO DE PAISAGISMO¹

Euler Sandeville² e Catharina Cordeiro Lima³

C'est le Paradis terrestre! exclamou extático Blaise Cendrars⁴ bordeando a baía da Guanabara em meio aos clics das *kodaks, laicas, roleiflex*. A sua modernidade futurista de transatlânticos e máquinas fotográficas se curvava plena de maravilhamento *naïve* ante a natureza tropical. Por séculos antes dele, viajantes e exploradores da enormidade

¹ Texto desenvolvido a partir de SANDEVILLE Jr., Euler. *A herança da paisagem*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FAU.USP, 1994.

² Formado em Arquitetura e Urbanismo (PUCC) e Educação Artística (Belas Artes), com Especialização em Ecologia (USTJ), Mestre em Estruturas Ambientais Urbanas (USP), Doutorando em Arquitetura e Urbanismo (USP). Foi Professor da Universidade de São Paulo, Assistente Técnico da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana e do Departamento de Patrimônio Histórico do Município de São Paulo. Atua como professor da Universidade Braz Cubas, Universidade Bandeirantes, e da FAU.USP e como arquiteto e paisagista.

³ Formada em Arquitetura e Urbanismo (UFRG), Mestre em Estruturas Ambientais Urbanas (USP), Doutora em Arquitetura e Urbanismo (USP), Pesquisadora do Laboratório de Paisagem, FAU.USP com projetos em desenvolvimento em conjunto com Universidades norte-americanas. Atualmente é Professora da FAU.USP.

⁴ Cendrars, poeta francês da vanguarda, introduziu na década de 20 vários modernistas brasileiros no meio artístico parisiense e veio ao Brasil pela primeira vez em 1924, excursionando com os modernistas pelo país.

dos territórios da América impressionaram-se com a grandiosidade da escala e sua prodigalidade selvagem ainda pouco perturbada pelo trabalho humano. Agora Cendrars e tantos outros vinham encontrar na América os sinais de sua modernidade, enquanto nossos jovens artistas iam à Europa ávidos de renovação. Pareceria lógico supor que essa natureza riquíssima desse uma contribuição essencial a um paisagismo com características próprias do Brasil.

Até o final da década de 1920, entretanto, mantinha-se ainda um quadro subordinado a uma total dependência cultural dos modelos paisagísticos franceses e ingleses. O desejo de ver representada a nossa flora nos jardins encontrou expressão apenas incipiente: destacam-se as qualidades eminentemente tropicais do Passeio Público do Rio de Janeiro projetado por Mestre Valentim no final do século 18 (segundo a argumentação de José Marianno) e Glaziou, o paisagista francês que atuou no Rio de Janeiro e foi Diretor de Parques e Jardins da Casa Imperial entre 1869 e 1897: além de ter enviado para seu país uma notável coleção de espécies nativas do Brasil, já as empregava sistematicamente em seus jardins inspirados nos modelos franceses da época.

A superação desse quadro para o paisagismo se dá nas condições específicas de nossa primeira modernidade. Sua busca de identidade com a terra e de atualização com a linguagem das vanguardas internacionais, permite o encontro de elementos antagônicos. Ao mesmo tempo em que a estética da máquina é uma afirmação radical do progresso, da técnica e do domínio da natureza, o tratamento indispensável dos espaços externos favoreceu uma visão pitoresca e de valorização do lugar, permitindo o resgate de elementos orgânicos para uma estética do espaço contemporâneo.

O pioneirismo de Mina Warchavchik e Burle Marx, portanto, não está apenas no emprego de espécies autóctones, e sim no emprego dessas e de outras exóticas no âmbito de uma linguagem moderna, da produção artística do espaço contemporâneo. Sobretudo Burle Marx, inicia um programa arrojado no Recife na década de 30 de composição de jardins, cuja estrutura ainda é tradicional, mas cujo plantio de nativas e sua composição já faz parte de uma investigação do que seria um paisagismo brasileiro.

É no Ministério da Educação e Saúde construído no Rio de Janeiro em 1938 que vamos encontrar, como foi também para a arquitetura moderna brasileira, o marco criativo do paisagismo no Brasil. É o ponto de encontro e colaboração de diversos artistas e arquitetos, assessorados por Le Corbusier e apoiados por intelectuais modernistas engajados no aparelho estatal, em que se gestam as formas iniciais e paradigmáticas da modernidade arquitetônica no Brasil. Os jardins de Burle Marx alcançaram nessa obra a síntese sensível e original de uma linguagem paisagística atualizada com as referências da pintura abstrata internacional, que se acresce às investigações do emprego plástico e significativo da flora nativa que vinha fazendo naquela década.

Burle Marx é a referência capital do paisagismo brasileiro. Ao longo de sua extensa obra, em vários campos a que se dedicou, mantém viva uma excepcional versatilidade que se expressa na renovação constante de sua produção, que permanece atual e exemplar. Os detalhes de composição de seus jardins nos ensinam a perceber sutis relações de formas vivas e inorgânicas a partir do desenho, na valorização estética das espécies e de sua associação com a paisagem criada, num grande desafio e encorajamento à sensibilidade.

Esse quadro foi enriquecido por volta de 1950 em São Paulo. Uma cidade cosmopolita, onde a excitação da vida contemporânea subordinada ao tempo produtivo é compensada por um sem-número de iniciativas culturais, em que se destacam as Bienais, o cinema, o rádio, a televisão, a renovação do teatro. Esse novo estado de espírito não é mais ligado ao campo, mas encontra-se impregnada de uma urbanidade radical sem vínculos com a terra como fora no primeiro modernismo. A metropolização introduz inúmeras modificações no parcelamento dos lotes, na possibilidade de verticalização que também representa uma nova forma de trabalhar e habitar, a conseqüente valorização imobiliária. Há um deslocamento crescente do centro urbano e as alamedas e bulevares do ecletismo são substituídos por avenidas que subordinam a estruturação da cidade à circulação rodoviária.

Esse contexto favorece uma outra experiência no paisagismo, que se distingue dos pressupostos de Burle Marx. Mais referenciada na reflexão arquitetônica sobre a cidade, em São Paulo destaca-se a produção de dois paisagistas na década de 50: Waldemar Cordeiro e Roberto Coelho Cardozo.

Waldemar Cordeiro foi um polêmico artista de vanguarda ligado inicialmente ao neoconcretismo que dedica-se ao paisagismo realizando uma obra de excepcional valor estético e teórico, ainda pouco apreciada. Roberto Coelho Cardozo trouxe a mudança nos referenciais de projeto, especialmente em sua formulação conceitual, que se distanciam dos pressupostos artísticos claramente determinantes em paisagistas como Burle Marx e Cordeiro. Funda-se uma abordagem mais analítica que tem suas origens na escola californiana, sobretudo em Garret Eckbo, com quem Cardozo trabalhou antes de mudar-se para o Brasil no início dos anos 50. Há um deslocamento do campo específico das artes plásticas e da botânica, para incluir uma formulação conceitual do paisagismo em condições urbanas, segundo uma visão do arquiteto. Nem por isso o paisagismo deixou de ser campo de sensibilidade, mas abriu-se à oportunidade de uma formulação mais abrangente e necessária.

Os projetos de Cardozo valorizam a experiência sensorial do usuário através da diversidade articulada dos percursos, da atenção ao detalhe, do cuidado na composição das massas de vegetação e das folhagens e do emprego sensível das texturas dos diversos materiais. Sua importância transcende a sua atividade enquanto paisagista, uma vez que foi o responsável pela introdução do campo disciplinar do paisagismo na Faculdade de Arquitetura da USP em 1952 e pela formação em seu escritório de uma primeira geração de arquitetos que atuam na paisagem em São Paulo representando um campo disciplinar específico.

O panorama do paisagismo paulista, dominado na década de 50 por Cordeiro e Cardozo se ampliaria gradualmente, com o surgimento de novos profissionais a partir do final da década, especialmente Miranda Magnoli, Rosa Kliass e Fernando Chacel, que viriam a desempenhar esse papel fundador da profissão para as gerações seguintes.

O paisagismo residencial, institucional ou cívico sempre foi, e ainda é, a grande demanda dos escritórios. Basicamente se ocupa do entorno das edificações e de cenários urbanos - logradouros, parques, monumentos. Porém a década de 60 assistiu à afirmação de um pensamento mais ligado ao planejamento em São Paulo, com os paisagistas participando desses planos, elaborados por escritórios e órgãos públicos.

A década, no contexto da contracultura, favoreceu a valorização ambiental, a necessidade de expressão e identificação individual, a participação do usuário, abrindo outras perspectivas ao projeto. Coloca-se a crise do objeto artístico que conduz ao "esgotamento das vanguardas", que tendem a se ensimesmar e a se repetir gratuitamente de modo tedioso nas décadas seguintes. É no âmago dessa crise que a arquitetura e a paisagem chegam a se atualizar com as questões artísticas mais recentes. Rejeita-se o funcionalismo, e se reabilita o ornamento gerando por vezes uma discussão hermética e excessivamente conceitual.

O paisagismo ganhou na década de 80 um status de reconhecimento, embora ambíguo, de maior solicitação teórica e prática. Isso ocorreu num contexto de crise dos pressupostos projetuais até então aceitos, uma busca constante de novidades (mesmo nas questões acadêmicas), que entretanto não é capaz de recolocar um caminho. Consolida-se a mudança na forma de atuação dos arquitetos mas há uma perda na capacidade aglutinadora programática para uma produção objetivada e anódina voltada para um mercado bastante competitivo e estrangulado.

O paisagismo tende a acompanhar as investigações lingüísticas e subjetivas da arquitetura contemporânea, exercícios formais que nos parecem muitas vezes inconseqüentes e redutores, mas que ao mesmo tempo podem favorecer uma investigação da linguagem como um preâmbulo de algo diferente. O que representa uma oportunidade absolutamente essencial de discutirmos tanto a herança do projeto de paisagem que recebemos e estamos transmitindo, quanto a situação crítica da paisagem e do ambiente, enquanto projeto cultural e enquanto conceito de natureza.

O que está em causa é o projeto da paisagem. A tradição do projeto paisagístico, que atualmente ganha novo interesse, nova força, pode ser um modo rico de discutir culturalmente as qualidades propostas ao ambiente. A mudança nos referenciais que motivam a revisão do projeto moderno em todos os níveis e campos de atuação e a mudança no entendimento da cidade, que passa a ser vista como história, como ambiente e como espaço público objeto de desenho, demandam que a arquitetura dos arquitetos veja e interprete a paisagem.

Toda essa complexidade da cultura às portas do III Milênio deve instigar e desafiar a produção contemporânea do paisagismo. No que diz respeito ao caso brasileiro, a crise de paradigmas é evidente no âmbito de sua contemporaneidade - seu maior desafio consistindo na pesquisa exploratória de novas formas que atendam às novas complexidades sócio-culturais, ecológicas e novas funções na qualificação do ambiente urbano. A investigação de uma linguagem expressiva de sua riqueza ambiental e cultural, no novo quadro que se delinea, ainda nos parece um programa básico. O "paraíso terrestre" evocado por autores como Cendrars tem, obviamente, novos e desafiantes contornos, mas segue pleno de possibilidades para estimular a investigação criativa da identidade do projeto da paisagem contemporânea.

LEGENDAS DAS IMAGENS REPRODUZIDAS NO CAPÍTULO

1. Campo de Santana, Rio de Janeiro, projeto de A. Glaziou, 1871, em foto de Marc Ferrez. Nota-se a influência dos trabalhos realizados por Alphand em Paris, durante as reformas coordenadas por Haussmann na segunda metade do século XIX. Esses trabalhos mostram um contraste entre o desenho retilíneo, de influência do Barroco, empregado no traçado viário e o desenho pitoresco adotado nos parques, simbolizando o lugar da natureza na cidade contemporânea. Glaziou foi diretamente influenciado por Alphand, trazendo esses conceitos de projeto para o Brasil, embora não introduzindo a abordagem sistêmica dos espaços livres urbanos que os integrava em Paris.
2. Índia, de Anita Malfatti, pastel de 1917. Nessa obra observa-se a presença de elementos da paisagem e da cultura brasileira, representados a partir da linguagem plástica das vanguardas. Observe-se que as plantas tropicais estão presentes em inúmeras pinturas do período, antecipando em uma década o caráter programático que viriam a ter no paisagismo moderno brasileiro.
3. Foto do Jardim da casa da Rua Santa Cruz, São Paulo, concebido por Mina Warchavchik em 1927. A foto mostra o jardim já desenvolvido, após a reforma realizada pelo arquiteto (Gregori Warchavchik) na casa em 1935. Note-se que as massas de vegetação dialogam com liberdade com a arquitetura da residência, alternadas com gramados e a composição com plantas tropicais, inclusive os cactos, os quais comparecem também em decorações de interiores e nas pinturas já mencionadas (ilustração 2). A foto foi gentilmente cedida para esta publicação pelo Arq. Carlos Warchavchik.
4. Praça Euclides da Cunha (Cactário da Madalena), Recife, projeto de Roberto Burle Marx, 1935. Nesse período o paisagista já desenvolvia suas pesquisas no emprego das plantas nativas como um tema fundamental dos seus projetos. Selecionamos essa imagem para valorizar a recorrência dos cactos, entre outras plantas, no imaginário das vanguardas artísticas comprometidas com uma síntese entre a arte contemporânea e a investigação dos símbolos da nacionalidade. A estrutura geral dos projetos de Burle Marx na década de 30 obedece aos princípios tradicionais de planificação dos jardins, pelo menos até o projeto para o Ministério da Educação e Saúde (1937), em que realiza a síntese original que o caracteriza atualizando sua linguagem com a arte abstrata contemporânea.
5. Condomínio Itapuã, São Vicente, SP, projeto de Waldemar Cordeiro, meados da década de 50. A foto ilustra a transposição de princípios artísticos de sua pintura para os seus trabalhos paisagísticos, sempre muito preocupados com a textura dos materiais, com a elaboração geométrica dos pisos e do plantio, estimulando a percepção dos usuários.
6. Residência Alfredo Rosenthal, projeto arquitetônico de V. Artigas e paisagismo de Roberto Coelho Cardozo e Suzan Osborn Coelho (sua esposa), 1951-52, em que se nota o cuidado na planificação dos pequenos ambientes e emprego das massas de vegetação na estruturação dos espaços. O projeto deixa transparecer uma influência forte dos conceitos e trabalhos de Garret Eckbo.

euler sandeville, catharina cordeiro lima (<http://www.ambiente.arq.br>) - por um paisagismo contemporâneo brasileiro, 1997

7. Play-ground do Clube Espéria, projeto de Waldemar Cordeiro, 1963. O trabalho, em nossa opinião, é a mais completa transposição dos conceitos do paisagista. Revela toda a sua força conceitual, explorando a participação do usuário através da criação de um sensível encontro entre a atividade lúdica e ativa da criança com uma elaborada e segura investigação da linguagem plástica abstrata e do tempo, sobretudo da luz.