



ALDA DE AZEVEDO FERREIRA

*Os saberes e as práticas
paisagísticas
na construção da
paisagem cultural carioca*



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**OS SABERES E AS PRÁTICAS PAISAGÍSTICAS
NA CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM CULTURAL CARIOCA**

ALDA DE AZEVEDO FERREIRA

2018



OS SABERES E AS PRÁTICAS PAISAGÍSTICAS NA CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM CULTURAL CARIOCA

ALDA DE AZEVEDO FERREIRA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura, Linha de Pesquisa Restauração e Gestão do Patrimônio.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Carvalho Leme Nóbrega.

RIO DE JANEIRO

AGOSTO, 2018

CIP - Catalogação na Publicação

F383s Ferreira, Alda de Azevedo
Os saberes e as práticas paisagísticas na
construção da Paisagem Cultural Carioca / Alda de
Azevedo Ferreira. -- Rio de Janeiro, 2018.
300 f.

Orientadora: Cláudia Carvalho Leme Nóbrega.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2018.

1. Paisagem Cultural. 2. Paisagismo. 3.
Construção Cultural. 4. Práticas paisagísticas. I.
Nóbrega, Cláudia Carvalho Leme, orient. II. Título.

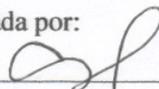
**OS SABERES E AS PRÁTICAS PAISAGÍSTICAS NA
CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM CULTURAL CARIOCA**

Alda de Azevedo Ferreira

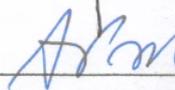
Orientadora: Dra. Cláudia Carvalho Leme Nóbrega

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Restauração e Gestão do Patrimônio.

Aprovada por:



Profª. Dra. Cláudia Carvalho Leme Nóbrega (Presidente da banca)



Profª. Dra. Ana Maria Pessoa dos Santos



Profª. Dra. Jeanne de Almeida Trindade



Profª. Dra. Ana Albano Amora



Profª. Dra. Andrea Queiroz Rego

**Rio de Janeiro
Agosto, 2018**

Aos profissionais que não desertaram de suas visões enaltecidas da busca pelo conhecimento, contribuindo para personificar o significado da prática paisagística no Rio de Janeiro, no Brasil, e no mundo, e colaboraram para construir uma cultura.

Especialmente, a Haruyoshi Ono,

Dedico.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, **Ramos e Mirian**, por acreditarem em mim, pelos ensinamentos e incentivos para seguir meus estudos.

À minha orientadora Profa. Dra. **Cláudia Carvalho Leme Nóbrega** por ter aceitado o desafio dessa proposta, pela ajuda, orientação, amizade, gentileza e paciência no decorrer dos últimos quatro anos. Levarei seu exemplo por toda vida.

Ao arquiteto paisagista **Haruyoshi Ono** (*in memoriam*), a minha eterna admiração, meu carinho e gratidão por dividir com tamanho apreço suas recordações. Você sempre estará entre nós.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Arquitetura** da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ-FAU-UFRJ).

O presente trabalho foi realizado com apoio da **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)** – Código de financiamento 001.

À Dra. **Ana Pessoa**, que abriu as portas da Fundação Casa de Rui Barbosa e primeiro me recebeu no Rio, ensinando-me a conhecer essa paisagem tão deslumbrante.

À Profa. Dra. **Jeanne Trindade** por seu olhar atento à paisagem, às trajetórias e aos jardins históricos.

À Profa. Dra. **Andréa Queiroz Rego** por partilhar conhecimentos não só na banca como em sala de aula.

À Profa. Dra. **Ana Amora**, por sua atenção em aceitar o convite, e por partilhar seus conhecimentos.

Ao Prof. Dr. **Saul Alcântara Onofre** pela sensibilidade, gentileza e disponibilidade em compartilhar sua experiência.

À profa. Dra. **Vera Tângari**, por indicar desde o início o caminho que eu deveria seguir.

Ao prof. Dr. **Luiz Carlos Prado**, pela ajuda nas orientações.

À **equipe do escritório Burle Marx e Cia.** pelas informações e imagens gentilmente cedidas.

À arquiteta **Yanara Costa Haas** pelas contribuições, e por abrir as portas do Sítio Burle Marx para resultados de pesquisa tão valiosos.

À Fundação Parques e Jardins, ao Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, à Fundação Casa de Rui Barbosa, ao Laboratório da Paisagem da Universidade Federal de Pernambuco, ao Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, pela colaboração e troca de conhecimentos.

Aos amigos desde a época do Mestrado em Desenvolvimento Urbano na UFPE, que contribuíram para me mostrar os caminhos do pensamento científico, com carinho especial para **Joelmir Marques Silva** e **Juliana Melo**.

Às amigas construídas ao longo do doutorado, e a toda a **equipe do PROARQ-FAU-UFRJ**, que certamente não poderia correr o risco de citar para não deixar de mencionar de alguém, ressaltando o cuidado e a atenção de **Viviane Pimentel** e **Marta Cristina Guimarães**.

À **Iná Pires de Carvalho**, por me ajudar quando as retrições para me locomover por pouco não me fizeram abandonar o curso.

E, em especial, aos meus filhos, **Bruno, Julia e Luiza**, e meu marido **Fernando Ono**, pelo amor e compreensão por minha ausência e necessidade de dedicação.

A todos, o meu carinho e muito obrigada!

RESUMO

OS SABERES E AS PRÁTICAS PAISAGÍSTICAS NA CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM CULTURAL CARIOCA

Alda de Azevedo Ferreira

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Carvalho Leme Nóbrega

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura.

Em 2012, o sítio da Cidade do Rio de Janeiro recebeu o título de Paisagem Cultural da UNESCO. O Comitê Técnico de Candidatura Brasileiro justificou a proposta através de critérios que enfatizavam o trabalho de paisagistas como Auguste François-Marie Glaziou e Roberto Burle Marx; pelo desenvolvimento da arquitetura ou da tecnologia, das artes monumentais, do planejamento urbano ou da criação de paisagens; e pelos aspectos imateriais de suas tradições. Todavia, os especialistas do ICOMOS avaliaram que o que melhor traduz as peculiaridades do sítio é o intercâmbio entre sociedade e meio ambiente que reflete a interação baseada em ideias científicas, ambientais e de design, e levaram a criações inovadoras na paisagem em uma escala maior no coração da cidade durante pouco mais de um século. Esta construção criou uma paisagem urbana percebida como de grande beleza por muitos escritores e viajantes, e que contribuiu para moldar a cultura da cidade. Desta forma, a partir da ausência de estudos que caracterizem o sítio segundo o critério V das Diretrizes Operacionais da UNESCO, a tese teve como objetivo identificar os saberes e as práticas paisagísticas que colaboraram na construção da Paisagem Cultural Carioca, observando suas relações e as transformações que individualizaram as respectivas modificações do campo. Baseado nos conceitos de ‘campo’ e ‘*habitus*’, do sociólogo Pierre Bourdieu, e de ‘paisagem-marca paisagem-matriz’, do geógrafo Augustin Berque, foi analisado o sistema de área paisagística que caracteriza o sítio nomeado da Paisagem Cultural Carioca. Assim, refletiu-se que, em termos de prática paisagística, a relação de fato não é fruto apenas do “gênio criativo humano”, ratificando a percepção dos especialistas do ICOMOS, e se deu entre a noção ativa dos paisagistas como produtos da história do campo social e das experiências acumuladas no curso de suas trajetórias individuais em relação com a sociedade e o meio, que contribuiu para a construção de uma cultura paisagística. Defende-se então que é necessário conservar o valor paisagístico atribuído à construção do sítio, e salvaguardar os conhecimentos gerados pelas práticas paisagísticas que contribuíram para moldar e serem moldadas pela cultura carioca.

Palavras-chave: Paisagem Cultural; Paisagismo; Construção cultural; Práticas paisagísticas.

ABSTRACT

KNOWLEDGE AND LANDSCAPE PRACTICES IN THE CONSTRUCTION OF THE CARIOCA CULTURAL LANDSCAPE

Alda de Azevedo Ferreira

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Carvalho Leme Nóbrega

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura.

In 2012, the site of the city of Rio de Janeiro received the title Cultural Landscape of UNESCO. The Technical Committee for Brazilian Candidacy justified the proposal through criteria that emphasized the work of landscapers such as Auguste François-Marie Glaziou and Roberto Burle Marx; by the development of architecture or technology, monumental arts, urban planning or the creation of landscapes; and the immaterial aspects of their traditions. However, ICOMOS experts have assessed that what best translates the site's peculiarities is the exchange between society and the environment that reflects interaction based on scientific, environmental and design ideas and has led to innovative creations in the landscape on a larger scale in the heart of the city for little more than a century. This construction created an urban landscape perceived as of great beauty by many writers and travelers, and that contributed to mold the culture of the city. Thus, based on the absence of studies that characterize the site according to criterion V of the UNESCO Operational Guidelines, the thesis aimed to identify the knowledge and landscape practices that collaborated in the construction of the Carioca Cultural Landscape, observing their relationships and transformations that individualized the respective modifications of the field. Based on the concepts of 'field' and 'habitus', by the sociologist Pierre Bourdieu, and landscape-mark landscape-matrix, the geologist Augustin Berque analyzed the landscape system that characterizes the site named Cultural Landscape Carioca. Thus, it was reflected that, in terms of landscape practice, the relationship is in fact not only the result of the "human creative genius", ratifying the perception of the specialists of ICOMOS, and occurred among the active notion of landscape designers as products of the history of social field and the experiences accumulated in the course of their individual trajectories in relation to society and the environment, which contributed to the construction of a landscape culture. It is then argued that it is necessary to preserve the landscape value attributed to the construction of the site, and to safeguard the knowledge generated by the landscape practices that have contributed to molding and being shaped by the Carioca culture.

Keywords: Cultural Landscape; Landscaping; Cultural construction; Landscaping practices.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1.A PAISAGEM CULTURAL E AS PRÁTICAS PAISAGÍSTICAS	27
1.1. A categoria de Paisagem Cultural	28
1.1.1. O título de Paisagem Cultural ao sítio da Cidade do Rio de Janeiro.....	35
1.2. As práticas paisagísticas e a paisagem	45
1.2.1. A construção das práticas sociais na paisagem	47
1.2.2. As áreas paisagísticas no Sítio Carioca	55
Considerações parciais	58
CAPÍTULO 2. O PAISAGISTA: FORMAÇÃO DO CAMPO PAISAGÍSTICO CARIOCA	59
2.1. Gênese do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro.....	60
2.1.1 O Passeio Público da Corte	62
2.1.2. O Jardim Botânico do Passeio Público.....	81
2.2. Emergência do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro	88
2.2.1. Os Jardineiros floristas e a formação do gosto por jardins.....	90
2.2.2. A trajetória de Auguste François-Marie Glaziou	96
2.2.3. A reforma do Passeio Público	98
Considerações parciais	114
CAPÍTULO 3.O ARQUITETO PAISAGISTA:CONFIGURAÇÃO DO CAMPO PAISAGÍSTICO CARIOCA.....	116
3.1. Constituição do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro	117
3.1.1. Reformas paisagísticas do começo do século XX.....	119
3.1.2. A Praça Paris ou “Jardim-Agache”	128
3.2. Estruturação do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro	136
3.2.1. O ensino da arquitetura paisagística.....	138
3.2.2. A trajetória de Roberto Burle Marx	151
3.3.2. O Complexo do Parque do Flamengo	155
Considerações Parciais.....	176
CAPÍTULO 4. O ARQUITETO DA PAISAGEM: CONSOLIDAÇÃO DO CAMPO PAISAGÍSTICO CARIOCA.....	180
4.1. Implantação do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro.....	181
4.1.1. Departamento de Parques e Jardins da Guanabara.....	183
4.1.2. A prática institucional de Fernando Magalhães Chacel	187
4.2. Estabelecimento do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro.....	192

4.2.2. A trajetória de Haruyoshi Ono e o escritório Burle Marx e Cia.....	200
4.2.3. O Passeio de Copacabana.....	212
Considerações parciais	230
CAPÍTULO 5. OS SABERES E AS PRÁTICAS PAISAGÍSTICAS NA CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM CULTURAL CARIOCA	233
5.1. A marca e a matriz da paisagem carioca	234
5.1.1. Paisagem-marca: os saberes da prática paisagística carioca	235
5.1.2. Paisagem-matriz: a percepção na construção paisagística carioca.....	248
5.1.3. A cultura paisagística carioca.....	255
CONSIDERAÇÕES FINAIS	259
REFERÊNCIAS	273
ANEXOS.....	290
ANEXO 1.....	290
ANEXO 2.....	293

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Cidade do Rio de Janeiro localizada no Mapa do Estado (RJ). Fonte: >> https://www.suapesquisa.com/mapas/mapa_riodejaneiro/ << Acesso em: 01/03/2018.	12
Figura 2: Sítio da Paisagem Cultural Carioca. Fonte: IPHAN, 2012.	13
Figura 3: Colagem da página do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, com ênfase para a descrição do critério I, que não foi acatado pela UNESCO. Fonte: http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/sitio-unesco . Acesso em: 17/07/2018.	16
Figura 4: Linha de força na paisagem cultural carioca, representada pela borda d'água da cidade com o mar. Fonte: Mapa da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (modificado no contorno pela autora).	21
Figura 5: Áreas paisagísticas analisadas. Fonte: Google Maps.	23
Figura 6: Mapa do Setor A do Sítio da Paisagem Cultural da Cidade do Rio de Janeiro. Fonte: IPHAN, 2012.	42
Figura 7: Fig. 6: Mapa do Setor B do Sítio da Paisagem Cultural da Cidade do Rio de Janeiro. Fonte: IPHAN, 2012.	42
Figura 8: Passeio Público da Corte, na planta da Cidade do Rio de Janeiro (1791). Fonte: BETANCOURT, 1791.	63
Figura 9: Planta da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro (1835). Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.	63
Figura 10: Planta de piso do Passeio Público da Corte (1779). Fonte: MACEDO, 2005 [1862].	64
Figura 11: Primeira Palmeira Imperial (Palma Mater) do Jardim Botânico. Fonte: DELPHIN, 2012.	75
Figura 12: Aleia central de Palmeiras Imperiais do Jardim Botânico. Fonte: DELPHIN, 2012.	75
Figura 13: P. G. Bertichen. “Jardim Botânico” (1856). Gravura. Fonte: GASPAR; BARATA, 2008.	77
Figura 14: “Vista tomada do Passeio Publico” (desde o terraço ao mar). (1846-1847). Fonte: Ostensor Brasileiro Jornal Literário e Pictorial, 1847.	84
Figura 15: Nicolau A. Facchinetti. “Praia de Botafogo” (1868). Fonte: ANDREATTA, 2006.	90
Figura 16: Plano de massas da reforma do Passeio Público do Rio de Janeiro (1861). Fonte: DIAS, 2011.	101
Figura 17: Passeio Público em sua localização atual no bairro do Centro da Cidade do Rio de Janeiro (2017). Fonte: GoogleMaps.	101
Figura 18: Plano de massas do Passeio Público da Corte, em 1779, e em sua reforma, em 1861. Fonte: DELPHIN, 2012.	102
Figura 19: Cascata do Campo de Santana. Fonte: Alda Ferreira, 2013.	111
Figura 20: Planta da Cidade do Rio de Janeiro e parte dos Subúrbios (1890). Fonte: ANDREATTA, 2006.	118
Figura 21: Projeto de ajardinamento e arborização da Enseada de Botafogo (1903). Fonte: Acervo do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.	124
Figura 22: Localização atual da Enseada de Botafogo (2018). Fonte: Google Maps.	124
Figura 23: Projeto de ajardinamento e arborização da Praça da Glória. (1904). Fonte: Acervo do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.	125
Figura 24: Localização atual da Praça da Glória (2018). Fonte: Google Maps.	125

Figura 25: Inauguração da Avenida Beira Mar. (1905). Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.	127
Figura 26: Localização atual da Avenida Beira Mar (2018). Fonte: Google Maps.	127
Figura 27: Praça Paris (1926). Fonte: DELPHIN, 2012.	131
Figura 28: Localização atual da Praça Paris (2018). Fonte: Google Maps.	131
Figura 29: Topiaria em Ficus benjamim na Praça Paris. Fonte: “O Malho”, 25/06/1936.	132
Figura 30: Plantação de arbustos floridos na Praça Paris. Fonte: “O Malho”, 25/06/1936.	132
Figura 31: Jardim da Estação de Hidroaviões (1939). Fonte: ACKEL, 2007.	146
Figura 32: Detalhe do Jardim da Estação de Hidroaviões (1939). Fonte: ACKEL, 2007.	146
Figura 33: Plano de massas do jardim do Viveiro da Quinta da Boa Vista (1933). David X. Azambuja. Fonte: Acervo do Museu D. João IV.	149
Figura 34: Viveiro da Quinta da Boa Vista (1933) (em fase de construção). David X. Azambuja. Fonte: Acervo do Museu D. João IV.	149
Figura 35: Desenhos para a Praça Euclides da Cunha (1935). Roberto Burle Marx. Fonte: “Diário da Tarde”, 14/03/1935.	152
Figura 36: Parque do Flamengo. (1960-1965). Fonte: Jornal “O Globo”.	159
Figura 37: Localização do Parque do Flamengo (RJ). Fonte: Google Maps.	159
Figura 38: Projeto para a Praça Senador Salgado Filho (1954). Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo do Arquivo Técnico da Fundação Parques e Jardins.	162
Figura 39: Localização atual da Praça Senador Salgado Filho. Centro (RJ). Fonte: Google Maps.	162
Figura 40: Parkway da Enseada de Botafogo (1954). Fonte: Jornal “O Globo”.	165
Figura 41: Localização do Parkway da Enseada de Botafogo (RJ). Fonte: Google Maps.	165
Figura 42: Jardim do Museu de Arte Moderna (RJ). Fonte: Jornal “O Globo”.	166
Figura 43: Localização do Jardim do Museu de Arte Moderna (RJ). Fonte: Google Maps.	166
Figura 44: Projeto paisagístico do Museu de Arte Moderna (1954) Escritório Técnico Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo da Fundação Parques e Jardins da Cidade do Rio de Janeiro.	166
Figura 45: Projeto do Parque do Flamengo, com ênfase para o traçado que ficou conhecido como ‘minhocão’ (1962) Escritório Técnico Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo da Fundação Parques e Jardins da Cidade do Rio de Janeiro.	167
Figura 46: Projeto para o Parque do Flamengo. (1962). Escritório Técnico Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo da Fundação Parques e Jardins da Cidade do Rio de Janeiro.	167
Figura 47: Perspectiva do Parque do Flamengo. (1962). Escritório Técnico Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo da Fundação Parques e Jardins da Cidade do Rio de Janeiro.	177
Figura 48: Calçadão de Ipanema (1965). Renato Primavera Marinho. Foto: Alda Ferreira, 2017.	191
Figura 49: Estudo para o jardim da Embaixada do Brasil em Washington. Roberto Burle Marx (1968). Fonte Acervo do escritório Burle Marx e Cia.	205
Figura 50: Estudo para o jardim da Embaixada do Brasil em Washington. Haruyoshi Ono (1968). Fonte: Acervo do escritório Burle Marx e Cia.	207
Figura 51: Haruyoshi Ono. Desenho a nanquim. 1976. Fonte: Acervo particular.	208
Figura 52: Roberto Burle Marx. Óleo s/ tela. 1974. Fonte: Acervo particular.	208
Figura 53: Passeio de Copacabana (1970). Foto: Fernando Ono, 2010.	212
Figura 54: Localização do Passeio de Copacabana (1970). Fonte: Google Maps.	213
Figura 55: Praia de Copacabana (1919). Fonte: MALTA, 1919.	214
Figura 56: Ressaca na Avenida Atlântica (1921). Fonte: Acervo do Jornal “O Globo”.	215
Figura 57: Avenida Atlântica (1958). (Destaque para a pista de mão única com duas faixas de rolamento). Fonte: Acervo do jornal “O Globo”.	216
Figura 58: Obras de ampliação da faixa de areia da Avenida Atlântica (1970). Fonte: Acervo do jornal “O Globo”.	216

Figura 59: Obras de ampliação da Avenida Atlântica, com instalação do emissário submarino. (1970). Fonte: Acervo do jornal “O Globo”.....	216
Figura 60: Calçadão de Copacabana (1970). R. Burle Marx, H. Ono, J. Tabacow. Foto: Alda Ferreira, 2016.	218
Figura 61: Proposta inicial da equipe do escritório Burle Marx e Cia para o paisagismo na Avenida Atlântica (1970). Fonte: Acervo do jornal “Correio da Manhã”.	218
Figura 62: Obra de ampliação da Avenida Atlântica (1970). Fonte: Acervo do jornal “O Globo”.	219
Figura 63: Croqui do projeto para o Calçadão de Copacabana (1970). R. Burle Marx, H. Ono, J. Tabacow. Fonte: Acervo do escritório Burle Marx e Cia.	219
Figura 64: Projeto para o Passeio de Copacabana (1970). R. Burle Marx, H. Ono, J. Tabacow. Fonte: Acervo do escritório Burle Marx e cia.	220
Figura 65: Desenho das ondas largas no piso do Calçadão de Copacabana (1970). R. Burle Marx, H. Ono, J. Tabacow. Foto: Alda Ferreira, 2016.....	220
Figura 66: Projeto do Passeio de Copacabana (1970). R. Burle Marx, H. Ono, J. Tabacow. Fonte: Acervo do escritório Burle Marx.....	220
Figura 67: Finalização da obra de paisagismo na Avenida Atlântica (1970). Foto: DANTAS, 1970.	224
Figura 68: Largo da Carioca (1981 – 1985). Fonte: MACEDO, 1999.....	229
Figura 69: Praça Júlio de Noronha (1986). Fonte: Fernando Ono, 2010.	229
Figura 70: Manutenção do Passeio Público do Rio de Janeiro, finalizada em 2017. Fotos: Alda Ferreira, 2018.	262
Figura 71: Parque do Flamengo. Foto: Alda Ferreira, 2015.....	264
Figura 72: Parque do Flamengo. Foto: Alda Ferreira, 2015.....	264
Figura 73: Parque do Flamengo. Foto: Alda Ferreira, 2015.....	264
Figura 74: Parque do Flamengo. Foto: Alda Ferreira, 2015.....	264
Figura 75: Passeio de Copacabana. Foto: Alda Ferreira, 2018.	265
Figura 76: Passeio de Copacabana. Foto: Alda Ferreira, 2018.	265
Figura 77: Passeio de Copacabana. Foto: Alda Ferreira, 2018.	265
Figura 78: Passeio de Copacabana. Foto: Alda Ferreira, 2018.	265

INTRODUÇÃO

*Cidade maravilhosa
Cheia de encantos mil
Cidade maravilhosa
Coração do meu Brasil
Berço do samba e de lindas canções
Que vivem n'alma da gente
És o altar dos nossos corações
Que cantam alegremente [...]
Jardim florido de amor e saudade
Terra que a todos seduz
Que Deus te cubra de felicidade
Ninho de sonho e de luz.*

Hino do Município do Rio de Janeiro. André Filho (1934).

No ano de 2012, na 36ª sessão do Comitê do Patrimônio Mundial, realizada em São Petersburgo, na Rússia, o sítio da Cidade do Rio de Janeiro recebeu o título de Patrimônio Mundial na categoria de Paisagem Cultural, juntamente com a Declaração do Valor Universal Excepcional. Com isso, o sítio tornou-se o primeiro situado no meio urbano do mundo nesta categoria. Trata-se de numa nova visão de patrimônio como paisagem que o sítio carioca ¹ se insere, caracterizado pela interação entre o homem e o meio ambiente (Figura 1).



Figura 1: Cidade do Rio de Janeiro localizada no Mapa do Estado (RJ).
Fonte: >>https://www.suapesquisa.com/mapas/mapa_riodejaneiro/<<
Acesso em: 01/03/2018.

Porém, mais do que puramente tratar de uma temática tão fluida e permeável como a categoria da Paisagem Cultural, a presente pesquisa preocupou-se em buscar elementos nos ‘modos de fazer’ e

¹A palavra “carioca” quer dizer, em língua nativa tupi, “casa do homem branco”, e indicava as construções feitas pelo colonizador português ao longo de um rio, também vindo a ser denominado Rio Carioca.

na maneira como a prática paisagística contribuiu para a construção do sítio da Cidade do Rio de Janeiro, articulando a relação entre a produção das individualidades à pluralidade social, a fim de compreender a formação de sua ‘cultura paisagística’, e como esta colaborou para individualizar o lugar.

Neste sentido, no ano de 2001, a Cidade do Rio de Janeiro havia sido incluída na Lista Indicativa do Patrimônio Mundial, sob o título “Rio de Janeiro: Pão de Açúcar, Floresta da Tijuca e Jardim Botânico”. Sua primeira candidatura foi enviada na categoria de sítio misto. Na época, segundo relatório apresentado à Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) pelo Vice Presidente das Américas, do *International Scientific Committee on Cultural Landscapes* (ICOMOS-IFLA), Dr. Saul Alcántara Onofre, a proposta foi indeferida, e foi então recomendada pela UNESCO uma nova submissão, desta vez à categoria de Paisagem Cultural.

A proposta do Rio de Janeiro foi então reestudada e redefinida pelo Comitê Executivo para Candidatura da Cidade a Patrimônio Mundial, adaptando-as às Diretrizes Operacionais da UNESCO para a categoria de Paisagem Cultural. O novo dossiê submetido pelo Brasil foi elaborado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em colaboração com o Ministério do Meio Ambiente (Minc) através do Instituto Chico Mendes para a Biodiversidade (ICMBio), o Governo do Estado do Rio de Janeiro e o Conselho Municipal do Rio de Janeiro. Tais instituições criaram um comitê técnico que ficou responsável pela redefinição da proposta do Rio de Janeiro como Patrimônio Mundial.

A ideia que sustentou a candidatura é a de que o Rio desenvolveu, ao longo dos anos e de forma deliberada, uma interação única e excepcional entre homem, cultura e natureza. A proposta então passou a se chamar “Rio de Janeiro, Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar”, a fim de refletir a inclusão de áreas urbanas que fazem fronteira com o mar e a ideia de uma paisagem cultural global (Figura 2).

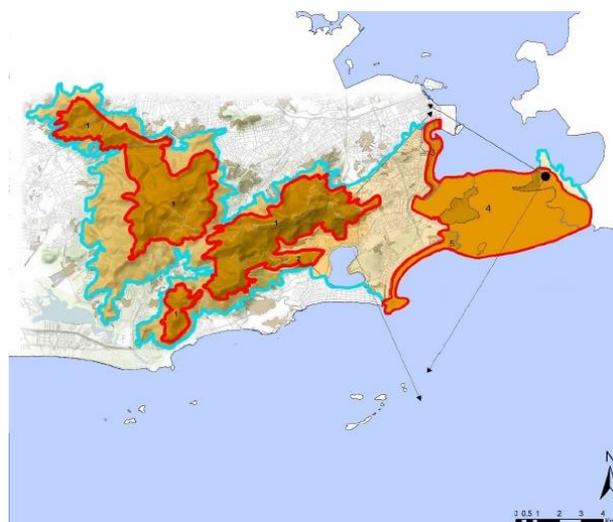


Figura 2: Sítio da Paisagem Cultural Carioca (os limites em vermelho correspondem ao sítio nomeado, e em azul à Zona de Amortecimento). Fonte: IPHAN, 2012.

A proposta foi submetida à Lista Indicativa do Patrimônio Mundial segundo as três categorias listadas pelas *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (2015), ou Diretrizes Operacionais da UNESCO, a saber: (1) paisagem intencionalmente criada; (2) paisagem evolutiva; (3) paisagem associativa. Dentre os 10 critérios das Diretrizes Operacionais, o Comitê Técnico de Candidatura justificou a proposta submetida baseado nos critérios: (I) representar uma obra prima do gênio criativo humano; (II) Ser testemunho de um intercâmbio de influências considerável, durante um dado período ou numa determinada área cultural; e (VI) Estar direta ou materialmente associado a acontecimentos ou tradições vivas, ideias, crenças ou obras artísticas e literárias de significado universal excepcional.

Ressalva-se que, conforme o Dossiê do Comitê Técnico de Candidatura (2011), a adoção do critério I se justificou pela alegação que as paisagens projetadas nas áreas indicadas são de alta qualidade. Ele corresponde ao reflorestamento do Parque Nacional da Tijuca, com o paisagismo formal associado a ideais românticos, e o paisagismo de Roberto Burle Marx no Parque do Flamengo e na Orla da Praia de Copacabana.

Na avaliação, segundo o Relatório (2012), os especialistas do ICOMOS-IFLA apresentaram que consideram que Burle Marx teve um profundo impacto sobre o desenvolvimento da arquitetura paisagística no Século XX, bem como o reflorestamento da Tijuca também teve impacto sobre abordagens para o desenvolvimento e conservação das florestas urbanas no Século XIX, contudo, não considerou o Jardim Botânico excepcional em termos de design. Acrescentou que o tratamento paisagístico de Burle Marx no Rio, e particularmente o Passeio de Copacabana, são agora considerados importantes por sua contribuição para a identidade da cidade, e a cultura que eles têm inspirado. E, por fim, a instituição relata que o Parque do Flamengo constitui em grande escala uma fusão altamente satisfatória entre estruturas urbanas e paisagem.

Todavia, conforme o Relatório de Avaliação do ICOMOS-IFLA (2012), os especialistas salientaram que o foco da nomeação vai além da concepção de componentes individuais para abranger as grandes vistas da paisagem da Cidade do Rio de Janeiro, que está voltada para a forma como a paisagem natural tem apoiado e limitado o seu desenvolvimento para produzir uma paisagem cultural excepcional que dá sentido à cidade. Eles não excluíram a importância da contribuição dos paisagistas ao longo do tempo, porém, interpretaram que a fusão criativa entre meio ambiente e cultura é melhor refletida em outros critérios.

Sob este aspecto, ainda segundo o Relatório do ICOMOS-IFLA (2012), as justificativas dadas para inclusão no critério I não foram acolhidas. Ou seja, não foram aceitos os jardins isoladamente como representativos dos atributos do sítio. Da mesma forma, as justificativas para atender às recomendações do Critério II também não foram aceitas.

Em contraponto, conforme consta na “*World Heritage List*”², Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO, e na Decisão do Comitê do Patrimônio Mundial, o sítio da Cidade do Rio de Janeiro recebeu o título de Paisagem Cultural da UNESCO no ano de 2012, baseado nos critérios V e VI, e não nos critérios I, II e VI, como informou o Comitê Técnico de Candidatura na época, e atualmente corrobora o Iphan³ e o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH). Segundo o referido site da UNESCO:

Critério (v): O desenvolvimento da Cidade do Rio de Janeiro foi moldado por uma fusão criativa entre natureza e cultura. Esta relação não é o resultado de processos tradicionais persistentes, mas sim reflete um intercâmbio baseado em ideias científicas, ambientais e de design que levaram a criações inovadoras paisagem em uma escala maior no coração da cidade durante pouco mais de um século. Estes processos criaram uma paisagem urbana a ser percebida de grande beleza por muitos escritores e viajantes e que moldou (sic) a cultura da cidade. (Texto traduzido)⁴

Critério (vi): A paisagem espetacular do Rio de Janeiro forneceu a inspiração para muitas formas de arte, literatura, poesia e música. Imagens do Rio, que mostram a Baía, Pão de Açúcar e da estátua do Cristo Redentor tiveram um alto fator de reconhecimento mundial, desde meados do século XIX. Tais fagentes de alto de reconhecimento podem ser positivos ou negativos: no caso do Rio, a imagem que foi projetada, e ainda é projetada, é de uma localização incrivelmente bonita para uma das maiores cidades do mundo. (Texto traduzido)⁵

Baseada nesses critérios a UNESCO reconheceu o Valor Universal Excepcional do sítio da Cidade do Rio de Janeiro, cuja atribuição foi fundamentada em questões de autenticidade, integridade, e universalidade, embora considerem que há situações vulneráveis sujeitas a alterações incrementais.

A inscrição de um bem na Lista do Patrimônio Mundial submete-o a um regime jurídico internacional, que estabelece duplicidade de direitos e deveres, ou seja, obrigações que incumbem aos *States Parties*, Estados-parte, onde os bens estão situados, tais como tomar medidas jurídicas, científicas, técnicas, administrativas e financeiras para proteção, conservação e revalorização do patrimônio, e aquelas imputadas à comunidade internacional, com destaque para o dever de assistência financeira. Dentre estas medidas, consta no Plano de Manejo proposto no Dossiê de Candidatura do

² Disponível em: >> <https://whc.unesco.org/en/list/1100/documents/><< Acesso em: 23/05/2017.

³ O IPHAN no ano de 2018, 7 anos após o recebimento do título, disponibilizou em seu site as informações corretas sobre a nomeação do Rio de Janeiro como Paisagem Cultural, porém o IRPH, até o momento não fez ainda as devidas correções. A UNESCO já disponibiliza tal informação há bastante tempo.

⁴ Texto original: *Criterion (v): The development of the city of Rio de Janeiro has been shaped by a creative fusion between nature and culture. This interchange is not the result of persistent traditional processes but rather reflects an interchange based on scientific, environmental and design ideas that led to innovative landscape creations on a major scale in the heart of the city during little more than a century. These processes have created an urban landscape perceived to be of great beauty by many writers and travellers and one that has shaped the culture of the city.*

⁵ Texto original: *Criterion (vi): The dramatic landscape of Rio de Janeiro has provided inspiration for many forms of art, literature, poetry, and music. Images of Rio, which show the bay, Sugar Loaf and the statue of Christ the Redeemer have had a high worldwide recognition factor, since the middle of the 19th century. Such high recognition factors can be either positive or negative: in the case of Rio, the image that was projected, and still is projected, is one of a staggeringly beautiful location for one of the world's biggest cities.*

Rio de Janeiro a educação patrimonial como forma de sensibilização da sociedade em torno deste patrimônio da humanidade.

Em função dos direitos e deveres assumidos pelo Brasil ao receber este título, não estão claras as razões que levaram (e levam) os órgãos governamentais brasileiros a não terem reformulado as informações que são apresentadas ao público. Este material deveria ser evidente e amplamente divulgado, disponível para consultas em bibliotecas e arquivos digitais. De fato, o que se vê é a precariedade dessas informações, que se apresentam desconstruídas, e podem resultar em interpretações dúbias acerca das características que emergem do sítio ao qual foi concedido o título.

Na atualidade ainda consta num dos informativos do IRPH disponibilizados ao público, que os jardins - como o Passeio Público, fruto da obra de Mestre Valentim em 1779, e sua reforma por Auguste François Marie Glaziou em 1861; bem como o Parque do Flamengo, de 1961, e o Passeio de Copacabana, de 1970, cuja concepção paisagística é de Roberto Burle Marx – foram reconhecidos pela UNESCO como representativos de “obra prima do gênio criativo humano”. (Figura 3)

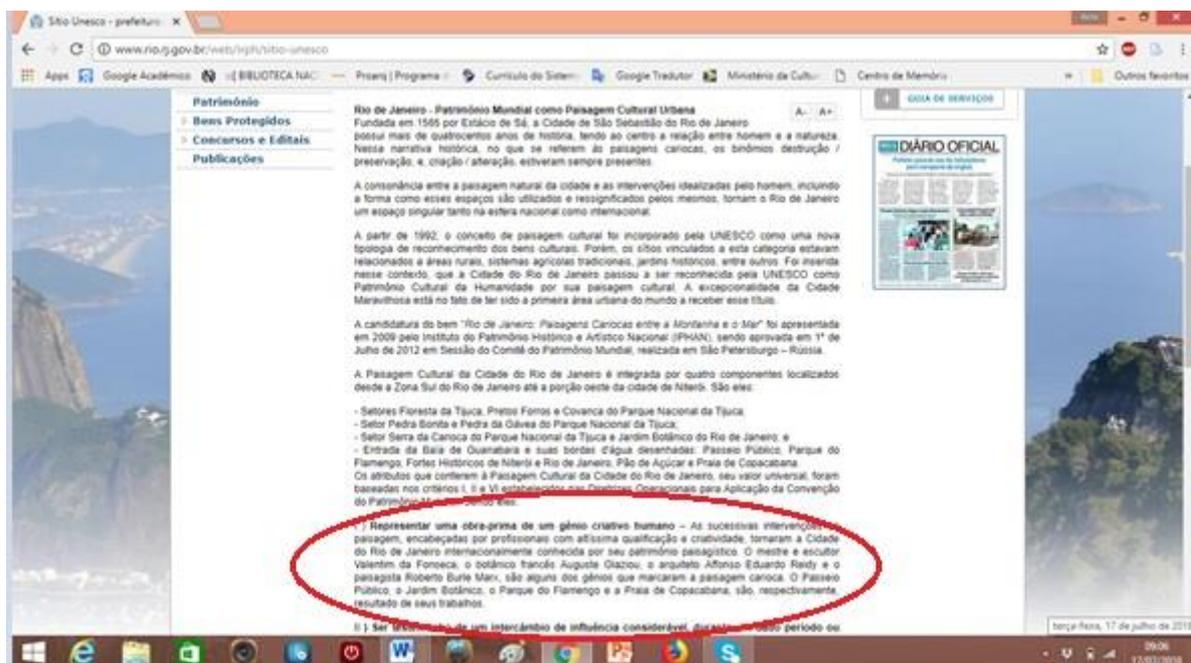


Figura 3: Colagem da página do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, com ênfase para a descrição do critério I, que não foi acatado pela UNESCO. Fonte: <http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/sitio-unesco>. Acesso em: 17/07/2018.

Entretanto, na avaliação foram privilegiados os aspectos naturais que qualificam o sítio, como a montanha, a floresta, e o mar. A cidade em si foi tratada em sua maior parte como zona de amortecimento, e de certa forma, não foi caracterizada como o ponto de maior importância da paisagem. No Relatório ‘Confidencial’ sobre a Missão de Avaliação da candidatura do Rio, o especialista do ICOMOS-IFLA, Dr. Saul Alcántara Onofre, inclusive, salienta a necessidade de revisão do Dossiê, e que o sítio da Paisagem Cultural Carioca deveria ser contemplado com o título na subcategoria ‘Paisagem Evolutiva’, visto que a “[...] área proposta apresenta valores culturais e

naturais que moldam um palimpsesto territorial que conjuga o gênio humano com a natureza” (ONOFRE, 2011, p.28).

Ou seja, a participação dos agentes sociais, ditos como “gênio humano”, foi considerada em suas individualidades, porém sem abstrair da importância da construção coletiva no sítio. Os aspectos naturais foram igualmente valorados. E, com isso, foi solicitada a revisão do Dossiê, com as informações que são disponibilizadas ao público. Dessa maneira, como se diz no Relatório de Avaliação do ICOMOS-IFLA:

Não é a Cidade do Rio de Janeiro que está sendo nomeada, mas a paisagem natural dentro da qual a cidade se desenvolveu, e a forma como esta paisagem natural tem sido moldada e estendida ao longo do tempo para se tornar uma declaração cultural intensamente valiosa para a cidade, que define a sua identidade e que é percebida como de grande beleza. (ICOMOS, 2012, p. 389). (Texto traduzido)⁶

Os especialistas do ICOMOS-IFLA analisaram que o intercâmbio entre sociedade e meio ambiente não é o resultado de processos tradicionais persistentes ao longo do tempo. Ele reflete a interação baseada em “ideias científicas, ambientais e de design” que levaram a criações inovadoras na paisagem em uma escala maior no coração da cidade durante pouco mais de um século. Esta construção criou uma paisagem urbana percebida como de grande beleza por muitos escritores e viajantes, e que moldou e foi moldada pela cultura da cidade. (ICOMOS, 2012, p. 384)

O ICOMOS-IFLA, portanto, recomenda que se coloque em prática um sistema para definir e inventariar os componentes-chave da Paisagem Cultural, com a finalidade de apoiar o plano de gestão da conservação. Sendo assim, salta aos olhos este ‘novo’ critério recomendado, e de acordo com o parágrafo 77 das Diretrizes Operacionais da UNESCO⁷, no critério V relaciona-se a:

(V) Ser um exemplo excepcional de povoamento humano tradicional, da utilização tradicional do território ou do mar, que seja representativo de uma cultura (ou culturas) ou da interação humana com o meio ambiente, especialmente quando este último se tornou vulnerável sob o impacto de alterações irreversíveis.

Corroborar-se com os especialistas do ICOMOS-IFLA, ao afirmar que as práticas paisagísticas muito contribuíram para individualização do sítio da paisagem cultural carioca em termos de paisagismo, e que não deixa de se tratar de um processo histórico cultural desenvolvido mais intensivamente em torno de dois séculos.

Para essa compreensão, as recomendações da Carta de Burra bem se aplicam à questão, pois indicam linhas de orientação para a conservação e para a gestão dos sítios com significado cultural. Em sua descrição, “os sítios com significado cultural enriquecem a vida das pessoas, proporcionando, muitas vezes, um profundo e inspirador sentido de ligação à comunidade e à paisagem, ao passado e às

⁶ Texto original: *It is not the city of Rio de Janeiro that is being nominated but the natural landscape within which the city developed, and the way this natural landscape has been shaped and extended over time to become an intensely valuable cultural asset for the city, which defines its identity and which is perceived to be of great beauty.*

⁷ Disponível em: >> <http://whc.unesco.org/archive/opguide08-pt.pdf><< Acesso em: 01/07/2015.

experiências vividas.” Eles “[...] reflectem a diversidade das nossas comunidades, dizendo-nos quem somos e qual foi o passado que nos formou [...]” (ICOMOS, 1999, p. 4).

Partiu-se assim da necessidade de interrogar o que o sítio significa, indica, evoca ou exprime, a fim de identificar componentes-chaves da Paisagem Cultural para sua conservação. Para tanto, a Carta de Burra adverte que primeiro ocorra a compreensão do significado cultural que contribui para a distinção do sítio (ICOMOS, 1999). “Os significados estão, geralmente, relacionados com aspectos intangíveis, tais como as qualidades simbólicas e as memórias”(ICOMOS, 1999, p.7).

Baseado na avaliação do ICOMOS-IFLA segundo o critério V, respaldou-se no pressuposto que a “fusão criativa entre natureza e cultura”, bem como o “intercâmbio baseado em ideias científicas, ambientais e de design”, remetem à distinção da construção paisagística do lugar, como qualidade simbólica. Assim, o *problema da pesquisa* originou-se na ausência de estudos que reconheçam o significado cultural da construção paisagística do sítio carioca.

Defendeu-se como *hipótese* que o reconhecimento da singularidade da Paisagem Cultural Carioca é fruto do processo histórico cultural de construção da cultura paisagística carioca, resultante de uma organização social, econômica, técnico-científica e territorial profundamente distinta em sua relação com o meio.

Constituiu-se então o *objetivo* da pesquisa compreender o significado cultural que distingue a construção da Paisagem Cultural Carioca através dos saberes e das práticas paisagísticas, observando suas relações e as transformações que caracterizaram as respectivas modificações do campo.

Significado cultural, segundo a Carta de Burra, corresponde ao “[...] valor estético, histórico, científico, social, ou espiritual para as gerações passadas, atual, ou futuras”(ICOMOS, 1999, p. 5). Ele está incorporado no próprio sítio, em seu material físico, seus componentes, bem como, nos espaços, que são elementos importantes do significado do sítio.

Ressalta-se que se trata de construções culturais, onde as práticas paisagísticas, como demais obras humanas, são assinaladas pelo contexto histórico, intelectual e político em que se desenvolveram, cujos agentes correspondem a sujeitos múltiplos, fragmentados. Assim, em meio à construção da paisagem, as práticas paisagísticas cariocas revelaram com o tempo sua singularidade. Trata-se de uma *construção*, onde os acontecimentos sucedem também de forma *contingente*, ao acaso das forças, e não somente a partir de uma intenção ou determinação prévia.

Assim, fugindo da história enquanto processo linear, que, alcançaria um fim idealizado, nos moldes do pensamento hegeliano, a ideia é trabalhar a questão das contingências que formam o objeto de estudo, num questionar constante sobre a proveniência dos acontecimentos históricos. Contingência, segundo Japiassú e Marcondes (2008), é o caráter daquilo que pode ser ou não ser, ou ser algo diferente do que é. Neste sentido, a construção das áreas paisagísticas poderia ou não partir de uma continuidade de saberes, porém, a paisagem carioca - onde se incluem o meio ambiente e o modo

de viver social – foi tão ‘sedutora’ à percepção destes paisagistas, que os conduziu a interpretar essa relação e produzir espaços que contribuíram para conceder o caráter singular do lugar.

A postura do ICOMOS-IFLA está de acordo com os recentes estudos da paisagem, presentes especialmente na chamada ‘Nova Geografia Cultural’, cujo objetivo comum dos pesquisadores tem sido a “elucidação do processo cultural através do estudo das paisagens” (DUNCAN, 1990, p. 4), pois “a paisagem é uma forma de processo cultural” (DUNCAN, 1994, p.364). Nesta perspectiva, ainda segundo Duncan, o pesquisador é considerado um intérprete especial, que interpreta a paisagem segundo o seu ponto de vista e o daqueles que a produz, reproduz, e transforma.

Mesmo considerando a construção cultural foi de suma importância é importante não abdicar da visão dos sujeitos individuais. A volta do estudo das trajetórias é uma das vertentes adotadas na ‘História Cultural’, e está relacionada à crise do paradigma estruturalista, pois, como reflete Roger Chartier, os historiadores atuais procuraram restaurar o papel dos indivíduos na construção dos laços sociais (CHARTIER, 1988).

Porém, não são apenas ‘as grandes personagens’ que merecem atenção dos novos historiadores. Inclusive, um dos traços mais significativos deste viés na atualidade é a sua extensão à ‘gente comum’, aos populares, àquelas práticas não legitimadas pelo poder. Neste sentido, a preocupação central vem a ser desvendar os múltiplos fios que ligam um indivíduo ao seu contexto. Desta forma, além das trajetórias, como construção de identidade para si mesmas, trata-se de buscar através das identidades individuais o ‘eu’ forjado no coletivo.

Assim, para compreender os saberes adotados pelas práticas paisagísticas na construção do sítio da Paisagem Cultural Carioca enquanto produto cultural foi necessário penetrar nas relações entre sociedade e meio ambiente, que provoca a considerá-la como “[...] expressão fenomênica do modo particular como uma específica sociedade está organizada em um dado tempo e espaço, isto é, uma dada formação econômica e social ou simplesmente formação social” (CORRÊA, 2011, p.13). Desta forma, a paisagem não é apenas o produto, mas um agente ativo que desempenha importante papel na reprodução da cultura.

Situou-se assim claramente os sujeitos em seus grupos sociais, procurando narrar e delinear a construção das trajetórias dos grupos nos diversos campos, analisando a ‘tensão’ gerada pela relação entre os indivíduos e a sociedade. Para tanto, o filósofo e sociólogo francês Pierre Bourdieu (1986) expõe a noção de identidade do ‘sujeito fracionado, múltiplo’, oposta a ideia de indivíduo unitário, onde ele busca explorar as potencialidades do gênero, aproximando-o da multifacetada existência concreta dos homens. Com isso, o entendimento da trajetória individual passa necessariamente pela análise do cotidiano, resgatando a ‘personagem’ a partir do enfoque em suas múltiplas facetas, como ‘homem inteiro’.

No sistema de preferências da sociedade carioca, as construções paisagísticas são concebidas como o princípio gerador que vincula as práticas e os bens ao seu *habitus*. O conceito de *habitus*,

conforme Bourdieu (2011), explica o comportamento das classes sociais, e é o gerador das práticas e representações, e resultante das assimilações conscientes e inconscientes das estratégias. As estratégias educacionais seriam então as mais importantes, por serem fornecidas pela família e pelas instituições, e resultante da posição de classe. O *habitus* faz a pessoa social, juntamente com todas as disposições que são marcas da posição social, e faz gerar novas práticas e estratégias.

Mesmo com os movimentos no campo paisagístico carioca, ele não deve ser visto apenas em termos de rupturas, sem aparentes continuidades. Em contraponto, percebeu-se que se trata de ‘descontinuidades sobrepostas’, pois, a partir do conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, compreende-se que os saberes paisagísticos se tratam de uma herança, que os indivíduos podem utilizar em função das aprendizagens dos modelos de conduta e dos modos de percepção e de pensamento.

É nesta perspectiva que se insere o presente estudo sobre a construção paisagística do sítio da paisagem cultural carioca. Os saberes paisagísticos que contribuíram para a distinção da Cidade do Rio de Janeiro foram gerados através do acúmulo de experiências dos profissionais, que recorreram às inovações fruto de pesquisa autônoma ou a experiências pregressas, com a finalidade de objetivar formas de expressão que respondem por “percurso histórico” - parafraseando o paisagista Roberto Burle Marx -, e que inclusive contribuem para definir aspectos da prática paisagística no lugar.

Em suma, a investigação seguiu o eixo conceitual da ‘Teoria Cultural’, onde adotou-se como fundamentos teórico-metodológicos os pressupostos definidos pelo filósofo e sociólogo Pierre Bourdieu. Para tanto, partiu-se da noção de interlocução, de trocas culturais, da circulação de ideias e de transculturação como processo transitivo de uma cultura à outra. Bem como, a pesquisa foi baseada também o campo teórico da paisagem visto sob o viés cultural, a partir dos pressupostos do geógrafo Augustin Berque, que considera que a paisagem vai além dos dados visuais do mundo que nos cerca, e seu sentido é fruto de uma elaboração cultural que cultiva a sensibilidade, caracterizando, datando e inscrevendo-a num contexto de vida espaço-temporal.

Justificam-se as escolhas conceituais, pois, entre outros aspectos, a tese se trata de uma crítica ao pensamento dicotômico, ao dualismo entre meio ambiente e cultura, à separação entre sujeito e objeto, em suma, uma crítica à ciência ocidental moderna. A realidade é híbrida, e ao focar numa hibridização, possibilita a revelação da indissociabilidade entre meio ambiente e cultura através da noção de paisagem.

Na visão de Bourdieu, é necessário buscar uma posição mediativa, embasada em uma perspectiva interpretativista da realidade. Entende-se que as identidades, os interesses e os comportamentos são socialmente construídos, interpretações e pressupostos coletivos sobre o mundo. Desta forma, não se pode ‘reduzir’ fatos sociais apenas à cognição individual. Ao mesmo tempo, não se pode abstrair da questão pessoal, especialmente em criações de arte, que envolvem aspectos intuitivos. Reconhecer a estrutura em que estes agentes estão inseridos - no caso, as práticas paisagísticas - significa distinguir tanto o meio como o resultado da reprodução das práticas.

A ideia aqui não foi ‘eliminar’ a figura dos agentes das paisagens criadas em questão, tampouco recorrer a uma narração puramente de suas trajetórias, e sim entender suas produções relacionadas a outras práticas, que individualizam as características do lugar. Neste sentido, a resposta da narrativa sociocultural bem se aplicou bem à questão, pois, volta para dar voz às pessoas comuns, às trajetórias, aos aspectos culturais, suas estruturas e versões que inferem sobre a percepção do leitor.

Para a análise, admitiu-se que toda cidade forma uma unidade paisagística e que essa unidade é dada por uma referência simbólica (CULLEN, 1983). Tal referência simbólica é a linha de força, isto é, um elemento da paisagem que se destaca dos demais e forma em torno de si uma unidade. Nesse sentido, a partir do conceito de linha de força, entende-se que o sítio possui marcos simbólicos e estruturadores da paisagem, onde destaca-se fortemente a presença do mar.

Sendo o mar um importante elemento para o desenvolvimento da Cidade do Rio de Janeiro, conseqüentemente, a borda d’água constitui uma relevante linha de força, e, portanto, eixo estruturador da ocupação e crescimento do lugar. Assim, a compreensão da construção histórico cultural desta linha de força permite a leitura desse cenário, descontinando aspectos visíveis e não visíveis (Figura 4).

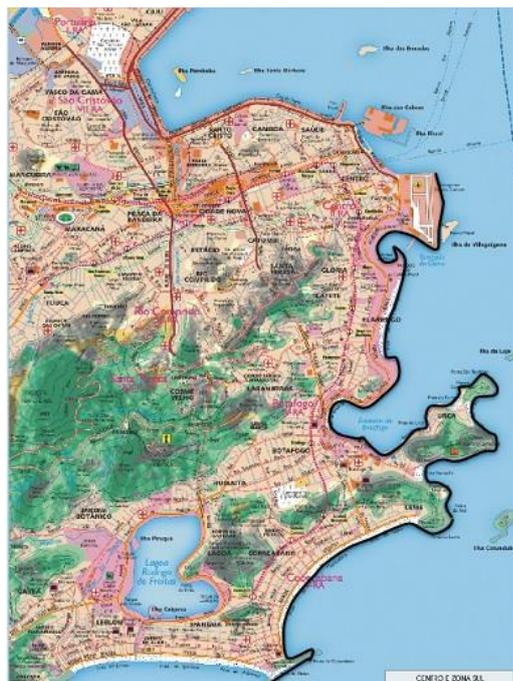


Figura 4: Linha de força na paisagem cultural carioca, representada pela borda d’água da cidade com o mar. Fonte: Mapa da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (modificado no contorno pela autora).

Caracterizou-se então a construção histórico cultural da Paisagem Cultural Carioca, a partir do sistema de áreas paisagísticas ou ajardinadas (*system of landscaped areas*), que compõem a borda d’água do sítio delimitada pelo mar. Como área paisagística entende-se a porção do território projetado e construído com a finalidade de melhorar a configuração dos espaços livres atribuindo-lhes

valor estético/cultural e/ou social, e podem ser praças, largos, pátios, quintais, jardins, parques, etc. No sítio patrimonial da Cidade do Rio de Janeiro, representam um de seus principais componentes-chaves, e são resultantes de um processo movido ao longo do tempo, e contribuem para distinguir a Paisagem Cultural Carioca.

Apesar de haver estudos sobre parques e praças existentes na Cidade do Rio de Janeiro, ainda assim, tais informações se encontram compartimentadas em pesquisas que abordam períodos específicos de sua produção cultural. Este é o caso da pesquisa do arquiteto Hugo Segawa em sua tese de doutorado, que deu origem ao livro “Ao amor do público: jardins do Brasil” (1996), que aborda o período de construção do Passeio Público do Rio de Janeiro no século XVIII até sua reforma no século XIX. Da mesma forma, tem-se a pesquisa de Carlos Gonçalves Terra em sua dissertação de mestrado, que deu origem ao livro “Os jardins do Brasil no século XIX: Glaziou revisitado” (2000), e o fruto de sua tese de doutorado, “Paisagens Construídas: jardins, praças, e parques do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX” (2013), ambos englobando o século XIX.

Bem como, a dissertação de Cláudio José Azevedo Taulois, denominada “O Passeio Público setecentista, a cidade e a memória além-mar: traçado urbano e traçado jardim” (2003), e a de Naylor Barbosa Vilas Boas, “O Passeio Público do Rio de Janeiro: análise histórica através da percepção do espaço” (2000). Destaca-se ainda a pesquisa de Guilherme Mazza Dourado para sua tese de Doutorado, intitulada “Belle Époque dos jardins: da França ao Brasil do século XIX ao início do século XX” (2008).

Apesar de Dourado também abordar o início do século XX, as pesquisas sobre o período subsequente, todavia, são ainda bastante fragmentadas. A fundamental atuação da *Inspeção de Mattas Terrestres e Marítimas, Caça e Pesca do Rio de Janeiro*, com ênfase para o começo do século XX, até hoje foi pouco abordada. Tem-se alguns registros sobre a prática de Paul Villon, no período Pereira Passos, organizado pela argentina Irma Arestizábal para uma exposição no Centro Cultural Banco do Brasil, que deu origem ao catálogo “A paisagem desenhada, Rio de Janeiro de Pereira Passos” (1994), mas com pouco aprofundamento.

Em seguida, ocorre um hiato nestes estudos, com poucas de pesquisas sobre a produção paisagística na Cidade do Rio de Janeiro. São escassas as referências que tratam da construção da Praça Paris, e as atividades da Inspetoria nesse momento, que tiveram importante impacto para o momento seguinte no paisagismo carioca. Este período é mais lembrado pela ênfase nos estudos sobre o Planejamento Urbano da cidade, marcado pelo emblemático Plano Agache, iniciado em 1928.

Da mesma maneira, são compartimentados os resultados de pesquisas sobre a produção de Roberto Burle Marx na Cidade do Rio de Janeiro, em grande parte gerido por iniciativas nacionais de grupos de pesquisas do CNPq, como o Laboratório da Paisagem do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, coordenado pela prof^a Dr^a Ana Rosa Oliveira, onde na atualidade é desenvolvida pesquisa sobre o método projetual do paisagista no recorte temporal de 1930 a 1970.

Alguns estudiosos do paisagismo nacional também trataram da obra de Roberto Burle Marx, como é o caso de Pietro Maria Bardi (1964); José Tabacow (2004/1982); Flávio Motta (1984); Lucia Costa (1992); Lélia Coelho Frota (1994; 2009); Laurence Fleming (1996); Marta Íris Montero (1997); Ivete Farah (1997; 2005); Guilherme Mazza Dourado (1997; 2009); Cesar Floriano Santos (1999); Vera Beatriz Siqueira (2001); Ana Rita Sá Carneiro (2005; 2010; 2013); Renato Kamp (2005); Ana Rosa Oliveira (2007); Lauro Cavalcanti e Farès El-Dahdah (2009); Núbia Santos Melhem e Márcia Pereira Carvalho (2009); Ivete Farah, Mônica Bahia Schlee, Raquel Tardin (2010); no âmbito internacional tem-se Jacques Leenhardt (1994), William Howard Adams (1991); Sima Eliovson, (1991); Giulio Rizzo (1992); Marc Treib (1993), dentre outros.

Assim, levando-se em consideração o sistema de áreas paisagísticas do Sítio da Paisagem Cultural Carioca, o recorte temporal para sistematização das práticas paisagísticas abordadas na presente pesquisa foi definido a partir da construção do Passeio Público, em 1779, até a implementação do Passeio de Copacabana, em 1970. Esse grande complexo é composto das seguintes praças e parques: Passeio Público; Praça Senador Salgado Filho; Praça Paris; Jardim do Museu de Arte Moderna; Parque do Flamengo; *Parkway* da Praia de Botafogo; Passeio de Copacabana. (Figura 5).



Figura 5: Áreas paisagísticas analisadas. Legenda: (1) Passeio Público; (2) Praça Senador Salgado Filho; (3) Praça Paris; (4) Jardim do Museu de Arte Moderna; (5) Parque do Flamengo; (6) Parkway do Jardim de Botafogo; (7) Passeio de Copacabana. Fonte: Google Maps.

Tais áreas possuem tombamento ora em instância nacional, como o Passeio Público, que foi tombado e inscrito no Livro de Tombo Histórico e de Belas Artes desde 1938, pelo então Serviço do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); e o Aterro do Flamengo (que corresponde ao Parque do Flamengo), inscrito no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do então SPHAN em 1964, e também estadual pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (INEPAC); e ora em instância estadual, como o Passeio de Copacabana (integrante do Conjunto urbano-paisagístico das praias do Leme, Copacabana, Ipanema e Leblon), tombado como Patrimônio Cultural em 1991 pelo INEPAC.

Como procedimento metodológico, foi executada uma Análise Iconológica aos projetos paisagísticos dos três jardins históricos escolhidos, que foram interpretados e confrontados à luz da trajetória de seus respectivos autores frente a seus contextos, cujas informações foram obtidas a partir de Análise de Conteúdo de fontes primárias presentes em textos, depoimentos e entrevistas abertas aos profissionais. Para tanto, foi decorrida a sistematização desses dados, disponível no Anexo 2 do presente estudo. Apesar da grande quantidade de pesquisas existentes foi necessário reestudar as trajetórias e suas interlocuções. Tais análises tiveram aqui especial importância, visto que foi possível relacionar as práticas, e com isso, observar, comparar, e entender a significação de seus respectivos saberes, a fim de compreender a construção paisagística do sítio carioca.

A tese foi então estruturada a partir da divisão em capítulos determinada pelos 3 jardins históricos, numa narrativa construída pelas relações culturais que enquadram as práticas paisagísticas, com os saberes que distinguem os diferentes períodos, e a construção do campo de atividade profissional. De antemão, o primeiro capítulo, denominado “A Paisagem Cultural e as Práticas Paisagísticas”, relaciona definições e fundamentos teórico-metodológicos importantes para compreensão da pesquisa como um todo. Nele, foram expostos os principais fundamentos que direcionaram na construção da tese.

O segundo capítulo foi nomeado “A formação do campo paisagístico carioca”. Este capítulo é assinalado pela gênese da prática paisagística no espaço público da cidade, com a construção do Passeio Público da Corte, e sua reforma ocorrida em 1860, com ênfase para a prática de Auguste François Marie Glazou, e caracterizado pelos saberes botânicos, que qualificam algumas obras que foram concebidas neste período, bem como as práticas não legitimadas, que contribuíram para a formação do campo.

No terceiro capítulo denominado “A configuração do campo paisagístico carioca”, e caracteriza-se pela delimitação das respectivas atribuições dos profissionais. O capítulo narra a pioneira institucionalização da disciplina na Escola Nacional de Belas Artes, e a trajetória de Roberto Burle Marx, a partir da década de 1930, bem como as relações que contribuíram para sua formação, com ênfase para os saberes científicos adotados na criação do Parque do Flamengo (1960-1965), e suas interlocuções com o contexto.

O quarto capítulo, nomeado “A consolidação do campo paisagístico carioca”, e é caracterizado pelo gradativo aumento de profissionais atuantes neste segmento, e pela complexidade de saberes

solicitados na profissão. Destaca-se neste período a emergência de princípios de design urbano que permeia a prática projetual. Nele, é dada ênfase ao início da trajetória de Haruyoshi Ono no escritório Burle Marx e Cia, e os saberes envolvidos na concepção do Passeio de Copacabana em 1970.

Por fim, o quinto capítulo abre a discussão sobre a criação de uma cultura paisagística na Cidade do Rio de Janeiro, fruto da relação entre os agentes com a sociedade e o meio ambiente. A continuidade dos saberes dessas práticas está na própria escolha da vegetação para o espaço público carioca, seja em praças, parques ou arborização pública, que confere ao sítio identidade visual, contribuindo para sua distinção. Em seguida, nas considerações finais reflete-se sobre as perspectivas para a preservação paisagística na paisagem cultural carioca, com diretrizes para a conservação dos jardins históricos na paisagem cultural carioca.

Compreendeu-se assim que as áreas paisagísticas, e os saberes envolvidos em suas construções, correspondem a componentes-chaves fundamentais na Paisagem Cultural Carioca. Tanto essas áreas, vistas como bens patrimoniais materiais, como seus saberes, entendidos em sua instância imaterial, são representativos da diversidade e identidade cultural tanto carioca, como brasileira, bem como de apropriação e transformação dos recursos naturais e relacionamento com o meio ambiente. Ao buscar a compreensão holística, material e imaterial, de abrangência e complexidade conceitual, almejou-se a própria compreensão de uma das instâncias que caracterizam a Paisagem Cultural Carioca, cuja referência histórica e proeminência nacional e internacional do modo de fazer paisagístico precisa ser reconhecida, devidamente documentada e registrada, para a memória da sociedade brasileira, pois trata-se de um patrimônio da humanidade.

Admite-se, portanto, que o sítio da Paisagem Cultural Carioca é caracterizado por um Lugar que se identifica pela cultura paisagística, desenvolvida na relação entre a sociedade e o meio, que o distingue por compartilhar um modo específico de viver. A cultura paisagística carioca pode ser reconhecida através do significado implícito não só das áreas paisagísticas, como também nas experiências cotidianas, presentes nos comportamentos, pelo gosto por atividades ao ar livre, pelos hábitos hedonistas, dentre outras, e envolve diferentes esferas sociais.

Nesse viés, compreende-se que o significado cultural da Paisagem Cultural Carioca distingue-se pelo valor paisagístico incorporado ao sítio, seja através de aspectos tangíveis ou intangíveis. Defende-se, portanto, a necessidade de salvaguardar seu significado, como os saberes gerados pelas práticas paisagísticas que contribuíram para moldar e serem moldadas pela cultura carioca, além das suas áreas paisagísticas. Esses saberes não podem ser vistos como passado histórico apenas, e é necessário que esse legado seja comunicado no presente e para futuras gerações, colaborando para a educação patrimonial, como exemplo do processo de construção paisagístico no território nacional e mundial.

A relevância desta pesquisa reside na perspectiva de outro olhar sobre a compreensão dos bens paisagísticos, que em geral, no âmbito patrimonial são categorizados de forma distinta e dicotômica

em domínios de gestão diferenciados, ora sendo avaliados por critérios materiais, ora por critérios imateriais. Reside aí uma dificuldade em categoriza-los por critérios holísticos simultaneamente, como condiz os estudos da paisagem, onde o caráter seja identificado por seus atributos tangíveis e intangíveis de forma imbricada e indissociável.

A experiência da categoria da paisagem cultural trás para o mundo a compreensão de um fenômeno qualitativo, sistêmico, que não pode se reduzir a nenhuma das propriedades do lugar unicamente. Trata-se de uma totalidade complexa, onde o mundo-da-vida cotidiana é diretamente interrelacionado ao meio em que se desenvolve, e por isso são imbricados e indissociáveis. O reconhecimento de um sítio através dessa categoria significa uma relação tão própria, tão particular, que não poderia ser reproduzida em nenhuma parte do mundo com tamanha excepcionalidade.

O Brasil é signatário da Convenção do Patrimônio Mundial (1972), e como tal, pertence a uma comunidade internacional de valorização dos bens universalmente significativos, exemplares notáveis da diversidade cultural e riqueza natural do planeta Terra. Segundo a Declaração de Amsterdã (ICOMOS, 1975), a conservação da herança construída precisa ser considerada não como uma questão marginal, mas como um dos principais objetivos do planejamento urbano e territorial. A existência de ameaça aos atributos valorados na concessão do título foi identificada pelos especialistas do ICOMOS-IFLA, porém a insuficiência das informações solicitadas pela UNESCO, especialmente a incompletude do Plano de Gestão da Conservação, pode resultar, entre outras coisas, na ameaça da Paisagem Cultural Carioca passar a configurar na Lista do Patrimônio Mundial em Perigo.

Espera-se então que o estudo possa fornecer fundamentos, inclusive, para a ‘Declaração do Significado da Paisagem Cultural Carioca’, conforme recomendam os procedimentos definidos no processo da Carta de Burra (ICOMOS, 1999). A declaração é um documento onde são expressos os valores e significados do bem, e é referência para definição da política de conservação e gestão.

Pretende-se assim colaborar com uma maneira de pensar a relação entre saberes e práticas que analise o processo paisagístico sob uma perspectiva material e imaterial na Paisagem Cultural, a fim de entender a Cidade do Rio de Janeiro como de fato hoje se caracteriza, ou seja, como a primeira Paisagem Cultural urbana do mundo. Almeja-se assim gerar conhecimentos que deem subsídios para o desenvolvimento de políticas não só para conservação da Paisagem Cultural Carioca, valorizando-a em sua unicidade, bem como para futuras intervenções, contrário à homogeneização do ambiente visual, mas, ao mesmo tempo, em defesa ao respeito às peculiaridades das tradições que concedem caráter ao sítio, com base em seu incremento histórico.

CAPÍTULO 1



A PAISAGEM CULTURAL E AS PRÁTICAS PAISAGÍSTICAS

1.1. A categoria de Paisagem Cultural

*Vento do mar no meu rosto
E o sol a brilhar, brilhar
Calçada cheia de gente
A passar e a me ver passar
Rio de janeiro, gosto de você
Gosto de quem gosta
Deste céu, desse mar,
Dessa gente feliz
Bem que eu quis escrever
Um poema de amor e o amor
Estava em tudo que eu quis
Em tudo quanto eu amei
E no poema que eu fiz
Tinha alguém mais feliz que eu...*

Valsa de uma Cidade. Antônio Maria e Ismael Neto (1952)

Em 1972, foi organizada pela UNESCO a *World Heritage Convention*, Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, estabelecido como um instrumento internacional a reconhecer e proteger tanto o patrimônio cultural quanto o natural, segundo Mechtild Rössler (2002), do Centro do Patrimônio Mundial da UNESCO. Seu propósito foi assegurar a identificação, proteção, conservação, valorização e transmissão às gerações futuras do patrimônio cultural e natural de valor universal excepcional.

Para lhe dar suporte, conforme Peter Fowler (2003), foi criado o *World Heritage Committee*, Comitê do Patrimônio Mundial, formado por representantes dos Estados-parte.⁸ O benefício de um país ao assinar a Convenção do Patrimônio Mundial (1972), ratificando-a, é o de pertencer a uma comunidade internacional de valorização dos bens significativos universalmente, exemplos notáveis da diversidade cultural e riqueza cultural do planeta Terra.

Segundo as orientações da Convenção, tais bens poderiam ser inventariados e classificados para inscrição como patrimônio natural ou como patrimônio cultural, selecionados segundo critérios também divididos ora entre aspectos naturais e ora culturais, sendo estes de características opostas. Neste momento, os conservacionistas do meio ambiente defendiam que quanto menor a intervenção do homem no sítio era melhor. Bem como, no aspecto cultural eram entendidos os monumentos individuais e estruturas, as construções e ruínas como fenômenos isolados fruto do trabalho de arquitetos e historiadores da arquitetura, com pouca relação com o contexto e a paisagem em si. As categorias tinham caráter antagônico, e foram escolhidos diversos monumentos e sítios baseados nos

⁸ Na mais recente Convenção do Patrimônio Mundial presidida pela UNESCO, em 31 de Janeiro de 2017, foram listados 193 Estados-parte signatários da mesma, conforme informação disponibilizada em <https://whc.unesco.org/en/statesparties/>, acessado em 19/07/2018.

critérios estabelecidos nas Diretrizes Operacionais da UNESCO, delimitadas pelo Comitê do Patrimônio Mundial (FOWLER, 2003).

Em 1992, de acordo com Metchild Rössler (2003), o Comitê revisou em sua 16ª sessão, realizada em Santa Fé, as categorias adotadas nas Diretrizes Operacionais, com o objetivo de repensar os critérios culturais utilizados para justificar a inscrição de bens na Lista do Patrimônio Mundial, almejando o reconhecimento de “obras conjugadas do homem e natureza de excelente valor universal”, referida na definição de patrimônio cultural no artigo 1º da Convenção. Com isso, o critério cultural foi incluído no parágrafo 24 das Diretrizes Operacionais, e a Paisagem Cultural foi então nomeada como categoria no parágrafo 39.

As discussões em torno da paisagem cultural como integradora dos aspectos culturais e naturais iniciaram na década de 1980, conforme relata o geógrafo Rafael Winter Ribeiro (2007), porém, só em 1992, alguns especialistas se reuniram na França a convite do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) e do Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO, para pensa-la como uma nova categoria a ser incluída na Lista do Patrimônio Mundial. Tais especialistas eram provenientes de diferentes campos científicos - como arqueologia, história, geografia, ecologia da paisagem, arquitetura da paisagem e planejamento – e recomendaram algumas mudanças nos critérios anteriormente definidos para o Patrimônio Mundial sob o aspecto cultural. De acordo com Ribeiro:

Em seu documento final, as paisagens são consideradas ilustrativas da evolução da sociedade humana e seus assentamentos ao longo do tempo, sobre a influência de contingências físicas e /ou oportunidades apresentadas pelo ambiente natural, bem como pelas sucessivas forças social, econômica e cultural, que nelas interferem. (RIBEIRO, 2007, p. 41)

Importante destacar que as discussões e os acordos firmados durante a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada no Rio de Janeiro em 1992 (ECO92), foram o ponto de partida para dar uma nova dinâmica ao conceito de patrimônio cultural, fazendo a interface com o meio ambiente. O objetivo da Conferência foi propor novas alternativas de ação, metas e instrumentos necessários com a finalidade de atingir o desenvolvimento sustentável. Neste sentido, entendeu-se que a preservação da biodiversidade depende da valorização da diversidade cultural das comunidades, daí emergindo a compreensão valorativa dos bens que integram o patrimônio ambiental de um Estado, que se unificam em duas categorias: o patrimônio natural e o patrimônio cultural.

Com isso, ainda em 1992, foi criada a categoria *cultural landscape*, paisagem cultural, pelo Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO, que se tornou o primeiro instrumento legal internacional para reconhecer e proteger paisagens culturais. Seu objetivo é permitir a nomeação de sítios que anteriormente não podiam ser analisados pelos critérios existentes. Intentava-se uma adição aos mecanismos de que dispõe a Comissão, e não propriamente uma substituição, conceitual e metodológica, por disposições já existentes. Desta forma, sua criação teve como objetivo dar origem a uma categoria unificada mais abrangente, onde a própria paisagem é um bem, ao qual se atribui valor

a partir de todas as inter-relações que nela coexistem, rompendo com a dicotomia anterior e superando a divisão entre meio ambiente e cultura, para ampliar a abordagem e integrar o patrimônio cultural e natural (RIBEIRO, 2007). A UNESCO define as Paisagens Culturais da seguinte forma:

As paisagens culturais são bens culturais e representam as “obras conjugadas do homem e da natureza” a que se refere o artigo 1º da Convenção. Ilustram a evolução da sociedade humana e a sua consolidação ao longo do tempo, sob a influência das condicionantes físicas e/ou das possibilidades apresentadas pelo seu ambiente natural e das sucessivas forças sociais, econômicas e culturais, externas e internas (UNESCO, 2008a, p. 22-23.). (Texto traduzido).

O termo que descreve ‘cultural’ foi adicionado à expressão para designar a interação humana com o meio ambiente, estando, portanto, relacionado à presença de cultura material e imaterial nos valores da paisagem. Já o termo ‘paisagem cultural’ abarca grande variedade de manifestações da interação entre a humanidade e seu ambiente natural. Os geógrafos humanistas definem uma paisagem cultural como “um concreto e característico produto da interação entre uma determinada comunidade humana, que contém certas preferências culturais e potenciais, e um conjunto particular de recursos naturais e circunstâncias. É uma herança de muitas eras de evolução e de muitas gerações de esforço humano” (WAGNER; MISKELL apud FOWLER, 1999, p.56).

Nesse ínterim, em 1995, o Comitê de Ministros do *Council of Europe*, Conselho da Europa, por meio da Recomendação R(95) 9 – sobre a conservação integrada de áreas de paisagens culturais como integrantes das políticas paisagísticas – indicou a adoção dessa abordagem nas políticas de preservação do patrimônio. Criada em 1949, essa é a mais antiga organização institucional européia, cujos objetivos são a defesa dos direitos humanos, o desenvolvimento democrático e a estabilidade político-social na Europa. Assim, em 2000, foi assinada a Convenção Européia da Paisagem, ou Convenção de Florença, primeiro tratado internacional com enfoco na paisagem, que introduziu um conjunto de regras para a proteção, gerenciamento e planejamento das paisagens.

Segundo o Anexo 3 das Diretrizes Operacionais da UNESCO (2015), as paisagens culturais devem ser selecionadas com base tanto na atribuição do valor universal excepcional, e em sua representatividade em termos de uma região geo-cultural claramente definida, quanto pela sua capacidade de ilustrar os elementos essenciais e culturais distintos de tais regiões. Entende-se por valor universal excepcional a importância cultural ou natural tão extraordinária que transcende as fronteiras nacionais, e se reveste de caráter inestimável para as gerações atuais e futuras de toda a humanidade.

As paisagens culturais refletem muitas vezes técnicas específicas de utilização sustentável do solo, considerando as características e os limites do ambiente natural em que são estabelecidas, e uma específica relação espiritual com a natureza. A proteção das paisagens culturais pode contribuir para técnicas modernas sustentáveis de uso da terra, e pode manter ou aumentar os valores naturais na

paisagem. A contínua existência de formas tradicionais de uso da terra apoia a diversidade biológica em muitas regiões do mundo.

A proteção das paisagens culturais tradicionais é útil inclusive para a manutenção da diversidade biológica. Segundo o especialista e vice-presidente das Américas no ICOMOS-IFLA, o mexicano Saul Alcântara Onofre (2001), elas constituem uma parte de suma importância para o patrimônio de uma nação, e são de valor excepcional para toda a humanidade, considerando-se seu valor cultural, arquitetônico, paisagístico e ecológico. Ainda de acordo com o estudioso, tais valores se definem por:

(1) Sua matéria, tanto vegetal quanto mineral, são arquivos para o conhecimento da história da cultura e da vida social e produtiva dos homens, como da história do território; (2) São verdadeiras e próprias arquiteturas que participam da definição da forma do território no qual vivemos, contribuindo muito para sua qualidade; (3) Frequentemente, possuem um notável patrimônio botânico de espécies antigas ou raras, que contribuem para manter a possibilidade de conhecimento, conservação e reprodução de espécies vegetais hoje dificilmente localizáveis; (4) São sítios de vida natural para a flora e a fauna, importantes para o equilíbrio ecológico do território; (5) São sítios de encontro, repouso, recreação, ensino para a população; São sítios de crescimento cultural da população, se o sítio é usado adequadamente para atividades didáticas voltadas às crianças, jovens e adultos, sobre temas da história humana e do conhecimento da natureza. (6) São locais de crescimento cultural da população, se o local for devidamente utilizado para atividades educativas voltadas a crianças, jovens e adultos, sobre temas de história humana e conhecimento da natureza. [...] as paisagens culturais de valor histórico e artístico constituem no presente e futuro, recursos fundamentais para a sociedade e o território. A arquitetura da paisagem é o grau de civilização de uma cultura (ONOFRE, 2001, p. 22). (Texto traduzido).⁹

Para ser atribuído o valor universal excepcional, de acordo com as Diretrizes Operacionais da UNESCO (2015), um bem cultural deve atender aos critérios de autenticidade e integridade, assim como ser beneficiado de um sistema de proteção e gestão adequado para sua salvaguarda, proporcionado pelo Estado-parte interessado em promover a inscrição do sítio na Lista do Patrimônio Mundial.

Em linhas gerais, segundo o Documento de Nara (ICOMOS, 1994), a autenticidade é avaliada pelas características originais e subsequentes do patrimônio cultural, com base no grau de

⁹ Texto original: *1 - Su materia, sea vegetal que mineral, son archivos para el conocimiento de la historia de la cultura y de la vida social y productiva de los hombres, como de la historia del territorio. 2 - Son verdaderas y propias arquitecturas que participan en la definición de la forma del territorio en el cual vivimos, contribuyendo en mucho a su calidad. 3 - A menudo poseen un notable patrimonio botánico de especies antiguas o raras, que contribuyen a mantener la posibilidad de conocimiento, conservación y reproducción de especies vegetales hoy escasamente localizables. 4 - Son sitios de vida natural para la flora y la fauna, importantes para el equilibrio ecológico del territorio. 5 - Son sitios de encuentros, reposo, recreación, enseñanza para la población. 6 - Son sítios de crecimiento cultural de la población, si el sitio es usado adecuadamente para actividades didácticas volcadas para los niños, jóvenes y adultos, sobre temas de la historia humana e del conocimiento de la naturaleza. [...] los paisajes culturales de valor artístico e histórico constituyen en el presente y futuro recursos fundamentales para la sociedad y el territorio. La arquitectura del paisaje es el grado de civilización de una cultura.*

credibilidade ou veracidade atribuído às fontes de informação relativas a esse valor. As Diretrizes Operacionais da UNESCO (2015) conceituam integridade como a medida da unidade e totalidade do patrimônio cultural ou natural e de seus atributos, medida esta que deve apresentar a inclusão de todos os elementos necessários para expressar seu entendimento de valor universal e a completa representação das características e processos que transmitem sua significância.

Assim, para classificar as Paisagens Culturais foram definidas categorias, que se encontram discriminados no Anexo 3 das Diretrizes Operacionais da UNESCO (2015). As três categorias são:

(1) Paisagem claramente definida, intencionalmente concebida e criada pelo homem: engloba as paisagens de jardins e parques criadas por razões estéticas que estão muitas vezes (mas não sempre) associadas a construções ou conjuntos religiosos.

(2) Paisagem essencialmente evolutiva: Resulta de uma exigência de origem social, econômica, administrativa e/ou religiosa e atingiu a sua forma atual por associação e em resposta ao seu ambiente natural. Estas paisagens refletem esse processo evolutivo na sua forma e na sua composição.

Subdividem-se em duas categorias:

- paisagem relíquia (ou fóssil) é uma paisagem que sofreu um processo evolutivo que foi interrompido, brutalmente ou por algum tempo, num dado momento do passado. Porém, as suas características essenciais mantêm-se materialmente visíveis;

- paisagem viva é uma paisagem que conserva um papel social ativo na sociedade contemporânea, intimamente associado ao modo de vida tradicional e na qual o processo evolutivo continua. Ao mesmo tempo, mostra provas manifestas da sua evolução ao longo do tempo.

(3) Paisagem cultural associativa: associada aos fenômenos religiosos, artísticos ou culturais do elemento natural, mais do que por sinais culturais materiais, que podem, inclusive, ser inexistentes.

São exemplos de paisagem intencionalmente concebida pelo homem: Sintra, em Portugal, e Lednice-Valtice, na República Tcheca. Conforme Ribeiro (2007), para a concessão do título nesses sítios os principais valores identificados estão relacionados ao planejamento, onde as paisagens são trabalhadas e respondem culturalmente ao meio natural.

De acordo com o parágrafo 77 das Diretrizes Operacionais da UNESCO (2015), para receber o reconhecimento do valor universal excepcional como Paisagem Cultural, o bem precisa responder a, pelo menos, um dos critérios abaixo relacionados:

- I. Representar uma obra prima do gênio criativo humano;
- II. Demonstrar um importante intercâmbio de valores humanos num dado período, ou numa zona cultural do mundo, progressos na arquitetura e tecnologia, artes monumentais, planejamento urbanístico e design paisagístico;
- III. Constituir um testemunho único, ou pelo menos excepcional de uma tradição cultural, ou de uma civilização viva ou desaparecida;
- IV. Representar um exemplo excepcional de um tipo de construção, ou de conjunto arquitetônico ou tecnológico, ou de paisagem que ilustre um ou mais períodos significativos da história humana;

- V. Ser um exemplo excepcional de povoamento humano tradicional, da utilização tradicional do território ou do mar, que seja representativo de uma cultura (ou culturas) ou da interação humana com o meio ambiente, especialmente quando este último se tornou vulnerável sob o impacto de alterações irreversíveis;
- VI. Estar direta ou materialmente associado a acontecimentos ou tradições vivas, ideias, crenças ou obras artísticas e literárias de significado universal excepcional.
- VII. Representar fenômenos naturais notáveis ou áreas de beleza natural e de importância estética excepcionais;
- VIII. Ser exemplos excepcionalmente representativos dos grandes estágios da história da Terra, nomeadamente testemunhos da vida, de processos geológicos em curso no desenvolvimento de formas terrestres ou de elementos geomórficos ou fisiográficos de grande significado;
- IX. Ser exemplos excepcionalmente representativos de processos ecológicos e biológicos em curso na evolução e desenvolvimento de ecossistemas e comunidades de plantas e de animais terrestres, aquáticos, costeiros e marinhos;
- X. Conter os habitats naturais mais representativos e mais importantes para a conservação *in situ* da diversidade biológica, nomeadamente aqueles em que sobrevivem espécies ameaçadas que tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da ciência ou da conservação.

Outra diretriz constituinte da categoria de Paisagem Cultural é sua divisão em esferas de zoneamento:

1. Zona Central (*core zone*): corresponde a um ou mais núcleos que abrangem áreas previamente protegidas, como parques nacionais, reservas biológicas públicas ou privadas, áreas voltadas à pesquisa e conservação;
2. Zona de Amortecimento (*buffer zone*): área que prevê, além de ações culturais, iniciativas econômicas com utilização limitada de recursos para desenvolvimento de comunidades locais;
3. Zona de Transição (*transition areas*): admite atividades de maior amplitude, respeitando as condições naturais da região.

Assim, para receber o título de Paisagem Cultural, desde o ano 1992, muitos países ou Estados-parte escolheram seus respectivos sítios, e elegeram categorias e critérios dentre as Diretrizes Operacionais da UNESCO, a fim de serem nomeados com o excepcional valor universal do Patrimônio Mundial. A fim de solicitar sua inscrição para a Lista do Patrimônio Cultural, especificamente na categoria de Paisagem Cultural, cada Estado-membro elabora um dossiê que é submetido à Lista Indicativa do Patrimônio Mundial, descrevendo as propriedades culturais e naturais em seu território que considera possuir o valor excepcional universal.

De acordo com o Anexo 3 das Diretrizes Operacionais da UNESCO (2015), a extensão de um sítio na categoria de paisagem cultural para inscrição na Lista Indicativa do Patrimônio Mundial é relativa à sua funcionalidade e inteligibilidade. Neste caso, o exemplo escolhido deve ser suficientemente substancial para representar adequadamente a totalidade da paisagem cultural que ilustra. Não deve ser excluída, inclusive, a possibilidade de designar longas áreas lineares que representem redes de transporte e comunicação culturalmente significativas.

A existência de uma categoria de paisagem cultural não exclui a possibilidade de propriedades de excepcional importância em ambos os critérios culturais e naturais continuem a ser inscritas, podendo ser submetidas na Lista Indicativa também na categoria de Sítios Mistos. Em tais casos, o seu valor universal excepcional deve ser justificado segundo os critérios das duas categorias.

Assim, após a submissão da proposta na Lista Indicativa, em seguida, o *World Heritage Centre*, Centro do Patrimônio Mundial, verifica se a solicitação de inclusão está completa. Estabelecido em 1992, o Centro do Patrimônio Mundial é o ponto focal e coordenador, dentro da UNESCO, de todos os assuntos relativos ao Patrimônio Mundial.

Para a análise da solicitação, duas organizações não-governamentais funcionam como órgãos consultivos: *The International Scientific Committee on Cultural Landscapes*, Comitê Científico Internacional sobre Paisagens Culturais (ICOMOS-IFLA), e a *International Union for Conservation of Nature*, União Mundial para a Natureza (IUCN). Desta forma, o ICOMOS-IFLA e/ou o IUCN enviam especialistas para visitar os sítios na Lista Indicativa do Patrimônio Mundial, com a finalidade de avaliar a sua proteção e gerenciamento. A equipe então analisa se o sítio possui valor universal excepcional, cujas conclusões são explanadas em um relatório técnico.

O relatório segue para o *Bureau of the World Heritage Committee*, Bureau do Patrimônio Mundial, que analisa a avaliação dos especialistas. Trata-se de um pequeno órgão executivo composto por sete membros do Comitê do Patrimônio Mundial, que se encarrega de preparar o trabalho do Comitê. Com isso, o órgão faz recomendações para a inscrição ou solicita mais informações para o Estado-parte. Por fim, o Comitê do Patrimônio Mundial toma a decisão final de inscrever o sítio na Lista do Patrimônio Mundial ou adia a decisão, a fim de aguardar informações mais aprofundadas, podendo ainda recusar a inscrição.

Em 2003, o arqueólogo inglês Peter J. Fowler, consultor independente do Patrimônio Mundial especialmente com paisagens culturais, foi convidado pelo Centro de Patrimônio Mundial da UNESCO para fazer uma análise detalhada das paisagens culturais nos dez primeiros anos de vigência da categoria. Fowler (2003) observou que das 30 oficialmente inscritas até 2002, 60% constituíam paisagens evoluídas organicamente e contínuas, equivalendo a 18 representações, apenas três representavam paisagens claramente definidas; outras três, paisagens-relíquia e seis associativas. Ele concluiu que a paisagem cultural vinha sendo utilizada, na prática, quase como um sinônimo de paisagem rural: “Este é um conceito particular do Patrimônio Mundial, e um conceito estreito. [...] Em

todas as suas discussões sobre cidades e edifícios, o Comitê parece ter pensado pouco na paisagem urbana.” (FOWLER, 2003, p. 26)

Apesar de Fowler identificar, na época, 23 paisagens culturais com presença de vilas ou cidades, em observação a cada uma delas percebe-se que, em geral, não são ambientes urbanos de grande escala, típicos dos processos de urbanização industrial do século XX, onde habita a maior parte das populações urbanas. São ambientes urbanos de pequeno porte e muito singulares, vilarejos com arquitetura vernacular, dentro de ambientes rurais ou periurbanos, como é o caso dos Terraços de Arroz, nas Filipinas, e dos Vinhais em Cuba; ou cidadelas com presença de arquitetura monumental, como as do Vale do Loire; Saint Emilión, na França; Hallstatt-Dachstein, em Salzkammergut, na Áustria; e Aranjuez, na Espanha; ou, ainda, com arquitetura monumental e vernacular ao mesmo tempo, em região pouco urbanizada, como a Paisagem do Lago Fertő/ Neusiedlersee, situada entre a Hungria e a Áustria.

Posteriormente, em estudo desenvolvido pela arquiteta Vanessa Gayego Bello Figueiredo (2013), no período de 2003 a 2012, observou-se que permanece a predominância das paisagens evoluídas organicamente e contínuas, com 57,6% do total, seguidas das paisagens-relíquia e das associativas. Já as paisagens claramente definidas não chegam a representar 10% dos bens inscritos.

Neste sentido, teoricamente, todos os assentamentos humanos são paisagens, incluindo as cidades históricas. Na Conferência Regional do Centro do Patrimônio Mundial em São Petersburgo, em 2007, afirmou-se que as cidades são, de fato, paisagens culturais (UNESCO, 2007).

Contudo, o reconhecimento do Valor Universal Excepcional do sítio da Cidade do Rio de Janeiro, com suas paisagens entre a montanha e o mar, tornando-se ele a primeira localizada no perímetro urbano, mudaria um pouco o cenário estabelecido até então, e culminou em nova visão e abordagem sobre os bens culturais inscritos na Lista do Patrimônio Mundial.

1.1.1. O título de Paisagem Cultural ao sítio da Cidade do Rio de Janeiro

A primeira submissão do sítio da Cidade do Rio de Janeiro na Lista Indicativa do Patrimônio Mundial foi enviada na categoria de Sítio Misto, no ano de 2002. Desse momento até sua nomeação na categoria de paisagem cultural, houve um avanço considerável nos instrumentos legais no que tange às políticas públicas, urbanas e ambientais, para a conservação do Município do Rio de Janeiro.

Em 5 de Abril de 1990 foi instituída a Lei Orgânica do Município do Rio de Janeiro (LOM), que institui diversos princípios protetivos de fauna e flora silvestres, bem como estimula a promoção do reflorestamento em áreas degradadas, sempre que possível com participação comunitária, através de planos e programas de longo prazo, objetivando especialmente a recomposição paisagística e ecológica e a manutenção de índices indispensáveis de cobertura vegetal. Nela, são considerados os elementos naturais e culturais que constituem a paisagem urbana, tendo por objetivo preservar, melhorar e recuperar a qualidade ambiental.

Com base em sua nomeação como Patrimônio Mundial, para a proteção e conservação do Sítio da Paisagem Cultural Carioca foi implementada a Lei Complementar nº 111, de 1 de Fevereiro de 2011, que dispõe sobre a política urbana e ambiental e institui o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável do Município do Rio de Janeiro (PDDUS). Ressalta-se que, de fato entre outros aspectos acerca dos princípios e diretrizes urbanas para o Município, no Artigo 2º, Parágrafo III, é recomendada a valorização, proteção e uso sustentável do meio ambiente, da paisagem e do patrimônio natural, cultural, histórico e arqueológico no processo de desenvolvimento da cidade.

Observa-se que com a lei Complementar nº 111 foi, entre outros aspectos, dada especial relevância à relação entre os elementos naturais, sociais e culturais que compõem a cidade. Seu ambiente natural, formado por importantes fragmentos de vegetação do bioma Mata Atlântica, se integra ao ambiente construído através de um sistema de áreas verdes e espaços livres.

O Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável (PDDUS), juntamente com a Lei Complementar 111/2011, estabelece que a política pública do município promova o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade e da propriedade urbana. Ele estabelece que a estrutura urbana básica do município é formada pelo ambiente natural e construído, cujo sistema é formado por espaços públicos e privados, com ou sem cobertura vegetal remanescente, possuindo ou não bens arquitetônicos, sob regimes diferenciados de proteção e conservação, em função de seus atributos naturais, paisagísticos, históricos e culturais. Eles são representados por bosques, corredores urbanos arborizados, parques urbanos, parques históricos, praças, jardins públicos, reservas de arborização, unidades de conservação, dentre outras.

A partir de 2007, o IPHAN promoveu encontros técnicos em parceria com instituições de ensino superior para debater o conceito de paisagem cultural, e como se aplicaria ao território nacional. Entre 13 e 18 de Agosto de 2007, foi realizado o Seminário Semana do Patrimônio – Cultura e Memória na Fronteira, na Cidade de Bagé, no estado do Rio Grande do Sul, que resultou na ‘Carta de Bagé’, ou ‘Carta da Paisagem Cultural’, sendo o primeiro documento a abordar especificamente a paisagem cultural brasileira (IPHAN, 2007). A Carta de Bagé no Artigo 2º definiu as paisagens culturais como:

A Paisagem Cultural é o meio natural ao qual o ser humano imprimiu as marcas de suas ações e formas de expressão, resultando em uma soma de todos os testemunhos resultantes da interação do homem com a natureza e, reciprocamente, da natureza com homem, passíveis de leituras espaciais e temporais. (IPHAN, 2007)

Em 2009 foi aprovada a Portaria nº 127, de 30 de abril de 2009, pelo IPHAN, que criou a ‘Chancela da Paisagem Cultural’, como instrumento de preservação do patrimônio cultural. Da portaria, parece fundamental o entendimento dos artigos 1º e 4º, que, respectivamente, tratam da “definição” e do “pacto de gestão”. Com isso, no Artigo 1º, a chancela foi designada como “uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem com o meio natural, à qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valores” (IPHAN, 2009).

Assim, a chancela da paisagem cultural brasileira “implica no estabelecimento de pacto que pode envolver o poder público, a sociedade civil e a iniciativa privada, visando a gestão compartilhada da porção do território.” (IPHAN, 2009)

A carta discute preocupações com a forma de Gestão, e propõe a certificação ou chancelamento e não o tombamento, além da necessidade de compartilhamento da gestão entre diferentes instituições envolvidas. Em seguida foi redigida a ‘Carta da Serra da Bodoquena - Carta das Paisagens Culturais e Geoparques’ (2007), e publicado o livro ‘Paisagem Cultural e Patrimônio’ (2007), de autoria do geógrafo Rafael Winter Ribeiro.

Seu objetivo é o reconhecimento e o respeito aos valores éticos, estéticos, ambientais, ecológicos, econômicos e culturais da paisagem, em sua relação com as comunidades. Os processos administrativos de chancela de Paisagem Cultural devem prever o estabelecimento de pactos que configurem acordos entre o poder público, a sociedade civil, a iniciativa privada e entidades culturais, além de outros interessados e envolvidos. A prática dos inventários de referências culturais em sítios urbanos também tem demonstrado que a valorização do patrimônio imaterial sensibiliza a comunidade local para a preservação do patrimônio edificado, facilitando o trabalho de orientação e fiscalização.

Com isso, as Leis e normativas do município carioca juntamente com a chancela federal do IPHAN constituíram importantes instrumentos legais para o recebimento do título de Paisagem Cultural pela UNESCO concedido ao sítio da Cidade do Rio de Janeiro.

Por ocasião da 36ª Sessão do Comitê do Patrimônio Mundial, em São Petersburgo, na Rússia, iniciada em 24 de junho de 2012, o comitê técnico da candidatura defendeu a proposta “Rio de Janeiro: Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar”. O sítio escolhido corresponde a uma área total de 64,098 Km² (sítio nomeado + zona de amortecimento), e de acordo com o Dossiê de Candidatura da Cidade do Rio de Janeiro a Paisagem Cultural Brasileira (2012), engloba os principais elementos que estruturam o sítio da Cidade do Rio de Janeiro, agrupados em 3 setores:

Setor A - A montanha, a floresta e o jardim: delimitado pelas quatro áreas do Parque Nacional da Tijuca (elemento nº 01) e pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro (elemento nº 02), tendo como zona de amortecimento a área especificada no plano de manejo do parque e o entorno do Jardim Botânico, formando um corredor ecológico, com a função de proteger a biodiversidade da flora e a mobilidade da fauna.

Setor B - A entrada da Baía de Guanabara e as bordas d’água: composto pelo Parque do Flamengo (elemento nº03), pela área de proteção paisagística dos fortes na entrada da Baía de Guanabara (elemento nº 04) e pela Orla de Copacabana (elemento nº 05) com seus pontões rochosos (Morro do Leme, Forte de Copacabana e Ponta do Arpoador), considerando como zona de amortecimento o espaço compreendido entre o mirante do Corcovado, a 704 metros de altitude, e o mirante do Morro do Pico, na região das fortalezas de Niterói. A paisagem avistada desses mirantes representa o principal quadrilátero do sítio.

Setor C - A paisagem urbana: definida como zona de amortecimento, marcada pelos elementos naturais do entorno do Sítio. Destaca-se como importante elemento de interligação e proteção dos demais setores, além de

contribuir para a sustentabilidade e promoção dos valores excepcionais do Sítio como um todo. Engloba os morros da Babilônia, São João, Catacumba, Cabritos, Saudade, que delimitam os bairros de Copacabana, Botafogo e Lagoa, o Morro da Viúva no Flamengo, o vale do Cosme Velho e Laranjeiras e a encosta sul do Morro de Santa Tereza até encontrar a borda do Parque do Flamengo, no centro da Cidade.

Para justificar a nova candidatura do Rio foram adotadas algumas categorias e critérios pelo Comitê Técnico, dentre os delimitados pelas Diretrizes Operacionais da UNESCO. Segundo o referido Dossiê de Candidatura (2011), o perímetro do Sítio proposto, equivalente a 7.249 ha, foi submetido segundo as categorias presentes no parágrafo 10 do Anexo 3, do documento “Orientações sobre a inscrição de tipos específicos de Propriedades na Lista do Patrimônio Mundial”. Segundo consta na proposta para nomeação o sítio foi incluído nas seguintes categorias:

- (I) **Paisagem desenhada intencionalmente** - representada pelo Jardim Botânico, Passeio Público, Parque do Flamengo e Passeio de Copacabana.
- (II) **Paisagem organicamente em evolução, na subcategoria paisagem contínua** – representada pelos elementos naturais, principalmente o Parque Nacional da Tijuca e suas florestas replantadas (nas serras da Carioca e da Tijuca), que se regeneram ao longo dos anos.
- (III) **Paisagem Associativa** – representada pelos diversos elementos que receberam a mão do homem e cujas imagens, retratadas desde os primeiros anos da colonização, projetam a Cidade e a cultura do Rio de Janeiro no Brasil e no mundo. Fazem parte do imaginário social sobre a paisagem da cidade representações literárias e pictóricas realizadas por brasileiros e estrangeiros que valorizaram a relação entre as curvas das montanhas, a borda do mar e as populações que ali se estabeleceram. Destacam-se as escarpas do Corcovado e do Pão de Açúcar, que receberam respectivamente a estátua do Cristo Redentor e o bondinho; a entrada da Baía de Guanabara, com as fortalezas projetadas para a defesa da cidade no passado; e no período moderno, o paisagismo excepcional do Parque do Flamengo e da Praia de Copacabana, obras do consagrado artista brasileiro Roberto Burle Marx. [Grifos nossos]

Na inscrição, dentre os 8 critérios definidos pelas Diretrizes Operacionais da UNESCO, foram escolhidos os critérios (I), (II) e (VI), que foram adotados como justificativa para receber o reconhecimento do valor excepcional universal do sítio, como explica o Dossiê do Comitê Técnico de Candidatura (2011), e se apresentam relacionados abaixo:

- (I) **“Representar uma obra-prima de um gênio criativo humano”** - A Cidade do Rio de Janeiro é internacionalmente conhecida pela qualidade de seu patrimônio paisagístico, por ter sido palco, ao longo dos tempos, de sucessivas intervenções realizadas por profissionais de notável capacidade artística, num sítio de extrema beleza cênica. O Passeio Público, o Jardim Botânico, o Parque do Flamengo e a Praia de Copacabana resultam dos trabalhos do mestre e escultor Valentim da Fonseca, do botânico francês Glaziou, do arquiteto Affonso Eduardo Reidy e do paisagista Roberto Burle Marx. O projeto de paisagismo na Praia de Copacabana, com seu desenho geométrico excepcional ganhou reconhecimento internacional usando um mosaico de pedras portuguesas, símbolo representativo da cidade como balneário tropical.

(II) **“Ser testemunho de um intercâmbio de influências considerável, durante um dado período ou numa determinada área cultural, sobre o desenvolvimento da arquitetura ou da tecnologia, das artes monumentais, do planejamento urbano ou da criação de paisagens”** - O Rio de Janeiro é caracterizado por uma complexa paisagem cultural, produzida pela troca entre diferentes culturas associadas a um sítio natural marcado pela sua originalidade. A utilização intencional da natureza, inicialmente por interesses econômicos dos colonizadores portugueses, formou, ao longo dos anos, a paisagem carioca. Na segunda metade do século XIX, os desastres ambientais relacionados à cafeicultura e à expansão da cidade trouxeram a preocupação com a preservação ambiental, tendo como consequência direta o reflorestamento dessas enormes áreas nos maciços antes cultivados, e a criação do Parque Nacional da Tijuca. O modelo implantado no Parque foi pioneiro na América Latina, por atender a uma demanda ambiental ainda pouco amadurecida na consciência da população na época e por oferecer os atrativos à visitação. Estes conceitos foram logo disseminados em diversas outras cidades no mundo, quando Burle Marx utiliza espécimes nativas em seu paisagismo moderno.

(VI) **“Estar direta ou materialmente associado a acontecimentos ou tradições vivas, ideias, crenças ou obras artísticas e literárias de significado universal excepcional”** - A Cidade do Rio de Janeiro se afirmou, desde a sua fundação, como um dos mais belos cenários do Brasil e do mundo. A deslumbrante paisagem natural inspirou, ao longo de cinco séculos, a criação de um vasto legado iconográfico, como poucos existentes no planeta. Como reflexos da observação e vivência da cidade, enquadraram-se outras obras excepcionais, como os relatos dos viajantes, a música, a literatura, o cinema e a fotografia, os quais oferecem múltiplos olhares sobre o Rio de Janeiro. Do ponto de vista das tradições vivas associadas ao bem proposto, uma série de manifestações surgidas na cidade, como o samba, a bossa nova, o futebol, o carnaval de rua e as tradicionais festas religiosas, projetam facetas únicas dessa cidade no mundo. [Grifos nossos]

Os atributos designados pelo Comitê Técnico de Candidatura, e acatados pela UNESCO como justificativa para designação do Valor Universal Excepcional do sítio foram:

- O Rio é um exemplo excepcional de uma paisagem natural que se desenvolveu ao longo de meio milênio de interações provocadas por assentamentos humanos e o desenvolvimento da cidade;
- O Rio gerou um extraordinário conjunto de paisagens públicas, composta por jardins, parques e marcos naturais protegidos, cujos significados e associações culturais lhes concedem valor único;
- O Jardim Botânico apresentou uma transformação da paisagem onde coleções de plantas de todo o mundo cresceram ao ar livre;
- O conhecimento científico da vida vegetal nativa, aliado aos ideais românticos prevalentes na segunda metade de do século XIX, juntamente com as preocupações crescentes sobre a preservação ambiental levou ao reflorestamento do maciço da Tijuca resultando em uma floresta urbana de características únicas. As transformações feitas pelo homem na paisagem, entre a montanha e a beira-mar fez da cidade um ponto de referência em todo o mundo.
- A qualidade das intervenções sucessivas em um sítio de tão grande beleza ganhou o reconhecimento internacional da paisagem da Cidade do Rio de Janeiro como patrimônio.

Para a avaliação da proposta, a UNESCO consultou o ICOMOS-IFLA, que organizou seu Comitê Científico Internacional em Paisagens Culturais e Cidades e Vilas Históricas, além de vários especialistas independentes. O Comitê visitou o sítio de 4 a 8 de Outubro de 2011, avaliando suas características à luz das Diretrizes Operacionais da UNESCO. Contudo, apesar do comitê técnico de candidatura ter escolhido os critérios I, II e VI, os especialistas analisaram o sítio segundo todos os critérios delimitados pelas Diretrizes. Entre Setembro de 2011 e Março de 2012 foram requeridas pelo ICOMOS-IFLA mais informações do Estado-parte, sendo o Relatório final aprovado em 14 de Março de 2012.

O sítio então foi avaliado por especialistas do ICOMOS-IFLA, segundo princípios de autenticidade e integridade. Em sua percepção sobre a autenticidade do Sítio baseada no Documento de Nara (1994), de acordo com o Relatório *Confidencial* sobre a Missão de Avaliação da proposta “Rio de Janeiro: Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar”, procedido entre 4 a 8 de Outubro de 2011, e gentilmente cedido pelo vice-presidente das Américas do ICOMOS-IFLA, o arquiteto mexicano Saul Alcántara Onofre enfatizou a herança das históricas visadas panorâmicas do Pão de Açúcar frente ao natural e construído da Baía de Guanabara e do litoral de Copacabana; a transição artificial entre o mar, os parques e as montanhas promovida pelo enquadramento dos edifícios na zona de amortecimento, tal como os marcos das fortalezas na entrada da Baía.

Onofre (2011) destacou ainda por um lado os desenhos de piso em pedra portuguesa, o alinhamento da vegetação e a comunhão entre os jardins, as avenidas, os edifícios e o mar, vistos do alto dos edifícios da orla de Copacabana; e, por outro lado, as perspectivas geradas a partir do pico da montanha do Corcovado, onde a escultura Art Déco do Cristo Redentor está localizada em um enorme parque com vista para a grande cidade, com domínio visual de 360°. Em relação ao estado de integridade do sítio, ainda conforme o Relatório confidencial, Onofre assim descreve o sítio:

A integridade do sítio se manifesta através da continuidade e permanência da geomorfologia do território, com seus marcos naturais e sua herança construída, que evoca as vistas panorâmicas históricas da Cidade do Rio, e expressa a modernidade criativa apesar das pressões urbanas geradas nos anos cinquenta do século passado. O reflorestamento das montanhas do Rio de Janeiro e o Parque Nacional da Tijuca contribuíram com grandes benefícios ambientais e culturais para a cidade e transformaram o modo de pensar dos habitantes em relação à natureza e à cultura, e agora fazem parte de um sistema verde juntamente com o Jardim Botânico, o Parque Flamengo e o Passeio Copacabana. Da entrada da Baía de Guanabara com suas fortalezas históricas, o Pão de Açúcar e a Baía de Botafogo, é possível entender claramente a paisagem descrita. (ONOFRE, 2011, p. 8) (Texto traduzido).¹⁰

¹⁰ Texto original: *The integrity of the property is manifested through the continuity and permanence of the geomorphology of the territory with its natural landmarks and its built heritage that evoke the historical scenic views of the city of Rio and express the creative modernity in spite of the urban pressures generated in the years fifty of the last century.*

The reforestation of the Rio de Janeiro mountains and the Tijuca National Park have contributed big environmental and cultural benefits for the city and they have transformed the way of thinking of the inhabitants

Após a nomeação do Rio para Patrimônio Mundial, de acordo com o Decreto nº 35.879, de 5 de Julho de 2012, que dispõe o Rio como Patrimônio da Humanidade, a municipalidade criou o ‘Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), ratificado pela Lei 5547 de 27 de Dezembro de 2012, como órgão estruturado no Gabinete do Prefeito. Suas funções são gerir o sítio reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Mundial da Humanidade; Planejar, coordenar, desenvolver e supervisionar programas, projetos e demais ações técnicas necessárias para a proteção, a conservação e a preservação dos bens tangíveis e intangíveis que integram o Patrimônio Cultural do Município do Rio de Janeiro, respeitada a legislação em vigor; tratar, gerar e manter atualizado o banco de dados sobre o Patrimônio Cultural do Município do Rio de Janeiro e proporcionar os meios de acesso às informações; Promover ações que visem a impedir a evasão, a destruição e descaracterização de bens e documentos de valor cultural do Município do Rio de Janeiro; dentre outras.

Todavia, a julgar pelas informações explanadas no site do IRPH sobre a Paisagem Cultural Carioca, conforme demonstrado na introdução do presente estudo, onde se incluem os critérios adotados para o recebimento do título ao qual foi atribuído o valor excepcional universal, pode-se admitir que, após seis anos de sua criação, os objetivos da instituição ainda não foram atingidos.

Assim, há relações culturais que emergem deste contexto urbano que infelizmente não foram discriminadas na proposta pelo Comitê de candidatura, e que, todavia, foram reconhecidas pelos especialistas do ICOMOS, e valoradas pela UNESCO como mais aplicável ao sítio, e que responde, inclusive, como uma das justificativas da atribuição do Valor Universal Excepcional. Ainda conforme o Relatório de Avaliação do ICOMOS:

ICOMOS considera ainda que, embora a paisagem cultural seja desenhada em uma grande tela, a sua gestão tem necessidade de respeitar os menores detalhes dos componentes e, para tanto **registros detalhados e inventários são necessários para apoiar a conservação.** (ICOMOS, 2012, p. 389) (Texto traduzido)¹¹ [Grifo nosso]

De fato, o processo de construção paisagística ocorrido na cidade ao longo de quase dois séculos, tem grande relevância para a formação do sítio. Contudo, tais intervenções não se restringem ao reflorestamento da Tijuca, e ao trabalho de Roberto Burle Marx. Situados no Setor A do Sítio Nomeado tem-se: o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, com construção iniciada em 1808, bem como, o tratamento paisagístico dado à Floresta da Tijuca, que a tornou um jardim público na segunda metade do século XIX. (Figura 6)

in relation with nature and culture, and now they are part of a green system together with the Botanical Garden, the Flamengo Park and the Copacabana Promenade. From the entrance to the Guanabara Bay with its historic fortresses, the Sugar Loaf and the Botafogo Bay it is possible to understand clearly the described landscape.

¹¹ Texto original: *ICOMOS further considers that although the cultural landscape is drawn on a large canvas, its management does need to respect the smaller details of the component parts and to this end detailed records and inventories are necessary to underpin conservation and adaptiv.*

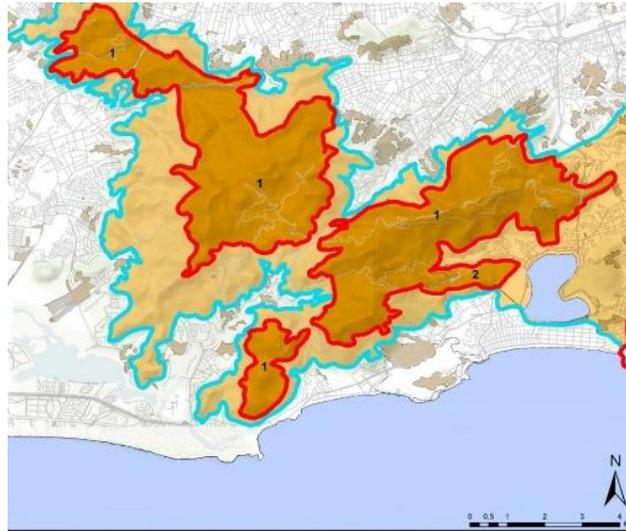


Figura 6: Mapa do Setor A do Sítio da Paisagem Cultural da Cidade do Rio de Janeiro. (A linha em vermelho corresponde aos limites do Sítio Nomeado, e a linha em azul equivale à Zona de Amortecimento). Fonte: IPHAN, 2012.

Localizados dentro dos limites do Sítio Nomeado e da Zona de Amortecimento no Setor B tem-se o Passeio Público (1860); a Praça da Glória (1904); a Praça Paris (1926); a Praça Ministro Salgado Filho (1947); a reforma do *Parkway* da Enseada de Botafogo (1954); o complexo do Parque do Flamengo (1961-1965); o Passeio de Copacabana (1970), e a Praça Júlio de Noronha (1986); o tratamento paisagístico da Lagoa Rodrigo de Freitas (1975). (Figura 7)

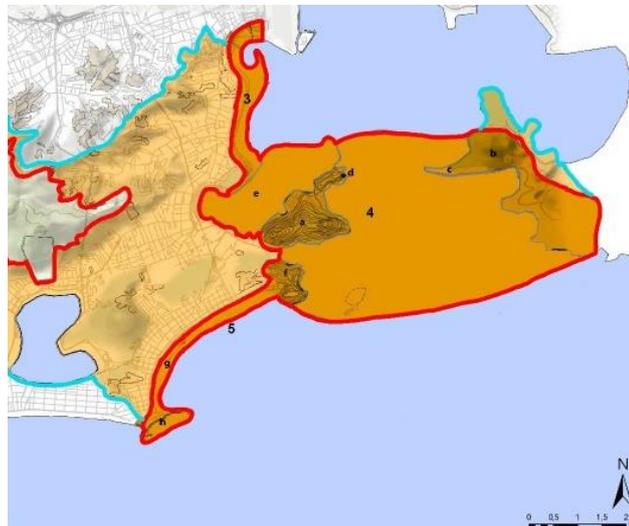


Figura 7: Fig. 6: Mapa do Setor B do Sítio da Paisagem Cultural da Cidade do Rio de Janeiro. (A linha em vermelho corresponde aos limites do Sítio Nomeado, e a linha em azul equivale à Zona de Amortecimento). Fonte: IPHAN, 2012.

Observa-se que, dentre as áreas que receberam tratamento paisagístico ocorreram diferentes emergências tipológicas com características específicas, que contribuiriam para expressar a cultura do lugar e ao mesmo tempo de moldá-la. Sua continuidade física corresponde a um sistema de grande

importância para os hábitos sociais e a qualidade de vida ao ar livre nesta cidade, que merece ser valorizado não só em conjunto, bem como compreendido nos atributos de suas respectivas individualidades.

Ainda em 2012 foram identificados os fagotes que afetam o sítio através de relatório procedido por especialistas do ICOMOS-IFLA (2011), presente no site da UNESCO. Nele, descrevem-se as ameaças identificadas no momento da inscrição, abaixo listadas:

Ausência de uma estrutura de gerenciamento geral para todos os componentes do sítio; Plano incompleto para gerenciamento do sítio; Falta de detalhes sobre como a zona de amortecimento será protegida e gerenciada; Nenhum sistema deliberado para definir, registrar e inventariar os principais componentes da paisagem cultural em geral; Não há indicadores de monitoramento para relacionar os atributos de Valor Excepcional Universal; Poluição da água; Ausência de um plano geral de conservação ou abordagem de conservação para o sítio.

Em relação à política de proteção que foi proposta pelo Comitê Técnico de Candidatura em 2011, o Relatório de Avaliação do ICOMOS (2011) é enfático ao abordar:

Atualmente, a conservação é desigual e tende a abordar diferentes aspectos dos atributos. O ICOMOS considera que há a necessidade de uma estratégia global de conservação que esteja relacionada tanto às dimensões culturais como naturais dos vários locais. (ICOMOS, 2011, p. 387) (Texto traduzido)

Na avaliação do ICOMOS foi observado que em algumas áreas do sítio são necessários projetos para sua conservação específica a fim de restaurar aspectos determinantes, como a pavimentação e o paisagismo do Calçadão de Copacabana, os caminhos do Parque Nacional da Tijuca, plantas estruturais no Jardim Botânico, o paisagismo do Passeio Público (que, como visto, já foi restaurado), e a cobertura de partes do teleférico do Pão de Açúcar.

Conservação, conforme Jukka Jokilehto (2002), é geralmente tomada como um termo geral relacionado com a proteção do patrimônio cultural e natural, e como a ação de preservação de sua decadência, onde se incluem áreas históricas e paisagens culturais, cujos balanços e natureza específicos dependem da fusão das partes com que foram compostos, abarcando atividades humanas, edificações, organização espacial e arredores.

Embora a nomeação seja sobre a paisagem em grande escala como pano de fundo para a cidade, ainda há uma necessidade de garantir que os detalhes individuais dos locais sejam conservados, para que seu valor cultural não seja perdido, e que possam ser apreciados a pé, e não apenas em longos planos de vista. Assim, o ICOMOS-IFLA (2011) considerou que existe a necessidade de um plano de gestão da conservação da paisagem cultural carioca, ou de uma abordagem conservacionista para o sítio, juntamente com projetos específicos de conservação em vários locais para preservar seus detalhes importantes.

Com isso, em Fevereiro de 2014 foi enviado à UNESCO o Plano de Manejo do Sítio da Paisagem Cultural Carioca organizado por representantes dos três níveis de Governo - Federal, Estadual e Municipal – juntamente com o setor privado e a sociedade. Sua elaboração foi coordenada

pelo IPHAN e pelo ICMBio, sob os auspícios do Ministério da Cultura e do Ministério do Meio Ambiente. De acordo com o Plano de Gestão (2014), a conservação da biodiversidade do sítio é um dos aspectos de maior relevância apontados para sua gestão.

Em suma, observa-se que, segundo a normativa municipal para a proteção da paisagem, os componentes do sítio devem ser protegidos de acordo com regulamentos efetivos de desenvolvimento e conservação urbana. Além disso, existe a compreensão de que o sítio da paisagem cultural deve possuir uma perspectiva sistêmica, que contemple de maneira integrada seus principais componentes que justificam seu valor excepcional universal. Porém, no Plano de Manejo proposto, o sítio foi interpretado como áreas isoladas geridas por diretrizes fragmentadas, sem a perspectiva articuladora de um plano sistêmico para a gestão da conservação.

A perspectiva sistêmica é abordada por Onofre (2011), que confirma que a necessidade da abordagem sistêmica no sítio da paisagem cultural:

[...] a nomeação do Rio evidencia que a Paisagem Cultural proposta é um sistema de ecossistemas naturais e antrópicos associados entre si e sua autenticidade é evidenciada pelas características intrínsecas naturais e culturais em cada um dos sítios que compõem os limites da área proposta como patrimônio mundial (ONOFRE, 2011, p. 4). (Texto traduzido).¹²

Nota-se, portanto, que a visão ‘cartesiana-newtoniana’ não se aplica à percepção do sítio pelo especialista. Tal visão pode ser resumida como característica da noção de mundo como máquina, a descrição matemática da natureza e o método analítico de raciocínio que consiste em decompor pensamentos e problemas em suas partes componentes e em dispô-las em sua ordem lógica.

Ou seja, mesmo se tratando de 3 setores com peculiaridades diversas, formados pela Floresta, a Montanha, e o Mar, e entre eles toda a complexidade da dinâmica urbana, há evidente interação entre as partes, que não devem ser compreendidas separadamente. É neste sentido que, ainda de acordo com o Relatório Confidencial sobre a Missão de Avaliação (2011), Onofre avaliou a Paisagem Cultural Carioca como uma articulação entre estruturas naturais e culturais, evidenciando o caráter de construção da cultura ambiental e social:

O fato de que, no Rio de Janeiro, a paisagem cultural surge, por um lado, da percepção de certas partes selecionadas na natureza e, por outro lado, que é **uma “construção” de acordo com nossas formas de expressar a cultura, nos indica que surge a meio caminho entre a natureza e a cultura, articulando estruturas naturais e culturais** cujo reconhecimento depende em grande medida da sensibilidade de cada pessoa, dos mecanismos de percepção, das categorias culturais de interpretação ou, a partir de uma perspectiva fenomenológica (ONOFRE, 2011, p. 5). (texto traduzido)¹³ (Grifo Nosso).

¹² Texto Original: [...] *the nomination of Río evidences that the proposed cultural landscape is a system of natural and anthropic ecosystems associated to each other and its authenticity is evidenced by the intrinsic natural and cultural characteristics in each of the sites that compose the boundaries of the area proposed as world heritage.*

¹³ Texto original: *The fact that in Río de Janeiro the cultural landscape arises, on one hand, from the perception of certain parts selected in nature and, on the other, that it is a “construction” according to our ways of*

Esse então seria um dos grandes desafios para a definição de um plano de gestão para conservação da Paisagem Cultural Carioca, pois, além de inserida no meio urbano, trata-se de áreas relativamente separadas e com características próprias. A possibilidade de articulação é acenada pela abordagem sistêmica da paisagem, a qual permite visualizar a ligação entre os diferentes espaços livres, a partir dos elementos lineares. Desta forma, qualquer plano deve respeitar suas partes individuais sem desconsiderar a visão sistêmica do sítio como um todo, de modo a contemplar tanto suas peculiaridades histórico-culturais materiais e imateriais, como a sustentabilidade urbana.

É sob a perspectiva sistêmica que a UNESCO coloca a necessidade premente de estudos que relacionem a construção entre sociedade com o meio ambiente, pois, como reconhece Onofre o “[...] o reconhecimento depende em grande medida da sensibilidade de cada pessoa, dos mecanismos de percepção, das categorias culturais de interpretação ou, do ponto de vista fenomenológico.” (ONOFRE, 2011, p. 5). (texto traduzido) ¹⁴ Para tanto, a compreensão das características físicas do sítio são primeiramente necessárias, para que, em seguida, se possa abordá-lo culturalmente.

1.2. As práticas paisagísticas e a paisagem

A prática paisagística distingue-se em relação à arquitetura, pois na obra arquitetônica há sempre um aspecto de visão interior e outro exterior. Já na prática paisagística, a visão é interior e a obra circunda o profissional. Além deste, dois pontos fundamentais a diferenciam: a vida e o tempo. Trabalha-se, primordialmente, com o mundo vegetal, que tem vida autônoma, de modo que se pode apenas criar condições para que esses elementos reajam em determinado sentido, e produzam certos efeitos. Por se tratar de matéria viva, a obra não se realiza num momento, estando sujeita à evolução no tempo, fenômeno vital para o crescimento e desenvolvimento da vegetação, que sofre alternâncias cíclicas das mudanças de estações, do dia e da noite, e das condições climáticas. (CABRAL, 2003)

De acordo com o arquiteto e estudioso desta área Fernando Chacel (2004), a profissão pode ser desenvolvida em dois níveis básicos: o planejamento e o projeto paisagístico. O planejamento paisagístico compreende a meso e a macro escala de intervenção e corresponde a espaços comunitários e particulares de grandes proporções, grandes setores urbanos, cidades e regiões. Já o projeto paisagístico, ainda segundo o autor, engloba a meso e micro escala, atuando também em espaços públicos e privados de grandes proporções e de dimensões mais restritas, equivalentes a um lote ou a uma ou poucas quadras urbanas, e corresponde aos jardins, praças, pátios, calçadas, margens de rios e canais, cemitérios, dentre outros.

expressing the culture, indicates us that it rises halfway between nature and culture, articulating natural and cultural structures.

¹⁴ Texto original: *The recognition depends in great measure on the sensibility of each person, on the mechanisms of perception, on the cultural categories of interpretation or, from a phenomenological perspective.*

A prática paisagística, ainda segundo definições da ASLA, é um campo multidisciplinar, que incorpora conhecimentos de Botânica, Horticultura, Artes Plásticas, Arquitetura, Design, Geologia, Psicologia Ambiental, Geografia e Ecologia. O profissional, por meio de técnicas específicas, pode agir em diferentes dimensões físicas, abrangências espaciais e especializações funcionais. Suas atividades podem variar desde a criação de parques públicos e arborização urbana à concepção de áreas externas de propriedades residenciais, passando pelo projeto de infraestrutura civil e gestão de áreas naturais de grandes dimensões ou de recuperação das paisagens degradadas.

Mesmo com a diversidade de escalas de trabalho, e de elementos compositivos, o principal elemento da prática paisagística ainda é o componente vegetal. Assim como os elementos construtivos, vegetações são capazes de propiciar condicionantes equivalentes. Árvores podem ser associadas a pilares e suas copas às coberturas; arbustos tendem a estabelecer a função de guarda-corpo; diferentes tipos de grama e forrações como delimitação de pisos, etc., ou seja, tendem a criar planos horizontais (piso e cobertura) e verticais (paredes).

De maneira geral, segundo o historiador de arte Giulio Carlo Argan (1993), antes de haver uma cultura dos projetos, imperava outro tipo de cultura, ou seja, a cultura do modelo. Um modelo pode apenas ser imitado através de uma atividade de reprodução e de reflexão. Com a cultura do projeto, tem-se o fim do princípio de autoridade da cópia, bem como o fim da concepção de arte como mimesis. “É, portanto, o fim da arte clássica e o início da cultura moderna” (ARGAN, 1993, p. 2).

Ainda conforme o autor, nos componentes do projeto o primeiro estágio é caracterizado pela análise e crítica do existente. Não é possível conceber uma ideia de projeto que não seja a crítica de um tipo ou de tipos que existam. “Talvez a única forma de projeto sem uma análise prévia ou crítica do que é existente seja a criação, a criação enquanto criação mais que humana [...]” (ARGAN, 1993, p.2).

A crítica é feita a partir da divisão de categorias separadas por afinidades, que darão origem às diferentes tipologias. Na diferenciação entre modelo e tipo, Argan, a partir de definição de Quatremère de Quincy, explica que:

[...] um modelo é uma forma que devemos reproduzir tal qual ela é. Um tipo é uma estrutura que dá a possibilidade, não apenas a possibilidade, mas a necessidade de variantes, pois o tipo não tem uma determinação formal, nós devemos lhe dar esta determinação formal. Então, o tipo não é uma espécie de protótipo platônico mas, Quatremere é muito preciso sobre este ponto, é a dedução que fazemos de caracteres comuns entre os objetos de mesmas categorias. (ARGAN, 1993, p.2).

Nas camadas de um processo de projeto, Argan descreve que se parte primeiramente dos conhecimentos históricos, a fim de delimitar as experiências pregressas. Em seguida, tem-se a análise; na terceira etapa, as críticas; e numa quarta, a imaginação. “Eis então que se desenha completamente este ato, esta trajetória do projeto, que é a mesma da memória à imaginação” (ARGAN, 1993, p.3).

A partir da compreensão do processo de projeto admite-se que não se pode ‘reduzir’ fatos sociais apenas à cognição individual. Entende-se que é necessário buscar uma posição mediativa, embasada em uma perspectiva interpretativista da realidade, que relacione as práticas paisagísticas à paisagem em que atuaram.

1.2.1. A construção das práticas sociais na paisagem

De acordo com a etimologia, o termo “paisagem” em português deriva da expressão “país”, tal como sua correspondente francesa, *paysage*, originada no século XVI. Na língua inglesa, a palavra *landscape* surgiu no século XVII como derivação do termo holandês *landskip*, que em alemão é denominada *Landschaft*, e derivam da palavra que designa “terra”. Nessas construções, seu sentido está relacionado ao entendimento de nação e identidade cultural (SCHENK, 2008).

A forma como a paisagem é apreendida constitui um dos diferenciais da Geografia Cultural, que leva em consideração o estudo do sentido, global e unitário, em sua totalidade. Nesse sentido, todo o ambiente que envolve o homem, seja físico, social ou imaginário, influencia a sua conduta, e a paisagem é percebida não como uma soma de objetos próximos uns dos outros, mas de forma simultânea, de forma *holística*. Segundo o geógrafo francês Augustin Berque:

Como manifestação concreta, a paisagem [...] existe, em primeiro lugar, em relação sua relação com um sujeito coletivo: a sociedade que o produziu, que a reproduz e a transforma em função de certa lógica. Portanto, procurar definir essa lógica para tentar compreender o sentido da paisagem é o ponto de vista cultural que se indicou no parágrafo anterior (BERQUE, 1984 in CORRÊA; ROSENDAHL, 2004, p. 239).¹⁵

Desta forma, o surgimento da noção de paisagem, sobretudo em relação ao seu sentido de representação do meio ambiente apresenta duas qualidades: subjetivação e criação humana em relação a um lugar pré-existente ao homem, o qual ele faz parte. Desta forma, o sentimento de paisagem oscila entre o objetivo e o subjetivo, de modo que o fenômeno é aqui compreendido como fruto da relação entre as sociedades, suas culturas, e a natureza. É neste sentido, portanto, que Berque define:

A paisagem é uma **marca**, pois expressa uma civilização, mas também uma **matriz**, porque participa dos esquemas de percepção, de concepção, de ação – ou seja, da cultura – que canalizam, em certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza e, portanto, a paisagem com seu ecúmeno. E assim sucessivamente, por infinitos laços de codeterminação (BERQUE, 1984 in CORRÊA; ROSENDAHL, 2004, p. 239). (Grifos nossos).

Com a finalidade de interpretar os saberes adotados na construção da paisagem criada no sítio carioca segundo a corrente construcionista, entende-se que as formas simbólicas são marcadas pela instabilidade de significados, pela polivocalidade. Esta linha de pensamento nega a corrente reflexiva,

¹⁵ Publicado originalmente como “Paysaje-empreinte, paysage-matrice: elements de problematique pour la géographie culturelle”, em *L’espace géographique*, 1984. Reproduzido em português em *Paisagem, tempo e cultura*, organizado por Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

na qual as formas simbólicas já são portadoras de um dado significado. Nega também a corrente intencionalista, na qual as formas simbólicas expressam apenas as intenções daqueles que as conceberam.

Como refletem Berger e Luckmann (2003), o conhecimento é concebido contextualmente, ou seja, ele é construído no coletivo. A realidade dos sujeitos é construída socialmente e precisa ser concebida numa visão sistêmica e dinâmica, onde é abolida a dicotomia entre o mundo interno e o mundo externo. Em outras palavras, nessa linha de pensamento são criticados os modelos tradicionais, problematizando-os através de investigações às suas raízes sociohistóricas (BERGER; LUCKMANN, 2003).

É necessário então reconhecer à pluralidade das operações e dos agentes implicados tanto nesta produção como nos efeitos produzidos pelas formas materiais sobre a construção de seu sentido, como reflete Roger Chartier (1988). Para tanto, é preciso ter distanciamento para compreender quais foram as razões da produção, as modalidades das realizações e as formas das apropriações das obras do passado. Mas como entender essa experimentação entre paisagistas, seus contemporâneos e antepassados na vida cotidiana?

A resposta é seguramente colocada em termos do ‘método relacional’, cunhado pelo filósofo e sociólogo Pierre Bourdieu (2011), calcado numa relação entre o espírito do tempo, a consciência de classe, a hegemonia histórica e a consciência e liberdade individual. Inicialmente, o termo “relacionismo” foi cunhado pelo sociólogo Karl Mannheim em 1956, numa corrente de pensamento denominada “sociologia do conhecimento”, e parte do reconhecimento de que o conhecimento tem sempre de ser conhecimento a partir de certa posição (BERGER; LUCKMANN, 2003).

Nesse sentido, Bourdieu (2011) propõe a análise do microcosmo social no qual se produzem obras culturais, onde se situa cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com os demais. Ele é baseado na relação entre as posições sociais (conceito relacional), as disposições (ou o *habitus*), e as tomadas de posição, ou as escolhas que os agentes sociais fazem nos domínios mais diferentes da prática, onde a comparação só é possível entre sistemas, observando-se suas distinções (separação, traço distintivo) – propriedade relacional que só existe em relação a outras propriedades.

Bourdieu defende a aplicação do método relacional ao espaço das obras, ou seja, às formas, aos estilos, etc., para compreensão do campo de tomada de posição. Assim, “[...] os autores, as escolas, as revistas, etc. existem nas e pelas diferenças que as separam” (BOURDIEU, 2011, p. 62).

É certo que a orientação da mudança depende do estado do sistema de possibilidades (por exemplo, estilísticas) que são oferecidas pela história e que determinam o que é possível e impossível de fazer ou de pensar em um dado momento do tempo, em um campo determinado; mas não é menos certo que ela depende também dos interesses (frequentemente ‘desinteressados’ no sentido econômico do termo) que orientam os agentes – em função de sua posição no polo dominante ou no polo dominado do campo – em direção a possibilidades mais seguras, mais estabelecidas, ou em direção aos possíveis mais originais entre aqueles que já estão

socialmente constituídos, ou até em direção a possibilidades que seja preciso criar do nada (BOURDIEU, 2011, p. 63).

Bourdieu (2011) comenta suas ideias sobre os campos de produção cultural, que propõem aos que neles se envolvem um ‘espaço de possíveis’. Este orienta as práticas definindo um universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais, de conceitos, ou seja, as diretrizes prováveis para produção da obra. O espaço de possíveis transcende os agentes singulares, e age como um sistema comum de coordenadas, possibilitando que criadores contemporâneos sejam datados e situados.

Para se compreender a lógica de um campo de produção simbólico, passa-se por três momentos cruciais e inter-relacionados. Um primeiro, no qual o fundamental é traçar as relações de influência e subordinação/dominação do campo intelectual em relação à estrutura de poder dentro da distribuição estrutural da classe dirigente, traçando um mapa preciso da localização do campo intelectual no arcabouço do poder, mostrando as linhas de força que delineiam as demarcações de autonomia relativa do campo intelectual.

Em seguida, a partir do âmago da autonomia do campo, devem-se delinear as relações entre as posições ocupadas, alocadas, deslocadas pelos agentes e pelos grupos; esmiuçar a trama sincrônica de um determinado momento do campo, resultado de uma história de lutas e conflitos pelo poder legítimo e legitimado pelos próprios agentes envolvidos.

Por fim, do resultado destes embates reais e históricos, consegue-se a tessitura dos *habitus* coletivos dos grupos em embate, cujas variações individuais não fazem mais que confirmar, desviando-se às vezes do *mainstream* social, a característica fortemente coletiva das carreiras individuais dos agentes.

Neste sentido, existem vários modos de estabelecer estas interações sociais. A mais importante ocorre na situação de estar em relação direta com o outro, que como resultado há um intercâmbio contínuo entre a expressividade, conhecimentos, atitudes, etc. As interações sociais tornam-se progressivamente anônimas à medida que se afastam dessa situação. Assim, hábitos de culturas distintas podem ser apreendidos através do convívio entre as pessoas.

Bourdieu desenvolveu o conceito de ‘campo’, que considera a lógica interna dos objetos culturais, sua estrutura como linguagens, e os grupos que produzem tais objetos através dos quais eles também preenchem funções.

É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio dos interesses específicos que são aí determinados. (BOURDIEU, 2011, p. 61)

O campo exerce certo efeito de autonomia, e apenas conhecendo as leis específicas de seu funcionamento e o seu grau de autonomia, é que se torna possível compreender as mudanças nas relações entre produtores (práticas paisagísticas), ou entre diferentes concepções artísticas (áreas paisagísticas), que aparecem por ocasião de mudança de regime político ou de uma crise econômica.

Porém, por maior que seja a autonomia no campo, o resultado das lutas nunca é completamente independente de agentes externos.

O que se produz no campo é cada vez mais dependente da história específica do campo, e cada vez mais difícil de deduzir ou prever a partir do conhecimento do mundo social (situação econômica, política etc.) no momento considerado. A autonomia relativa do campo sempre se realiza melhor nas obras que devem suas propriedades formais e seu valor apenas à estrutura, ou seja, à história do campo, desqualificando as interpretações que, por um “curto-circuito”, se julgam no direito de passar diretamente no mundo ao que se passa no campo (BOURDIEU, 2011, p. 70).

A obra produzida segundo a lógica de um campo fortemente autônomo solicita uma percepção diferenciada, atenta às distâncias em relação a outras obras, contemporâneas ou passadas. Desta forma, a devida compreensão da prática paisagística, produto de rupturas e permanências com a história, tende a tornar-se cada vez mais completamente histórica. Tal noção tem como condição a consciência e o conhecimento do ‘espaço de possíveis’ do qual a obra é produto, da contribuição que ela representa, e que só pode ser percebida pela comparação histórica.

O fundamento da independência em relação às condições históricas, afirmado nas obras produzidas a partir de uma preocupação com a pureza da forma, está no processo histórico que levou à emergência de um universo capaz de assegurar aos que nele habitam uma tal independência (BOURDIEU, 2011, p. 71).

Depois de realizado o enquadramento do campo a ser estudado, com o encontro prévio da perspectiva a ser empregada, pode-se sobrepor à estrutura relacional dos campos do poder e do campo intelectual, as marcas distintivas das trajetórias dos grupos sociais e dos agentes. Essas marcas, pura projeção dos *habitus* e que evidenciam os símbolos distintivos dos mesmos, trarão à luz as estratégias e injunções sofridas pelos agentes através das linhas de força dentro de cada campo social. As trajetórias seriam, assim, o resultado construído de um sistema dos traços pertinentes de uma biografia individual ou de um grupo de biografias (BOURDIEU, 1998).

Trajetória é a objetivação das relações entre os agentes e as forças presentes no campo. Essa objetivação resulta em uma trajetória, que diferentemente das biografias comuns, descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo agente em estados sucessivos do campo (BOURDIEU, 2011).

Trajetória é a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo paisagista em estados sucessivos do campo paisagístico, ocupado em um espaço submetido a transformações incessantes. Apenas na estrutura do campo, ou seja, repetindo, relacionalmente, que se define o sentido das posições sucessivas (ateliês, escritórios, instituições, docência, participação nos grupos, etc.). Não se pode compreender uma trajetória a menos que se construam previamente os estados sucessivos no campo em que ela se desenrolou – logo, o conjunto das relações objetivas que vincularam o agente considerado, ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se defrontaram no mesmo espaço de possíveis.

Em suma, perseguir uma trajetória significa acompanhar o desenrolar histórico de grupos sociais concretos em um espaço social definido por esses mesmos grupos em suas batalhas pela definição dos limites e da legitimidade dentro do campo em que se inserem. Seguramente a origem social é um destaque poderoso na elucidação dessas trajetórias, pois o *habitus* primário, devido ao ambiente familiar, é uma primeira e profunda impressão social sobre o indivíduo, que sofrerá outras sedimentações ao longo da vida.

A cada classe de posições corresponde uma classe de *habitus* (ou de gostos) produzidos pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente e, pela intermediação desses *habitus* e de suas capacidades geradoras, um conjunto sistemático de bens e propriedades, vinculadas entre si por uma afinidade de estilo (BOURDIEU, 2011, p. 21).

Uma das funções do *habitus* é compreender a unidade de estilo que une as práticas e os bens de um agente singular ou de classes de agentes. “O *habitus* é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 2011, p. 21-22).

No sítio da Paisagem Cultural Carioca identificaram-se diferentes práticas paisagísticas que delimitaram sua construção, contribuindo para formar um *habitus* próprio ao longo do tempo, caracterizados por diferentes linguagens paisagísticas, que foram atuantes na construção da Paisagem Cultural Carioca, e que remetem a diferentes saberes.

A compreensão dos significados dos saberes concebidos pelas práticas paisagísticas foi aqui focalizada numa análise semiótica de interpretação iconológica procedida numa triangulação entre os projetos paisagísticos, relacionados às trajetórias dos agentes e aos seus respectivos contextos. O método iconológico desenvolvido pelo historiador de arte Erwin Panofsky (2009 [1939]), resgatou na primeira metade do século XX as noções de iconografia e iconologia, sob o ponto de vista das obras de arte. A partir dos pressupostos de Panofsky admitiu-se a necessidade de considerar os projetos para as áreas paisagísticas como textos codificados a serem decifrados à luz da formação de seus autores relacionada aos respectivos contextos.

Neste sentido, a iconografia no sentido mais restrito é a identificação do convencional, conscientemente inscrito morfologicamente. Já a iconologia sonda um estrato mais profundo de significado, e escava o que Panofsky (2009 [1939]) chama de ‘significado intrínseco’ de um trabalho de arte. Não há convenções estabelecidas ou métodos específicos para a verificação desses princípios. Eles precisam ser reconstruídos pelo pesquisador, buscando através de analogias com formas amplamente díspares, como a poesia, a filosofia, as instituições sociais, e a vida política.

Erwin Panofsky (2009 [1939]) orienta que o pesquisador distinga três fases na análise de uma obra, que ele assim denomina: (1) Tema primário; (2) Tema secundário; (3) Significado intrínseco. O primeiro, por ele denominado de pré-iconografia, consiste em reconhecer os elementos visuais que compõem a obra de arte, enquanto no segundo, a iconografia propriamente dita, as relações entre

aqueles elementos são estabelecidas, obtendo-se uma primeira interpretação. O terceiro momento é aquele no qual, com base no conhecimento da cultura local por meio de métodos diversos, obtém-se os significados intrínsecos à obra de arte. Trata-se da iconologia.

O tema primário é apreendido pela análise morfológica dos projetos paisagísticos. Nesse sentido, Panofsky propõe recorrer a uma descrição da obra que “[...] coligará e verificará toda a informação factual existente quanto ao **meio, condição, idade, autoria, destino, etc.**” (PANOFSKY, 2009 [1939], p. 36). (Grifo nosso).

Fazendo-se uma relação com os pressupostos de Panofsky, admitiu-se que o ‘tema primário’ é representado pela descrição pré-iconográfica das informações relacionadas a quatro imperativos do processo de projeto: autoria, época do projeto, necessidades pragmáticas (a que se destinava o projeto), características físicas do lugar (clima, vegetação, localização), os recursos materiais disponíveis, e as heranças culturais. Nesta fase é necessário remeter também à história do ‘estilo’, que nada mais é do que um princípio corretivo da descrição, apreensível com o simples “ver a obra” e compará-la com outras.

A segunda fase, denominada por Panofsky como iconografia, consiste na análise dos dados adquiridos na descrição pré-morfológica (ou pré-iconográfica). Para esta apreensão, Panofsky recomenda que nesta etapa se examine a maneira pela qual “[...] **sob diferentes condições históricas, objetos e fatos foram expressos pelas formas**” (PANOFSKY, 2009 [1939], p. 63) (Grifo nosso). Neste sentido, Panofsky orienta ligar “[...] os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com **assuntos e conceitos**” (PANOFSKY, 2009 [1939], p. 50). (Grifo nosso).

Esta fase consistiu numa análise iconográfica baseada numa verificação morfológica dos projetos paisagísticos, decompondo-os e analisando-os em suas partes constitutivas. Nisso, tratou-se de segregá-los em seus elementos compositivos, sendo eles: o traçado, a vegetação, o mobiliário e os elementos aquáticos. Em seguida, estas partes foram analisadas e caracterizadas segundo suas relações entre os materiais utilizados, a especificação da vegetação e sua composição, as características do traçado, as particularidades dos elementos aquáticos, e dos materiais utilizados. A análise iconográfica corresponde à descrição e classificação dos projetos, e diz respeito à intenção consciente do paisagista, apesar das qualidades expressivas projetuais nem sempre serem intencionais, sendo por isso necessário recorrer à história dos ‘tipos’.

No terceiro nível observa-se a produção de um significado profundo, intrínseco, no qual a forma é associada aos princípios “[...] que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica.” (PANOFSKY, 2009 [1939], p. 52) Esse nível corresponde ao que Panofsky denomina iconologia, e trata-se de “[...] um método interpretativo que está baseado em qualquer [...] **método histórico, psicológico ou crítico** [...]” (PANOFSKY, 2009, p.54). (Grifo nosso).

A interpretação iconológica consiste através da análise dos métodos de composição e dos significados iconográficos, a apreensão de uma atitude básica do autor determinada pelo seu contexto histórico. A ‘leitura’ iconográfica da obra é uma análise, já a ‘leitura’ iconológica é uma interpretação. Desta forma, a interpretação julgou os projetos paisagísticos no contexto onde a obra e da trajetória do respectivo autor, observando os elementos que nutrem sua imaginação na elaboração de um projeto e que ele traduz visualmente mesmo que inconscientemente.

Para maior rigor científico da interpretação, as imagens (projetos) foram confrontadas à Análise de Conteúdo em estudo qualitativo de depoimentos e entrevistas abertas, segundo diretrizes explanadas por Laurence Bardin (2009). Bardin aplicou as técnicas de Análise de Conteúdo na investigação psicossociológica e nos estudos das comunicações de massas. Trata-se de um conjunto de técnicas de investigação das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, pois “[...] a análise de conteúdo se faz pela prática” (BARDIN, 2009, p.51).

A referida análise teve como ponto de partida a escolha e organização dos dados referentes aos respectivos contextos - obtidos em pesquisas às fontes primárias presentes em relatos dos autores dos referidos projetos, em depoimentos autobiográficos, e entrevistas abertas concedidas. Estes dados foram abordados segundo a técnica de sistematização do *corpus* de análise (Anexo 2). Foram assim formuladas hipóteses e objetivos, e estabelecidos indicadores para a interpretação das informações coletadas.

Em seguida, procedeu-se a exploração do referido material. Segundo Bardin (2009), esta consiste na construção das operações de codificação, considerando-se os recortes dos textos em unidades de registros, a definição de regras de contagem e a classificação e agregação das informações em categorias simbólicas ou temáticas. Foram assim recortadas as unidades de registro (palavras, frases, parágrafos, textos), com foco nos saberes representados, e identificadas as palavras-chave das análises aos depoimentos e entrevistas, a fim de realizar a primeira categorização. Por este processo indutivo procurou-se não apenas compreender o sentido da fala dos agentes, mas também se buscou apreender sua significação. Para exemplificar, dispôs-se no Quadro 1, uma das análises procedidas de depoimentos do paisagista Roberto Burle Marx.

Quadro 1

Prática	Saberes	Ambiental	Científico	Artístico	Técnico
Formação			Muito da experiência de que me valho foi adquirida quando realizei o Parque do Araxá [...] juntamente com Mello Barreto.		
Referência cultural			Essas viagens trouxeram para mim toda uma compreensão da planta em seu habitat;	Eu admirava seus (Glaziou) gramados extensos, a textura variada das coberturas, o uso das pedras para criar paisagens no Rio	Um passeio com incidentes, flexível;
Percepção			Maneira justa de associá-las e, [...] de associar plantas que, [...], se irmanavam nas suas atitudes e exigências;		O jardim moderno [...] comporta varios objectivos: hygiene, educação e arte;
Continuidade				Responde por uma razão de percurso histórico;	
Ruptura			O jardim assenta numa base ecológica;	Leis da composição estética; em arte não pode haver regras prefixadas;	

Fonte: A autora, 2018.

A terceira fase compreendeu o tratamento dos resultados, inferência e interpretação, e consistiu em captar os conteúdos manifestos contidos em todo o material coletado. A análise comparativa foi realizada através da justaposição das diversas categorias existentes em cada análise, ressaltando os aspectos considerados semelhantes e os que foram concebidos como diferentes. Com isso, foi possível apreender os significados dos saberes específicos que se manifestam através das comunicações.

Em seguida, no cerne da autonomia do campo, delinear-se as relações entre as posições ocupadas, alocadas, deslocadas pelos agentes e pelos grupos; esmiuçou-se a trama coincidente de um determinado momento do campo, resultado da história de lutas e conflitos pelo poder legítimo e legitimado pelos próprios agentes envolvidos. Por fim, com esses resultados conseguiu-se a composição dos *habitus* coletivos dos grupos, cujas variações individuais não fazem mais que confirmar a característica fortemente coletiva das peculiaridades dos agentes.

Dessa forma, as práticas e os saberes foram analisados a partir da produção paisagística que contribuiu na construção do sítio da paisagem cultural carioca, homogeneizada em uma mesma categoria de análise como área paisagística.

1.2.2. As áreas paisagísticas no Sítio Carioca

Algumas das áreas paisagísticas no sítio da Paisagem Cultural Carioca possuem tombamento patrimonial ora em nível federal, estadual, e/ou municipal, sendo compreendidas informalmente como jardins históricos. Um jardim histórico, sob a ótica patrimonial, segundo o Artigo 1º da “Carta de Florença”, documento do ICOMOS com diretrizes para a preservação de jardins históricos de 1981, define-se que “[...] é uma composição arquitetônica e vegetal que, do ponto de vista da história ou da arte, apresenta, um interesse público. Como tal é considerado monumento” (IPHAN, 1981). Eles podem ser considerados obras espaciais, pictóricas, poéticas, obras de arte, construídas por meio da composição de elementos arquitetônicos e vegetais, segundo determinados princípios.

Por representarem um ou vários momentos da evolução cultural de um lugar, os jardins históricos constituem documentos históricos de grande valor e interesse científico, além de testemunhar o passar dos tempos, o uso social do espaço, o conhecimento do elenco florístico e as diferentes práticas nele utilizadas, os eventos e personagens que imprimiram seu toque em cada um dos seus componentes e contribuiu para a construção da memória coletiva, da vontade da sociedade e de seus estados de espírito. São, portanto, artifícios, repletos de simbolismos e de arte, com identidade própria na representação de uma cultura, das intenções do homem, das tradições da sociedade, tornando-se assim um dos indicadores das mudanças de atitude da Humanidade em sua relação com o meio ambiente.

Ainda segundo a Carta de Florença (1981), um jardim histórico é considerado um ‘monumento vivo’ devido ao seu principal elemento ser a vegetação, e como tal perecível e renovável. Sua salvaguarda, portanto, requer diretrizes específicas, e em sua arquitetura destacam-se seu plano e os diferentes perfis do terreno; suas massas vegetais, com suas essências, seus volumes, seu jogo de cores, seu espaçamento, suas alturas; seus elementos construídos e decorativos; as águas moventes ou dormentes.

No âmbito do patrimônio nacional, em 2010, a Fundação Casa de Rui Barbosa reuniu-se com a Fundação Museu Mariano Procópio-MG e o IPHAN para realizar o I Encontro Nacional de Gestores de Jardins Históricos, ocasião que proporcionou a elaboração, sob a orientação engenheiro-arquiteto Carlos Fernando de Moura Delphim, técnico do IPHAN responsável pela criação do Programa Jardins Históricos na Fundação Nacional Pró-Memória (1985-1990), da Carta dos Jardins Históricos Brasileiros, dita Carta de Juiz de Fora (2010).

Já no contexto da Paisagem Cultural Carioca, os jardins históricos se enquadram na primeira categoria das Diretrizes Operacionais da UNESCO, presentes no Anexo 3 das Diretrizes Operacionais da UNESCO (2015), que classifica como “paisagens intencionalmente definida, intencionalmente concebida e criada pelo homem”. Significa que a categoria engloba “[...] as paisagens de jardins e parques criadas por razões estéticas que estão muitas vezes (mas não sempre) associadas a construções ou conjuntos religiosos” (UNESCO, 2015).

Na normativa brasileira, entretanto, não existe especificamente a categoria de tombamento como “Jardim Histórico”. Por conta disso, a preservação da identidade deste patrimônio cultural deve ser protegida, na qualidade e nos significados do bem cultural, resguardando seu material essencial e assegurando sua integridade e autenticidade para as gerações futuras.

Apesar da inexistência da categoria, na última listagem do IPHAN, atualizada em 8/8/2017, alguns jardins tombados em nível Federal em categorias diversas localizados no Sítio da Paisagem Cultural Carioca foram classificados como ‘jardins históricos’. Conforme inventário procedido pela pesquisadora Cristiane Magalhães (2015), a Cidade do Rio de Janeiro é onde se identifica a maior quantidade de áreas paisagísticas do país com tombamento. Dos 492 bens identificados pela pesquisadora em todo o país, 101 estão concentrados no Município Carioca, apresentando grande diversidade de jardins históricos, bem como inúmeros bens do patrimônio natural.

Tais bens culturais localizados no sítio da Paisagem Cultural da Cidade do Rio de Janeiro são: Passeio Público: Chafariz dos Jacarés, obeliscos e portão do Mestre Valentim (IPHAN, 1938); Jardim Botânico do Rio de Janeiro (IPHAN, 1938); Parque do Flamengo (IPHAN, 1965); Monumento aos Pracinhos (IPHAN, 2012; INEPAC, 1990); Museu de Arte Moderna e jardim (INEPAC, 1990); Museu-Casa de Rui Barbosa (IPHAN, 1938); Conjunto arquitetônico do antigo Horto Florestal e Solar da Imperatriz - Museu do Horto (IPHAN 1961 e 1973); Jardim Botânico do Rio de Janeiro (IPHAN, 1938); Palácio e Parque do Catete – Museu da República (IPHAN, 1938); Museu do Açude (IPHAN, 1974); Chácara do Céu – Museu Castro Maya (IPHAN, 1974); Palacete Linneo de Paula Machado e jardins (INEPAC, 2006); Casa Geyer e jardins (IPHAN, 2012); Palácio das Laranjeiras e Parque Eduardo Guinle (IPHAN, 1983); Palácio Guanabara (IPHAN, 1938); Palácio São Clemente (s/t); Palácio da Cidade (Municipal, 1984); Conjunto urbano-paisagístico junto às praias do Leme Copacabana – Passeio de Copacabana (INEPAC, 1991); Solar Grandjean de Montigny e Jardim (IPHAN, 1938); Parque Henrique Lage (IPHAN, 1957; INEPAC, 1965); Praça Senador Salgado Filho (INEPAC, 1990); Conjunto Paisagístico da Lagoa Rodrigo de Freitas (IPHAN, 2000); *Parkway* de Botafogo (INEPAC, 1988); Conjunto arquitetônico paisagístico do Outeiro da Glória (IPHAN, 1938); Praça Paris (Municipal, 1995).

O reconhecimento na classificação de jardins históricos não só no Rio de Janeiro, como em todo o Brasil, indica uma nova postura do IPHAN. Como manifestação integrada de ciência e arte, sua implementação requer conhecimento científico relacionado às qualidades do solo, gerenciamento de água, topografia, clima e vegetação, bem como a integração de componentes estéticos que promovam experiências multisensoriais e responda às necessidades materiais e espirituais do ser humano.

Apesar de suas características diversas, as áreas paisagísticas acima citadas podem ser consideradas jardins históricos, ou os possuem, segundo definição da UNESCO. Trata-se de ‘documentos’ dos saberes construídos pelo ser humano em um eixo temporal que vai das primeiras intervenções no meio ambiente para domesticá-lo e obter maiores e melhores benefícios, e, mais tarde,

com os avanços tecnológicos, eles são capazes de recriar partes do meio para satisfazer as necessidades sociais e espirituais e inserir sua criação no coração da casa ou nas cidades. Com isso, se pode indagar sobre os valores ambientais, estéticos, recreativos e sociais do lugar e do tempo em que foram criados; que podem ser vistos a partir de diferentes perspectivas: um lugar de atração turística, um lugar de encontro e recreação ou como um espaço social com forte significado histórico, artístico e cultural na imaginação coletiva.

Os jardins históricos passaram a ser melhor compreendidos nos últimos 30 anos, e passaram a ser entendidos em suas unicidades, e não apenas como área circundante de monumentos arquitetônicos, além de poderem ser tratados como partes integradas e integradoras de complexos arquitetônicos e perspectivas de paisagem. A discussão sobre sua conservação pela UNESCO passou a ser impulsionada ao ser instituída a categoria de Paisagem Cultural como patrimônio cultural da humanidade (1992). Antes disso, as ações nos jardins históricos dependiam da necessidade de intervenção na edificação ou monumento (SÁ CARNEIRO et al, 2016).

É crescente a atribuição de valor aos mais diversos tipos de jardins históricos brasileiros, com destaque para o jardim moderno de Roberto Burle Marx, sejam integrados a um conjunto ou isoladamente, e seu reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro ou mundial. O Parque do Flamengo recebeu tombamento do perímetro de seu plano geral pelo IPHAN no ano de 1965; em 1987 o conjunto urbano de Brasília foi reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, e tombado pelo IPHAN no ano de 1990; em 1997 foi tombado em nível federal o conjunto arquitetônico da Pampulha, juntamente com os jardins. Finalmente, em 2014 foram tombados os 6 primeiros jardins modernos na Cidade do Recife, Pernambuco – sendo esse o primeiro tombamento em conjunto de jardins no país.

Os jardins modernos fruto da obra de Roberto Burle Marx, por serem mais recentes, existem fontes de pesquisa que esclarecem com maior proximidade a vegetação utilizada, os materiais e técnicas adotadas nos elementos construídos, atualizados em plantas presentes tanto no acervo do escritório Burle Marx e Cia. quanto na própria Prefeitura da Cidade do Recife (no caso daqueles lá criados), além de contarem com fontes primárias em relatos de jornais e revistas da época.

Em contraponto, o acesso aos documentos que revelem as intenções originais de paisagistas do século XIX - como Glaziou na reforma do Passeio Público do Rio de Janeiro - é mais difícil pela eventual ausência de fontes primárias, e pela insuficiência de registros que documentem as várias fases da vegetação que foi plantada no jardim. A precisão da vegetação especificada só seria possível através da técnica de fotointerpretação ou de relatos da época, que possam trazer a tona essas referências de modo mais próximo possível. Outra técnica é a pesquisa arqueológica que foi depreendida em seu restauro procedido de 2004 a 2005, onde através de escavações descobriram-se vestígios de antigas construções atualmente destruídas, como um cassino e um aquário marinho, que associada à pesquisa de fontes primárias descobriu-se terem sido inseridos no começo do século XX.

Devido a essas dificuldades, a compreensão dos saberes adotados na constituição do campo paisagístico numa dada época é de suma importância para que se possa traçar uma aproximação dos patrimônio imaterial representado nos jardins históricos através das práticas sociais.

Considerações parciais

Com o reconhecimento pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade, a Cidade do Rio de Janeiro foi distinguida por sua paisagem urbana, onde se fundem a vida cotidiana com o meio ambiente exuberante, que dá origem a ‘uma cultura de rua’, com grandes espaços abertos, parques públicos, jardins e orla que são parte do dia-a-dia dos cariocas. Tais elementos, materiais e imateriais, constituem os componentes-chaves que identificam a cidade e a individualizam.

Assim, as diretrizes metodológicas adotadas para interpretação dos saberes tomados na concepção das áreas paisagísticas do sítio nomeado da Paisagem Cultura Carioca, procederam da Análise Iconológica dos ‘projetos’ paisagísticos e da Análise de Conteúdo dos depoimentos e entrevistas, que tiveram como apoio o estudo das trajetórias (ou histórias de vida) dos agentes, com foco em suas práticas, e a interpretação dos projetos paisagísticos, para o (re) conhecimento do método projetual empregado à luz dos conceitos de *habitus e campo*. Desta forma, foram discriminados os saberes adotados por seus agentes que constituem as “ideias ambientais, científicos e de design”, como ressaltado pelos especialistas do ICOMOS-IFLA.

Para a apreensão da construção paisagística da paisagem carioca foi procedida a aplicação do Método Relacional à interação entre os agentes e seus respectivos contextos, a sociedade, sua cultura e o meio ambiente. Trata-se de um método analítico que objetivou o estudo de como as práticas paisagísticas e seus saberes se relacionaram, de modo a identificar as características peculiares da paisagem da Cidade do Rio de Janeiro, e como ela se estruturou a partir da perspectiva histórico-cultural, com a finalidade de distinguir as características dessa construção.

Tal compreensão é de suma importância, inclusive, para entender os valores atribuídos ao sítio, a fim de fundamentar planos de gestão da conservação dos jardins históricos do lugar, e consequentemente, do próprio sítio da Paisagem Cultural Carioca.

CAPÍTULO 2



O PAISAGISTA

FORMAÇÃO DO CAMPO PAISAGÍSTICO CARIOCA

2.1. Gênese do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro

*Neste mundo de misérias
Quem impera
É quem é mais folgazão
É quem sabe cortar jaca
Nos requebros
De suprema, perfeição, perfeição [...]
Quem me vir assim alegre
No Flamengo
Por certo se há de render
Não resiste com certeza
Com certeza
Este jeito de mexer...*

Corta Jaca. Chiquinha Gonzaga (1895).

O período de formação do campo paisagístico no espaço público da Cidade do Rio de Janeiro é marcado por dois momentos: sua gênese com a construção do Passeio Público, em fins do século XVIII, e posteriormente, com a reforma do Passeio, em meados do século XIX, que caracterizou a emergência do referido campo. Dessa forma, o capítulo foi estruturado nessas duas subdivisões através da distinção das respectivas práticas paisagísticas, e caracterização dos contextos em que atuaram. A dispersão dos saberes, devido à ausência da tipificação de um campo estruturado, faz os praticantes assimilarem conhecimentos de diferentes áreas. Dentre os agentes sociais participantes, destaca-se a atuação de mestre de riscos, naturalistas, horticultores, jardineiros floristas, horticultor-paisagista, que alçados pelo crescente gosto por jardins contribuem diretamente para a construção paisagística na cidade carioca.

A baía de Guanapará ou Guanabara fora descoberta em 1º de janeiro de 1502, pela frota portuguesa que fazia o reconhecimento da costa dessa parte das Américas. Devido a um erro cosmográfico, foi considerada um rio, e recebeu o nome de Janeiro, devido ao mês da descoberta. Desde o primeiro momento, suas paisagens de acidentes recortados ornados pela luxuriosa vegetação chamou a atenção de seus primeiros visitantes europeus, como relatou Tomé de Souza - primeiro governador geral do Brasil – em carta ao rei de Portugal, onde descreveu as excepcionais condições naturais destas terras (GONÇALVES, 2004).

São Sebastião do Rio de Janeiro foi fundada em 1º de março de 1565, por Estácio de Sá em nome do rei de Portugal, sendo a Praia Vermelha o berço de seu fundamento. Estabeleceu-se cidade, e não vila como era hábito nas demais capitanias, cujo regime fora criado em 1534. Posteriormente, tornou-se capital da capitania de mesmo nome, que abrangia extenso território entre as capitanias de Porto Seguro e do Espírito Santo ao norte, e a de São Vicente, ao sul (GONÇALVES, 2004).

Espraiou-se inicialmente à margem direita da Baía de Guanabara, abrigada entre os Morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio, e da Conceição. A planície onde se situa primitivamente a cidade apresentava acidentes curiosos, com os extensos mangues, grandes e pequenas lagoas de águas doces e salgadas, terras enxutas cobertas de mata espessa, e litoral de recôncavos pitorescos e belas praias. Nesta geografia, o chão foi duramente conquistado ao meio ambiente ao longo dos séculos, através do dissecamento de brejos e mangues, e do desmonte de morros.

Com a descoberta do ouro no interior do Brasil, a América Portuguesa alcançou grande importância no seio do império ultramarino no século XVIII. Tal fato levou a Coroa Portuguesa a mudar a sede do governo de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763, o que produziu um deslocamento de grande quantidade da população para o interior das terras brasileiras, gerando uma rede de arraiais, que foram os embriões das futuras cidades (TOLEDO, 1983).

A partir de 1671, segundo Warren Dean (1991), o rei de Portugal deu início a uma política para o plantio de especiarias asiáticas, até aquele momento formalmente proibida para o Brasil. Contudo, as fortes pressões por parte da Holanda – e através dela, da Companhia das Índias Orientais – dificultou o acesso a sementes, de modo que Portugal não realizou o objetivo principal da conquista do comércio de especiarias. Com a lentidão dos esforços das autoridades coloniais, gradativamente, esta finalidade se perdeu após o descobrimento do ouro no território brasileiro, que culminou com a transferência da capital do Brasil da cidade de Salvador para o Rio de Janeiro. Com isso, o Rio de Janeiro adquiriu grande importância no cenário sócio-político do Brasil.

À medida que o século XVIII avançava, a cidade mostrava sua crescente população. Entre os anos de 1779 a 1789, de acordo com Nireu Cavalcanti (2004), São Sebastião do Rio de Janeiro, apresentava quatro freguesias urbanas (Sé, Candelária, São José e Santa Rita), que neste período somavam cerca de 38.700 habitantes, divididos em 5.850 ‘fogos’. As freguesias de fora dos muros da cidade somavam uma população entre 50.000 e 51.000 habitantes. Ressalta-se que tais números são relativos, e devem ser vistos mais pela ordem de grandeza que expressam sobre a população, do que pela exata precisão. A população da Capitania do Rio de Janeiro, por sua vez, foi estimada em 1768, pelo oficial da marinha britânica James Cook, em cerca de 666.000 pessoas, sendo 37.000 brancos e 630.000 negros (FRANÇA, 2008).

Dentre estes, a maioria da sua população era escrava, com uma reduzida alta sociedade que dirigia a cidade política e administrativamente. Neste momento, o Rio era uma cidade ‘apertada’. Limitava-se pelos Morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio, e da Conceição. Ocupava “um chão duramente conquistado à natureza”, proveniente do processo de dissecamento de brejos e mangues que ocorriam já há três séculos. Devido a falta de meios de transporte coletivo e às necessidades de defesa, todos moravam relativamente próximos uns dos outros, diferenciando-se mais pela forma de morar do que pela localização (ABREU, 2013 [1987], p. 35).

Nesse cenário, entre os anos de 1779 e 1783 foi construído o então denominado Passeio Público da Corte. Ele foi idealizado pelo 4º Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos e Souza, durante sua regência quando foi Governador do Rio de Janeiro de 1779 a 1790. Com área de 26.440 m², este é o mais antigo dos jardins públicos da Cidade do Rio de Janeiro, bem como um dos primeiros no território brasileiro. Como descreveu o arquiteto e pesquisador Hugo Segawa, o jardim representa “o mais singular do ponto de vista urbanístico do Brasil do século XVIII”. (SEGAWA, 1996, p.77)

2.1.1 O Passeio Público da Corte

D. Luís de Vasconcelos e Souza, sucessor do Marquês do Lavradio, e também chamado ‘Mecenas do Tempo’, destaca-se na história do Rio de Janeiro por empreender um Governo Ilustrado, através do impulso dado às artes, do grande incentivo às atividades científicas e culturais, ajudando inclusive na criação da Sociedade Literária do Rio de Janeiro (VIANA, 1914). Entre suas realizações mais famosas constam: a reforma do largo do Carmo, o aterro da Lagoa do Boqueirão da Ajuda, a construção do Passeio Público, e novas ruas para facilitar seu acesso, como a Rua do Passeio, e a Rua das *Bellas Noutes* - atual Rua das Marrecas.

Para realização do primeiro jardim público da cidade, a área que abrigava um charco que originava a Lagoa do Boqueirão da Ajuda foi aterrada com material proveniente em parte do Morro das Mangueiras, e em parte do Morro das Marrecas. A Lagoa era a única na cidade colonial que desaguava no mar, porém sua localização também servia de obstáculo na ligação entre o Engenho Del Rei e a Zona Sul. De característica insalubre, a lagoa possuía forte odor fétido devido ao despejo dos dejetos da população.

Um dos poucos relatos sobre o Passeio Público da época consta na obra do jornalista e romancista Joaquim Manuel de Macedo, que descreve em tom romântico no seu livro “Um passeio pela Cidade do Rio de Janeiro”, publicado em 1862. Macedo assim a descreveu: “É verdade que o Boqueirão da Ajuda oferecia uma vista magnífica, mas a lagoa que ali se encontrava era repugnante [...] Mostrava-se de feio aspecto, às vezes exalava um cheiro desagradável, e na opinião de muitos, passava por ser um foco de peste [...]”. (MACEDO, 2005/1862, p. 53).

Ainda conforme Macedo, em meados do Setecentos houve uma forte epidemia de gripe na cidade, que recebeu o apelido de “Zamparina”, em referência a uma cantora italiana que havia morrido em decorrência de complicações causadas pela referida moléstia. Na época, atribuiu-se a epidemia aos miasmas que exalavam da Lagoa do Boqueirão, foco perene de mosquitos onde grassava a febre.

Segundo consta em relatos do próprio Macedo (2005[1862]), a epidemia foi o mote para o aterramento da Lagoa, determinado pelo Vice-Rei Luís de Vasconcelos, dando origem a um terreno aplanado, que possibilitou inclusive o povoamento e abertura de novas ruas naquela região. (Figuras 8 e 9) No local, foi determinada a criação de um jardim, a exemplo do hábito europeu de então, onde ficava representado signo do poder da nobreza e da burguesia.

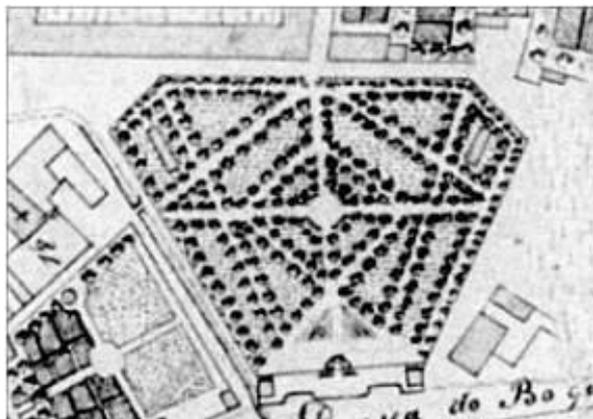


Figura 8: Passeio Público da Corte, na planta da Cidade do Rio de Janeiro (1791). Fonte: BETANCOURT, 1791.



Figura 9: Planta da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro (1835) (Destaque para o Passeio Público à esquerda da planta, em plano de Mestre Valentim). Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

O desenvolvimento do plano de criação do jardim no local da Lagoa do Boqueirão da Ajuda foi designado ao artesão Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como Mestre Valentim. Segundo escrevera Macedo (2005 [1862]), ele era filho de um português e uma brasileira. Nascido possivelmente em Minas Gerais, foi com o pai para Portugal, onde estudou, tornando-se órfão ainda jovem. Em seu retorno, estabeleceu-se no Rio de Janeiro, onde aprendeu “a arte torêutica, e foi um arquiteto e um entalhador de primeira ordem”. (MACEDO, 2005[1862], p. 85). Na cidade, são exemplos de seus feitos as igrejas do Carmo e da Cruz, a capela-mor da de S. Francisco de Paula e o chafariz do largo do Paço.

Mestre Valentim era torêuta, e neste momento assumiu a posição de ‘mestre-de risco’, ao elaborar o ‘projeto’ do jardim. A arte dos jardins desenvolveu-se ao longo dos séculos, de acordo com as características de cada época. Segundo o arquiteto paisagista português Francisco Cabral (2003), pode-se dizer que o fundador da profissão na Europa é o francês André Le Nôtre, sob o título de *ingénieur des jardins*, no século XVII. A atividade nasceu com a concepção do jardim particular e do parque, sendo estas as primeiras obras até praticamente meados do século XIX.

O ‘risco’ do jardim foi originalmente articulado em traçado ortogonal, com nove caminhos internos, e um ao redor do muro que o cercava. Esses 10 caminhos formavam 16 triângulos, que eram divididos por pontalotes de madeira, mas que em 1829 começaram a ser substituídos por outros de ferro. A característica planta trapezoidal voltada para o mar era pouco comum aos jardins europeus da época, e lhe sugere um aspecto bastante peculiar, distinguindo sua forma. (Figura 10)

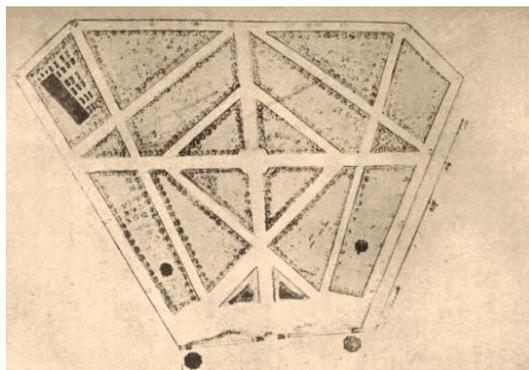


Figura 10: Planta de piso do Passeio Público da Corte (1779). Fonte: MACEDO, 2005 [1862].

No meio do jardim ficava o Chafariz dos Jacarés, também conhecido como Fonte dos Amores, que é considerado o maior destaque do Passeio Público. Era anteriormente abastecido pelo Chafariz da Carioca, através de canos subterrâneos. A Fonte foi construída sobre um outeiro artificial formado por pedras presas por plantas e arbustos. Na base foram dispostos dois jacarés entrelaçados que lançavam água pela boca para um grande tanque. Sobre as pedras foram colocadas três aves pernaltas, que jorravam água pelos bicos. Além destes, havia um coqueiro de ferro. Em frente ao Chafariz havia dois lagos, tendo cada um uma pirâmide de base triangular.

Subindo em direção ao terraço havia uma fonte com jorro d'água, onde eram apresentadas as armas de D. Luís de Vasconcelos. Na face deste jardim voltada para o mar havia um terraço de granito, no meio do qual se construiu outra fonte. Nela, foi posto em cima a estátua de um menino com um pássaro na mão de cujo bico jorra água em um tanque em baixo, e com a outra mão mostra um papel com a seguinte inscrição: "sou útil ainda brincando". Localizada na extremidade do jardim, em frente ao terraço, e nas costas do Chafariz dos Jacarés, a Fonte do Menino foi mais uma criação de Mestre Valentim. Nas pirâmides, localizadas dentro de um lago em frente ao Chafariz dos Jacarés, foram dispostos ovais em pedra de lioz, com as seguintes inscrições: "ao amor do público" e "à saudade do Rio".

O jardim era fechado por um muro, e terminava num terraço, que dava para o mar. Fechava-o uma artística e trabalhada porta de ferro, ornada com uma medalha de bronze dourada na parte superior, vendo-se na face voltada para a rua as armas de Portugal, com o seguinte dístico: *Brasiliae Regibus*, 1783. Na parte posterior, havia um medalhão de bronze dourado com as efígies da Rainha D. Maria I, e do seu marido, D. Pedro III.

O portão de ferro instalado na entrada do Passeio Público, na frente voltada para a Rua do Passeio, também foi obra de Mestre Valentim. Executado sobre dois pilares de pedra lavrada, a peça é caracterizada em estilo rococó, apresentando elementos típicos da obra do artista, como guirlandas de rosas e margaridas, além de plumas e folhagens estilizadas e rocalhas.

De acordo com Ernesto da Cunha de Araújo Viana (1914), a criação do plano do jardim desenvolvida por Valentim recebeu contribuição do militar Francisco Xavier dos Santos. Em suas palavras, Xavier dos Santos, também conhecido pela alcunha de ‘Xavier das Conchas’, auxiliou Valentim no projeto paisagístico (plano do jardim) e nas obras ornamentais do primitivo Passeio Público. Da mesma maneira, ajudou-o Francisco Xavier Cardoso Caldeira, conhecido como ‘Xavier dos Pássaros’, admirador da natureza e conhecido por suas estátuas de pássaros, dentre as quais uma série de belos tucanos.

Com estes aportes, eles construíram dois pavilhões, dispostos em ambos os lados da varanda. O que ficava ao lado da Lapa apresentava no teto diversas flores feitas com escamas de peixes, que foi chamado de pavilhão Mourisco, e foi obra de Xavier das Conchas. Xavier dos Pássaros, por sua vez, fez o pavilhão Apolo, que era voltado para a Rua Santa Luzia, e tinha o teto ornado com penas de pássaros fingindo flores, e outros ornatos. Viana assim falou acerca do trabalho de Xavier das Conchas:

Em 1787, teve elle a incumbência de decorar o interior dos pavilhões. Dividiu o tecto de cada um em cinco painéis, sendo o central quadrado e os demais trapezoidaes. Encheu as superfícies geométricas com representações de flores, palmas, e muitos outros ornatos, formados com pennas coloridas das aves e pássaros do Brasil. Fez também ornamentos eguaes de conchas e mariscos; e, nas sobre-portas, baixos relevos de pennas, escamas e conchas. Como ornamentação complementar, o artista nacional Leandro Joaquim pintou quadros representando fabricas e engenhos nacionais, marinhas, e vários panoramas da cidade. Em Valentim e seus discípulos consubstancia-se a principal phase artística dos tempos coloniaes na Cidade do Rio de Janeiro. (VIEIRA, 1914, p. 107).

No “Relatório do Vice-Rei do Estado do Brasil Luiz de Vasconcelos ao entregar o Governo a seu sucessor, o Conde de Resende” encontra-se descrito um dos poucos registros sobre a arrecadação da verba pelo Governo para a construção do Passeio Público. Nele, trabalharam os chamados ‘vadios’, que correspondiam aos presos sem ofícios, que ali empregaram suas atividades. Os presos que tinham ofícios, exerciam suas atividades na prisão, cujo pagamento era recolhido e empregado na construção do jardim. Também os senhores que mandavam castigar seus escravos pagavam um tributo ao Governo, que eram empregados no mesmo fim.

De acordo com o arquiteto e pesquisador Hugo Segawa (1996), a justificativa dada pelo Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos, na época, para a construção do Passeio Público foi que se tratava de um lugar destinado a vilegiatura e recreio da alta sociedade no Brasil Colônia. Este espaço diferenciava-se do meio ambiente que envolvia a cidade colonial, protegida por seus muros. Afastada da vida selvagem, havia a ‘natureza’ controlada, ordenada por meio da composição paisagística do jardim. A ideia de ordem permitia a aproximação da vida social, numa sociabilidade do espaço público que estava apenas nascendo. O Passeio Público do Rio de Janeiro assim se trata de uma das primeiras ações estetizantes do espaço público na paisagem carioca, possivelmente inspirado no Passeio Público de Lisboa.

O Passeio Público Lisboaeta, segundo o arquiteto português Helder Carita (1990), foi encomendado ao arquiteto português Reinaldo Manuel, que buscou inspiração nas heranças do jardim português até meados do século XVIII, destacando-se a tradição do passeio como princípio gerador da composição. Sua construção foi fruto do terremoto seguido de *tsunami* ocorrido em 1 de novembro de 1755 em Lisboa, sendo estimado na magnitude 9 da escala Richter, que destruiu a cidade quase por completo, fato que exigiu o empreendimento de reformas para sua reconstrução, no qual este jardim fez parte.

A tradição do ‘passeio’ nos jardins portugueses, ainda conforme Helder Carita, constitui-se em espaços fundamentalmente de estar, com tendência a privilegiar certos lugares ou lugar como local de passeio ou conversa. Tal herança remonta ao hábito romano do *deambulato*, e surge em Portugal ainda no século XV, inicialmente em paços, como o Paço de Vila Viçosa, e posteriormente, nos passeios de quintas, como o passeio da capela do jardim do Palácio Fronteira. Eles tinham importante função social dentro da composição dos jardins, pois, frente à rigorosa hierarquia de privacidade característica dos jardins portugueses, os passeios significavam o lugar do encontro.

Historicamente, o conceito português de jardim até o século XVIII era estabelecido como espaço eminentemente privado, secreto e reservado do contato com o exterior, como descreve Carita (1990). Herdeiro da tradição mediterrânica islâmica, o elemento aquático é fator essencial na composição. O mundo islâmico desconhecia as nascentes na floresta e as pequenas cascatas, de modo que a água nos jardins aparecia como grandes espelhos d’água.

O sentido do olfato era de suma importância para a constituição do espaço, também proveniente de heranças da cultura islâmica. Ainda conforme o autor, continham-se os perfumes exalados pela brisa ou vegetação através dos altos muros e dos espaços relativamente reduzidos. A estrutura espacial assim organizava-se em prol da percepção olfativa e visual mais calma e repousada.

A característica de ambiência mediterrânea e de hábito recreativo fica arraigada aos conceitos portugueses de espaço, permanecendo nos jardins até o século XVIII. Hortas e pomares de recreio são construídos junto as quintas e palácios a partir do século XV, onde se destacam o cultivo das laranjeiras e limoeiros, por suas propriedades olfativas. Ciprestes são dispostos em alamedas, e remetem aos costumes dos jardins mediterrâneos e islâmicos. Alegretes e bancos compõem o mobiliário. O Passeio Público de Lisboa não foge a esta tradição, sendo constituído sob as bases da privacidade e contenção espacial, onde o jardim era fechado por altos muros com janelas para o exterior, e mobiliário formado por bancos de pedra e grades de ferro, porém, paradoxalmente, era aberto ao público.

O jardim barroco francês, por sua vez, surgiu na Europa, no século XVII, favorecido pelo espírito da Contra Reforma e pela progressiva afirmação da autoridade monárquica. Pensava-se que o meio ambiente, viciado desde o pecado original de Adão, precisava ser corrigido pela razão para obedecer à Ordem imutável do Universo, encarnada no plano político pelas instituições monárquicas.

O mundo, reelaborado pelo homem, será um lugar melhor na medida em que submetido à ordem física, inteligível e compatível com a idade da razão.

A inspiração para esse modelo de jardim veio da comunhão entre a tipologia do jardim renascentista italiano dos séculos XIV e XV, com as ideias do filósofo francês René Descartes (1576-1650). Neste momento, o francês abriu o jardim a enormes proporções em relação ao seu predecessor italiano, cuja preferência era evidenciada através dos grandes espaços planos, pelas grandes perspectivas. Seus jardins resumem o ‘homem’ monarca e dominante, e sua capacidade de manipular a natureza para mostrar sua autoridade, riqueza e poder. Estes significados podem ser interpretados através da força do traçado ortogonal de características lineares e simétricas remete a uma atitude controladora, marcadamente racional.

Para permitirem a visão do conjunto, os franceses criavam artificialmente vastos patamares, levemente escalonados. O sucesso deste modelo foi imediato em toda a Europa, onde todos os príncipes construíram pequenos jardins à francesa para afirmar sua majestade. Da mesma forma, jardins organizados em colônias inglesas da América do Século XVIII seguiam o modelo francês. Estes modelos vieram explanados em livros ingleses, que ensinavam como conseguir em espaços menores os mesmos efeitos de grandiosidade dos parques de palácios principescos, através do novo tipo de utilização de ilusão de ótica.

Assim, em análise aos seus aspectos compositivos leva a crer que o Passeio Público da Corte não se tratava nem de um jardim barroco à francesa, tampouco uma referência direta do Passeio Público de Lisboa, pois ambos apresentavam em suas características aspectos relativos da cultura dos respectivos lugares de onde foram criados. Em contraponto, acredita-se que se trate de um jardim ‘barroco’ aos moldes da cultura carioca, pois guardou em seus saberes aspectos muito próximos do contexto vivido na Cidade do Rio de Janeiro naquele momento em que foi construído.

No Brasil Colônia, após a regência do Marquês do Lavradio, sucedeu-lhe D. Luís de Vasconcelos e Souza, criando o Passeio Público da Corte, em 1779. O governo de D. Luiz de Vasconcelos e Souza teve o mesmo empenho que o de D. Maria I, sendo marcado pelo reformismo ilustrado que caracterizou Portugal nesse período, voltado para o fomento à economia, especialmente a agricultura, a melhoria da administração, o controle dos descaminhos, as obras públicas e o apoio às sociedades literárias e científicas. Apoiou o cultivo do cânhamo, do anil e a indústria da cochonilha. Realizou importantes intervenções urbanísticas, de melhoramentos e embelezamento.

Foi um incentivador da obra de Mestre Valentim, responsável também pela reforma do antigo Largo do Paço e pela instalação do Chafariz da Pirâmide (1789). Criou uma prisão especial para escravos, que recebeu o nome de ‘Calabouço’, de modo a preservá-los dos excessos da violência dos senhores. Deu suporte às pesquisas botânicas do frei José Mariano Veloso, chefe de uma expedição científica pela província do Rio de Janeiro (1783-1790), que deu origem à publicação “Flora Fluminensis”. Criou ainda, em 1784, um gabinete de estudos de história natural, a chamada Casa dos

Pássaros, que futuramente daria origem ao Museu de História Natural. Em 1786 aprovou a fundação da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, dedicada à difusão das luzes, de temas científicos e literários, e que seria fechada no fim de seu governo, em 1790.

Tratava-se de uma expressão e representação do poder absolutista, consolidado na ideia de estado nacional, contrário ao estado autônomo do renascimento, traduzida através da construção de um jardim em meio à crise mercantilista que assolava o Reino de Portugal, onde a realidade econômica e política dos ricos colonos desta época se via ameaçada de ruína pela nova política da Coroa Inglesa. Manifestava-se, portanto, entre a alta sociedade colonial brasileira, através de seu jardim ordenado, a disposição de manter as mesmas desigualdades da velha Europa. Seria a ostentação dos donos de terras de manter as aparências através de uma construção ilusória? Ou a afirmação da capacidade de resolver seus problemas através do conhecimento do meio ambiente tropical?

Contudo, nesse momento, o Brasil Colônia estava longe de uma transição para a modernidade, a exemplo do que ocorria no contexto europeu. Na concepção do Passeio Público da Corte há saberes que são calcados em princípios iluministas, através de conceitos de civilidade, progresso, saúde e bem estar públicos, que estavam também em comunhão com o novo discurso político de cunho iluminista. Todavia, identificam-se, concomitantemente, saberes aproximados do pensamento romântico, que se apresentam materializados no mobiliário. Esta relação se faz pela presença do ponto focal do jardim representado pelo Chafariz dos Jacarés, que convida ao passeio que converge para o terraço, e dele à observação do mar. Os jacarés, juntamente com as aves pernaltas, e o coqueiro de ferro de aspecto naturalista sugerem o nascimento do romantismo, e correspondem a uma das primeiras tentativas de nacionalização da arte brasileira. Para José Mariano Filho (1943), sob o ponto de vista da concepção, a ideia de fazer jorrar água da boca de animais constituía por si só, uma inovação para a época.

O Chafariz dos Jacarés anuncia o gosto do jardim paisagístico à inglesa através de suas inovações naturalistas, onde a importância do valor de estar é preterido em favor de um espaço cenográfico, para ser usufruído visualmente. A relação com o naturalismo também é perceptível através de outras representações do meio ambiente, com ênfase para os elementos escultóricos inseridos nos pavilhões. Ornamentos de flores, palmas, formados com penas coloridas das aves, bem como jacarés e pássaros nativos do Brasil executados em bronze revelam claramente esta aproximação.

A planta trapezoidal do Passeio Público da Corte cumpre bem a ‘missão’ de efeito de perspectiva, a simular uma grandiosidade que não seria possível em uma área restrita, como a resultante do aterramento da Lagoa do Boqueirão d’Ajuda. Para tanto, o ponto de observação foi transferido para a entrada do Parque, a partir da qual a estrutura vai se estreitando, com o objetivo de dar a impressão de que o jardim era muito maior que na realidade. Neste ponto, é uma clara referência ao jardim barroco francês, e ao sentimento de infinito.

O fato de ser fechado por muros remete ao Passeio Público de Lisboa, assim como sua localização próxima ao mar. Porém, vale ressaltar que não se tratava de um jardim completamente fechado em si mesmo. Tem-se aqui um traço que o distingue através de uma composição que se fecha na maior parte, mas se abre para a contemplação marítima através do terraço. O centro das atenções não é exclusivamente os elementos decorativos, ou a vegetação ordenada simetricamente disposta. É uma paisagem criada a partir de planos, com focos intermediários, mas que conduz a descortinar o infinito do mar a partir do olhar.

Diferentemente do Passeio Público de Lisboa, construído poucos anos antes fechado entre muros, a proposição do terraço em plano mais alto e aberto para o mar no Passeio Público da Corte denota um sentido de fruição estética da paisagem carioca. Como se refere o historiador Ulpiano Bezerra de Menezes (2002), a montanha, o mar, o deserto, são realidades que preexistem à sua transformação em paisagem. Sua mutação acontece quando estes passam a integrar as diversas dimensões do imaginário, e a atuar como agente na interação sociocultural. Na Cidade do Rio de Janeiro, não é possível precisar quando a apreciação estética do mar e do relevo marcado pela presença de montanhas passou a existir, mas é possível admitir que nesse momento havia o sentimento de paisagem na cultura da cidade, marcado pela contemplação, admiração e homenagem ao sublime na apropriação sensorial do lugar. Nesse ínterim, a “[...] apropriação estética é fundamental na construção da paisagem.” (MENEZES, 2002, p. 31)

É preciso lembrar que o contexto em que o Barroco se desenvolveu na colônia era completamente diverso daquele que lhe dera origem na Europa. O Barroco no Brasil foi formado por uma complexa teia de influências europeias e adaptações locais, embora em geral coloridas pela interpretação portuguesa do estilo. Aqui tudo ainda estava "por fazer". Por isso o Barroco brasileiro, apesar de todo ouro nas igrejas nacionais, já foi acusado de pobreza e ingenuidade quando comparado com o Barroco europeu, de caráter erudito, cortesão, sofisticado, muito mais rico e, sobretudo 'branco', pois grande parte da produção local tem de fato uma técnica rudimentar, criada por artesãos com pouco estudo, incluindo escravos, muitos mulatos forros, e até índios. Essa feição mestiça, ingênua e inculta é um dos elementos que lhe empresta originalidade e tipicidade (TOLEDO, 1983).

E, é nessa feição que se encontra na arte do mineiro Mestre Valentim. Mulato, sem estudo, cunhou sua experiência no período vivido em Portugal, e posteriormente, na prática desenvolvida no Brasil. Assim, o jardim 'barroco' na Cidade do Rio de Janeiro tratou-se de uma interpretação da tipologia francesa, num Neoclássico emergente, aliada a referências do Barroco brasileiro. Em sua adaptação, ao invés dos grandes planos "a perder de vista" como nos jardins de Le Notre, no ambiente carioca o 'infinito' seria descortinado a partir da imensidão do mar.

Sua construção ocorreu concomitantemente à Revolução Francesa (1789), que modificou pressupostos tidos como imutáveis pela sociedade, provocando mudanças nas concepções do homem

sobre a arte e, especialmente, sobre o ‘estilo’. Na Inglaterra surgiram diversos estilos distintos e não havia rigidez que impedisse a criação, principalmente em arquitetura. Na segunda metade do século XVIII é possível distinguir dois estilos artísticos: o Clássico (neoclássico) e o Romântico. Não era incomum que em alguns momentos, obras e artistas pudessem comungar aos dois estilos.

Desta forma, o Passeio Público da Corte, estabelecido na Cidade do Rio de Janeiro no século XVIII, era uma grande mistura de referências - entre o barroco brasileiro, o neoclássico e o romântico - que leva a crer que no final das contas ele não era nem uma coisa nem outra, e sim a proeminência de um modo de ver próprio da paisagem carioca. A prática paisagística no espaço público carioca nascente neste momento, que se pretendia ‘ilustrado’, em verdade relacionava-se com a forma que se estava vivendo aliada às características do meio ambiente.

Desta forma, apesar da relação saber-poder estar atrelada ao discurso político e academicista do Iluminismo, a concepção do Passeio Público da Corte resultou de uma causa contingente, fruto da percepção da paisagem, educada e adquirida, de onde foram concebidos saberes relacionados aos costumes, às regras morais, éticas, aos valores presentes no contexto carioca. Para essa compreensão, tão importante quanto apreender a prática de Mestre Valentim, tida como inovadora para o momento, é relacionar as referências islâmicas, portuguesas, francesas, inglesas, que são provenientes deste novo jardim.

Assim, como bem relacionou Nicolau Sevcenko (1996), ao criar o Passeio Público da Corte no Rio de Janeiro emergiu uma imagem absolutamente *sui generis* no contato geral da colonização, no sentido do estabelecimento de um espaço destinado ao trato cuidadoso e reverente para com os vegetais e onde eles, na sua disposição em desenho paisagístico e arranjos ajardinados, ficavam identificados com o bom-gosto, o bem estar e a comunhão humana.

O Passeio Público da Corte foi descrito no periódico “O Patriota”, em matéria denominada “Exame de algumas passagens de hum moderno viajante ao Brazil e refutação de seus erros mais grosseiros, por hum brasileiro”, de 1813. Nela, o autor descreve alguns relatos dos viajantes Andrew Grant e M. D. Lond, escritas em 1809, na obra “*History of Brazil, comprising a geographical account of that country, together with a narrative of the most remarkable events, with have occurred there since its discovery: a description of the manners, customs, religion, of the natives and colonists*” :

[...] hum jardim público situado a beira mar, quasi no fim da cidade. Este jardim consta de canteiros, arbustos, e parterres, entremeados com arvores, cuja abundante folhagem faz huma sombra, que refresca os raios do sol. Em alcovas, ou caramanchoes de madeira pintados de verde, e **adornados com profusão das mais bellas e odoríferas plantas dos climas trópicos**, descansão os da moda no Rio, depois da fadiga do seu passeio nocturno. (1813, p.75-76). [Grifo nosso]

Neste projeto de autoria do Mestre Valentim foi realizado o plantio das árvores e palmeiras de forma simétrica e formal, e utilizou muitas espécies exóticas, principalmente frutíferas, como mangueira (*Mangifera indica* L.), jaqueira (*Artocarpus heterophyllus* Lam.), fruta-pão (*Artocarpus*

altilis (Parkinson ex F. A. Zorn) Fosberg), jambo-rosa (*Suzygium malaccense* (L.) Merr. E L. M. Penny), tamarindeiro (*Tamarindus indica* L.), alguns pinheiros (*Pinus* sp), dentre outras.

A admiração por um jardim que unia a vegetação nativa e a exótica foi descrita por vários naturalistas estrangeiros, principalmente o zoólogo Johann Baptiste von Spix e o botânico Carl Friedrich Philipp von Martius, que deixaram bem claro em sua obra “Viagem pelo Brasil: 1817-1820”:

À beira-mar está o Passeio Público; é um jardim pequeno, cercado de muros e de cais de cantaria a prumo sobre o amor. As suas alamedas umbrosas de mangueiras, jaqueiras ou da árvore oriental do pão, do itu e do jambo-rosa, entre os quais se ostentam os magníficos buquês da poinciana são sem dúvida muito convidativas, à tarde, quando sopra a brisa do mar suavizando o calor (SPIX; MARTIUS, 1981 [1938], p.65).

Contudo, esta é a percepção romântica do europeu perante o território brasileiro, com características da flora e fauna completamente distintas. O meio tropical para quem aqui vivia neste momento era bastante adverso a esta realidade, pelas alterações climáticas, pelos animais, especialmente os insetos, pelas doenças desconhecidas que provocavam, dentre outros. A ‘natureza’ brasileira era considerada um ambiente hostil e misterioso. A sensibilidade dos colonos com relação ao meio nativo é desenvolvida através da ocupação predatória da terra, e vale ressaltar que este foi um jardim criado para a alta sociedade, e que mesmo os nascidos no Brasil neste período, possuíam a educação familiar cunhada em heranças europeias.

As laranjeiras e limoeiros no paisagismo são proeminentes dos jardins portugueses, e muito habitual em suas heranças mediterrâneas islâmicas. O uso destas árvores tem relação com a valorização dada pela cultura islâmica ao sentido do olfato, cuja referência assume importância decisiva na caracterização do espaço. Para valorizá-lo adotava-se a contenção espacial através de altos muros, a fim de conter os perfumes exalados pelas plantas (CARITA, 1990).

A partir disso, surgem os pomares-jardins por volta do século XV na cultura portuguesa que eram assinalados pelo uso de ciprestes, limoeiros, laranjeiras. Essas características vão se manter até o século XVIII, progressivamente mais tênues, mas ainda assim capazes de diferenciar os jardins e hábitos recreativos de Portugal como profundamente diferentes do resto da Europa (CARITA, 1990). O uso desta vegetação no Passeio Público da Corte, portanto, denota referências profundamente arraigadas à cultura portuguesa, dos jardins das quintas e palácios, estabelecida ao longo de séculos.

2.1.1.2. A vinda da Corte Portuguesa

No início do século XIX ocorrem substantivas mudanças no cenário carioca. Em 1808, com a ameaça de invasão das tropas Napoleônicas em Portugal, o Príncipe Regente D. João e a Corte Portuguesa mudaram-se para o Brasil. Ao longo dos Oitocentos, as fronteiras da ocupação urbana da cidade carioca foram se ampliando à medida que a expansão econômica, os novos habitantes e o capital internacional chegavam a Corte (ABREU, 2013[1997]).

Naturalmente, o Rio de Janeiro, centralizando a administração pública e o comércio da Corte, teve um grande avanço na sua vida social e radicais foram as transformações materiais da cidade e dos costumes dos seus habitantes. Melhoraram-se os serviços da limpeza urbana e criaram-se novos códigos de posturas sobre higiene domiciliar, com planos para as construções das casas, suas disposições internas, ventilação e também sua feição arquitetural, com preocupações relativas à uniformidade e elegância das fachadas (GONÇALVES, 2004, p. 84).

A vinda da Família Real impõe ao Rio uma nova classe social, até então praticamente inexistente, e com ela, novas necessidades materiais que atendessem seus anseios, bem como facilitassem o desempenho das atividades econômicas, políticas e ideológicas que passam a ser exercidas pela cidade. Com isso, ocorrem grandes transformações urbanas no período compreendido entre 1808 e 1821, e a população da cidade passou de 60 mil a aproximadamente 112.700 habitantes, aumentando cerca de 90% (BRANDÃO, 1992).

Iniciou-se então a reestruturação na capital, pela necessidade de transformar a cidade na agora cidade de corte, e logo trataram de eliminar alguns “traços” coloniais, não condizentes à morada do monarca, assim como adaptar construções antigas a novos usos e, ainda, criar novas estruturas urbanas. A cidade apresentava inclusive uma relevante posição como Cidade portuária, facilitando o comércio com as nações amigas. Desta forma, conforme Abreu (2013 [1987]), o Rio de Janeiro passou a expor características comuns à maioria das capitais da época: grande crescimento demográfico, processos de migração da população do campo para a cidade, introdução incipiente dos serviços urbanos e de novas infraestruturas de transporte, e grande expansão econômica.

Do ponto de vista administrativo, não seria produtora, para uma corte instalada no exílio, manter uma terra enorme sob o antigo perfil extrativista e agrário, com uma administração semifeudal, quando a metrópole estava talvez perdida para sempre, a ciência estava em alta e a indústria começava a se tornar desejada e necessária. Assim, o príncipe regente Dom João desde sua chegada procurou dinamizar a vida da então colônia. Entre outras medidas, abriu os portos brasileiros para as nações amigas, fundou o Banco do Brasil, fomentou uma indústria incipiente e estimulou a vida cultural especialmente na capital, e, no contexto das negociações do Congresso de Viena, em 1815, alçou o Brasil à categoria de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. A Cidade do Rio de Janeiro, portanto, tornou-se a capital e sede do Império Português, com importante situação política e econômica no território brasileiro.

Outras importantes medidas administrativas, econômicas e culturais, de impacto sobre o desenvolvimento das ciências e das artes do país. Neste contexto transformador, a Cidade do Rio de Janeiro se tornou o palco de várias iniciativas culturais e científicas como a Imprensa Régia, a Biblioteca Nacional, os primeiros periódicos e as instituições de ensino superior.

No incentivo aos estudos científicos, em 2 de abril de 1808 foi criada a Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro, que estabeleceu uma cadeira de anatomia no Hospital Real

Militar da Corte do Rio de Janeiro. A nomeação do cirurgião Joaquim da Rocha Mazarém para a cadeira de anatomia é considerada o marco da criação, que funcionou inicialmente nas dependências do Hospital Real Militar, antigo Colégio dos Jesuítas, no morro do Castelo, na Cidade do Rio de Janeiro, transferindo-se depois para dependências da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro, na praia de Santa Luzia.

Conforme edital publicado na “Impressa Régia” de 1815, foi nomeado um lente de Botânica, para ensinar anatomia, fisiologia e classificação das plantas, juntamente com princípios e práticas da Agricultura, destinado à instrução de proprietários de engenhos e fazendas, bem como àqueles que fossem frequentar o curso médico a ser criado na capital.

O botânico e filósofo natural Frei Leandro do Santíssimo Sacramento foi o primeiro lente da cadeira de Botânica e Agricultura da Academia Médico-Cirúrgica do Rio de Janeiro. Formado em Filosofia na Universidade de Coimbra, Leandro do Santíssimo Sacramento (1779-1829), frade carmelita pernambucano, era também sócio correspondente das Academias de Ciências de Munique, Londres, entre outras. A disciplina fora ministrada em prédio oitavado edificado no então Passeio Público da Corte, situado ao lado esquerdo, próximo à Lapa. O Passeio então assumiu importante posição na capital colonial, reservado não só ao passeio da alta sociedade, como também lugar de ensinamentos botânicos. Em 1825, Sacramento foi nomeado o primeiro Diretor do Passeio Público. Antes dele, o cargo era atribuído a conservadores, que acumulavam diversas outras funções.

Com isso, o Passeio Público da Corte aos poucos foi firmando sua posição não apenas como ‘jardim de passeio’ para desfrute e sociabilidade da alta sociedade carioca, mas estabelecendo concomitantemente a função de lugar de ensinamentos e experiências botânicas. Tal posicionamento tinha haver não só com uma necessidade premente da política na Cidade do Rio de Janeiro, mas acompanhava o que vinha acontecendo no contexto Europeu.

Neste mesmo momento, de 1799 a 1804 o geógrafo e naturalista prussiano Alexander von Humboldt, juntamente com o botânico francês Aimé Bonpland, obtiveram autorização da Corte Espanhola para viajar pelo interior das colônias americanas, onde visitaram a América do Sul, México, Estados Unidos e Cuba. Humboldt voltou a Europa após esse período e publicou trinta livros baseados em suas viagens, que obtiveram importante papel na ‘reinvenção discursiva e ideológica’ Hispano-Americana. De acordo com Mary Louise Pratt, “a geografia e as ciências naturais são, entre outras coisas, aparelhos discursivos mediante os quais os Estados definem e representam o território” (PRATT, 1991, p. 154).

Em seus escritos sobre a América como no livro “Quadros da Natureza” (1806), Humboldt desenvolve uma narrativa que mistura a descrição científica com o discurso romântico do sublime, dando origem ao que ele chamou de maneira estética de tratar temas da História Natural. Seu objetivo era promover ao leitor o prazer de contemplação do meio ambiente tropical, sendo ele um dos primeiros responsáveis por fundir ciência e estética.

Todavia, o “homem” ainda é colocado à parte em relação ao meio, numa clara premência da visão cartesiana-newtoniana, o que equivale a pensar nas coisas como mecanismos e sistemas ‘fechados’. Diria Humboldt que em nenhum outro lugar “a natureza nos impressiona mais profundamente com sua sensação de grandeza; em nenhum outro lugar nos fala tão poderosamente como no mundo tropical” (HUMBOLDT, 1850 apud PRATT, 1991, p. 155).

Humboldt propôs um importante conceito que deu possibilidade para o mapeamento vegetal do Globo: a Geobotânica. Ele observou que os aspectos dos quadros físicos (pressão, temperatura e umidade, entre outros) e a flora apresentavam extrema correlação, de modo que para ele seria possível inferir as características do ambiente pela análise da estrutura vegetal do local. Com isso, seu conceito tinha como objetivo compreender os mecanismos de interação entre as plantas e as características do meio, numa perspectiva de unidade do meio ambiente por meio do estudo da paisagem. Assim, integrando aspectos da arte e da história natural na explicação do real, Humboldt definiu que a paisagem era o caráter total de uma região da Terra, julgando tal caráter como objetivo e não subjetivo.

No veio desse pensamento, o começo do século XVIII foi caracterizado pelo surgimento de “[...] novos e poderosos instrumentos de intercâmbios de espécies tropicais: o jardim botânico tropical e o herbário” (DEAN, 1991, p. 220). Os herbários europeus possibilitavam o estudo de espécimes secas enviadas de vários lugares do mundo tropical. Já os jardins botânicos, se estabeleciam em redes centralizadas nas respectivas metrópoles, onde eram facilitados o intercâmbio de plantas entre colônias tropicais e sua aclimação. Foi, inclusive, neste pensamento que, num de seus primeiros atos, foi criado na regência de D. João VI o então ‘Real Horto’, que posteriormente daria origem ao Jardim Botânico da Lagoa Rodrigo de Freitas.

2.1.1.3. O Jardim Botânico da Lagoa Rodrigo de Freitas

O ‘Real Horto’ foi implantado no início do período joanino, quando paralelamente diversas instituições foram criadas ou reformuladas para atenderem às necessidades da permanência da corte lusa no Brasil. Não existe um consenso sobre sua data de criação, pois não houve um ato legal fundando a instituição. Desse modo, considera-se o Decreto de 13 de junho de 1808, que mandou incorporar as terras nas margens da Lagoa de Rodrigo de Freitas aos bens da Coroa, como o ato fundador (GABLER, 2014).

O referido decreto do príncipe regente D. João fazia iniciar-se a constituição de um horto onde pudessem ser aclimatadas plantas das Índias Orientais e de outras regiões da Ásia, a fim de resolver um dos problemas econômicos que acometiam a colônia e Portugal, como descreveu Fernando Rodrigues da Silveira. Assim, seu principal objetivo era a aclimação e propagação de espécies vegetais, com destaque para cultura do chá.

Posteriormente, através do Art.32 do Alvará de 1 de Março de 1811, o Horto Real passa a ser denominado ‘Real Jardim Botânico’ (1811-1822), onde paulatinamente intensificou-se a introdução de vegetação exótica, com fins utilitários. Em 1819, um ano após a aclamação de D. João VI, como rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algas, o Real Jardim Botânico é franqueado ao público (somente aos domingos). Em 11 de Maio de 1819, ele é anexado ao Museu Real, criado um ano antes (GASPAR; BARATA, 2008).

‘Público’, neste caso, era a alta sociedade em sua maioria luso-brasileira, que habitava a Capital do Império. Em suma, trata-se da utilização do jardim pela alta sociedade residente na cidade carioca, mas de heranças arraigadas na cultura europeia, seja pela educação, seja pela imigração. Desta forma, um jardim composto por plantas ornamentais exóticas, sobretudo europeias, ajudava este público a suprir a saudade de sua terra natal.

O Real Jardim Botânico, portanto, neste momento consistia um espaço que era uma mistura de jardim de aclimação e jardim destinado ao passeio da Corte. Contudo, a exemplo do Passeio Público da Corte, ele também materializava a soberania do Poder Monárquico. D. João VI, que ao ‘importar’ as ‘palmeiras imperiais’ das Antilhas, em 1809, aclimatou-as com a finalidade de dispor de mudas para configurar uma alameda triunfal, que expressasse toda a exuberância da Corte Portuguesa, agora estabelecida no Brasil (Figuras 11 e 12).



Figura 11: Primeira Palmeira Imperial (Palma Mater) do Jardim Botânico. Fonte: DELPHIN, 2012.

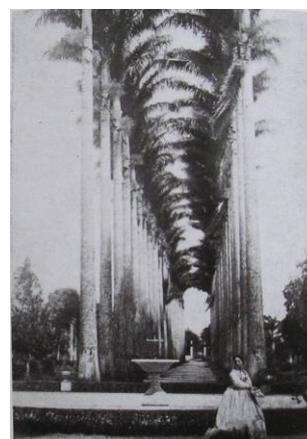


Figura 12: Aleia central de Palmeiras Imperiais do Jardim Botânico. Fonte: DELPHIN, 2012.

A *Roystonea oleracea* foi obtida clandestinamente por Luiz de Abreu Vieira e Silva, vinda do *Jardim la Pamplémousse*, das Ilhas Maurício, e dada de presente ao príncipe regente D. João VI. Ao ser plantada no Jardim Botânico, então Real Horto, ela passou a ser conhecida popularmente como Palmeira Imperial, e este primeiro exemplar ficou sendo chamado de *Palma Mater*. Ela floresceu pela primeira vez em 1829, e dela descenderam várias outras no meio ambiente carioca.

Com a Independência, o Real Jardim Botânico (1811-1822) passa a se chamar Jardim Botânico da Lagoa de Freitas (1822-1889), e por decreto de 22 de fevereiro de 1822, ele é separado do Museu Real (atual Museu Nacional) saindo da alçada da Secretaria de Estados dos negócios da Guerra para a Secretaria de Estado de Negócios do Reino (GASPAR; BARATA, 2008). A vocação de jardim de aclimação e Fábrica de Pólvora permaneceu por longo período, até que em Março de 1824, Frei Leandro do Sacramento assumiu sua direção, sendo o terceiro na sucessão desde sua criação, e o seu primeiro Diretor Botânico.

As pesquisas botânicas - que consistiam na identificação, descrição e classificação de espécies vegetais - eram restritas à verificação daquelas que pudessem ser úteis do ponto de vista comercial. Desta forma, esta pesquisa era de suma importância para a agronomia, pois para implantar novas culturas era necessário identificar as espécies e estudar suas variedades, adaptáveis ao clima, ao solo da região. Da mesma forma, a agronomia auxiliava a botânica a partir de experimentos com sua 'arte', de modo que, apesar de distintas, estas atividades eram por vezes complementares (BEDIAGA, 2007).

No Jardim Botânico, Frei Leandro do Sacramento introduziu importante visão científica em sua administração, modificando seu caráter, e ocupando-o de trabalhos mais sérios de experimentações e estudos, tornando-o assim de fato um Jardim Botânico, aos moldes europeus. O tratamento paisagístico do Jardim Botânico foi outro aspecto que mereceu sua atenção. Em sua gestão, ele aumentou a área cultivada do jardim, aterrou alguns locais, projetou uma cascata, construiu o lago que tem seu nome – conhecido por alguns pelo nome de Vitória Régia – criou aleias, construiu um cômodo com a terra retirada da construção do lago, e edificou a Casa dos Cedros. Além disso, inaugurou o relógio de sol, iniciou a construção da bacia do repuxo central, e plantou diversas árvores como mangueiras, noqueiras, longanas, pitombeiras, cravos-da-índia, etc.

Sacramento engrandeceu a área aproveitável e melhorou as condições aproveitáveis do jardim, fazendo aterrar certos pontos, preparando lagos e cascatas, plantando novos vegetaes, dando ao parque uma feição muito mais agradável, sem descurar da parte científica (SILVEIRA, 1935, p.13).

A partir do aspecto artístico com que se configurou o Jardim Botânico é possível relacionar que, para dar-lhe a feição de 'parque', Frei Leandro Sacramento possivelmente se inspirou na Arquitetura Neoclássica, então emergente na Cidade do Rio de Janeiro. Esta era a época da construção do edifício destinado à primeira praça do Comércio inaugurado em 1820 (Atual Casa França-Brasil); da inauguração do prédio da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, por obra do arquiteto Grandjean de Montigny.

Na concepção paisagística do Jardim Botânico percebe-se a adoção de saberes proeminentes do Iluminismo, através da passagem da história natural para a botânica, da fisiocracia, ou seja, para a utilização da vegetação para estudos com fins utilitários. Neste ínterim, de acordo com Bediaga (2007), atribui-se a frei Leandro do Sacramento as primeiras introduções do cultivo da flora nativa no Jardim Botânico (Figura 13).

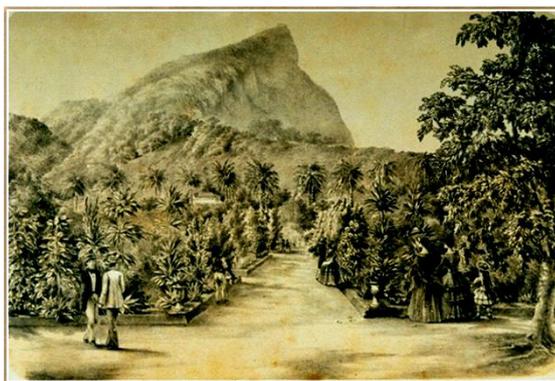


Figura 13: P. G. Bertichen. “Jardim Botânico” (1856). Gravura. Fonte: GASPAR; BARATA, 2008.

A postura de Frei Leandro do Sacramento assim alinhava seus pensamentos e práticas aos dos naturalistas neste período, onde também se destaca o luso-brasileiro Manoel de Arruda da Câmara. Ele foi um grande incentivador da instituição de jardins nas principais Capitâneas brasileiras, com o objetivo de transplantação de vegetais úteis das diversas partes do mundo. Seu propósito era a introdução de espécies exóticas em território brasileiro, assim como a expansão dessas e de espécies nativas dentro do Brasil. Assim, em 1810 foi publicado pela Imprensa Régia o título “Discurso sobre a Utilidade da Instituição de Jardins nas Principais Províncias do Brasil”, de sua autoria.

A finalidade dos jardins, segundo as recomendações de Arruda Câmara (1810), não era promover o meramente agradável, e tinham como principal fim a utilidade. Eles possibilitariam o cultivo de diversos tipos de plantas úteis à alimentação e ao preparo de medicamentos, com a finalidade de garantir uma independência da compra de plantas exóticas, cujos custos elevados eram alcançados devido às práticas mercantilistas. A partir destas orientações, possivelmente o rei ordenou a criação do Jardim Botânico de Olinda, em 1811.

Frei Leandro do Sacramento, como de diretor e administrador dos jardins, tinha seus saberes reconhecidos como botânico, e também pela função de “jardineiro”. Apesar de exercer a atividade paisagística através do tratamento artístico dado ao Jardim Botânico, a palavra ‘paisagismo’ ainda não é encontrada em periódicos neste período, e ‘paisagista’ eram os pintores de paisagem.

Nesta época, a jardinagem era considerada uma “arte mecânica”, um ofício mecânico, e por isso, de pouca valia. Segundo o historiador Hermetes Reis de Araújo (1998), a aristocracia agrária opunha profissões liberais e ofícios mecânicos, separados valorativamente de modo hierárquico. Com isso, a oposição entre “artes liberais”, relacionadas com as faculdades do espírito e inteligência, e as “artes mecânicas”, pautadas na ação prática e no trabalho em geral, correspondia à realidade da sociedade escravista. A arte de jardinar iria demorar para ter sua importância reconhecida na cidade, vindo a surgir com o passar dos anos, numa relação construída a partir do hábito de cultivar jardins pela alta sociedade em suas chácaras, até formar um gosto que refletiria na constituição do próprio espaço público.

O que se observa nesse período, conforme Carlos Terra (2000), é o movimento contrário, ou seja, são as espécies das regiões tropicais que vão enriquecer os jardins exóticos dos estados europeus e fomentar o interesse científico. No entanto, só com a constituição das ciências naturais, como disciplina autônoma, se inicia o levantamento mais sistemático da flora brasileira realizado pelos primeiros botânicos europeus. Em paralelo ao discurso higienista nascente, esse movimento iria levar, a partir de meados do século XIX, à integração dos elementos da flora na própria composição da cidade, como reação e, ao mesmo tempo, solução ao problema do adensamento urbano.

A opção pela flora exótica, e até certo ponto, o ‘desprezo’ pela vegetação nativa estava atrelado à própria imagem da ‘identidade’ da alta sociedade carioca deste momento, e possibilitavam a esta classe social manter no exílio tropical a aparência de europeidade. Era, desta maneira, que se construía o discurso da ‘identidade’ da cidade carioca deste período, materializada não só no Jardim Botânico, como até mesmo nos escassos jardins privados que começavam a surgir na cidade.

2.1.1.4. As expedições científicas

A primeira metade do século XIX foi um período em que a retirada clandestina da flora e fauna nativa iria se firmar em meio à prática legitimada. O incentivo à pesquisa científica e às expedições fazia parte do discurso político que visava o reconhecimento internacional, expressando o “estado de civilização” brasileiro e a capacidade de conhecer o próprio território e seu meio ambiente de forma científica, como descreve Kury e Sá (2009). Elas assim contribuíram para mudar o que se conhecia sobre o Brasil; para inspirar artistas brasileiros, como o pintor paisagista Manuel de Araújo Porto Alegre; e para a construção de uma cultura de apreciação das paisagens nacionais.

O cenário seria favorecido após o fim das Guerras Napoleônicas, com a Paz de Viena sendo assinada entre 1814 e 1815, que permitiu maior circulação de naturalistas pelo Brasil, chegando aqui viajantes com maior especialização que os *philosophes* do século anterior. Assim, no início do século XIX ganha maior destaque o viajante-naturalista estrangeiro, coletores e amadores que firmam suas carreiras científicas em publicações sobre a natureza do país, como os botânicos Spix e Martius, Auguste Saint-Hillaire, e Johann Emmanuel Pohl (KURY; SÁ, 2009).

Integrando a comitiva da então futura esposa de D. Pedro I, a arquiduquesa Maria Leopoldina, como parte da Missão Austríaca, a acompanharam Johan Baptiste von Spix e Carl Friedrich Phillip von Martius, que chegaram ao Rio de Janeiro em 1817. Excursionaram por todo o Brasil, e ao retornar para Munique, deram início à publicação da obra considerada a mais importante de todos os tempos: a *Flora brasiliensis*. Devido ao falecimento de Spix em 1826, ela foi produzida entre 1840 e 1906, por Martius, August Wilhelm Eichler e Ignatz Urban, com a participação de 65 especialistas de vários países. Contém tratamentos taxonômicos de 22.767 espécies, a maioria de angiospermas brasileiras, reunidos em 15 volumes, divididos em 40 partes, com um total de 10.367 páginas (SHEPHERD, 2015).

Esta foi uma fase áurea para a história natural. Os naturalistas que vieram ao Brasil no século XIX haviam tomado a difícil decisão de viajar, pois além dos perigos da viagem, a comunidade científica não era unânime quanto à valorização do trabalho do viajante. Muitos dos mais importantes naturalistas europeus nunca viajaram, para esta função eram treinados jardineiros-coletores, desenhistas, pintores e preparadores de animais que acompanhavam ou substituíam os próprios naturalistas (KURY, 2001).

No que tange a pesquisa científica, destaca-se a criação do Museu Nacional como uma das principais instituições. Fundado em 1818, funcionou como órgão consultivo do governo, atuando como receptor e classificador de espécies e produtos existentes no Império. Também promoveu expedições e intercâmbios internacionais, como forma de ampliar seu acervo (GABLER, 2012).

Alguns dos viajantes-naturalistas que vieram ao Brasil, como Martius e Auguste Saint-Hilaire, optaram pelas expedições, pelo simples fato de “ver com os próprios olhos” e assim produzir ciência *in loco*. Com isso, muitos cientistas vieram ao Brasil e cada um deixou uma importante contribuição científica retratando o ambiente, a história e os costumes de nossos povos.¹⁶

Inspirado pelos resultados obtidos por Humboldt, e favorecido pelos pressupostos Iluministas, o mundo estava preparado para as ideias do naturalista britânico Charles Robert Darwin. Darwin viajou em longa excursão à América do Sul entre 1831 e 1836, e posteriormente publicou o livro “A Origem das Espécies”, em 1859. Nele, ele propôs a ‘Teoria da Evolução’ com base na influência das relações entre organismos, levando à seleção natural na seleção das espécies. Anteriormente, em 1809, havia sido proposta a primeira ‘teoria científica da evolução’ pelo naturalista francês Jean-Baptiste Pierre Antoine de Monet, Chevalier de Lamarck, e se baseava na prevalência dos fagotes do meio físico. Foi ele quem introduziu o termo “biologia” (FERREIRA, 2007).

Darwin, todavia, chamou a atenção para as infinitas e ajustadas relações mútuas de todos os organismos entre si e com as condições físicas de existência, e a elaboração da teoria separou, pela primeira vez, a ciência da religião. Para elaborar sua teoria, Darwin partiu de Davenport, na Inglaterra, em 27 de Dezembro de 1831. Em 4 de Abril de 1832 o navio chegou ao Rio de Janeiro, onde ele permaneceu por 4 meses. O impacto da passagem de Darwin pelo Brasil não foi pequeno, e motivou sua pergunta: “de onde vem a diversidade?” Chocaram-no profundamente a diversidade da floresta tropical e a escravidão (FERREIRA, 2007).

As descobertas de Darwin aos poucos trouxeram outro ponto de vista para os cientistas em relação à concepção cartesiana do mundo, na qual o meio ambiente era visto como um sistema mecânico composto de elementos básicos. A teoria da evolução opunha-se à noção de um mundo perfeito, ordenado e finalístico descrito pelos físicos no século XVIII, e o universo, a partir desse momento, devia ser definido como um sistema formado por estruturas em permanente mudança. Com

¹⁶ *Ibid.*

isso, Lamarck e Darwin colaboraram para a elaboração de duas grandes linhas de pensamento: o estudo das relações recíprocas dos organismos e destes com o ambiente.

Ainda no veio do pensamento iluminista foi realizada nesse período uma expedição científica empreendida pelo Barão Langsdorff. Diplomata alemão a serviço da Rússia, Georg Heinrich von Langsdorff esteve aqui inicialmente em 1803, e retornou em 1813 como cônsul da Rússia. Entre 1822 e 1829, realizou uma das expedições mais audaciosas da época, saindo de São Paulo e indo por rios até a Amazônia, de lá seguiram para o Rio de Janeiro, e depois voltaram para a Rússia.

A razão para tal empreitada é que, além dos seus motivos econômicos, políticos e estéticos, Langsdorff era movido também pela vontade de criar uma nova teoria científica, pois nesse momento havia um debate científico bastante complexo, que envolvia estudiosos como Alexander von Humboldt, Alfred Russel Wallace e Charles Darwin, bem como cientistas que estavam tentando elaborar uma teoria unificada sobre a origem da vida (SEVCENKO, 1996).

Todos eles trabalhavam no mesmo sentido de partir de uma atitude mental que pensava a biologia de um ponto de vista classificatório, como no século XVIII, para uma outra atitude organizada de acordo com o espírito de sistema (*esprit de système*), propondo essa teoria unificada. [...] E é exatamente essa a parte que Langsdorff quer complementar na teoria de seu professor, desenvolvendo-a com o tipo de prospecção do espaço brasileiro que essa viagem científica poderia lhe proporcionar e conseguindo a construção dessa teoria unificada através dos conceitos-chave que se tornavam já a principal fonte conceitual da biologia moderna, como, por exemplo, os conceitos de função, conflito, adaptação e evolução (SEVCENKO, 1996, p. 117).

Mas, apesar das intenções voltadas para a espionagem científica, econômica e política, a verdade é que Langsdorff se encantou com a percepção sensual e sensorial da paisagem brasileira. Diria ele numa carta: “a imaginação mais rica e a mais feliz e a mais perfeita das línguas criadas pelo homem sequer de longe podem dar a extensão dos tesouros e magnificência dessa natureza” (SEVCENKO, 1996, p. 116).

Participaram da expedição o naturalista alemão Ludwig Riedel e Freyreiss, e artistas como Adrien Taunay, Hercule Florence, e Johann Moritz Rugendas, que transmitiram a experiência e o estudo dos viajantes. Esta missão organizou um herbário com 60.000 exemplares que foi levado para São Petersburg, hoje Leningrado (KURY; SÁ, 2009).

Os viajantes descreviam suas impressões das paisagens brasileiras, relatando através de textos e imagens, as fisionomias das regiões pesquisadas, nas interações entre seres humanos, animais, plantas e o meio ambiente. Este pensamento seria os pilares para a ciência da ecologia. A grande diversidade de vegetais convivendo juntos nas florestas era o que mais chamava a atenção, especialmente o emaranhado da mata atlântica. Em seu livro “*Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais*” (1830), Auguste de Saint-Hilaire destaca:

[...] nada aqui lembra a cansativa monotonia de nossas florestas de carvalhos e de pinheiros; cada árvore tem, por assim dizer, um porte que lhe é próprio;

cada uma tem sua folhagem e oferece frequentemente uma tonalidade de verde diferente das árvores vizinhas. Vegetais imensos, que pertencem a famílias distantes, misturam seus galhos e confundem sua folhagem (SAINT-HILAIRE apud KURY; SÁ, 2009, p.39).

Como discípulo das teorias de Humboldt e Darwin, tem-se o labor do naturalista alemão Ludwig Riedel. O naturalista Ludwig Riedel (1790-1861) era nascido na Alemanha-Prússia, e veio para o Brasil em 1821 atendendo ao convite do Barão de Langsdorff, para integrar sua expedição científica, que contava com o patrocínio do Czar Alexandre I. Embarcou em São Petersburgo, realizando longa travessia marítima por diversos países do Báltico até alcançar Lisboa, de onde partiu para a Bahia. Sem condições de seguir viagem para o Rio de Janeiro, permaneceu naquela província por cerca de três anos. Depois de sofrer inúmeros reveses, Riedel conseguiu finalmente embarcar para a Corte e se incorporar à malograda expedição de Langsdorff. Ele percorreu as províncias do Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina, Minas Gerais, Mato Grosso e Pará. Mais tarde, radicou-se na capital do Império, onde viria a assumir importantes funções, inclusive no Passeio Público (AUGEL, 1979).

2.1.2. O Jardim Botânico do Passeio Público

No periódico “A Aurora Fluminense”, de 7 de Agosto de 1829, publicou-se um comunicado dedicado ao Ministro do Império assinado pelas iniciais J. M. C. J., em que ele questiona a real finalidade do Jardim Botânico da Lagoa, criticando seu difícil acesso para atender o objetivo de instruir os estudantes da Academia Médico-cirúrgica, nas cadeiras de Química e Botânica Médica. Ele sugere que o jardim deveria deixar de ser botânico, devido aos seus altos custos, e tornar-se um viveiro de plantas, “[...] uteis as artes, à medicina, e aos usos domésticos, onde se aclimatassem tanto as de paízes estrangeiros, como as das províncias do Brasil.” E, aconselha:

Porém seria necessário para isso hum homem hábil, que não somente soubesse perfeitamente Botânica, mas sobre tudo a arte de jardineiro, a qual não se pode aprender senão com muita pratica, e em paízes, em que ella tem chegado a maior perfeição, como na Belgica, Suissa, França, Inglaterra [...]

¹⁷

Vale destacar a sugestão de busca por um profissional para mantenedor do Jardim Botânico, que acumulasse saberes paisagísticos, através da “arte de jardineiro”, além de botânicos, adquiridos através de experiência acumulada fora do país. Ou seja, o perfil almejado do profissional neste período, já congregava ambos saberes, nas especificidades tanto da arte quanto da botânica.

Em seguida, o autor reitera a proposta do Ministro do Império de cultivo de exemplares da vegetação nativa e exótica destinadas às aulas de Botânica no Passeio Público: “A ideia do Ministro do Império, de se cultivarem alguns exemplares, para hum curso de Botânica, no Passeio Público, não

¹⁷ *Ibidem.*

merecia censura [...] A cultura de algumas plantas no Passeio seria temporária, em quanto não houvesse melhor local [...]”.¹⁸

Esta necessidade iria perdurar por longo período, até que em 16 de Abril de 1838, através do Regulamento nº 16, criou-se um Jardim Botânico no Passeio Público do Rio de Janeiro, conforme Artigo Único: “Fica creado no Passeio Publico desta Corte hum Jardim Botânico, que será dirigido pelas Instrucções, que baixarem, assignadas pelo Ministro o Secretario de Estado da repartição competente.”

Neste mesmo ano de 1838, foi aprovado o regimento para o Jardim Botânico da Lagoa Rodrigo de Freitas, definindo normas de conduta para os cidadãos que frequentavam o lugar. Estas normas buscavam preservar a ordem pública e o jardim das plantas. Para a direção do Jardim Botânico do Passeio Público foi nomeado em 18 de Abril de 1839 o naturalista Luiz Riedel - ou Ludwig Riedel, que então era nomeado “jardineiro botânico”. No Relatório do Ministério do Império, de 1840, assim consta:

Por vezes vos tem sido ponderada a necessidade de hum Horto Botânico para o ensino da respectiva sciencia; estaes informados pelo Relatorio, que vos foi apresentado no princípio da sessão de 1839, de que o governo começou a attender a essa necessidade pelo Decreto de 16 de Abril do anno antecedente; cumpre-me agora dizer-vos que pelo de 18 de Abril do anno passado se deo realidade ao que até então estava em simples projecto. Por este decreto foi inteiramente encarregado da Direcção do jardim Botânico estabelecido no Passeio Público desta Côrte o hábil, e activo naturalista Luiz Riedel [...] (RELATÓRIO DO MINISTÉRIO DO IMPÉRIO, 1840, p. 10).

Como foi dito anteriormente, segundo Augel (1979), Ludwig Riedel (1790-1861) nasceu na Alemanha-Prússia, no dia 2 de março de 1790, e era horticultor e coletor. Principiou sua vida profissional servindo ao exército prussiano (1813-1815), e em seguida deu inicio à sua prática na coleta de vegetais no sul da França (1816-1817). O prussiano veio ao Brasil em 1821, integrando uma comissão naturalista que participou da Expedição Langsdorff, financiada pelo Governo Russo.

Historicamente, desde os primeiros naturalistas que aqui se estabeleceram, aqueles que se voltavam para o estudo da natureza a preocupação com a quantificação característica da visão cartesiana-newtoniana era secundária, sendo o inventário de plantas e animais do planeta considerado a principal tarefa que os naturalistas deveriam abraçar.

Porém, ainda assim, não se tratavam apenas de listas de plantas e animais ou apenas de descrição de paisagens os resultados dos estudos desses naturalistas. A visão integradora e de relações já fazia parte da forma de interpretação do meio ambiente, podendo-se destacar, como exemplo, o geógrafo e naturalista prussiano Alexander von Humboldt, que descrevendo formalmente as relações entre clima, latitude e altitude, chegou, em 1805, ao conceito de ‘geobotânica’ cujo objeto era o estudo das relações das plantas com o ambiente, o que sugere uma visão mais integradora do meio.

¹⁸ *Ibid.*

A contribuição daqueles discípulos de Alexander Von Humboldt ultrapassou os limites da ciência, e preocupavam-se também com o homem. A ciência da etnologia estava se desenvolvendo não só como um meio de inventariar curiosidades e costumes de povos distantes, mas principalmente como campo promissor de pesquisa comparada (GUIMARÃES, 2001).

O termo ‘ethnologia’ foi empregado no sentido moderno pelo austríaco Adam Franz Kollár (1718-1783). Etnologia é o estudo ou ciência que estuda os fatos e documentos levantados pela etnografia, no âmbito da antropologia cultural e social, buscando uma apreciação analítica e comparativa das culturas e das civilizações. O etnógrafo observa as diferenças entre as sociedades, desde o modo de andar e usar o corpo (técnicas corporais) até a celebração do casamento e dos funerais. Deve-se descrever e analisar toda a vida social de um povo e um lugar, observar principalmente o que esse povo diz de si mesmo e o modo como identifica seus participantes.

O ‘geobotânico’ Alexander Von Humboldt, no início do século XIX, foi o primeiro a empregar o termo “paisagem” no campo científico, no sentido de característica total de uma região terrestre. Humboldt, ao fazer alusão às paisagens naturais como expressão de áreas homogêneas, descreveu:

Da mesma forma que reconhecemos em distintos seres orgânicos uma fisionomia determinada, e do mesmo modo que a Botânica descritiva e a Zoologia consistem, em sentido restrito, em uma análise detalhada das formas dos animais e vegetais, da mesma maneira cada região da Terra possui uma fisionomia natural peculiar a cada uma (CAPEL, 2004, p.18).

A par destes conhecimentos, nos primeiros anos em território brasileiro, Riedel coletou na Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais, a fim de enviar seus achados para a Academia de Ciências e Jardim Botânico de São Petersburgo, atual Leningrado (AUGEL, 1979). Com a interrupção da expedição em 1829, Riedel voltou a São Petersburgo, entre 1830 e 1831, onde foi generosamente recompensado por seu trabalho, e organizou um herbário com 60.000 exemplares. (KURY; SÁ, 2009).

Em seguida, Ludwig Riedel retornou ao Brasil, e a fazer mais coletas em todo Rio, São Paulo, Goiás e Minas Gerais, no período de 1831 a 1836. Em 1836, desligou-se do Governo Russo, e aceitou uma posição permanente no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Nele, fundou e dirigiu a Sessão de Botânica, Agricultura e Artes Mecânicas, bem como, dirigiu seu herbário, até 1858. O Museu Nacional havia sido fundado em 11 de Maio de 1819, e com sua nomeação, Riedel tornou-se o primeiro estrangeiro a ocupar uma posição permanente no instituto. Além disso, também fez parte da comissão de Agricultura e foi membro honorário da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN) (KURY; SÁ, 2009).

Tendo permanecido no país, Riedel tornou-se chefe da Seção Botânica do Museu Nacional, entre 1842 e 1861, foi também comissionado da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. Dentre as suas poucas publicações encontra-se “Noções elementares de Botânica”, “Apêndice do Manual do Agricultor Brasileiro”, livro organizado por Carlos Augusto Taunay.

Botânico por formação, sua experiência em diversos jardins botânicos europeus o levou a instituição do cargo. Seus trabalhos no Jardim Botânico do Passeio Público, ainda segundo o referido Relatório, consistiam em:

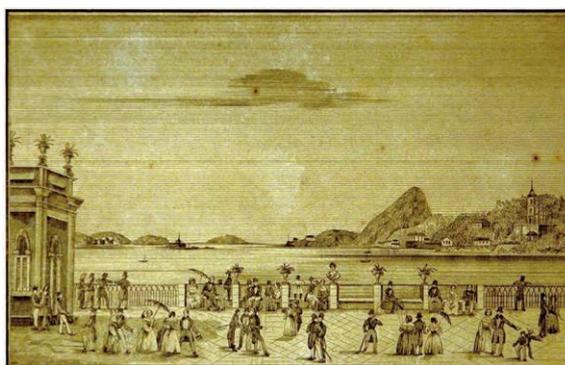
[...] distribuir, e amanho o terreno, e em adquirir plantas, e sementes, para o que de quase nenhum auxilio lhe servio o mesmo Passeio, nem o Jardim Botânico da Lagoa; sendo-lhe, portanto, indispensável empregar ali, com louvável generosidade, muitas das que cultivava em seu Horto particular, pertencendo humas a sua própria colleção, e outras à Sociedade Promotora da Industria Nacional [...].¹⁹

Neste ínterim, ainda conforme o Relatório, Riedel chegou ao plantio de “[...] mais de 400 plantas pertencentes a varias famílias: outras tantas existem em caixas, viveiros e sementeiras”.²⁰ Seu herbário particular, conforme descrito na Revista Médica Fluminense, havia sido financiado pelo Imperador da Rússia, e continha cerca de 396 espécies nativas no ano de 1839.

Em 18 de Janeiro de 1843, o Governo Imperial cria o Decreto nº 264, que regulamenta a administração do referido Jardim Botânico estabelecido no Passeio Público. Nele, consta no Artigo 2º as atribuições da Direção, dentre as quais, destacam-se:

Aclimar, e propagar as plantas exóticas, e indígenas, para as quaes terá um catalogo; [...] § 7º Ensinar botânica, especialmente botânica agrícola, em toda a sua extensão; [...] § 8º Dirigir, e inspeccionar os trabalhos scientificos, theoreticos e praticos, e fiscalisar as despesas. (DECRETO nº 264/1843)

Assim, o Passeio Público passava a se caracterizar por ser não apenas um espaço de sociabilidade como jardim de passeio, mas também afirmar sua vocação como um horto botânico, onde eram realizados estudos com a flora nativa e exótica. Para tanto, foram regulamentadas uma série de posturas e condutas, bem como melhorias foram nele executadas, dentre elas, a iluminação por lâmpões a gás, dispostos entre o arvoredo e os terraços, com a intenção de atrair mais visitantes ao local. (Figura 14)



Vista tomada do Passeio Publico

Figura 14: “Vista tomada do Passeio Publico” (desde o terraço ao mar). (1846-1847). Fonte: Ostensor Brasileiro Jornal Literário e Pictorial, 1847.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibid.*

Em depoimento de 16/12/1843, de autoria não revelada, publicado no jornal “O Brasil”, descreve-se que em países que clima tropical como o Brasil, e em cidades tão populosas quanto o Rio de Janeiro, lugares espaçosos plantados com vegetação se prestavam não só ao recreio como por medida higiênica. Desta forma, a vegetação ali plantada não tinha apenas caráter ornamental, e, como jardim botânico, representava também um espaço de experimentações com os vegetais, testando suas potencialidades e aplicações inclusive para a medicina.

No Relatório da Repartição de Negócios do Império de 1843, publicado no periódico “O Brasil”, consta que em 1841 o diretor do Passeio Público havia adquirido “[...] não pequeno número de plantas, de diversos países da Europa e d’Ásia, muitas das quaes ainda não tinham vindo ao Brasil.” Já no Relatório do ano de 1847, consta que havia sido procedida a conservação das árvores existentes; a renovação das alamedas vetustas; havia sido feito novos viveiros de vegetação nativa; aumentou-se com novas espécies as plantas destinadas ao uso medicinal; distribuiu-se mudas para o abastecimento das matas das montanhas cariocas; fez-se ‘rótulos’ para 100 espécies de plantas exóticas.

Com isso, o Passeio Público passava a firmar seu conceito diretamente relacionado ao contexto epistemológico da história natural deste período, que era identificado como uma ciência empírica. Ou seja, segundo Ernst Cassirer (1992), para explicar um fenômeno natural não bastava apresentá-lo em sua maneira de ser, sendo necessário fazer ver de que condições particulares tal fenômeno dependia. Assim, a história natural se vinculava à metodologia da física newtoniana de observação, decomposição, síntese e generalização.

No campo científico e sociocultural da cidade, a presença de instituições como o Museu Nacional, e a Academia Médico-Cirúrgica do Rio de Janeiro exercia grande impacto enquanto *locus* de saber-poder da época. Suas atividades de experimentações com a vegetação demonstravam o encaminhamento dado ao tratamento da flora, seja para fins medicinais, ou econômicos. Seu caráter utilitário era, na medida do possível e dentro das suas respectivas limitações, pesquisado e experimentado, exercido através do plantio em hortos botânicos, no Jardim Botânico da Lagoa Rodrigo de Freitas ou no Jardim Botânico estabelecido no Passeio Público da Corte.

Já no campo econômico, destaca-se a SAIN. Criada em 1827, ela tinha como objetivo desenvolver a nação através do fomento a pesquisas científicas e demais procedimentos que viessem a incrementar a agricultura, a indústria e, conseqüentemente, a economia do país. A sociedade era composta por homens de negócios, cientistas, políticos e letrados, e foi inspirada nas academias ilustradas europeias. Apesar de ser uma instituição privada, era subvencionada pelo governo, e exerceu uma importante influência no fomento de atividades econômicas, educativas e culturais ao longo do Império (GABLER, 2012).

Assim, filiado à SAIN, onde integrava a Comissão de Agricultura, e ao ambiente científico do Rio de Janeiro, Ludwig Riedel além de se ocupar da direção do Passeio Público, segundo informações constantes no Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro em 1844, era

também Diretor de Jardins da Casa Imperial; Diretor da Seção de Botânica, Agricultura, e Artes Mecânicas do Museu Nacional. Ele permaneceu nestes cargos até 1861, ano de seu falecimento.

A partir de suas filiações, não é de estranhar a indicação de Riedel para estas funções. É reconhecido, entretanto, seu aporte como ‘jardineiro botânico’, que às suas custas se empenhava em ornar o jardim. Todavia, mesmo com os esforços pessoais do botânico, ainda assim o estado do Jardim Botânico do Passeio Público encontrava críticas em meio à sociedade carioca. Segundo reportagem publicada no jornal “Brasil Commercial”, de 19/05/1858, foi nomeado o botânico Francisco Pereira da Rocha Freire, lente de botânica da Faculdade de Medicina da Cidade do Rio de Janeiro, para substituir Ludwig Riedel na direção do jardim.

Contudo, em fins dos anos 1850, ante a imprecisão de suas funções e atribuições, dizia-se também que o Passeio Público, nem era um ‘passeio’, nem era ‘público’. Reclamava-se de seu estado de abandono, com tanques cobertos de limo e água suja, dito como incompreensível e injustificável devido aos altos custos de sua manutenção. As frondosas mangueiras dispostas ao longo dos caminhos “sofrivelmente” delineados sob o arvoredo, não eram suficientes para afastar os focos de infecção localizados no litoral e em sua vizinhança.

Mas não apenas o Passeio Público era alvo de críticas. Solicitava-se, de maneira geral, o aformoseamento da capital do Império. De acordo com depoimento publicado no jornal “Novo correio de modas”, de 1852, é descrito um trecho do manuscrito “Um passeio ao Corcovado em 1848”, de Joaquim Norberto de Sousa Silva. Nele, o autor relata as vantagens das melhoras, a fim de tornar a cidade uma “Nova York da América Meridional”:

Uma das maiores [...] necessidades da capital brasileira, já para o seu aformoseamento, já para a commodidade e recreio de seus habitantes, já para a hygiene pública, é a multiplicidade de passeios, alamedas e bosques. Esse acanhado jardimzinho que ali está a um canto da cidade é, assim mesmo mesquinho, um legado dos tempos coloniaes [...]. Ao Rio de Janeiro, a bella Guanabara como cidade dos trópicos, convinha, convém e convirá sempre o estabelecimento de alamedas e bosques, por toda parte como *thuribulos desinfectantes* [...].

As modificações ocorridas na cidade de Nova York, por obra de Frederick Law Olmsted, começavam a repercutir nos anseios dos habitantes para a capital do Império. À imagem do Central Park e das alamedas arborizadas da cidade novaiorquina, que ficaram prontas em 1840, o autor solicitava que o centro da Cidade do Rio de Janeiro ‘transbordasse’ de seus muros, e unisse os arrabaldes pitorescos ao Passeio Público. Sugere ainda que se ligasse o cais e as praias através de “[...] uma alameda com cinco, seis, sete linhas de árvores [...]”.²¹

Na Europa, a aceleração industrial e o êxodo rural decorrentes das modificações estruturais na exploração da terra tornaram as cidades superpovoadas, ao mesmo tempo em que emergia uma burguesia ciente de sua força revolucionária. Os governantes preocupados com esta situação perigosa

²¹ *Ibidem*.

intentaram fornecer ao povo ocupações sadias, com a finalidade de evitar agitações indesejáveis. Desta forma, os alemães criaram parques municipais para estimular a sociabilidade. Em Paris, derrubavam-se as muralhas que a cercavam, e os espaços liberados foram transformados em jardins, formando um novo cinturão verde ao redor da capital francesa. Na mesma época, Londres crescia ao redor de parques reais, que foram abertos à população (PANZINI, 2013).

Assim, o jardim burguês emergia na periferia da Europa e nos Estados Unidos, trazendo ao contexto brasileiro, e principalmente à Cidade do Rio de Janeiro, reivindicações pelo tratamento paisagístico, a fim de acompanhar a moda. Outros depoimentos são observados nos jornais, especialmente no fim da década de 1850, como no periódico “Marmota Fluminense”, de 03/05/1857, em que se fala:

Si na Europa, onde o clima é frio, se attende tanto para as alamedas e jardins das cidades, aqui onde se vive em uma temperatura, que durante alguns meses queima e desespera, não se deve cuidar muito dos arvoredos e passeios públicos desses lugares onde podem todos beber ar fresco e puro?

As solicitações refletiam novos hábitos que começavam a surgir na Cidade do Rio de Janeiro. Neste momento, o costume do passeio estava se tornando cada vez mais presente na cultura da alta sociedade residente na capital do Império. Entretanto, a tradição de passear de herança colonial portuguesa, caracterizado pelo caminhar em jardins privados tendo o encontro como ponto de convergência do espaço, vai aos poucos se modificando em função dos gostos dos novos tempos.

Surgido entre as décadas de 1830 e 1840, a partir do hábito francês de flunar, o *flâneur* corresponde ao observador que caminha tranquilamente pelas ruas, apreendendo cada detalhe sem ser notado, em busca de uma nova percepção da cidade. O *flâneur*, aos moldes europeus, é uma figura surgida com a modernidade, como uma nova experiência em contraponto à mudança de vida dos habitantes da cidade industrial. É através da obra do poeta francês Charles Baudelaire em que a figura do errante e misterioso ser teve sua gênese determinada, bem como à obra do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (SEGAWA, 2010).

No jornal “Novo Correio de Modas”, no ano de 1854, falava-se que frente ao intenso calor da cidade carioca, estava na moda “tomar o fresco”, em referência e refrescar-se com as brisas que emanavam pela cidade. “Tomar o fresco na janella, tomar o fresco no passeio, tomar o fresco no jardim, tomar o fresco por todos os modos e maneiras, eis aqui em que se resume o ultimo pensamento [...]”

O Passeio assim apresentava posição estratégica, devido ao terraço que abria para o mar. Porém, ainda assim, as críticas persistiam: “[...] aquellas árvores estão tão engoiadas. Aquelles muros são tão pesados, tão espessos, tão medonhos de ver, que se não fosse o terraço, e a magnifica vista que d’alli se gosa, ninguém iria alli matar o tempo.” Apesar de permanecer o hábito das conversas à janela, nas sacadas ou nas portas, havia a frequência da alta sociedade carioca ao Passeio Público nas tardes de domingo, onde se buscava as brisas da tarde. Nos outros dias, em geral, o jardim era pouco

visitado, como descreveu Charles Ribeyrolles a Victor Hugo, em depoimento publicado no jornal “O Parahyba”, de 4 de Agosto de 1858.

Contudo, grupos específicos enunciavam novos hábitos na cidade carioca: a busca por paisagens pitorescas. Ainda conforme Charles Ribeyrolles, “os verdadeiros passeios do Rio são os que se fazem aos morros. [...] O caçador de borboletas, o pintor de aquarelas, o botânico, o poeta imaginoso, achão então alli o que procurão, cada um em seu botim, suas paisagens, suas alegrias [...].”

Formava-se uma rede de articulação para atender aos novos gostos, enquanto Ludwig Riedel foi se ocupar unicamente da Direção dos Jardins da Quinta da Boa Vista. Para substituí-lo na direção do Jardim Botânico do Passeio Público foi nomeado o botânico Francisco Gabriel da Rocha Freire, lente de Botânica da Faculdade de Medicina da Cidade do Rio de Janeiro, segundo informações do jornal “Brasil Commercial”, de 19/05/1858.

Nesse ínterim, o naturalista Ludwig Riedel não só foi o primeiro Diretor de Jardins da Capital Imperial. Ele e seus contemporâneos na primeira metade do Século XIX deram subsídios para que profissionais que vieram após, como Glaziou, tivessem iniciada uma rede articulada de elementos para composição paisagística para ser utilizada, presente em lojas de horticultura, e demonstrada através de catálogos disponíveis para a população.

Todavia, o paisagismo, até então visto como ‘arte mecânica’ na primeira metade do século XIX, só chegou a ser verdadeiramente reconhecido como atividade projetual no meio científico e político brasileiro a partir de meados do século XIX. Conforme informações sistematizadas do “Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro”, do período de 1844 -1861, Riedel permaneceu como Diretor de Jardins até 1861, quando faleceu em 6 de Agosto de 1861, no Rio de Janeiro.

2.2. Emergência do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro

A partir de meados do século XIX, tem início um período de intenso desenvolvimento da economia, da infraestrutura e urbanização da Cidade do Rio de Janeiro. Findados os conflitos do Período Regencial e do início do Segundo Reinado, o Império passa a um momento de certa estabilidade, que conduz a uma paulatina modernização do país. Os ideários de progresso e civilização, presentes no pensamento ocidental na época, também influenciavam o governo e a alta sociedade do Império, que buscavam inserir o Brasil no rol das nações civilizadas.

Iniciativas públicas e privadas contribuem para o processo de modernização da cidade carioca. O governo era responsável por aterramentos das regiões alagadiças e abertura de novos caminhos, pelo abastecimento de água e também pela regulação e concessão de privilégios a particulares para

exploração de serviços. Essas empresas implantavam infraestrutura de esgoto, gás, iluminação e transportes, como os bondes e os trens, que possibilitaram a ocupação da zona sul e do subúrbio da cidade, respectivamente.

Importantes demandas surgiram no contexto da cidade carioca a partir da segunda metade do século XIX. Na instância política, em 1850, a Lei de Terras foi promulgada, tornando-se necessário um aparato administrativo para demarcar, registrar e fiscalizar as terras e seus processos de compra e venda. Nesse mesmo ano, a Lei Euzébio de Queiroz proibiu o comércio internacional de escravos, dando o primeiro passo para o processo de extinção da escravidão. Nesse momento a questão da substituição da mão de obra cativa ganhou relevância nos debates nacionais, estimulando a política de imigração.

Com o fim do tráfico africano, as grandes plantações do sudeste absorveram o estoque final de escravos do país, abrindo espaço para o trabalho assalariado no Rio de Janeiro e em outros centros urbanos. Essa mão de obra voltou-se para o setor produtivo e, principalmente, para as atividades ligadas a circulação de bens e serviços. Além disso, os capitais oriundos do comércio do café e ociosos pelo fim do tráfico internacional de escravos possibilitaram uma maior ampliação da infraestrutura urbana e das fronteiras da cidade.

A vinda de imigrantes para o Brasil iniciou-se no período joanino e foi orientada para a formação de colônias baseadas na agricultura familiar com o objetivo de povoar o território e civilizar o reino. Após a independência esse pensamento continuou, mas a partir da década de 1840, o incentivo a entrada de estrangeiros direcionou-se para o trabalho na grande lavoura, sobretudo após as diferentes medidas adotadas tanto pelo governo imperial quanto pela Inglaterra para inibir o comércio internacional de escravos.

A Cidade do Rio de Janeiro apresentava uma realidade bem contrastante em meados do século XIX. Marcada pelo desmatamento e reaproveitamento de terras, e drenagens com a finalidade de ‘expulsar’ os miasmas exalados das lagoas e mangues que eram frequentes em seu território, a cidade já começava a surtir os efeitos provocados pelo desmatamento da Floresta da Tijuca para o plantio do café, especialmente no abastecimento de água.

A agricultura cafeeira dominava a economia e avançava sobre os terrenos, assim florestas inteiras foram dizimadas comprometendo os mananciais hídricos que abasteciam a cidade. Com isso, o Imperador D. Pedro II procurou resolver o problema, desapropriando terras no Maciço da Tijuca e autorizando o seu replantio, através do reflorestamento em larga escala das encostas visando ao abastecimento de água da cidade. Os principais argumentos que estimularam sua criação no século XIX foram as demandas especificamente urbanas de abastecimento de água, de produção de um clima saudável e de áreas de lazer para a alta sociedade carioca. A imagem de um grande jardim, paisagisticamente planejado no meio de uma grande cidade, incorporou aos poucos as representações trazidas pelos ideários conservacionistas de uma natureza intocada.

Desta forma, a vegetação do Maciço da Tijuca pode ser classificada como floresta tropical sub-montana úmida perenifólia e a ocorrência de espécies não peculiares à Mata Atlântica. Seu plantio deve-se ao plano de enriquecimento desenvolvido pelo Major Manuel Gomes Archer, implementado entre 1862 e 1874, que envolveu transplante de espécies nativas de matas próximas especialmente vindas de Guaratiba, e também espécies exóticas.

Tal contexto iria favorecer, como subproduto, uma mudança de gosto caracterizada pela apreciação da natureza ‘intacta’, pela terra inculta, pelo gosto do ‘pitoresco’, aos moldes do que a cultura inglesa vinha apresentando desde fins do século XVIII. Segundo Raymond Williams, “as viagens pitorescas, bem como os poemas, diários, pinturas e gravuras topográficas que as promoviam e celebravam, originavam-se de lucros provenientes da agricultura melhorada e do comércio. Nesse nível, não se trata de uma mudança de sensibilidade; estritamente falando, temos uma aquisição de gosto” (WILLIAMS, 2011 [1973], p. 215).

2.2.1. Os Jardineiros floristas e a formação do gosto por jardins

Na Cidade do Rio de Janeiro, o sentimento do sublime estava no desfrutar as paisagens cariocas, e se refletia nos hábitos de sociabilidade da nova alta sociedade ao estabelecer sua vida nas chácaras. Em seus ainda escassos jardins estava representada a beleza apaziguadora do meio ambiente, que suscitava a harmonização interior de seus moradores. O olhar dos pintores e dos viajantes-naturalistas descrevia e divulgava as verdadeiras belezas da cidade: a exuberância da vegetação da mata atlântica; os acidentes dos morros da Urca, Pão de Açúcar, Corcovado; o oceano a encontrar a Praia de Botafogo; a paz cristalina da Lagoa e dos rios. (Figura 15)



Figura 15: Nicolau A. Facchinetti. “Praia de Botafogo” (1868).
Fonte: ANDREATTA, 2006.

Neste contexto, aos poucos, os moradores foram estabelecendo jardins em suas casas localizadas nos arrabaldes da cidade, como a do Sr. Rufino Vasconcelos em São Cristóvão, que

construiu em 1846, do Sr. Rangel no Engenho Velho; do Sr. Gaspar em Niterói; e do Sr. Firmino Marques, também em Niterói. Dentre estes, o bairro de Botafogo era um dos preferidos. A vida do bairro havia sido modificada desde a chegada da Família Real, no começo do século XIX, tornando-se o local preferido para residência dos nobres e dos comerciantes ingleses. Na primeira metade do século XIX as ruas começaram a definir o aspecto do bairro.

Devido a sua ocupação pela alta sociedade do Império, o Bairro de Botafogo passa a contemplar grande parte dos projetos destinados à salubridade e ao aformoseamento da cidade, contemplando também os espaços privados, com incentivos por parte da Câmara Municipal para o esgotamento sanitário e pluvial, abastecimento hidráulico, e o ajardinamento das residências. Configurado por grandes lotes caracterizados por chácaras, esta forma de morar traduzia a busca desta classe social pela modernização refletida no estilo de vida pitoresco, cercado pelas belas paisagens.

Tais ações, segundo Santos e Ferreira (2014), contribuem inclusive para impulsionar o desenvolvimento da prática da jardinagem doméstica, através do incentivo à vinda de mão de obra imigrante, e o desenvolvimento da instrução agrícola.

A este período temporal corresponde, também, uma intensa produção de jardins, particularmente devido ao crescimento urbano e às necessidades de embelezamento e higienização das cidades e de recreio ao ar livre para a população citadina, reflectindo-se na criação de praças e avenidas ajardinadas, jardins públicos e parques, nomeadamente associados a locais de devoção religiosa ou a estâncias termais. Ao nível dos jardins privados, particularmente associados a habitações burguesas e nobres, assiste-se também a um incremento significativo na sua produção (MARQUES; MAGALHÃES, 2014, p.3).

A jardinagem doméstica, ainda conforme Santos e Ferreira (2014), cresceu em progressão diretamente proporcional à expansão urbana e o crescimento da população, e visivelmente compreendido através do aumento da oferta de serviços profissionais. Conforme anexo 1, em 1847, quando os jardineiros atuantes são primeiramente identificados, há 3 profissionais anunciados no Almanak Laemmert, ao passo que, em 1889, este número corresponde a 28 profissionais. Isto indica que, num período de 45 anos, houve um incremento de aproximadamente 900% de profissionais atuando nesta qualificação.²²

Estes números comprovam o aumento da procura da sociedade em relação à aquisição de serviços de jardinagem e de bens para a composição de jardins, e serve como forte indicador dos desejos e necessidades das pessoas, da disponibilidade dos serviços, e da capacidade dos estabelecimentos comerciais de produzirem/ ofertarem a mercadoria com a qualidade almejada no período do Império.

²² A sistematização dos jardineiros atuantes na Cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX é fruto de estudo desenvolvido como pesquisadora bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa, entre os anos 2013 e 2014, na pesquisa “Natureza e Artificio: o Gosto por Jardins”, sob orientação da Dra. Ana Maria Pessoa dos Santos, do Centro de Memória e Informação. Para tanto, contou-se com o auxílio financeiro da instituição.

Jardineiro era todo individuo que se ocupava da cultura e do amanho dos jardins e exercia esta ocupação por ofício, conforme relatou Manoel José Figueira, redator do Jornal do Agricultor. Jardinar é seu emprego e a jardinagem é, portanto, sua arte. No século XIX, o ofício da jardinagem era exercido por grupos de profissionais conhecidos como jardineiros floristas.

Segundo matéria de Manoel José Figueira, no Jornal do Agricultor, para receber a alcunha de ‘jardineiro florista’ o profissional deveria ser dotado de gênio particular de cultura de flores, pois se caso não o possuísse de muito pouco valeriam seus outros conhecimentos. Para tanto, não deveria ignorar conhecimentos da botânica, e possuir noção geral das plantas, “[...] para saber não só distinguir, senão também cultivar nos logares e nas épocas mais próprias para o seu desenvolvimento, e mais produtiva influência e fructificação”.

Classes distintas atuavam nesta atividade, tais como proprietários de estabelecimentos hortícolas; Jardineiros; Vendedores de flores e “ramilheteiros”. Os proprietários de estabelecimentos hortícolas eram dedicados ao comércio de mudas, importação e exportação. Esta atividade poderia ser exercida pelo horticultor científico, que era um conhecedor das plantas, com a capacidade de classificá-las e distingui-las, conhecendo suas propriedades e a cultura. Bem como, pelo horticultor prático, que obtinha seus conhecimentos pela rotina, mas sem aprofundamento.

Os jardineiros, conforme a publicação no Jornal das Famílias, se dividiam entre práticos hábeis ou habilitados, e simples hortelões. Aos jardineiros habilitados cumpria saber alguns conhecimentos teóricos e de “desenho”, ou seja, saber planos de jardins, compor e decompor estrumes, os sistemas de regas, a poda das árvores, o aformoseamento dos arbustos, os cuidados com “moléstias às plantas”, etc.

Os planos de jardins, em geral, eram apresentados através de catálogos, bem como a vegetação disponível para utilização - quer fossem espécies exóticas, ou nativas - o mobiliário, o maquinário para conservação dos jardins, etc. Tais catálogos eram utilizados tanto por jardineiros habilitados quanto por estabelecimentos hortícolas. Apresentavam ainda à sociedade diferentes tipologias de jardins, e as revistas contribuíam para disseminar o gosto por esta arte, com destaque para a Revista de Horticultura, de Frederico de Albuquerque.

O crescimento da jardinagem doméstica impulsionou também o comércio de plantas. Conforme Frederico de Albuquerque, em 1849 havia apenas oito estabelecimentos de horticultura; em 1853 aumentou para dez; em 1860 reduziu para oito e em 1871, apenas seis funcionavam. Dizia Albuquerque, que o gosto pelas flores espalhou-se rapidamente nestes anos, e era raro um “quintalejo” em que não se cultivassem flores.

Sementes de diversas variedades eram oferecidas por lojas especializadas. A Loja da China, por exemplo, oferecia um grande sortimento de “sementes da melhor qualidade para hortaliças, cereais, flores, luzernas, feno e outros capins, árvores e arbustos frutíferos, cebolas e raízes das mais distintas flores”, além de catálogos em diferentes línguas.

O Horto do Jardim Botânico, bem como o Passeio Público - que também era um jardim de aclimação - ocuparam posição ativa no fornecimento de mudas e sementes, provendo a população de vegetação nativa e exótica, já aclimatada, para o plantio de jardins, hortas e arborização da cidade.

A partir de 1847, o Almanak Laemmert abre a seção "jardineiros e floristas", que anuncia os serviços de três jardineiros, entre eles, Jean Baptiste Binot, que "encarrega-se da cultura e conservação de jardins" e oferece uma coleção de riscos de jardim no "gosto antigo e moderno".

Como exemplo da prática de horticultores imigrantes, destaca-se Frederico Groth, ou Friedrich Groth. Possivelmente de origem alemã, ele se estabeleceu no Brasil por volta dos anos 1860, e possuía um estabelecimento hortícola, que de início era localizado na Rua do Ourives, nos números 57 e depois no 7, que em 1874, é locado na Rua da Real Grandeza, número 5, no bairro de Botafogo.

Groth desenvolvia a prática da jardinagem domiciliar, porém alguns serviços públicos lhe foram destinados, como o ajardinamento da Praça Duque de Caxias, conforme requerimento com apresentação de fiador, que foi deferido sob parecer do Dr. Araújo Silva, em 1 de julho de 1870. Seu "prestígio" é crescente no meio social, e em 1876 Groth concede um depoimento para a Revista de Horticultura:

Victoria Regia – Nos primeiros dias do mez de Fevereiro esteve exposta no salão da praça do commercio, com nome que nos serve de epigraphe, uma enorme folha de Victoria Cruziana d'Orb., que habita as aguas do Paraná e do Paraguay. O Sr. Fred. Groth, horticultor no Andarahy Grande, nos escreve a propósito uma carta em que diz: ' A folha e a flor que o Sr. Sauven acaba de expor na praça do commercio forão cortadas de uma planta que nasceu das sementes que em 1864 o Dr. Burmeister mandou do Rio da Prata ao Sr. Boje, e que forão semeadas na chácara do ultimo sita em Sete Pontes, Nitherohy [...].

Interessante ressaltar que o editor Frederico de Albuquerque cita Groth como "horticultor no Andarahy Grande". Numa interpretação das matérias e depoimentos contidos na cronologia de Frederico Groth é possível dizer que, em sua prática, o alemão possivelmente se enquadra no grupo dos "jardineiros floristas", e mais especificamente um "horticultor científico", atuantes na Corte neste período. De acordo com matéria do Jornal das Famílias, de 1871, um horticultor científico era detentor de conhecimentos sobre as plantas, sabendo classifica-las e distingui-las, conhecendo suas propriedades e cultura, além dos saberes artísticos, e agrônômicos.

Além deste, destaca-se o agrônomo alemão Adolpho Lietze, que exerceu suas atividades no Rio de Janeiro por 12 anos. Estabelecido no bairro do Humaitá, e com um ponto comercial na Rua do Ouvidor, além de jardineiro, ele contribuiu com pareceres para a Sociedade de Horticultura no Rio de Janeiro, acerca do cultivo de café.

Outros profissionais aparecem com menor permanência, porém também apresentam interesse em sua trajetória, como Lourenço Hoyer, Emil Wittig, e G. Krieger. Através dos anúncios destes profissionais são descritas suas experiências anteriores, e a oferta de serviços, com referência para o desenho de planos de jardins e caramanchões ao gosto inglês e francês.

O jardineiro e horticultor Emil Wittig era alemão, e chegou ao Brasil por volta de 1865. Fazia importações e exportações de mudas e sementes com Hamburgo, além de coletar e identificar espécies vegetais com potenciais paisagísticos, como a *Sophronitis wittigiana*, um tipo de orquídea de ocorrência no Espírito Santo e Minas Gerais. Tal fato demonstra profundos conhecimentos botânicos em taxonomia vegetal.

Assim, observa-se ainda que estes jardineiros de origem estrangeira, além de estabelecerem suas práticas segundo o gosto paisagístico inglês e francês de jardins, possuíam também conhecimentos botânicos e apresentavam olhar diferenciado sobre a paisagem brasileira, apreciando suas belezas e estimulando o uso da vegetação nativa. Muitos deles apresentavam seus trabalhos nas Exposições Hortícolas e Agrícolas, sendo inclusive premiados por seus produtos.

A instituição das Exposições Nacionais e de Horticultura de Petrópolis era um importante veículo para disseminação do gosto por jardins na paisagem carioca. As exposições nacionais do Brasil no século XIX correspondiam a grandes feiras de modernidades, promovidas pelo Governo Imperial. Seu objetivo era expor coleções de produtos dignos de figurar em uma exposição geral sobre as riquezas do país, e apresentar a imagem do Império como civilização modernizada e promissora frente ao cenário nacional e internacional.

A primeira Exposição Nacional teve início em 2 de Dezembro de 1861, no Edifício da Escola Central localizado no Largo de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro, com duração de 15 dias. Sob a incumbência do Ministério da Agricultura, Comercio e Obras Públicas, a comissão diretora foi presidida pelo Marques de Abrantes, e formava o júri de qualificação para julgar e avaliar os produtos expostos, conferindo prêmios àqueles que mais se destacassem. Os objetos premiados durante o evento seriam enviados para a Exposição Universal, ocorrida em Londres, com custas de transporte arcadas pelo governo imperial.

Eram admitidos produtos naturais, relacionados com a indústria agrícola, bem como os da indústria manufatureira, nacionais ou estrangeiros, com a condição que houvessem sido feitos em terras brasileiras. Para isso, eles eram selecionados dentre diversas categorias, relacionadas às “artes liberais e mecânicas”. De acordo com o exposto no Diário do Rio de Janeiro:

Estas exposições não são meros espectáculos de curiosidade, mas sim um grande ensino para a agricultura, a industria, o commercio e as artes; estas exposições são em uma palavra, o inquérito pratico e palpável, um inventario da riqueza publica, um grande passo para a via do progresso e do aperfeiçoamento.

Desta forma, as referidas exposições se dispunham como veículos para a propagação do gosto não só da arte da jardinagem, como também pela apreciação da flora nativa, que expressava o orgulho patriótico da riqueza do solo nacional, e do seu progresso em vários ramos da indústria agrícola, manufatureira e artística.

Na Cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX, segundo Frederico de Albuquerque, a jardinagem ornamental dividia-se em dois grandes ramos: um dedicado ao cultivo de pequenos vegetais, na maioria herbáceos, cujas propriedades ornamentais devem-se às suas flores ou folhas (Jardins de flores). O segundo refere-se ao jardim paisagístico, também conhecido como jardim anglo-chinês, onde há a cultura de alamedas, bastante indicado para as praças e jardins públicos das cidades, cemitérios, sendo o mais moderno naqueles tempos, também chamado na época de “jardins de gramma”.

Ainda conforme o autor, o jardim de flores era caracterizado por alegretes, cultivado por rosas, cravos, jacintos, anêmonas, margaridas, cuja beleza já era apreciada desde tempos remotos, bem como, as dalias, crisântemos, petúnias, pelargoniums, gladiólos, que haviam sido introduzidas na jardinagem daqueles tempos.

O jardim de flores, segundo Frederico de Albuquerque (1878), é anterior à “invasão da gramma”, e é a tipologia que tem mais atrativos para o amador de flores. Seu plantio poderia ser feito em tanto alguns metros quadrados de terreno quanto em jardineiras de salão, abaixo de janelas, ou sobre telhados, acomodando-se às diversas espécies de plantas, aos mais variados custos, e às mudanças climáticas. Ele é determinado pelo lugar da casa: é disposto à sua frente quando a casa é recuada da rua; caso contrário é situado ao lado. Para tanto, a condição importante é que das janelas do salão se pudesse apreciar a beleza das flores:

É só nelle que todas as especies de plantas de merecimento, quer por sua folhagem ornamental ou ornamentada, quer por suas flores vistosas ou fragantes, achão sempre logar, quando a exageração do seu porte não as exclue dele, pois ahi tudo deve ser visto de perto, não se procura tanto o effeito do todo como a beleza das partes (ALBUQUERQUE, 1878, p.4).

Ainda sobre os jardins de flores, o autor descreve que o traçado poderia ser reto ou curvo, ou apresentar as duas formas, pois seu atrativo é a beleza das flores que ficam nos canteiros. Os canteiros devem ter de 10 a 20 cm de altura, em relação ao nível da rua, podendo chegar até 30 ou 40 cm nos jardins maiores. A elevação aumenta gradativamente das bordas para o centro, para que a área central fique em evidência. No centro pode haver uma “bacia” com plantas aquáticas, ou um repuxo.

Ele recomenda o uso de caramanchões com assentos, que convidam ao descanso nas horas de calor. Nas laterais, cultivam-se arbustos floríferos, que dão a sensação de perspectiva, e trepadeiras que escondem as paredes das casas vizinhas. Por seu caráter minimalista e intimista, nos jardins de flores não se cultivavam árvores, nem se utilizavam as cascatas, pois, nas palavras do autor, “ninguém está tranquilo perto de um precipício” (ALBUQUERQUE, 1878, p. 5).

O segundo grupo de jardinagem ornamental, discriminado por Frederico de Albuquerque, era dedicado ao cuidado da vegetação de grande porte, caracterizada por extratos arbóreos a formar grandes massas ordenadas segundo intenções estéticas, para a produção de bosques e efeitos de perspectiva. Tal característica refere-se ao jardim romântico ou paisagista, onde há a cultura de alamedas, bastante indicado para as praças e jardins públicos das cidades, cemitérios, sendo o mais

moderno naqueles tempos, e conhecido na época como “jardins de gramma”, que conhecido como Jardim Paisagístico.

O jardim paisagístico foi um modelo paisagístico introduzida no espaço público da Cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX pelo francês Auguste François-Marie Glaziou. Ele teve sua prática legitimada pelo Governo Imperial, sendo contratado em 1860 para a reforma do então Jardim Botânico do Passeio Público, juntamente com o comendador Francisco José Fialho, conforme informações do Almanak Laemmert, do ano de 1862.

2.2.2. A trajetória de Auguste François-Marie Glaziou

François-Marie Glaziou nasceu em 30 de Agosto de 1828, e era natural de Lannion, Côtes du Norte, na França. Seu pai, Yves Glaziou, era jardineiro-horticultor, e sua mãe, Marie-Josèphe-Grovalet, cozinheira. Glaziou morava em Bordeaux desde 1855, e conforme o estudioso francês Jean-Pierre Bériac (2010), era registrado como tanoeiro, porém, na ocasião de seu casamento declara ao notário que era “horticultor, hoje tanoeiro”.

Glaziou era um autodidata, que começou sua aprendizagem com o pai e com um velho agrimensor de Lannion. Aprimorou seu conhecimento junto aos horticultores e jardineiros que frequentou ao longo de sua peregrinação pelas regiões da França. Frequentou também o *Jardin des Plants* e o *Muséum de Paris*, onde “ouvintes livres” eram admitidos nas aulas dos botânicos e naturalistas mais famosos, como o botânico e geólogo francês Adolphe-Theodore Brongniart, com quem manteve relações epistolares quando viveu no Brasil (MÉRIAN, 2010). Acerca da formação de sua experiência, o próprio Glaziou declarou em 18 de Agosto de 1862, que foi publicado em 21 de Agosto do mesmo ano, no “Correio Mercantil”:

Meu pai, reconhecendo a necessidade de aderir à minha vocação, confiou-me em 10 de Agosto de 1844, aos cuidados de Mr. Kerkaradec, então deputado por nosso departamento à assembleia legislativa, e com ele parti para Paris, na idade de 16 annos. Graças a meu nobre compatriota, e ao nome de meu pai, fui recebido no 1º de setembro do mesmo anno na escola de Jardim das Plantas de Paris, sob a tutela de Mr. Decaisne, professor de cultura naquele estabelecimento, e admitido ao curso botânico de Mr. Adolpho Brougniart, assim como as sábias excursões científicas do célebre e immortal Adrieu de Jussieu [...]. Graças ainda às generosas demonstrações elementares de organografia anatômica, e de physiologia vegetal, que recebi de tão sábios mestres, e à pratica quotidiana de tão poucos annos no sobredito Jardim das Plantas de Paris, e em vários outros estabelecimentos, bem ordenados, de meu paiz, se estou muito longe de aspirar as honras de um botânico consumado, possuo dessa sciencia mais do que sufficientes noções práticas [...].

O Jardim das Plantas, ou *Jardin des Plants*, é um nome vulgar dado ao jardim botânico que é parte integrante do Museu Nacional de História Natural, localizado no 5º *Arrondissement* de Paris. Foi criado pelo rei Louis XIII, inicialmente como um jardim real de ervas medicinais, o *Jardin royal des herbes médicinales*, também chamado *Jardin du Roy*, e aberto ao público em 1650.

Glaziou não só assistiu à evolução do plano de revitalização de Bordeaux, aprovado em definitivo no ano de 1858 - do qual participou o Barão Haussmann, então governador do departamento da Gironda, e o engenheiro de pontes e calçadas Adolphe Alphand, membro do conselho administrativo de Bordeaux, e cujo programa comportava uma seção inteira dedicada a parques e jardins, incluindo a reforma do Jardim Público – como também participou dela. Em suas palavras no referido relato em 18/08/1862, ao jornal “Correio Mercantil”, ele descreve que foi designado juntamente com Mr. Maumain Boquet para executar o plano do jardim público de Bordeaux, na função de ‘jardineiro ajudante’.

O projeto para a criação do Jardim Público foi de autoria de uma equipe encarregada pela municipalidade, formada pelo paisagista Louis-Bernard Fischer, o horticultor Jean Escarpit, o arquiteto Charles Burguet, e o diretor do Jardim Botânico da cidade, Michel-Charles Durieu de Maisonneuve. A proposta contava com um parque de lazer para a população da cidade e um conjunto didático envolvendo as ciências da natureza (BÉRIAC, 2010). Segundo o depoimento de Glaziou: “[...] entre os jardineiros ajudantes do Jardim das Plantas de Paris foram designados Mr. Maumain Boquet e eu, para executarmos o plano do Jardim Público de Bordéos [...].”²³

Sua construção foi iniciada em 1856, e o Jardim foi inaugurado em 1858. Glaziou ainda estava em Bordeaux nesta data, e assistiu desde a sua concepção até sua finalização. O estudioso Jean-Yves Mérian (2010) afirma que Glaziou também participou dos trabalhos de embelezamento de Bordeaux. Segundo Bériac (2010), trata-se de uma boa referência da complexidade das problemáticas urbanas e engrenagens decisórias de meados do século XIX.

Glaziou apresentou-se pela primeira vez com o prenome Auguste em 30 de Agosto de 1858, data em que assinou seu pedido de passaporte, quando ingressou para o Brasil. Escolhera esse nome em homenagem ao botânico francês Auguste de Saint-Hilaire, que muito havia contribuído para formar na França um imaginário brasileiro, e era seu principal inspirador. Auguste de Saint-Hilaire, por influência de Conde de Luxemburgo, permaneceu no Brasil de 1816-1822. Além de coleta de material zoológico e botânico, contribuiu com observações da geografia humana, história e etnogeografia. Uma de suas obras mais famosas é a *Flora Brasiliae Meridionalis*, em colaboração com Jussieu e Cambessedés.

No passaporte Glaziou declarou-se tanoeiro – artesão que faz ou conserta barris - e agricultor. Partiu no navio *Thomas-Allibone* entre 50 passageiros, dentre os quais nada o distingue em particular, pois não tinha nenhum título ou diploma prestigioso. Era um homem simples de origem humilde, que deixou Bordeaux quando teve início as grandes obras parisienses, de modo que suas referências são anteriores. Da mesma forma, até então pouco se conhecia dos parques e jardins ingleses nesta época (BÉRIAC, 2010).

²³ *Ibidem*.

Glaziou veio ao Brasil seguindo o espírito aventureiro dos naturalistas viajantes, com a finalidade de conhecer as florestas do Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Chegou sem nenhum contrato oficial, nenhum convite para missão técnica, mas com grande experiência em vários domínios e particularmente com excelentes conhecimentos em botânica, em horticultura e em manejo de parques e jardins, adquiridos ao longo de sua iniciação na França. Segundo seu depoimento no “Correio Mercantil”, em 21/08/1862, Glaziou declarou que há 20 anos dedicava-se a composição de parques e jardins na França. E, foi durante essa viagem que conheceu o comendador Francisco José Fialho, que posteriormente o convidaria a participar da reforma do Passeio Público no Rio de Janeiro.

2.2.3. A reforma do Passeio Público

Em meados do século XIX eram solicitados reparos que garantissem ao Passeio Público um ambiente agradável. Anteriormente entregue aos cuidados do naturalista alemão Ludwig Riedel, seu afastamento para dedicar-se à Quinta da Boa Vista contribuiu para a má conservação do lugar. De aparência degradada, a população requisitava à Corte por “[...] um lugar salubre e fresco, em que se refocillasse dos trabalhos da vida, e attestasse nossa civilização” (LAEMMERT; LAEMMERT 1862, p. 313).

Diz-se, muito frequentemente, que o que motivou a reforma do Passeio Público foi a visita do príncipe Maximiliano da Áustria ao Brasil, em janeiro de 1860, que ao se deparar com o estado de abandono do Passeio ao pisar no terraço do jardim, não suportou o cheiro fétido dos dejetos e tapou o nariz com um lenço, envergonhando as autoridades presentes. Contudo, este possivelmente foi apenas o estopim para tal decisão.

Há mais de uma década que eram frequentes as críticas por parte da sociedade carioca ao estado de abandono do Passeio Público. Solicitavam com frequência por espaços de diversão, onde se pudesse ‘tomar o fresco’, onde o hábito do flunar pudesse descortinar paisagens, não só as internas do jardim do Passeio Público, mas inclusive a de seu entorno. Em outros termos, a alta sociedade queria ver e ser vista, através de um hábito que iria se tornar cada vez mais crescente no viver desta cidade: o uso do espaço público.

Na Europa, esse contexto é marcado pela Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra. Destaca-se a ascensão da classe burguesa, que detinham os meios de produção, e os operários, que vendiam sua força de trabalho. O novo modelo econômico valorizava o individualismo e o liberalismo, que veio a gerar uma nova economia: o Capitalismo. As indústrias contribuíram para alterar, além da economia, a política, a organização social e o próprio cenário urbano. Ampliou-se o espaço das fábricas, que necessitavam de grande número de operários, e esses trabalhadores migraram dos campos para as cidades. As cidades e a miséria cresceram nas mesmas proporções, tendo Paris e Londres como as maiores cidades da Europa. Napoleão III, em 1853, então decidiu reformar Paris e elaborou um programa que forneceria saneamento básico a grandes edifícios e praças.

Inspirado pelas reformas de Paris e pelas crescentes solicitações da população, o Imperador D. Pedro II resolveu também reformar o Passeio Público. Desta forma, não se pode atribuir única e exclusivamente a decisão por parte do Imperador de implementar uma reforma no Passeio Público à crítica do príncipe austríaco. Porém, este fato certamente serviu de mote, pois, após este acontecimento, o Barão de Uruguaiana, Ministro do Império, convocou, a pedido de D. Pedro II, o comendador Francisco José Fialho para recuperar o jardim.

Francisco José Fialho havia sido encarregado pelo imperador D. Pedro II de conceber uma nova política urbana para a Cidade do Rio de Janeiro, e contratou o paisagista francês Auguste François-Marie Glaziou para fazer um novo projeto paisagístico para os jardins do Passeio. Apreciador das qualidades de Glaziou como horticultor e ciente de sua experiência em sua cidade natal, Bordeaux, na França, ele o recomendou ao imperador. Aprovado o plano desenvolvido por Glaziou, ele e o comendador Francisco José Fialho foram contratados em 1 de Dezembro de 1860 para a concepção e execução da reforma do Passeio Público.

Como foi dito, Glaziou conheceu o comendador Francisco José Fialho em sua viagem de navio, e fora convidado por ele para executar inicialmente o jardim de sua residência. O trabalho executado foi de tamanho bom gosto, que o levou posteriormente a receber o convite para participar da reforma do Passeio Público. Sobre a referida reforma, foi assim descrito no “Almanak Laemmert”, de 1862:

Essa planta representa um jardim cognominado inglês ou paisagista, gênero actualmente adoptado nos paizes de mais adiantada civilização, por sua natural e graciosa singeleza, pois nelle se esconde a arte sob as mais belas formas da natureza que é o seu mestre e modelo depois de tirar o maior partido possível do terreno em que opera, e dos pittorescos sítios circumvizinhos, dos quais como que se apossa, pelo effeito das perspectivas, com o fim de alargar os horizontes e seus términos.

O jardim paisagístico surgiu na Inglaterra no século XVIII, como imitação da ‘natureza’, que fingia ser natural. Eram recusadas as árvores e arbustos podados, os setores geometrizados delimitados por passeios retos. Buscava-se, em contraponto, o contraste entre as matas escuras e as claras pradarias, os jogos de luz e de sombra. A simplicidade dos campos ingleses é assim preferida à sofisticação e artificialidade dos projetos de André Le Notre, e o jardim barroco à francesa (PANZINI, 2013).

Grandes gramados com passeios que serpenteiam sem ordem aparente, intercalando com extratos arbóreos que simulam bosques, instigam a surpresa a cada curva na curiosidade do expectador. Em meio ao percurso surgem ruínas, cascatas e grutas, construídas artificialmente para evocar a vaidade das grandezas do mundo. Árvores abatidas e cobertas de musgo demonstram que todo ser vivo é finito, e apenas a ‘natureza’ continua. Os caminhos tortuosos impedem que o olhar

abarque de uma só vez a paisagem, descortinando aos poucos quadros ‘naturais’, onde são dispostos bancos e pontes, construídos para aparentar troncos de árvores.²⁴

No final do século XVIII, a estes elementos são adicionadas a moda de referências do jardim chinês, com a utilização do pagode chinês, pontes arqueadas, e casas de chá. Desta forma, os elementos se misturam, dando origem ao que também é chamado de jardim ‘anglo-chinês’.

O modelo do jardim paisagístico, criado no século XVIII, pretendia apenas ser ‘pitoresco’, cujo termo fora criado por William Gilpin, e advinha da palavra pintura. Porém, logo anseia ser ‘sublime’, cuja noção foi aprofundada por Edmund Burke. A moda perdurou até meados do século XIX, quando a aristocracia inglesa, arruinada pela emergência da burguesia industrial, não teria mais condições de mantê-los. Inspirados pela melancolia, numa época de crescente individualismo, estes jardins não eram feitos para serem percorridos pelo público, e sim reservados aos íntimos, já românticos.²⁵

Desta forma, o jardim paisagístico espalha-se por grande parte das ricas residências europeias, conquistando a Alemanha e até a França, que não chega a abdicar do modelo do jardim barroco à francesa, acrescentando o jardim à inglesa em anexo. A nostalgia de uma vida campestre, idílica e patriarcal, todavia, estava fadada a definhar devido ao alvorecer da industrialização.

Contudo, na reforma do então jardim Botânico do Passeio Público, Glaziou concebeu um jardim paisagístico derivado de experiências inglesas setecentistas, porém impregnado de suas referências francesas, construídas durante a implementação do plano de revitalização de Bordeaux. Nomeado por alguns franceses como ‘jardim paisagista moderno’, como descreve Dourado (2009), esta tipologia atendia às necessidades urbanas de adaptação aos terrenos de todas as escalas, diferenciando-se do jardim paisagista setecentista, que era subordinado a grandes áreas, geralmente rurais.

Glaziou então dispôs a composição formal do Passeio Público estruturada em traçado sinuoso, ao longo do qual foram distribuídos recantos que favoreciam a multiplicação de pontos de vista, e experiências sensoriais. Depressões artificiais provocavam movimentações no terreno, dinamizando o trajeto. Ele valorizou a profusão ornamental, através da qual fez uso de espelhos d’água que se assemelham a lagos de formas naturalizadas, compostos com ilhotas, pontes, cascatas, ruínas e grutas artificiais. Bem como, fez uso de rocalhas, fontes e peças escultóricas, bancos, postes de iluminação, gradis, bebedouros, entre outros elementos para composição de jardins disponibilizados no mercado graças à Revolução Industrial²⁶ (Figura 16 e 17).

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*



Figura 16: Plano de massas da reforma do Passeio Público do Rio de Janeiro (1861). (com a posição do mar voltada para a parte superior da figura) Fonte: DIAS, 2011.



Figura 17: Passeio Público em sua localização atual no bairro do Centro da Cidade do Rio de Janeiro (2017). Fonte: GoogleMaps (modificado nas cores pela autora).

Porém, mais do que um jardim paisagístico à francesa, ou um jardim paisagístico moderno, como foi denominado, este modelo pode ser reconhecido como um ‘jardim paisagístico à carioca’. Tal fato se deve a maneira de Glaziou interpretar a paisagem carioca, e introduzir no paisagismo espécies vegetais nativas, combinadas com outras exóticas. Desta forma, as plantas também eram usadas como esculturas vivas, constituindo um dos elementos fundamentais na composição. Com elas, ele consolidou seus espaços, ornamentou, distribuiu aos olhos do público um elenco botânico diversificado. Assim, seu jardim de claros e escuros de cheios e vazios, era formado por indivíduos ora isolados ora agrupados em ritmos harmoniosos.

Além disso, em sua reforma do projeto original do Passeio Público, Glaziou demonstrou respeito mantendo esculturas originais, obra de Mestre Valentim. Da mesma forma, ele também conservou boa parte da vegetação introduzida por Ludwig Riedel. Mas, não deixou de introduzir novos elementos, conforme relatou Dourado (2009), e é o caso da ponte de estrutura interna metálica e com guarda corpo a imitar galhos entrecruzados, encomendada à empresa francesa Val d’Osne.

Em suma, se trata de um ‘jardim paisagístico à carioca’ porque, apesar de modificar o traçado e acrescentar novos elementos e novas espécies, o Passeio Público não perdeu seu caráter consolidado ao longo de quase meio século de existência. Em sua nova estruturação, o Passeio Público não abstrai da dinâmica concebida por Mestre Valentim em conduzir o visitante para os dois pontos focais, ou seja, primeiramente o Chafariz dos Jacarés, e depois para o terraço. (Figura 18)

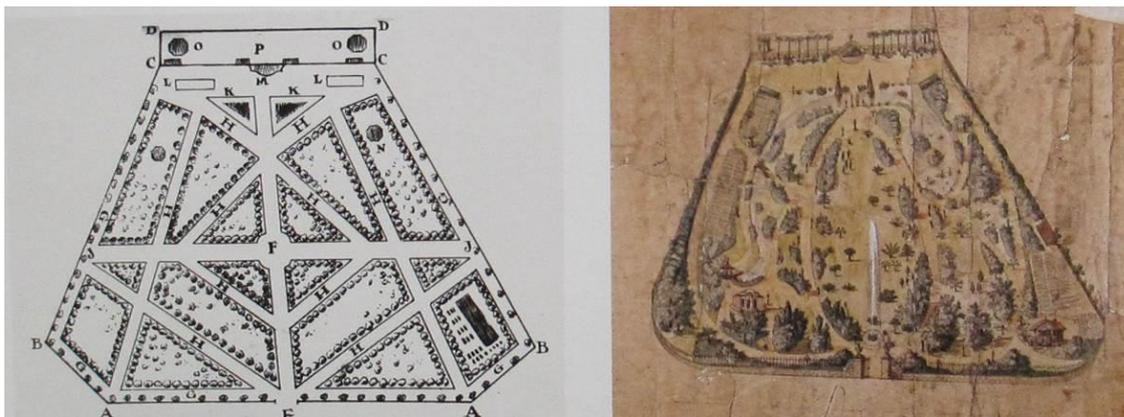


Figura 18: Plano de massas do Passeio Público da Corte, em 1779, e em sua reforma, em 1861. Fonte: DELPHIN, 2012.

Bériac (2010) faz uma comparação da reforma do Passeio Público, de Glaziou, com o Três Planos, de Gabriel Thouin, publicado no “*Les plants raisonnés de toutes les espèces de jardins*”, de 1820, o qual foi qualificado como Breviário da Artes dos Jardins na França na primeira metade do século XIX. O projeto de Thouin era formado por um parque de inspiração inglesa, cingido por muros cujo gradil é fechado por espessa cortina vegetal, bem como o pomar também era escondido do olhar do visitante. A composição era organizada em torno de grande gramado central. Havia também um parque de lazer de grandes proporções e outro mais modesto, nas cercanias de uma casa. O grande parque era percorrido por respeitável rede hidráulica, com um lago e numerosas ilhas.

É provável que esta referência observada por Bériac tenha contribuído para formar o repertório paisagístico de Glaziou. Porém, ressalta-se que em seu início na Cidade do Rio de Janeiro, quando da reforma do Passeio Público, os saberes construídos ao longo de quase meio século são por ele conservados, aos quais são acrescentados outros próprios do período em que estava vivendo. Seus conhecimentos em botânica estimularam a busca pela flora nativa, em expedições realizadas no intuito de identificar novas espécies. Segundo seu depoimento no “Correio Mercantil”:

Ao passar da infância à puberdade, senti desenvolver-se em minha alma a necessidade de conversar com a natureza física, [...] e levado de espontânea vocação pelo estudo da historia natural, dei-me com especialidade ao da botânica, talvez por ter nascido entre plantas indígenas e exóticas, e forão estes seres da criação os que constituirão os jogos do meu passatempo.

Em seu depoimento ao “Correio Mercantil”, de 21/08/1862, Glaziou descreve que após sua reforma, o Passeio Público constava com cerca de duas mil plantas, entre nativas e exóticas, que foram plantadas por ele ou pré-existentes e conservadas. Essa vegetação foi por ele classificada, “[...] segundo o método natural de De-Candolle (*Prodromus systematis universalis regni vegetabilis*).”

Augustin Pyramus De Candolle (1778-1841) foi um médico francês que desde 1796 trabalhava em Paris para formar uma grande enciclopédia de plantas, segundo Alberto Gomis (1991). Ele estabeleceu suas pesquisas no âmbito da biologia sistemática, cujo objeto é o estudo da diversidade dos seres vivos, que abrange a ordenação dos seres (classificação) segundo uma série de

normas (taxonomia). “*Prodromus systematis universalis regni vegetabilis*” é a sua magna obra com 16 volumes, que começou a ser publicada em 1824, e foi continuada por seu filho até o ano de 1870. Trata-se de um sistema hierarquizado baseado no princípio de subordinação de caracteres.

Com isso, percebe-se que mesmo após a reforma, permaneceu o Passeio Público com o caráter de ‘jardim botânico’, juntamente com o de jardim de passeio. Glaziou fazia excursões para diversas partes do país e introduzia espécies por ele coletadas. Essa vegetação era devidamente catalogada e identificada, com informação acerca das plantas e o local onde foram colhidas, e ora eram depositadas no próprio Passeio Público ou outros jardins, ora eram abrigadas em seu herbário, sob a forma de exsicatas. O objetivo do estudo das plantas em herbário visa contribuir para o conhecimento da diversidade vegetal, fornecendo uma coleção de espécimes das populações naturais, que constituem referências científicas, ou que podem ter grande interesse para a preservação e conservação da biodiversidade.

Glaziou em suas pesquisas alimentava não só o herbário do Passeio Público, como contribuía com trabalhos prestados ao Museu Nacional, coordenando uma parte de seu herbário, e auxiliando, como membro correspondente, o serviço técnico da 2ª seção deste estabelecimento. Assim, ele participou da obra de aclimatação de vegetais de outros continentes, trazidos de outras regiões tropicais, que podiam adaptar-se ao meio carioca, mas, segundo Mérian (2010), a sua principal preocupação era a preservação da biodiversidade da Mata Atlântica, onde procurava variedades de plantas mais adaptáveis ao ornamento dos parques e jardins e reflorestamentos dos morros da Tijuca. Nesse sentido ele foi um precursor (MÉRIAN, 2010).

Foi, após a reforma do Passeio Público, que Glaziou conheceu Ludwig Riedel. Em seu último encontro, relatado no já citado depoimento publicado em 21/8/1862 no “Correio Mercantil”, Glaziou explicou que foi tomado por ambas as mãos por Riedel, que disse:

Pobre mancebo! Passarei vossa vida inteira fascinado pela encantadora vegetação do Brasil, e morrereis, como eu, em estado vizinho da miséria temporal, depois de terdes sacrificado vossa saúde, e provavelmente vosso futuro a um povo que não saberá, ainda por muito tempo, conhecer sua primeira necessidade: a inteligente cultura de seu solo (GLAZIOU, 1862, p. 2).

Tal depoimento denota que, apesar das grandes contribuições de Riedel para a cidade, o naturalista tinha sentimento que sua atividade foi pouco ou quase irreconhecida pela sociedade carioca. Mas, por infortúnio, não se trata apenas de uma sensação, pois a prática paisagística carioca só viria a ter realmente reconhecimento com a atividade de Glaziou. Após o falecimento de Ludwig Riedel, em 1861, Glaziou assumiu a direção e conservação do Passeio Público, na função de “diretor botânico”. Em 26 de Janeiro de 1869, ele foi nomeado Diretor de Parques e Jardins da Casa Imperial, dando continuidade à prática instituída inicialmente por Riedel, e posteriormente assumiu também o cargo de Inspetor de Jardins Municipais.

Foi Glaziou o primeiro profissional na Cidade do Rio de Janeiro a se autodenominar ‘horticultor paisagista’. Conforme o já mencionado depoimento no Correio Mercantil, de 21/08/1862, ele assim expressou:

Os comícios agrícolas das costas do Norte (Saint-Briene) e a Sociedade de Horticultura da Gironda, sobre todas, conservação mais de uma prova de minha aptidão como **horticultor paisagista**, porquanto, depois de longos exames de meus trabalhos por jurys compostos de homens competentes, me forão conferidas medalhas e diplomas de capacidade [...]. (Grifo nosso)

Nas funções que ocupou, Glaziou contribuiu para dar início à construção de um campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro, desenvolvendo, inclusive, importantes planos para jardins públicos, como o Campo de Santana, a Praça D. Pedro II (atual Praça XV de Novembro), a Praça da Constituição (atual Praça Tiradentes), a Praça Municipal (destruída com a abertura da Avenida Barão de Tefé), a Praça General Osório (demolida para a implantação da Avenida Presidente Vargas), o Largo de São Francisco, a Praça Duque de Caxias (atual Largo do Machado), e o Cais da Glória, além de realizar o embelezamento da Avenida do Mangue (SEGAWA, 1996; TERRA, 2001; DOURADO, 2009).

Paralelamente, Glaziou elaborou vários jardins privados, como os jardins imperiais de D. Pedro II, para quem idealizou o Parque da Quinta da Boa Vista, e o jardim do Palácio de Verão, em Petrópolis. Criou dois parques de verão para o fazendeiro Antônio Clemente Pinto, o Barão de Nova Friburgo. Para a fazendeira de café Veridiana Valéria da Silva Prado, de São Paulo, Glaziou desenvolveu amplos jardins envolvendo seu palacete. Suas ações, todavia, estavam envoltas às novas atribuições decorrentes das mudanças do contexto.

Desta forma, pode-se atribuir a atividade de Glaziou como uma prática ambiental no paisagismo, baseada no entendimento das dinâmicas naturais, que amenizam os efeitos do clima e criam um cenário aprazível e a observância da paisagem. Alguns autores apontam a vertente ambiental no paisagismo como resultado da evolução do pensamento conservacionista. Seguindo a linha da evolução do conservacionismo, Michael Laurie (1985) observa que essa vertente se iniciou a partir da valorização da estética natural, ainda no final do século XIX. Essa tendência era baseada em autores ingleses, como William Gilpin, que já compreendia a questão ambiental como algo importante. Tal compreensão, no entanto, era mais pictórica do que sistêmica, e consistia em preservar o meio ambiente para manter cenários dignos para contemplação e inspiração artística.

Todavia, não seria exatamente dessa forma que se caracteriza a prática de Glaziou. As atividades do ‘horticultor paisagista’ envolviam conhecimentos artísticos e científicos, porém sua prática estava diretamente relacionada ao saber botânico, nos moldes dos fundamentos de Lineau. Ao oposto do que desejava a alta sociedade da época, Glaziou coloca-se contrário à propensão de imitar os europeus na especificação dos vegetais em seu paisagismo. Apesar dos ricos burgueses, em grande parte, procurarem espécies exóticas para seus jardins particulares, encomendando estas raridades aos

navegantes e exploradores, a vegetação urbana instalada por Glaziou, apesar de incluir várias espécies exóticas, constitui um reflexo da flora nativa do país.

Muitas espécies de vegetação nativa foram ‘descobertas’ por Glaziou, através das muitas expedições que o paisagista executou, percorrendo os estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, e Goiás, introduzindo diversas espécies no paisagismo carioca, e porque não dizer, brasileiro. Segundo suas próprias palavras: “durante esses 35 anos passados no Brasil dediquei meu tempo, de livre e espontânea vontade, a procura de plantas vivas com o fim de embelezar os jardins públicos do Rio de Janeiro e do parque de São Cristóvão” (GLAZIOU, 2010 [1905], p.89).

Foram ao todo 12 mil espécies catalogadas, cujas exsicatas foram distribuídas entre os principais herbários da Europa e da América do Sul: Paris, São Petersburgo, Kew, Berlim, Copenhague, Genebra, Bruxelas, Estocolmo, Montpellier, Rio de Janeiro, etc. Também em suas próprias palavras, Glaziou continuou a obra de Martius, Riedel, Gardner, Sellow, Pohl, Weddel, dentre outros, do quais sua principal referência fora Auguste de Saint-Hilaire (GLAZIOU, 2010 [1905]).

Glaziou foi um taxonomista, mas não trabalhou sozinho. Entre 1861 e 1895, diversos botânicos colaboraram em suas buscas e na determinação de suas colheitas, tais como: Baker, Berkeley, Eichler, Hackel, Engler, Lindau, Martin, Schumann, Taubert, etc. Como Diretor de Jardins Públicos e das Florestas do Rio de Janeiro, e apesar de receber total liberdade por parte do imperador D. Pedro II e posteriormente dos ministros do Governo da República, estas expedições foram financiadas com limitados recursos próprios (GLAZIOU, 2010 [1905]).

Suas coletas abasteceram especialmente o zoólogo Johann-Baptiste Spix e o botânico Carl-Friedrich-Philipp Von Martius, em sua importantíssima obra *Flora brasiliensis*. Segundo Isabelle Guillaucic, “uma verdadeira empresa científica repousava sobre os ombros de Glaziou, que contratava colhedores para ajuda-lo. O que não o impedia de continuar a herborizar pessoalmente” (GUILLAUCIC, 2010, p. 79). Da mesma forma, foram inúmeras contribuições para o embelezamento dos parques e jardins cariocas, bem como, para a recriação artística da Floresta da Tijuca.

Ao longo de sua trajetória, Glaziou foi um dos colaboradores na construção da prática paisagismo de caráter romântico na Cidade do Rio de Janeiro. Contudo, na emergência do jardim paisagístico na cidade carioca, “ele não foi um imitador, mas um paisagista que procurou adaptar o contexto carioca às conquistas técnicas e os gostos estéticos parisienses, privilegiando os elementos botânicos da Mata Atlântica” (MÉRIAN, 2010, p. 17).

Seus jardins refletiam o cenário das “nações civilizadas”, que eram almeçadas pela alta sociedade e pelo poder imperial, estampados na capital do império e cidade portuária. Como foi expresso nas publicações da Revista de Horticultura, após a reforma do Passeio Público, os “jardins de gramma” se tornam cada vez mais comuns nos espaços públicos, executados inclusive por jardineiros detentores do saber prático. Todavia, apesar do poder e a alta sociedade carioca aspirar construir uma

identidade cultural baseada ainda em modismos europeus, Glaziou ‘lutou’ para seguir o conselho ora dado por Ludwig Riedel, e valorizar a flora nativa, introduzindo-a em seus jardins.

Neste período, profundas transformações ocorrem na Cidade do Rio de Janeiro, com a construção de estradas de ferro, telégrafos, navegação; que contrastavam com as fortes epidemias de febre amarela. Para abarcar as novas necessidades provenientes da expansão da cidade e sua salubridade foi desenvolvido o Plano da Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro, pelos jovens engenheiros Jerônimo Rodrigues de Moraes Jardim, Marcelino Ramos da Silva e Francisco Pereira Passos (ANDREATA, 2006). Seu primeiro relatório foi apresentado em 1875, e sobre a utilização da vegetação destaca-se:

A plantação de árvores nas praças e ao longo dos passeios nas ruas, que tiverem largura suficiente para admiti-las, é uma necessidade indeclinável para o Rio de Janeiro, e é de lastimar que objeto de tanta importância não tenha até hoje merecido toda atenção de nossa municipalidade. A utilização das árvores como abrigo contra a ação do sol, sua influência sobre a purificação do ar, e, mais que tudo, sua ação benéfica como meio de combater insalubridade produzida pelas matérias orgânicas e a grande humidade do sólo, são fatos inconstestáveis que a comissão julga desnecessário encarecer.

Neste contexto, a partir de meados do século XIX, segundo Kury e Sá (2009), os cientistas brasileiros iniciam um processo de afirmação do que seria uma ciência nacional. Instituições brasileiras buscam se integrar ao método de construção do conhecimento internacional, e os cientistas locais passam a reivindicar a precedência de suas pesquisas frente aos trabalhos de autores estrangeiros. Viagens científicas são apoiadas pelo imperador D. Pedro II, que inclusive participa de algumas por diversas províncias do país. O material coletado nessas expedições, diferentemente das executadas nas décadas anteriores pelos estrangeiros, fica então depositado em instituições nacionais.

Desta maneira, o poder imperial e a alta sociedade projetavam banir os ‘atrasos’ da sociedade por meio da educação, do aprimoramento das técnicas agrícolas, e da substituição da mão de obra escrava pela do imigrante. A política imperial assim incentivou a fundação dos institutos agrícolas pela SAIN, entre os anos de 1860 e 1870, que eram amparados na modernização das técnicas e da promoção da instrução e da experimentação agrícola, além de serem responsáveis pelo estabelecimento dos cursos agrícolas.

Com isso, através do Decreto nº 5136 de 13 de Novembro de 1872, ocorre a criação da Associação Brasileira de Aclimação, visando à introdução, aclimação, domesticação, propagação e melhoramento das espécies, raças ou variedades animais ou vegetais, susceptíveis quer de emprego útil, quer de simples acessório ou ornamento.

Da mesma maneira, o Imperial Instituto Fluminense de Agricultura, responsável neste período pela direção e conservação do Jardim Botânico da Lagoa, fundou a Fazenda Normal (1864) e o Asilo Agrícola (1869), nas dependências do referido jardim. A Fazenda Normal era voltada para atividades

tecnocientíficas, tais como a aclimação de espécies e produção de mudas e sementes para distribuição e comercialização (BEDIAGA, 2011).

Situado na Fazenda do Macaco (antigo Solar da Imperatriz), o Asilo Agrícola se comprometia a dar abrigo e instrução das práticas agrícolas aos órfãos filhos de escravos, nascidos livres devido a Lei do Ventre Livre. Era responsável pelo ensino primário dos órfãos encaminhados pela Santa Casa. Os alunos tinham uma formação elementar, moral e religiosa, recebiam noções práticas de agricultura e exerciam as atividades práticas na Fazenda, servindo de mão de obra para a instituição (BEDIAGA, 2011).

De maneira geral, o que vinha acontecendo na Cidade do Rio de Janeiro nesse momento era um reflexo de movimentos que ocorriam em paralelo em outras partes do mundo. Os Relatórios da Comissão de Melhoramentos apresentam semelhanças com as políticas urbanas que estavam sendo implantadas em Paris, Viena e Londres. Conforme Dourado:

Enriquecida e orgulhosa de si, a burguesia industrial e financeira estava ávida por reproduzir comportamentos que foram característicos da aristocracia, como os passeios à sombra das árvores, as conversas e os encontros nos parques, o jogo de se fazer ver e ser visto, a exibição de trajes elegantes, o desfile em carruagens sofisticadas (DOURADO, 2008, p. 15).

O uso da vegetação era recomendado para a criação de ‘pulmões de ar’, favorecendo sua circulação, a dissipação dos eflúvios nocivos e o dessecamento do solo, a fim de combater lugares pútridos nos quais se formavam as doenças. Para Haussmann, prefeito de Paris, e Napoleão III, Imperador da França, a expansão verde pela cidade tinha a finalidade de democratizar o acesso e a distribuição dos jardins, exercendo assim uma nova função social. Contudo, o objetivo da implementação de áreas verdes visava principalmente atender os anseios da alta sociedade parisiense, que apreciava o gosto pela amenidade da vida ao ar livre.

No âmbito médico-científico, a questão da salubridade do Rio de Janeiro esteve no centro dos debates, especialmente a partir de 1849, quando irrompeu o primeiro surto de febre amarela. A partir dessa data, a febre acometeria a cidade e outras províncias do Império de forma recorrente, somando-se a outras epidemias, como a varíola. Em 25 de fevereiro de 1843, segundo o Decreto n. 273, foi reorganizada a Secretaria de Estado dos Negócios do Império, e os negócios relativos à saúde, instrução, obras públicas, polícia civil e caridade eram conferidos à 2ª Seção dessa secretaria.

Foi a epidemia de febre amarela que suscitou a aprovação pelo Decreto n. 598, de 14 de setembro de 1850, de um crédito extraordinário para ser despendido exclusivamente na melhoria da salubridade da capital. Foi então estabelecida uma comissão composta por oficiais do Corpo de Engenheiros para responder pelas propostas de saneamento e melhoramento urbano, e criada a Junta de Higiene Pública.

Na década de 1870, duas novas epidemias de febre amarela castigaram a Cidade do Rio de Janeiro, que mais uma vez impôs o debate sobre a salubridade da cidade. Resultado dessa conjuntura

foi o Decreto n. 6.406, de 13 de dezembro de 1876, que expediu novas instruções para os serviços sanitários na cidade e no porto do Rio de Janeiro.

Buscando resolver questões referentes à salubridade da cidade, em 3 de fevereiro de 1886, é extinta a Junta Central de Higiene Pública e criou a Inspetoria-Geral de Higiene, através do Decreto n. 9.554. Os serviços sanitários do Império ficaram então divididos em terrestre e marítimo. Ela possuía amplas atribuições, como a polícia sanitária, sobretudo que, direta ou indiretamente, interessasse à saúde dos habitantes das cidades, vilas e povoados do Império.

Com isso, amparada no discurso higienista de salubridade, torna-se crescente a implementação da arborização pública na Cidade do Rio de Janeiro. A arborização era indicada como um dos meios mais seguros e econômicos para o saneamento da cidade, segundo os estudos científicos da época. A Diretoria de Parques e Jardins da Casa Imperial, sob a direção de Glaziou, ficou então incumbida de preparar planos para a inclusão da vegetação nas ruas, no qual se deu prioridade para os vegetais de rápido e fácil crescimento, a serem previamente aclimatados em um viveiro localizado na Quinta da Boa Vista.

Com isso, foi dado início a construção de um sistema de espaços livres vegetados na Cidade do Rio de Janeiro, conformado por praças ajardinadas e vias arborizadas com extensas aleias de árvores, dispostas ao longo das avenidas e contornando as praças da cidade, formando um *continuum verde*, ou ‘pulmões de ar’.

O movimento dos parques públicos como ‘pulmões de ar’ foi reflexo do rápido crescimento populacional e da expansão das cidades devido a Revolução Industrial bem como aos processos de exploração do meio ambiente. Com o rápido crescimento veio também as epidemias e a elevada taxa de mortalidade. Visando sanar esses problemas, as reivindicações do movimento de parques embasava-se na ideia de que o ar poluído causava mal à saúde, de modo que os parques e outros espaços verdes atuariam como ‘pulmões de ar’.

O movimento surgiu inicialmente na Grã-Bretanha em fins do século XVIII, e tem seu pleno desenvolvimento no século seguinte. Os primeiros parques urbanos foram concebidos paralelamente à formação das cidades, sendo o seu apogeu nas décadas de 1850 e 1860, na Europa e nos Estados Unidos. Macedo (2003) define o parque como um espaço livre e público, destinado ao lazer de massa urbana e estruturado por vegetação. Porém, há certa dificuldade na conceituação de parques, devido à variedade de dimensões, formas, funções, tratamentos paisagísticos e equipamentos.

Segundo o arquiteto e paisagista italiano Franco Panzini (2013), o rápido desenvolvimento das cidades europeias no Oitocentos e a vida cada vez mais “enclausurada” dos habitantes fez com que os espaços livres urbanos passassem a ser considerados indispensáveis. Percebeu-se assim que sua distribuição não poderia ser obra do acaso, e que deveriam atender às necessidades da população. De mero luxo e beleza, os jardins e parques públicos tornaram-se motivo de repouso e saúde, começando a ser sistematicamente incluídos nos planos urbanísticos.

A legislação inglesa então passou a adotar uma série de princípios para a configuração de parques municipais, tal como a Alemanha vinha adotando desde 1824. Com o uso restritivo ao público que os frequentava, como destaca Sá Carneiro (2010), os parques se inseriram no urbanismo das cidades, com um conjunto de princípios para sua elaboração, onde se destacava o estilo naturalista do século XVIII. De maneira geral, o termo ‘urbanização’ refere-se ao fenômeno onde a população urbana cresce em proporção superior à população rural.

Dentre os paisagistas ingleses que mais se destacaram no final do século XVIII tem-se a contribuição de Humphry Repton, considerado sucessor de Capability Brown. Autodenominado *landscape gardener*, a maior parte da obra de Repton foi de jardins privados, denominados por ele como parques, e caracterizados pela identificação dos atributos da estética da paisagem, como a beleza pitoresca, variedade, inovação, contraste, apropriação e animação, que deveriam ser perseguidas a fim de estimular o interesse dos visitantes (PANZINI, 2013).

No século XIX, é de grande expressão o trabalho do inglês Joseph Paxton na concepção do Birkenhead Park, um parque público aberto ao público em 1847. Além da diversidade de equipamentos construídos, Paxton plantou várias árvores e arbustos em diferentes pontos, a fim de criar a surpresa de vistas inesperadas ou características ocultas para aqueles que passeavam pelo parque (PANZINI, 2013).

Nos Estados Unidos, em 1850, o norte americano Frederick Law Olmsted visitou o Birkenhead Park, que o surpreendeu pela ciência avançada e o espírito empreendedor que caracterizaram a cidade. Neste pensamento, em 1858, ele participou juntamente com Calvert Vaux da competição para projetar o primeiro parque público dos Estados Unidos: o Central Park, em Nova Iorque. O princípio de concepção do parque foi trazer atrativo a um território desprovido de belezas naturais, num trabalho que uniu arte e técnica. Eles conseguiram esse objetivo através de refinadas estratégias, que ajustaram a concepção do parque ao resto da cidade, numa congruência até então nunca esboçada (PANZINI, 2013).

Na França, o Plano de Renovação Urbana de Paris foi empreendido entre 1853 e 1870, sendo idealizado pelo Imperador Napoleão III e implementado na direção do prefeito Georges Eugène Haussmann. Para tanto, Napoleão III solicitou que se adotasse o modelo do jardim paisagístico Inglês, considerado por ele como mais adequado para exprimir a nova filosofia social defensora da colaboração de classes, que emergiu com a ascensão da classe burguesa na Revolução Francesa (1789-1899) (PANZINI, 2013).

Os paisagistas que mais se destacam na renovação da cidade francesa são Jean-Charles Adolph Alphand e Jean-Pierre Barrillet. Dentre as várias medidas adotadas para requalificação da capital francesa estava a criação de uma rede hierárquica de espaços verdes, baseada nos fundamentos de criação de ‘pulmões de ar’ para a higiene das cidades, representada por grandes parques situados

em quadrantes opostos, parques de dimensões menores nos bairros em formação, pequenos espaços verdes localizados no centro histórico (ou *squares*), e a extensa arborização pública.

No Brasil, entretanto, o parque urbano, em relação aos seus congêneres europeu e americano, não surgiu da urgência social de atender às necessidades das massas urbanas da metrópole do século XIX. Segundo Scocuglia (2009), o país ainda não possuía uma rede urbana expressiva e o sistema de parques funcionava como uma extensão do cenário da alta sociedade, que apenas “repetia” os modelos internacionais, ingleses e franceses.

Dessa forma, nem mesmo a Cidade do Rio de Janeiro, capital do Império, possuía uma rede urbana expressiva do porte de qualquer grande cidade europeia da época, sobretudo no que diz respeito à população e área. O parque urbano brasileiro foi então criado como uma figura complementar ao cenário da alta sociedade emergente, que controlava a nova nação urbana em formação e que procuravam construir uma figuração urbana compatível com a de seus interlocutores internacionais, especialmente ingleses e franceses.

Neste pensamento muitas praças receberam tratamento ajardinado na cidade carioca, bem como várias ruas foram arborizadas, sob os auspícios da Diretoria de Parques da Casa Imperial, dirigida Por Glaziou, como também pela prática de jardineiros habilitados que ofereciam seus serviços juntamente com estabelecimentos hortícolas. Alçado pela alta sociedade e legitimado pelo suporte de uma política pública sistemática da Câmara Municipal em comunhão com o Poder Imperial, gradativamente, assinalou-se o gosto por jardins na Cidade do Rio de Janeiro, fundamentado nos princípios de salubridade e embelezamento. Começava a se formar um campo para a atividade paisagística na Cidade do Rio de Janeiro, acompanhando uma tendência já estabelecida no cenário europeu.

Glaziou foi um dos grandes responsáveis por incorporar a vegetação na arborização pública, onde introduziu uma grande variedade de inéditas espécies arbóreas, como as monumentais figueiras exóticas, que vieram da Índia a partir de 1873. Plantou também casuarinas (*Casuarina equisetifolia* L.), eucaliptos (*Eucalyptus* sp), grevíleas (*Grevillea robusta* A. Cunn. Ex R. Br.), flamboyants (*Delonix regia* (Hook.) Raf.), estercúlias (*Sterculia apetala* (Jacq.) H. Karst.), (*Sterculia foetida* L.) e sapucaias (*Lecythis pisonis* Cambess.).

Durante toda a segunda metade do século XIX o modelo do jardim paisagista à carioca continuava a agradar a sociedade carioca. Legitimado pelo segundo Governo Imperial, ele permanecia a disseminar no espaço público da cidade, e dentre estes jardins se destaca a construção do Parque Campo de Santana, ou Campo de Aclamação, como era conhecido na época. Visando atender aos anseios da alta sociedade e do poder, foi concebido um parque com funções eminentemente contemplativa, estética e ‘social’, cuja proposta foi desenvolvida por Glaziou juntamente com o comendador Francisco José Fialho, e entregue à Câmara em 1871, aprovada em 1872, e teve suas obras iniciadas em 1873.

O parque foi inaugurado em 7 de setembro de 1880, e extensamente descrito e elogiado nos mais diversos periódicos da época, com especial destaque para os trabalhos de rocalha, como a cascata, as pedras e as pontes, de autoria do então *rocailleur* Paul Villon. (Figura 19) O Campo de Santana, ou como era chamado nos anos de sua inauguração, o Campo de Aclamação, foi descrito no Jornal “O Apóstolo”, de 29 de junho de 1879, conforme foi transcrito de matéria do “Jornal do Commercio”:

A grande cascata [...] é uma imponente massa de rochedos disposta com muita arte e que representa bem a majestade agreste do Brasil. Dentro de uma grande gruta, onde se acham imitados com suma perfeição diversos grupos de stalagmites e stalagmites, de onde, mais tarde, deve pingar água, dando assim a esta caverna o aspecto de obra da natureza. [...] O plano geral do jardim do campo da Acclamação é, como todos sabem, do Sr. Glasiou; os trabalhos de arte, como pontes, grupos de troncos e de pedras, e a grande cascata, do **Sr. Paulo Villon**, e o ajardinamento do Sr. Garnier e outros de que ignoramos os nomes. (grifo nosso)



Figura 19: Detalhe da Cascata do Campo de Santana. Foto: Alda Ferreira, 2013.

Paul Villon nasceu em 1842 em Côte Saint-André, uma cidade do sudeste da França. Teve sua formação educacional entre Paris e Grenoble. Estudou com Alphonse Dubreuil, redator-chefe da “*Revue Horticole*”, professor de arboricultura no *Conservatoire National des Arts e Métiers*, em 1853, e um dos fundadores da *École Municipale et Departamentale d’Arboriculture de la Ville de Paris*, onde deu aulas entre 1867 e 1887, contribuindo para a formação de quadros profissionais necessários à capital francesa. “Em Grenoble, Villon afeiçoou-se em horticultura e arboricultura no estabelecimento de Meunier et Rocher Ferès [...]. Sua carreira se iniciou possivelmente em Paris, tomando parte da equipe de Alphand e Barrilet-Dechamps” (DOURADO, 2009, p. 111).

Não se sabe em que época, as razões ou quais condições que levaram Villon a vir para o Brasil. Em 25/01/1874, segundo anúncio do “Jornal do Commercio”, Paul Villon proclama juntamente com o agrônomo alemão Emil Wittig, e o francês Auguste Malmont, a produção de cascatas

executadas à semelhança das de Roland, de Marselha, e Rochefort, na Bélgica. Para tanto, diz-se que se tratava de uma técnica baseada num “estudo expressamente feito pelo distinto *rocailleur*, paisagista, sr. Paul Villon, em sua última viagem à Europa.

Devido à ausência de fontes que descrevam o período em que ele veio para se estabelecer no Brasil, supõe-se que tenha sido por volta da década de 1870, devido ao fato de ser esse o período em que se encontram vestígios de sua presença na Cidade do Rio de Janeiro. Notadamente, Paul Villon buscava se tornar conhecido e dar início aos seus trabalhos principalmente como *rocailleur*. No Brasil, desde a primeira metade do século XIX esta atividade era conhecida como ‘cascateiro’, e consistia na arte de conceber artificialmente grutas, pontes, rocalhas, troncos de árvores em aspecto naturalista.

Neste sentido, observa-se que Villon possuía o saber desta arte e técnica, e por isso se autodenominava, além de paisagista, um *rocailleur*. Quando se refere no anúncio à cascata de Roland, de Marselha, é muito provável que esteja falando da *Grotte Rolland*, uma gruta natural situada naquela cidade. Os blocos rochosos utilizados na composição de jardins e parques na grande requalificação da capital francesa eram falsas pedras feitas a partir de fragmentos minerais ou grandes blocos rochosos unidos por cintas metálicas e revestidos com argamassa de cimento, de modo a imitar a aspereza dos elementos naturais (PANZINI, 2013).

Assim, para executar sua arte de aspecto naturalista, é possível que Villon tenha importado o concreto armado, também chamado à época de cimento armado, ou betão armado. Feito com o cimento Portland, a técnica era utilizada pelo engenheiro de pontes Jean-Charles Adolph Alphand e pelo paisagista Jean-Pierre Barrillet na renovação de Paris.

O cimento armado é um processo construtivo inventado na Europa em meados do século XIX. Ele consiste na combinação do concreto – uma pasta feita de agregados miúdos e graúdos, cimento, areia e água, conhecida desde a Antiguidade – com uma armadura de aço. A novidade está justamente na reunião da propriedade de resistência à tração do aço com a resistência à compressão do concreto. Além disso, o concreto é um material plástico, moldável, ao qual é possível impor os mais variados formatos (KAEFER, 1998).

Apesar de já haver o interesse e o início do desenvolvimento de uma ciência nacional, o favorecimento das expedições científicas empreendidas por profissionais dedicados a esta produção, objetivando o conhecimento, a coleta e classificação da flora tropical, de minerais e da fauna, abastecia principalmente os jardins botânicos de Londres, Berlim, Paris e Estocolmo. Neste sentido, o Brasil perdeu por bastante tempo o conhecimento de um de seus mais valiosos patrimônios: o natural.

O final do século XIX apresenta uma situação política, econômica e social bastante conturbada no país, e em especial, na Cidade do Rio de Janeiro. O. A partir da década de 1870, como consequência da Guerra do Paraguai (também chamada de Guerra da Tríplice Aliança) (1864-1870), foi tomando corpo a ideia de alguns setores da alta sociedade de alterar o regime político vigente. A

crise econômica agravou-se em função das elevadas despesas financeiras geradas pela guerra, e cobertas por capitais externos.

Assim, em 1888 é decretada a abolição da escravatura através da assinatura da Lei Áurea, pela princesa Isabel de Orleans e Bragança. Isto reflete na perda de apoio político à monarquia por parte dos grandes fazendeiros, insatisfeitos com a falta de indenização pela perda de propriedade de escravos. Considerados um dos últimos pilares da monarquia, os ex-proprietários de escravos, também chamados de "republicanos de última hora" ou Republicanos do 13 de Maio, aderiram então à causa republicana, em retaliação à falta de apoio financeiro. Tais ebulições iriam eclodir com a Proclamação da República do Brasil.

Em 1889, é proclamada a República do Brasil. A proclamação ocorreu no Campo de Santana, posteriormente chamado Praça da Aclamação (atual Praça da República), na Cidade do Rio de Janeiro, quando um grupo de militares do exército brasileiro, liderados pelo marechal Manuel Deodoro da Fonseca, destituiu o imperador e assumiu o poder no país. Com isso, o Rio de Janeiro torna-se Distrito Federal e Capital do país.

É perceptível o fim de um período, no qual se anuncia uma ruptura na ordem social, política, econômica e cultural do país. A paisagem de características pitorescas não mais respondia aos anseios do poder e da sociedade, agora republicanos. Este sentimento é refletido no descaso por jardins que eram o espelho do poder imperial, como a Quinta da Boa Vista, entregue em 1894 aos cuidados do alemão Friedrich (Frederico) Groth, quando foi nomeado Jardineiro-chefe do Parque e do Horto Botânico do Museu Nacional pelo Ministério da Justiça e Negócios Interiores, (criado por Decreto em 11 de Maio de 1889, localizado na Quinta da Boa Vista, São Cristóvão). Ele ocupou este cargo até 1901, ano de seu falecimento.

Através do Decreto nº 36 de 11 de Dezembro de 1893, cria-se a *Inspectoria de Mattas*, Florestas, Jardins Públicos, *Arborização* e Caça. Trata-se de um órgão da Prefeitura do Distrito Federal que se torna responsável por regular a conservação e plantio das matas e florestas; a construção, fiscalização e conservação dos jardins públicos, e da arborização da cidade, com a criação de viveiros, e a fiscalização da caça.

Glaziou aposentou-se em 1897, porém continuou seus trabalhos pelo Brasil coordenando as coleções de herbário, dos quais reservava grande parte para o Município. Em seguida, ele e sua esposa retornam à Bordeaux, onde ele faleceu em 30 de março de 1906. Em sua trajetória, o paisagista deixou poucos registros acerca de seus conhecimentos. Entre 1905 e 1906, a Sociedade Botânica da França publicou a "Lista das plantas do Brasil Central recolhidas por A. F. M. Glaziou, diretor aposentado dos Jardins Públicos e das Florestas do Rio de Janeiro".

Considerações parciais

O momento de construção do Passeio Público do Rio de Janeiro é claramente um período de transição entre dois períodos, cujas características ficam impregnadas em sua criação. Outras mutações aconteceram também no final do século XVIII, que recebeu o nome de modernidade. O saber moderno passou então a compreender as coisas sob o prisma da finitude, diferenciando-se da utopia clássica, entre outras coisas, em sua crença no infinito do ser. O limite do pensamento clássico desencadeou outros fenômenos, como a transformação da história natural em biologia, a análise das riquezas em economia, a reflexão sobre a linguagem em filosofia, e o profundo acontecimento, que foi o surgimento do homem.

Admite-se que a concepção do Passeio Público da Corte, materializada através do labor do mestre de riscos Valentim da Costa e Silva, fazia parte de um pensamento ilustrado, estabelecido em Portugal e no Brasil neste momento. Um espaço dedicado à ‘sociabilidade’ carioca, e à promoção da salubridade da cidade com o aterro da Lagoa do Boqueirão d’Ajuda. Porém, ao mesmo tempo, tratou-se de uma manifestação de soberania da monarquia portuguesa sobre o domínio de sua colônia, marcada através de um jardim de linhas retas e rigorosamente ordenado.

Em seguida, tem-se a contribuição do botânico e filósofo natural frei Leandro do Sacramento, na concepção paisagística do então Jardim Botânico da Lagoa Rodrigo de Freitas. Para conceder o caráter de jardim de passeio e de aclimação ao jardim, Sacramento estabeleceu sua prática alinhada aos saberes do pensamento Iluminista. Contudo, apesar da relevante contribuição de para a feição do Jardim Botânico, não só sob o aspecto científico como também paisagístico, são escassos os registros sobre o período de sua gestão.

Posteriormente, foi de grande valia a participação do naturalista alemão Ludwig Riedel. Mesmo que não lhe coubesse modificar os ‘riscos’ do então Jardim Botânico do Passeio Público, Riedel contribuiu diretamente para que a prática paisagística - enquanto campo de atividade - pudesse começar se formar a partir da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro: através da participação da institucionalização desta prática na Capital Imperial, ao se tornar Diretor de Jardins em 1848. Até então se acreditava que esse cargo teria sido inicialmente concedido ao autodenominado ‘horticultor paisagista’ francês Auguste François-Marie Glaziou, na segunda metade do século XIX, como inicialmente descreveram os relatos de Francisco Agenor de Noronha Santos (1944).

Os jardineiros floristas muito contribuíram para a construção do gosto por jardins na Cidade do Rio de Janeiro. Até o presente momento é desconhecido o destino de grande parte destes profissionais. Porém, em entrevista realizada em 2013 à pesquisadora Begonha Bediaga, do Instituto de Pesquisas do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, cogitou-se que estes possam ter sido absolvidos nas próprias chácaras da cidade, no ofício de jardineiros. Esta ainda não é uma hipótese comprovada. Sabe-se apenas que estatisticamente, conforme dito anteriormente, do período de 1847 a 1889, ocorre o incremento de 900% de profissionais que oferecem seus serviços na prática de jardinagem. Já os

estabelecimentos comerciais para a composição de jardins constituem 4 anunciados em 1845, ao passo que em 1889, estes somam-se 40, o que equivale a um aumento de 1000%. Este crescimento na oferta de serviços de jardinagem pode ter haver com a formação no Asilo Agrícola, como também pode estar relacionada com a vinda e o estabelecimento de imigrantes na cidade (Anexo 1).

O horticultor paisagista francês Auguste François-Marie Glaziou colaborou para dar status à prática paisagística, e não mais como ‘arte mecânica’ como era entendida até então e pouco reconhecida pela sociedade carioca. Em sua trajetória, é possível dizer que Glaziou construiu uma estética própria, inspirado em suas impressões da paisagem da Cidade do Rio de Janeiro, e cunhado na tipologia do jardim paisagista à francesa do século XIX. Seu imaginário foi também moldado pelas paisagens brasileiras que ele tanto percorreu como botânico, que colaboraram diretamente para suas escolhas de paisagista na remodelação urbana carioca de meados do século XIX. Tratou-se, portanto, da emergência de um jardim paisagístico à carioca.

Com isso, paralelamente às atividades de Glaziou e do início da prática paisagística de Paul Villon na Cidade do Rio de Janeiro, formou-se uma intrincada rede de relações constituída pela criação paisagística no espaço público e privado carioca. Nestas relações estava situada a prática legitimada de Glaziou, bem como aquelas não legitimadas, dos jardineiros hábeis e não habilitados, os estabelecimentos comerciais, as exposições nacionais e as revistas de horticultura, que possibilitavam a circulação de ideias.

Com isso, pode-se interpretar que o período caracterizado como de formação do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro, distingue-se pela predominância do Paradigma Cartesiano-Newtoniano no processo de projeto paisagístico. Paradigma, segundo Thomas Khun (1997 [1962]), corresponde, de maneira geral, a um modelo ou padrão a ser seguido para o estudo dos fenômenos e da realidade. Trata-se de método analítico, racionalista, conforme pôde ser observado a partir dos depoimentos de Glaziou, bem como na prática de Riedel e de frei Leandro do Sacramento. Esse modo de fazer e pensar não impediu a capacidade de contextualização do horticultor paisagista francês, a partir de um modelo tipológico pré-existente, aceito e legitimado pelo poder. Em sua reforma do Passeio Público foram conservados elementos construídos por Mestre Valentim, além de várias espécies introduzidas por Riedel, e a partir disso, Glaziou inferiu sua característica própria à linguagem paisagística romântica, adaptando-a as características do lugar.

O final do século XIX corresponde a uma transição, marcada pela busca por uma linguagem paisagística que refletisse os tempos modernos. O jardim romântico não mais respondia aos anseios da sociedade agora republicana, e não mais escravocrata. Era necessário criar uma nova identidade cultural e de imaginário que representasse as mudanças do poder, bem como as novas dinâmicas urbanas e sociais. Esta resposta na cidade carioca seria dada através de mudanças nos saberes e nas práticas paisagísticas.

CAPÍTULO 3



O ARQUITETO PAISAGISTA CONFIGURAÇÃO DO CAMPO PAISAGÍSTICO CARIOCA

3.1. Constituição do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro

*Minha alma canta
Vejo o Rio de Janeiro
Estou morrendo de saudade
Rio teu mar, praias sem fim
Rio você foi feito pra mim
Cristo Redentor
Braços abertos sobre a Guanabara
Este samba é só porque
Rio eu gosto de você...*

Samba do avião. Antônio Carlos Jobim.(1962)

O período compreendido entre o início e meados do século XX corresponde ao que foi aqui denominado de configuração do campo paisagístico na cidade carioca, onde se verificou que os profissionais nele atuantes buscaram a disposição do mesmo em determinada ordem, por meio da organização dos saberes concernentes à prática. O primeiro momento do Governo Republicano no Brasil corresponde à primeira fase de constituição do campo, com a organização dos saberes muito atrelada à concepção estética, mas com avanços técnicos na metodologia de trabalho. O segundo momento, delimitado entre as décadas de 1930 e 1960, corresponde à fase de estruturação do referido campo, que está relacionada ao ato de dotar de estrutura, ou seja, de elaborar conceitos e teorias próprios para a prática paisagística. Tais modificações iniciaram no íterim que ficou conhecido como República Velha.

No início do século XX, a atividade financeira e industrial contribuiu para impulsionar o processo de urbanização das cidades, juntamente com a abolição da escravidão. Estes aspectos também colaboraram para a eclosão da classe operária, e de uma camada de trabalhadores braçais desqualificados, negros e mulatos. O crescimento desordenado das cidades foi então acentuado, especialmente na Cidade do Rio de Janeiro, capital do país, e foi acompanhado da marginalização, com camadas pobres da população ocupando a periferia da cidade, sem as mínimas condições de saneamento. A pobreza era bastante acentuada, fato que contribuiu para a emergência de movimentos que passaram a contestar a ordem estabelecida.

Segundo Jaime Larry Benchimol (1992), o Rio de Janeiro passava por graves problemas sociais, decorrentes, em grande parte de seu rápido e desordenado crescimento, alavancado pela imigração europeia e pela transição do trabalho escravo para o trabalho livre. Com sua estrutura colonial, a cidade possuía quase um milhão de habitantes carentes de transporte, abastecimento de água, rede de esgotos, programas de saúde e segurança. No bairro do Centro do Rio de Janeiro – a Cidade Velha e adjacências – eclodiam habitações coletivas insalubres (cortiços), epidemias de febre amarela, varíola, cólera, conferindo à cidade a fama internacional de porto sujo ou "cidade da morte", como se tornara conhecida. (Figura 20)



Figura 20: Planta da Cidade do Rio de Janeiro e parte dos Subúrbios (1890). Fonte: ANDREATTA, 2006.

Para sanar parte destes problemas emerge o discurso sanitarista através do médico, cientista, bacteriologista, epidemiologista brasileiro Oswaldo Gonçalves Cruz. Em maio de 1904, Oswaldo Cruz determinou que os agentes sanitários começassem a vacinar a população. Uma campanha popular contra a vacinação fez surgir vários conflitos com prisões, feridos e mortes. Em 1906 a doença foi considerada extinta, sob a forma epidêmica.

Neste mesmo período, entre 1902 e 1906, foi nomeado pelo então presidente do país, Rodrigues Alves, para a prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, o engenheiro civil Francisco Pereira Passos. O então nascente regime, a República, desejava inaugurar uma nova era no Brasil, e por isso procurou minimizar tudo que lembrava o Império e a colonização portuguesa. As artes tomaram novos rumos, se aproximando das culturas francesa e italiana. É dessa época as grandes reformas urbanísticas empregadas no Rio de Janeiro (BENCHIMOL, 1992).

Em sua formação, Pereira Passos estudou na França entre 1857 e 1860, e assistiu à reforma de Paris promovida pelo Barão Haussmann. Em 1874, ele foi nomeado engenheiro do Ministério do Império, cabendo-lhe acompanhar todas as obras do governo imperial. Integrou a Comissão de Melhoramentos, que apresentou o plano geral de reformulação urbana da capital, incluindo o alargamento de ruas, construção de grandes avenidas, canalizações de rios entre outras medidas urbanas e sanitárias. O levantamento realizado de 1875 a 1876 seria a base do futuro plano diretor da cidade, posto em prática na administração de Passos como prefeito (BENCHIMOL, 1992).

O Plano da Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro, de 1875, indicava o alargamento de retificação de várias ruas, e abertura de novas praças e ruas com a finalidade de melhorar as condições higiênicas e facilitar a circulação de ar, concedendo ao mesmo tempo beleza e harmonia às suas construções. Tais modificações só vieram a ocorrer a partir de 1903, na administração de Pereira Passos, que inclusive havia participado do plano para reforma urbana da cidade até então nunca implementado (ABREU, 2013 [1987]).

Inspirado nas reformas de Haussmann para Paris, de acordo com Benchimol (1992), o prefeito Pereira Passos promoveu a execução de uma grande intervenção urbanística na cidade carioca, num período que ficou conhecido popularmente como “bota-abaixo”, e que visou o saneamento, o ‘urbanismo’ e o embelezamento, dando ao Rio de Janeiro ares de cidade moderna e cosmopolita. Dentre outras reformas, a fim de sanear e ordenar a malha de circulação viária, Pereira Passos demoliu casarões, abriu diversas ruas e alargou outras. O alargamento das ruas permitiu o arejamento, ventilação e melhor iluminação do centro e ainda a adoção de uma arquitetura de padrão superior.

As transformações ocorridas de 1903 a 1906, segundo expôs matéria de 1941 da Revista Municipal de Engenharia, corresponderam à maior reestruturação que se verificou na Cidade do Rio de Janeiro em tão curto espaço de tempo (DEL BRENNNA, 1994). Além das intervenções pontuais, destaca-se o impulso dado à expansão para o sul da cidade, movimento que já vinha ocorrendo desde meados do século XIX, porém que neste momento toma mais força. Observa-se tal prioridade principalmente através da construção da Avenida Beira Mar e da Enseada da Glória, e da urbanização e ajardinamento da Praia de Botafogo (ANDREATTA, 2006).

O Rio de Janeiro passava a evocar aos olhos dos viajantes a imagem de uma cidade europeia, à semelhança de Paris e Londres. Em outras palavras, por trás de uma operação político-econômica onde se buscava nova imagem para a Cidade do Rio de Janeiro que representasse um país republicano, civilizado e não mais escravocrata, a referência europeia constituiu apenas um instrumento de publicidade. Neste ínterim, com a função de preencher os espaços vazios deixados pela abertura de grandes avenidas, obras de embelezamento foram realizadas, com o ajardinamento, arborização, e colocação de monumentos.

3.1.1. Reformas paisagísticas do começo do século XX

O início do século XX foi um período de grandes transformações paisagísticas. Nas palavras de Segawa (1996, p. 74): “A criação de boulevares, o ajardinamento de avenidas e praças, a criação de recintos ajardinados foram iniciativas características das primeiras décadas da República [...]”. Para a realização destes projetos de embelezamento, o prefeito Pereira Passos nomeou a Inspetoria de Matas, Jardins, Arborização, Caça e Pesca, dirigida por Júlio Furtado, e para essa função foi encarregado o francês Paul Villon.

O primeiro registro que se tem da prática de Paul Villon na cidade carioca é na ocasião da construção do Campo de Santana, com especial ênfase para os trabalhos em rocalha. De acordo com matéria do Jornal “O Apóstolo”, de 29 de junho de 1879: “as pontes e a grande cascata são obra d’arte do Sr. Paul Villon que incontestavelmente dão um imenso realce ao jardim quebrando-lhe a monotonia”.

Paul Villon participou também da reforma do jardim do Palácio do Catete, com a construção das obras de aspecto naturalista, como o mirante, a gruta e as pontes com imitação de troncos de

árvores. Seus trabalhos, entretanto, não se limitaram à antiga Capital Imperial e nova Capital da República. São atribuídas a sua autoria a Praça da Liberdade em Belo Horizonte, construída entre 1895 e 1897, em Minas Gerais, além dos jardins do Parque Municipal, e a arborização das praças, ruas e avenidas de Belo Horizonte (DOURADO, 2009).

Em 1900, para substituir Glaziou, Paul Villon foi instituído inicialmente como jardineiro-chefe na *Inspectoria* de *Mattas* Terrestres e Marítimas, Caça e Pesca do Rio de Janeiro. Em 1902, a instituição une-se a outro órgão público, a *Inspectoria de Mattas* Marítimas e Pescas, e passa a se chamar *Inspectoria de Mattas*, Jardins, *Arborização*, Caça e Pesca.

A inspetoria possivelmente se tratava de uma versão do *Service de Promenades et Plantations de la Ville de Paris*. Segundo Franco Panzini (2013) esta era estrutura municipal dirigida por Jean-Charles Adolphe Alphand, e criada para cuidar do verde urbano. Juntamente com ele estava o paisagista Jean-Pierre Barrilet-Dechamps, que desenvolveu o desenho dos principais jardins ocupando o cargo de jardineiro-chefe da cidade.

Herdeira da Diretoria de Parques e Jardins da Casa Imperial, a Inspetoria de Mattas, Jardins, Arborização, Caça e Pesca teve sua sede construída no Campo de Santana, em 1909, com a atribuição de projetar e cuidar das praças, parques e arborização da cidade, onde funciona até hoje a Fundação Parques e Jardins (FPJ), vinculada à Secretaria Municipal de Meio Ambiente. Na ocasião, segundo matéria do “Jornal do Brasil”, de 23/08/1902, no Artigo 3º do regimento da Inspetoria, o cargo de jardineiro-chefe foi substituído pelo de “architecto paysagista”.

Art. 1º A Inspectoria de Mattas Terrestres e Maritmas, Caça e Pesca, passa a denominar-se Inspectoria de Mattas, Jardins, Arborização, Caça e Pesca. [...]

Art. 3º Os cargos de escripturario, archivista, jardineiro-chefe, e encarregado de material fluctuante são substituídos pelo de secretário, architecto paysagista, e auxiliar de escripta, e reduzido a cinco o numero de zeladores.

A adoção do termo *landscape architecture* para descrever a tarefa profissional de projetar uma composição de plantio, pavimentação, e outras estruturas foi usado primeiramente por Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux. Olmsted e George Oskar. O primeiro uso com este significado deu-se com o projeto do Central Park, em Nova York. Em seguida, Olmsted e Vaux, adotaram o termo ‘*landscape architect*’ em 1863 como um título profissional, sendo usado para descrever seu trabalho para o planejamento de sistemas de parques urbanos (PANZINI, 2013).

O projeto de Olmsted para o *Emerald Necklace* em Boston foi amplamente conceituado, e levou ao uso de ‘*landscape architecture*’ como um título profissional na Europa, adotado inicialmente por Patrick Geddes e Thomas Mawson. O uso do termo foi formalmente reconhecido após a fundação da Sociedade Americana de Arquitetos Paisagistas em 1899 e da *International Federation of Landscape Architects* (IFLA) em 1948 (PANZINI, 2013).

Na Cidade do Rio de Janeiro, Paul Villon se tornou o primeiro profissional na cidade a ser designado formalmente com a alcunha de “architecto paysagista”. Contudo, em observação à prática por ele executada na Inspetoria, não se nota especificidades que o distingam do paisagista de meados

do século XIX. Pelo contrário, nesta época, como foi visto, Glaziou havia se autodenominado ‘horticultor-paisagista’, e o cargo por ele ocupado foi nomeado ‘diretor botânico’, onde se dedicou profundamente às pesquisas sobre a flora nativa. Neste sentido, percebe-se a ausência de saberes botânicos na prática de Paul Villon, que deu maior ênfase à questão artística e técnica na concepção de seus jardins.

Sua equipe na Inspetoria era formada por Archimedes José da Silva, René Barba e Louis Rey, junto aos quais trabalhou na reforma empreendida pelo prefeito Pereira Passos. Villon trás a experiência de ter realizado alguns jardins na segunda metade do século XIX no Brasil e em algumas cidades europeias. E, ao assumirem a empreitada delimitada por Pereira Passos, ele e sua equipe “[...] projetaram jardins e praças, passeios e construções em diferentes estilos e materiais, com a finalidade de ‘embelezar’ o Rio de Janeiro” (ARESTIZÁBAL, 1994, p.9).

As reformas ocorridas, a exemplo da Enseada de Botafogo, tinham como principal objetivo não apenas o embelezamento da cidade, mas, sobretudo, o melhoramento de sua salubridade. Os despejos de resíduos de esgotos no mar provocavam a sua retenção devido ao formato côncavo da Bacia de Botafogo, resultando inclusive na volta pela maré e assoreamento dos dejetos fecais, represados na enseada pelas correntes de retorno.

Assim, precisou-se sanar ou amenizar as dificuldades topográficas com um aterro, e coube preservar a beleza cênica da perspectiva da Praia de Botafogo harmonizando com graciosos jardins, iluminação elétrica a arco voltaico e, sobretudo, abundante arborização, complementada por calçamento adequado não só nos arruamentos da avenida, como também na faixa primitiva. Conforme matéria do “Jornal do Commercio”, de 3/12/1905:

O aspecto desgracioso do antigo arruamento, desigual e tortuoso, em destaque manifesto do conjunto, impõe o melhoramento desse trecho com o alargamento indispensável, não só da zona central, tornando-a mais folgada e uniforme, como também do acréscimo proporcional do passeio junto aos prédios, apto a receber arborização conveniente e adequada. [...] E, assim cuidada, a praia de Botafogo será um dos trechos mais formosos, do mais encantador passeio do Rio de Janeiro, a futura Avenida a Beira Mar.

O saneamento e o embelezamento constituíram os objetivos das intervenções paisagísticas na Cidade do Rio de Janeiro neste momento. As intervenções nos espaços públicos, ajardinados e arborizados, foram assim implantados como símbolos de modernidade. Segundo Claude Vincent, em depoimento no “Almanaque do Correio da Manhã”, em 1952, neste pensamento Pereira Passos procurou devolver a cidade os seus “pulmões de ar”:

Criou a Avenida Beira Mar, mandou estender o Largo do Paço (Praça 15), abriu a Praça Tiradentes, fez o jardim da Glória no lugar do antigo mercado, e construiu o esquecido jardim do Valongo, 7 metros acima do nível da Rua Camerino em moldes que lembram a maneira de Glaziou. O seu estilo preferido era, entretanto, o de tabuleiro de flores, jardins ao modo do Barão Haussmann, em Paris. [...] Os rumos tomados pelo Prefeito Passos correspondia à opinião pública da época (VINCENT, 1952, p. 105).

Desta forma, o que se tem sobremaneira neste momento é um discurso construído pelas forças políticas e econômicas, juntamente com intelectuais, como instrumento de sua legitimação e com forte apelo publicitário. Ou seja, construía-se uma imagem burguesa da Cidade do Rio de Janeiro à semelhança de Paris, que simbolizava concretamente a importância do país como principal produtor de café do mundo, expressando seus valores e seu modo de viver da alta sociedade econômica e política. Foram assim privilegiados os bairros do Centro, Catete, Glória, Laranjeiras, Flamengo e Botafogo, enquanto pouco ou nada se fez nas áreas suburbanas (GRINGBERG, 1994).

As reformas paisagísticas implementadas na Cidade do Rio de Janeiro por Paul Villon e sua equipe foram caracterizadas por sistemas de áreas paisagísticas, constituídos por obras de ajardinamento - como a reforma da Quinta da Boa Vista – além da criação de praças e *parkways*, e grande ênfase para a arborização pública. Neste pensamento várias ações de ‘embelezamento’ foram empreendidas, tais como: a Praça Nossa Senhora da Glória, a Praça XV, o Largo do Machado, a Praça São Salvador, a Praça Onze de Junho, o Passeio Público e a Praça Tiradentes tiveram seus jardins melhorados. Também foram construídos os jardins do Palácio Monroe e o da Praia de Botafogo; o pavilhão do Clube de Regatas em Botafogo, e o Teatrinho de Guignol na Praia de Botafogo (ANDREATTA et al., 2009).

Essas praças e jardins foram interligadas através da massiva arborização pública, adicionada em ruas já existentes que foram modificadas em seu traçado, como várias ruas do Centro, Botafogo e Laranjeiras. O tratamento paisagístico privilegiou também a área compreendida pelos limites de borda d’água da baía de Guanabara, onde foi concebida a Avenida Beira Mar, visando inclusive melhorar a acessibilidade da Zona Sul ao Centro através da ligação entre a antiga Praia de Santa Luzia e o Mourisco. Neste ínterim, a Praia de Botafogo, lugar privilegiado de moradia das classes mais abastadas desde o século XIX, tornou-se a moldura de eleição, de onde se descortinam o relevo e a baía (ANDREATTA et al., 2009).

Houve, neste período, o incremento de grande no número da cultura da arborização pública na cidade, com o plantio de 22.749 árvores, em 278 logradouros, principalmente nos bairros de São Cristovão, Tijuca, Vila Isabel, Centro, Glória, Catete, Flamengo, Laranjeiras e Botafogo (Rio de Janeiro, 1921). Foram utilizadas espécies exóticas como a amendoeira (*Terminalia catappa* L.), casuarina (*Casuarina equisetifolia* L.), figueiras (*Ficus* sp.), ligustro (*Ligustrum japonicum* Thunb.), grevílea (*Grevillea robusta* A. Cunn. Ex R. Br.), tamarindos (*Tamarindus indica* L.), mangueiras (*Mangifera indica* L.) e várias nativas do Brasil: oiti (*Licania tomentosa* Benth.) Fritsch.), saboneteira (*Sapindus saponaria* L.), muonguba (*Pachira aquatica* Aubl.), sapoti (*Sapota achras* Mill.) e carrapeta (*Guarea guidonia* (L.) Sleumer).

É possível observar que muitas árvores utilizadas na arborização pública e no tratamento paisagístico das praças ajardinadas por Glaziou foram também adotadas nas reformas executada pela

equipe chefiada por Paul Villon, como o oiti (*Licania tomentosa* (Benth.) Fritsch), as figueiras (*Ficus sp.*), as palmeiras imperiais (*Roystonea oleracea*), entre outras

Para a concepção do jardim da Praia de Botafogo, iniciada em 1903, Paul Villon adotou a composição formal à semelhança do ‘jardim paisagístico moderno’. De tendência naturalística, nele a ‘natureza’ era idealizada. O traçado, “espinha dorsal do projeto” como dizia o paisagista Loudon, foi caracterizado em amplas curvas que configuravam alamedas e trilhas aparentemente naturais adornadas por lagos com ilhas, e pela formação de cursos d’água e cascatas com rochas artificiais foram executadas com novas técnicas. Córregos, ruínas, estátuas, grutas, mirantes, casas de chá e chalés, são concebidos segundo a referência do pitoresco anglo-chinês, abraçada no Movimento Romântico, e presentes também no jardim paisagístico de Glaziou.

Porém, na especificação da vegetação, Villon retomou o uso das flores na jardinagem do espaço público. Adotou o uso de *parterres*, ou bordaduras executadas em *parterre*, que desenhava com a vegetação bordados no solo. Tal mistura de elementos remonta a uma linguagem próxima de um ecletismo, condizente com a estética moderna.

Na virada do século XIX para o XX, a prática paisagística se baseava em referências de modelos de jardins ingleses e franceses. Na Europa, mesmo não havendo novas tipologias que se destacassem na conformação espacial da arte paisagística, é possível falar em novas experiências especialmente em jardins privados, experimentados na estruturação das potencialidades cromáticas da vegetação. Destacam-se as tendências da arte do Impressionismo nos jardins franceses de Monet, em Giverny, e nos jardins ingleses de Gertrude Jekyll juntamente com o arquiteto sir Edwin Lutyens, que buscavam trazer a compreensão da beleza do meio utilizando para isso, um esquema de bordaduras com herbáceas em esquemas de cores que iam do frio (branco, azul) para o quente (laranja e vermelho), e voltavam para o frio novamente (PANZINI, 2013).

A construção paisagística da Cidade do Rio de Janeiro a partir de meados do século XIX, como foi visto no capítulo anterior, havia sido representada pelo ‘jardim de flores’, executado em sua maioria por práticas não legitimadas e muito frequente nos jardins privados das chácaras, e pelo ‘jardim de grama’, ou Jardim Paisagístico, que fora adaptado por Glaziou à paisagem carioca na configuração da reforma do Passeio Público, em 1860, no Campo de Santana, em 1873, e em vários outros jardins. Neste ínterim, impregnado da experiência dos saberes adquiridos no Brasil desde a década de 1870, a opção de Villon foi manter uma posição mais estabelecida, porém ainda assim coerente com o estilismo da época, onde ele misturou os dois modelos.²⁷

O uso das flores com suas características pitorescas levam a fazer relação com os jardins projetados por Gertrude Jekyll na Inglaterra, que buscavam traduzir a beleza do meio, mas que em

²⁷ No âmbito nacional, no começo do século XX, destaca-se a obra pioneira de Antônio José de Lemos, no Pará, quando foram criadas praças, parques, e realizada a arborização das novas avenidas e da área central da cidade, trabalho executado por Eduardo Hass, então diretor do Serviço de Bosques, Parques, Jardins e Hortos Municipais de Belém.

contraponto, ainda se tem a concepção de flores dispostas em conjunto que estavam distante da realidade do meio tropical natural. Por outro lado, na obra de Villon e da Inspetoria observa-se um esforço em trazer para o jardim a experimentação do espaço contínuo e interligado ao entorno, principalmente à vegetação adotada na arborização pública, originando assim um sistema de áreas paisagísticas.

Os jardins concebidos e executados pela equipe chefiada por Paul Villon com isso se aproximam de uma interpretação morfológica do que se fazia na própria cidade, o que eles fizeram foi unir essas referências, e interpretá-las numa adaptação ao meio carioca na proeminência de um novo produto: o jardim eclético à carioca.

O termo ‘ecletismo’ é apresentado por alguns historiadores para designar o período do final do século XIX ao início do XX, em que diferentes tendências de origem europeia, como o Realismo, o Naturalismo, o Simbolismo e o Impressionismo, convivem e se mesclam com o Neoclassicismo e o Romantismo acadêmico. Muitos artistas estudados nos manuais de História da Arte, que têm suas obras classificadas como neoclássicas ou românticas, desenvolveram o estilo Impressionista (BARATA 1983).

Nos projetos paisagísticos concebidos por Paul Villon e sua equipe percebe-se elementos diversos que compunham os jardins, cujas legendas de acordo com Chiavari constituem “[...] um guia do Rio *Belle Époque*.” (CHIAVARI, 1994, p. 25) Desta forma, é possível observar a especificação de chafarizes; *corbeilles* de flores; lampiões de iluminação a gás; passeios de cimento; aleias de macadâmias; palmeiras diversas; plantas decorativas; arbustos diversos (*massifs*); passeios macadamizados; palmeiras imperiais.

Tanto no jardim da Praia de Botafogo, quanto as novas áreas paisagísticas são dotados de equipamentos públicos com a finalidade de orientar as práticas destinadas à ‘saúde’ e ao ‘prazer’. As praças eram jardins eminentemente contemplativos, dedicados ao flunar. Mas, parques e avenidas tornam-se espaços privilegiados para festas, espetáculos, esportes, e também teatros. É a materialização do jogo de ver e ser visto (CHIAVARI, 1994) (Figuras 21 e 22).

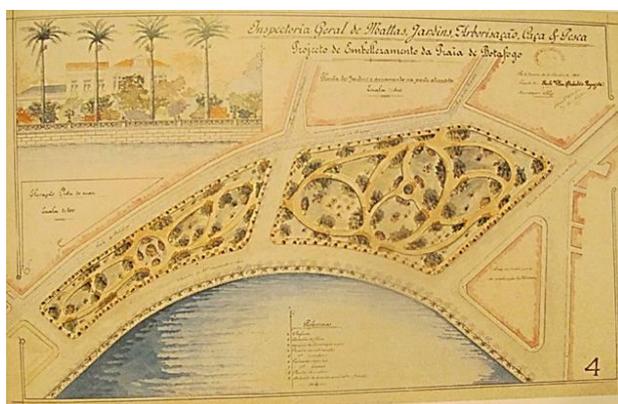


Figura 21: Projeto de ajardinamento e arborização da Enseada de Botafogo (1903). Fonte: Acervo do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.



Figura 22: Localização atual da Enseada de Botafogo (2018). Fonte: Google Maps (modificado nas cores pela autora).

Com isso, foram adotados equipamentos de mobiliário urbano, como quiosques e pavilhões rústicos industrializados, que constituíam uma das expressões mais difundidas internacionalmente segundo modelos fixados na França no Segundo Império. Sua aceitação se devia à simplicidade no processo de montagem, à facilidade de deslocamento e a adaptação a funções e contextos os mais variados. A indústria, nestes casos, produz materiais novos e suscetíveis a gerar formas inéditas (CHIAVARI, 1994).

Desta forma, a concepção paisagística é fortemente mimética e materializa uma cultura que carrega em si os princípios da modernidade. Em compensação, segundo Chiavari (1994), a força produtiva de trabalho de concepção, assimilação de diferentes tecnologias e materiais, função e maneira de se integrar ao contexto urbano, somadas ao fato de serem iniciativas governamentais, constituem novidades dignas de destaque.

Porém, vale destacar outros aspectos que são, inclusive, tão relevantes quanto o modelo formal adotado. As novas praças e passeios se adequavam às novas técnicas hortícolas, aos efeitos compositivos, às inovações tecnológicas, e se destinavam a uma população cada vez mais distraída do espaço urbano. Ou seja, na capital republicana, com as emergentes classes sociais de trabalhadores surgem também novos hábitos, e as áreas paisagísticas deixam de ser ‘exclusivas’ da utilização da alta sociedade carioca, passando a configurar o real sentido de ‘público’. Com os novos hábitos surgem também novos gostos por atividades esportivas ao ar livre, como alternativa aos passatempos informais comuns às praças e parques contemplativas (ANDREATTA et al., 2009).

Neste mesmo pensamento, em 1904, Paul Villon e sua equipe foram encarregados da concepção da Praça Nossa Senhora da Glória, formado pela conjunção das Praças Rio Branco e Glória. O jardim foi estruturado em traçado sinuoso de características paisagísticas, com três entradas ligando a praça ao mar (pela Linha do Flamengo), ao morro e à Rua do Catete (pela linha do Catete e da Candelária e no prolongamento da Rua Benjamim Constant), e à Ladeira da Glória. (Figura 23 e 24).

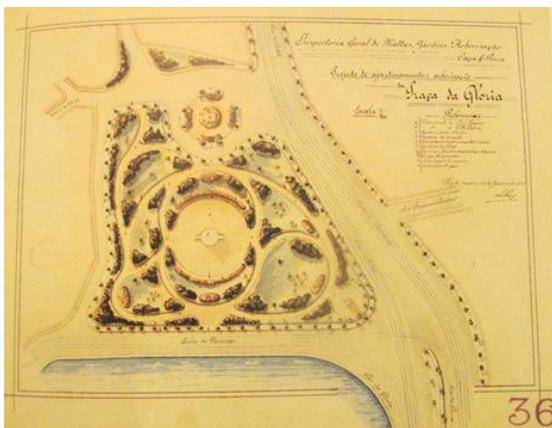


Figura 23: Projeto de ajardinamento e arborização da Praça da Glória. (1904). Fonte: Acervo do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.



Figura 24: Localização atual da Praça da Glória (2018). Fonte: GoogleMaps (modificado nas cores pela autora da tese).

Na legenda do plano de massas do projeto de ajardinamento e arborização da Praça da Glória é possível observar a especificação do mobiliário como monumentos em homenagem a Rio Branco e outro a Pedro Álvares Cabral; Quiosque para música; Passeio de Cimento; Alamedas e largos macadamizados; Canteiro de Flores; Palmeiras e plantas decorativas diversas; Grupos de arvoredos; Arborização de passeios; Combustores de gás. Segundo matéria do jornal “O Paiz”, de 23/08/1904:

O ajardinamento obedecerá quanto possível o **estilo mixto** ou compósito moderno, que é uma reprodução do creado pelo grande Le Notre, o célebre jardineiro de Luiz XVI, que construiu os jardins de Tulleries, e foi também o constructor dos melhores jardins públicos e regolengos da Europa no seu tempo. Numerosas platibandas de flores em caprichosos e diversíssimos desenhos *art nouveau* cortarão os gramados, e haverá ainda uma parte de jardim campestre, com rochedos, ruínas e troncos artificiais. O jardim terá três lagos que constituirão completa novidade, quer aqui, quer mesmo na Europa. São os canteiros de mosaicultura aquática que, com as guirlandas farão um efeito delicioso. [Grifo nosso].

Ao se referir ao “estilo mixto” como característica marcante no jardim, o autor da matéria transcrita acima remete ao gosto da estética eclética então em moda na cidade carioca, que podia ser observada tanto nas novas concepções de jardins, quanto na arquitetura. De acordo com Mário Barata, o Brasil vivenciou no último quartel do século XIX e início do século XX, o desdobramento de tendências do ecletismo, “[...] que correspondem bastante a uma falta de decisão estilística, nas obras de artistas” (BARATA, 1983, p. 425).

Neste sentido, ainda conforme Barata (1983), novas correntes estilísticas difundiam-se no Brasil com relativo atraso. O ecletismo, com os modelos neo-renascentistas e neo-góticos, já estavam em voga desde meados do século XIX na Europa e Estados Unidos. O Impressionismo implantava-se nas artes visuais com ainda maior dificuldade, e o Simbolismo não se multiplicava na pintura. No Brasil Republicano elaborava-se a arte como enfeite da vida e alegorização da estabilidade da ordem relacionadas a permanência da ‘beleza’ idealizada. Faltava ao país condições econômicas e sociais de uma estrutura de civilização em um novo tipo de crise.

Da mesma forma, o *art nouveau*, ou floreal, caracterizado pela haste de inspiração vegetal e pela linha sinuosa, expandia-se limitadamente e, sobretudo, nas artes gráficas. Em vez de se basear nos sólidos modernos da arte clássica, a *art nouveau* valorizava os ornamentos, as cores vivas e as curvas sinuosas baseadas nas formas elegantes das plantas dos animais e das mulheres. É uma arte essencialmente decorativa, sendo as principais obras desse estilo fachadas de edifícios, objetos de decoração (móveis, portões, vasos), jóias, vitrais e azulejos (BARATA, 1983).

A nova industrialização, ainda incipiente na Capital Federal, manifestou neste momento um pleno ecletismo, seja pela evolução do gosto internacional e situação geral do país, seja como expressão da riqueza cafeeira. Têm-se, então, exemplares bastante representativos, como o Palácio Monroe, na Praia de Botafogo, e o conjunto configurado em torno da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), como o Teatro Municipal (1909), a Biblioteca Nacional (1910), a Escola Nacional de

Belas Artes (1906-08), os prédios da Caixa de Amortização, do Jornal do Comércio, do Jornal do Brasil, do Hotel Avenida, do Palace Hotel, do Derby Club, e do Jockey Clube, e os de caráter neogótico, como a Casa Mauá e a Casa Artur Napoleão (BARATA, 1983).

Na prática paisagística, o que chama a atenção é a introdução de elementos industrializados de caráter *art nouveau*. Contudo, a grande mudança deste período é representada pela figura do projetista, como expõe Chiavari (1994), e as modificações das etapas de projeto, que passam a ficar mais técnicas se comparadas ao que era executado em meados do século XIX.

Outro aspecto relevante na concepção das áreas paisagísticas deste período é a ausência de gradil em seus limites. Denominado por Pereira Passos como “systema de jardins abertos”, conforme mensagem de 12/04/1906, tinha como objetivo tornar esses espaços mais “belos e mais acessíveis”. Contudo, segundo Chiavari (1994), em verdade, tal decisão estava relacionada ao processo de gentrificação do centro da cidade. Desta forma, as praças, parques, e jardins se integravam ao tecido urbano, abertos ao uso do público em geral, tanto da alta sociedade quanto de operários.

A obra mais emblemática realizada pela Prefeitura foi a construção da Avenida Beira-Mar, sobre aterro, ligando o Centro à praia de Botafogo, que estendeu a linha do litoral do entroncamento da praia de Santa Luzia até o Largo da Glória, que recebeu o já mencionado tratamento de embelezamento por obra de Paul Villon (Figura 25 e 26). Da mesma forma, a Praia de Botafogo, ocupada desde meados do século XIX, foi urbanizada com a implantação de avenida à beira-mar caracterizada com arborização e jardins, além de equipamentos como o Teatro Guignol e um pavilhão esportivo (ANDREATTA et al., 2009).



Figura 25: Inauguração da Avenida Beira Mar. (1905). Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.



Figura 26: Localização atual da Avenida Beira Mar (2018). Fonte: Google Maps (modificado nas cores pela autora da tese).

Mesmo com a ascensão do gosto por atividades esportivas, e o começo da apreciação dos banhos de mar favorecidos pela característica balneária que a cidade estava despontando, não perdem valor o hábito do passeio, do flunar nos passeios cariocas, agora repletos de arborização e iluminação pública. Tais intervenções promoveram uma nova fachada marítima à cidade, destacando a importância da prática paisagística para sua construção. As obras de urbanização, do Centro a Botafogo, podem ser consideradas como o início da expansão para o sul, conjugadas com a ligação central, e da transformação da relação com o mar, num crescente e permanente diálogo entre a cidade e sua orla.

Todavia, é importante ressaltar que as reformas do Período Pereira Passos não receberam opiniões favoráveis unânimes por parte da sociedade. Segundo Barata (1983), o escritor Lima Barreto escreveu artigos contra a Avenida Beira Mar, e posteriormente, contra a ideia de demolir o Convento da Ajuda e o Morro do Castelo. Os elevados gastos com a utilização e valorização do litoral, que em sua opinião estava destinado a privilegiados, deveriam contemplar também, ou principalmente, os subúrbios, que se apresentavam em estado de abandono.

Apesar disso, as reformas procedidas neste período, com ênfase, neste caso, para as áreas paisagísticas, tiveram tanta importância que a Cidade do Rio de Janeiro perdeu o apelido de “cidade da morte”, e passou a ser chamada de “cidade maravilhosa” (BENCHIMOL, 1992). Segundo Reginald Lloyd (1913), a obra humana assim completou o trabalho da ‘natureza’, e “surgiram jardins por toda a parte, numa profusão tal que o Rio veio a merecer o nome de cidade dos jardins” (LLOYD, 1913, p. 485).

Paul Villon assim permaneceu no cargo da Inspetoria até 1905. Em seguida, o cargo de arquiteto paisagista foi então substituído pelo de arquiteto neste órgão municipal, e Villon foi sucedido por seu desenhista, e também francês, Jean Louis Rey. Rey foi, inclusive, responsável pela concepção dos Jardins Suspensos do Valongo, tendo ocupado o cargo até 1911.

Neste contexto, aproximava-se o Centenário da Independência, a ser realizado em 1922. A política externa havia levado o país a participar da Primeira Guerra Mundial, e garantira um assento na Conferência de Paz de Paris, assim como na Liga das Nações. Iniciou-se, então, uma verdadeira campanha, por parte de vários jornais cariocas, com o objetivo de vigiar e pressionar o governo, no sentido de adotar medidas concretas para a realização de uma grande comemoração do Centenário.

3.1.2. A Praça Paris ou “Jardim-Agache”

Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o mundo virou pelo avesso. O tempo de otimismo e expansão da *belle époque* foi substituído pela dura realidade da guerra que varreu a Europa. Com os ânimos exaltados, o governo e a imprensa dos países envolvidos no conflito procuraram estimular suas tropas insuflando-lhes um sentimento nacional, e esse clima afetou o Brasil. A alta sociedade brasileira ficou preocupada com o despreparo militar do país. A imprensa discutia a

necessidade de se modernizar o Exército brasileiro, enquanto a Liga de Defesa Nacional defendia o serviço militar obrigatório.

A economia do país não ia muito bem naquele início da década de 1920. Isso, no entanto, não impediu o Governo Federal de iniciar os preparativos para as comemorações do Centenário da Independência. Para tanto, o Rio de Janeiro, palco do espetáculo, deveria ser saneado e embelezado. O presidente Epitácio Pessoa nomeou então um técnico de renome para a prefeitura do Distrito Federal: o engenheiro Carlos Sampaio.

O engenheiro Carlos César de Oliveira Sampaio assumiu a Prefeitura do Distrito Federal no período de 1920 a 1922. Em sua gestão, foram realizadas obras de grande impacto para a cidade, como o desmonte do Morro do Castelo, fruto da reforma urbanística da Cidade do Rio de Janeiro iniciada em 1921, dito como necessário para o aterramento da área destinada à Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922. Apesar de ter sido um dos pontos de fundação da cidade no século XVI, e ter abrigado marcos históricos de grande importância, como fortalezas coloniais e os edifícios dos jesuítas, o morro foi completamente destruído e suas terras foram usadas para aterrar parte da Urca, da Lagoa Rodrigo de Freitas, do Jardim Botânico e outras áreas baixas ao redor da Baía da Guanabara (KESSEL, 2001).

A verdade é que o Morro do Castelo estava situado numa das áreas maior valorização do solo da cidade, a dois passos da Avenida Rio Branco, e por isso era preciso eliminá-lo, não em nome da higiene e da estética, e sim também da reprodução de capital. Lá estavam locadas velhas casas e cortiços, abrigando população pobre que havia crescido nos últimos anos com o influxo dos que não podiam pagar aluguéis no Centro. Estas foram desapropriadas e demolidas, e indenizados os proprietários, ou relocados para a Tijuca e a Glória, onde foram construídas casas para os desalojados, cuja baixa qualidade e número insuficiente ocasionaram seguidos protestos e reclamações, ignorados pelo prefeito.

Deve-se também aos auspícios da administração de Sampaio o ‘desaparecimento’ do cenário carioca dos bairros do Castelo e da Misericórdia, bem como mais duas áreas do centro da cidade, eminentemente proletárias; e a integração de mais uma nova e extensa área nobre à cidade: as margens da Lagoa Rodrigo de Freitas. Desde a Proclamação da República que a ocupação da Lagoa estava se realizando aos poucos por uma população operária, diferente daquela que se fixava nos demais bairros da Zona Sul. A progressiva ocupação de Ipanema e Leblon atraiu a atenção para esta única área que ainda restava. Desta forma, foram executadas obras de aterro e saneamento, dirigidas pelo sanitarista Saturnino de Brito e do engenheiro Alfredo Duarte. Com isso, a área passou a adquirir feições cada vez mais elitistas.

Assim, mesmo em meio a críticas e protestos, a população carioca viu ao longo do ano de 1922 dois cenários díspares tomarem a cidade: de um lado parte de sua história esvaindo-se lama frente à força das mangueiras hidráulicas no Morro do Castelo; e do outro, a emergência de palácios e

avenidas sobre o aterro. O aterro que deu origem à praia artificial que abrigaria a Exposição Universal, a atual Praia Vermelha, é paradigmático na construção da própria morfologia da cidade, que vai avançando mar adentro e mudando o posicionamento das praias. Foram removidos 4,5 milhões de m³ de terras e avançados ao mar 67 mil m² de solo, com a finalidade de abrigar a Exposição. (ANDREATTA et al, 2009)

Em suma, este período tratou-se de mais uma etapa do processo de depuração da área nobre da cidade, de seus usos e da população não desejada. A sucessiva onda de melhoramentos nos solos urbanos denotaram um processo de valorização crescente dos terrenos, que a Prefeitura pretendia tomar para si. É neste contexto de mudanças e permanências que irá emergir no cenário carioca o Plano Agache, e com ele, a Praça Paris.

Entre 1926 e 1930, o então prefeito Antônio Prado Júnior, buscando dar maior visibilidade à cidade, contratou o urbanista francês Alfred H. Donat Agache para dar as diretrizes do planejamento urbano da Cidade do Rio de Janeiro. Ele coordenou a elaboração de um projeto de "remodelação, extensão e embelezamento", conhecido como Plano Agache, que foi a primeira proposta de intervenção na urbe carioca com preocupações genuinamente modernas. A partir dele verificou-se a introdução do 'Urbanismo' no Brasil, enquanto ciência que se afirmava no planejamento das cidades.

O Plano Agache consistiu em um plano físico-territorial. Concluído em 1930, introduziu no cenário nacional algumas questões típicas da cidade industrial, tais como o planejamento do transporte de massas e do abastecimento de águas, a habitação operária e o crescimento das favelas. Além disso, com discussões emergentes que iam desde a necessidade de um zoneamento para a cidade até a delimitação de áreas verdes, ultrapassou os limites do Academicismo das intervenções predecessoras de Pereira Passos e Paulo de Frontin (AGACHE, 1930).

Esse plano ainda trás a marca dos planos de embelezamento, mas sinaliza a transição para os "superplanos" que viriam a ser desenvolvidos nas décadas de 1960 e 1970 (VILLAÇA, 1999). Com efeito, uma das características do plano é o extenso diagnóstico realizado. Entre os temas tratados no plano de Agache estão a remodelação imobiliária, o abastecimento de água, a coleta de esgoto, o combate a inundações e a limpeza pública, e consistiu na discussão de três pontos principais: a circulação, a higiene e a estética.

Inspirado nos cânones da *École de Beaux Arts* francesa, bem como aos esquemas de organização formal da cidade do movimento americano da *City Beautiful*, o Plano Agache consistiu numa potente estrutura viária para toda a cidade, incorporando novo instrumento de categorização em zonas de diferentes usos do solo. Foram adotadas também normas para cada tipo de edificação, entre as quais incorporava modelos de cidades-jardins, sendo assim precursor deste viés nas políticas urbanas na cidade carioca.

Embora o Plano não tenha sido oficialmente aprovado, muitas de suas ideias foram referenciais para realizações posteriores, incorporadas ao Plano Piloto do Rio de Janeiro, em 1938.

Neste contexto, destaca-se a proposta para a criação da Praça Paris, concebida para ser a joia da *belle époque* no Rio de Janeiro. Sua procedência remonta ao desmonte do Morro do Castelo cujas terras foram utilizadas como aterro para ampliar a Av. Beira Mar sobre a Baía da Guanabara, dando origem a uma esplanada onde termina a Avenida Rio Branco.

Para isto, segundo matéria do jornal “A Esquerda” de 30/07/1929, foi contratado pelo prefeito Prado Junior o paisagista francês André Redout, que ficou encarregado de dirigir os serviços de arborização da capital e da concepção da praça. Filho do também paisagista Redout, na época em nota oficial foi divulgado que M. Redout tinha comprovada experiência técnica adquirida em trabalhos anteriores executados em Monte Carlo, e veio ao Rio para executar os parques e jardins do Plano Agache, em consequências das novas propostas de intervenção nos bairros da Glória e Calabouço.

Inaugurada em 10 de Julho de 1931, o plano da praça foi inspirado na tipologia do jardim barroco francês, cujo modelo fora criado por André Le Nôtre para os Jardins do Palácio de Versalhes, no século XVI, considerado o mais rígido e formal de todos os estilos, que se traduz em formas geométricas e simetria perfeita. Ela representou, no espaço urbano, o apogeu dessas mudanças, desejadas desde a proclamação da República (Figuras 27 e 28).



Figura 27: Praça Paris (1926). Fonte: DELPHIN, 2012.



Figura 28: Localização atual da Praça Paris (2018). Fonte: Google Maps.

Os caminhos do jardim se caracterizam por alamedas largas e bem definidas, com cercas vivas e arbustos compactos perfeitamente topiados. As curvas são muito utilizadas, de forma organizada e simétrica, sem jamais perder a formalidade. Os canteiros são delimitados, além de integrar elementos decorativos em conformidade com o estilo, como lagos, bancos, colunas, caramanchões, luminárias, esculturas etc. Ao contrário de outros estilos, o jardim barroco francês exige que as construções sejam sóbrias e formais, sob pena de perder seus objetivos.

Na composição, além do traçado geométrico, os elementos decorativos ali colocados foram reproduções de obras do jardim de Versalhes. No chafariz, por exemplo, os jorros de água são simétricos, com golfinhos posicionados para o centro, inspirados nos similares que existem no jardim do célebre palácio francês.

Como foi visto, o jardim barroco francês pretende estabelecer o poder do homem sobre o mundo natural. Assim, a vegetação é podada para dar forma a figuras geométricas, obedecendo a um rigor cartesiano, matemático, familiar ao ser humano, valorizando a grandiosidade das construções e espaços (Figura 29 e 30).



Figura 29: Topiaria em *Ficus benjamim* na Praça Paris. Fonte: “O Malho”, 25/06/1936.



Figura 30: Plantação de arbustos floridos na Praça Paris. Fonte: “O Malho”, 25/06/1936.

A Praça Paris fora executada pela *Inspectoria de Mattas, Jardins, Arborisação, Caça e Pesca*, sob a supervisão do engenheiro Pedro Viana da Silva. Na época, a Praça Paris foi caracterizada num ecletismo clássico tardio, como expôs a arquiteta Jane Santucci. Esta foi a proposta defendida no meio político, ainda de inspiração nas reformas de Paris, como era pretendido desde o começo do século XX. Porém, sua referência maior na cidade estava na primeira concepção do Passeio Público, no século XVIII. A interpretação para isto está nas próprias palavras de Alfred Agache:

Dos tableiros floridos e os jorros d’água da Glória, traçado no gosto das composições francesas do século XVIII formarão uma quadra de verdura interior perpetuando, **como o Passeio Público, a tradição das antigas praças e passeios do Rio da época colonial [...]** que abrir-se-ão, pelo contrário, largamente para o panorama da Baía de Guanabara [...] (AGACHE, 1930, p. 204). (grifo nosso)

Desta forma, a concepção da Praça Paris não era estranha ao ambiente carioca, e não estava associada a uma tipologia de um jardim eclético, como foi caracterizado na Cidade do Rio de Janeiro através dos jardins do período Pereira Passos. Tratava-se de um momento de transição no cenário cultural, conhecido como proto-modernismo ou pré-modernismo, onde emerge o Art Déco.

O termo *art déco* provém de origem francesa (abreviação de *arts décoratifs*), refere-se a um estilo decorativo que se afirma nas artes plásticas, artes aplicadas (design, mobiliário, decoração etc.) e arquitetura no entreguerras europeu. O marco é a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris em 1925. O padrão decorativo *art déco* segue motivos fundamentais onde predominam as linhas retas ou circulares estilizadas, as formas geométricas e o *design* abstrato.

O contexto Cidade do Rio de Janeiro é considerado como exemplo da difusão do *art déco* no Brasil, impresso em vitrais, escadarias, decoração de calçamentos e letreiros. É possível afirmar que a expressão “pura” do *art déco* dirige-se ao moderno e às vanguardas do começo do século XX, beneficiando-se de suas contribuições.

De acordo com Walter Zanini (1983), a cidade paulista a esta altura já tinha um grupo modernista formado desde 1921. Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, John Graz, Victor Brecheret, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbalho, Plínio Salgado, Cândido Mota Filho, Sérgio Milliet, compunham esse referido grupo.

O poeta Oswald de Andrade, em seu “O manifesto da poesia Pau-Brasil” (1924), declara a defesa da nacionalização das fontes de inspiração do artista brasileiro. O projeto modernista, em sua concepção, tinha compromisso com a tradição e as classes populares, de onde se deveriam buscar os motivos da cultura nacional. Sua proposta é a mesma daqueles que fazem parte do movimento modernista de 1922, bem como, é alinhada a ela que a intelectualidade brasileira irá se posicionar. Neste debate, em geral, se imbricavam questões como modernidade, brasilidade, tradição e origens populares, através da recorrência aos estímulos autóctones.

Em 1927 surge no contexto brasileiro os primeiros sinais do modernismo no paisagismo através do jardim da Casa Santa Cruz, idealizado pela paisagista paulista Mina Klabin Warchavchik, esposa do arquiteto russo Gregori Warchavchik, autor do projeto da casa, localizada na Vila Mariana, em São Paulo. Mina adota a especificação de cactáceas, vegetação própria da flora nativa, como expressão de ‘brasilidade’ e signo de nacionalidade. Da mesma forma, fora feito pela pintora Tarsila do Amaral, com o quadro “Abaporu”, de 1928, que através da representação do cacto inaugura o movimento antropofágico nas artes plásticas.

Esse primeiro sinal do modernismo na prática paisagística iria demandar um tempo para ecoar no Rio de Janeiro, que nos anos 1920 ainda se apresentava ‘acomodado’ às tradições da Escola Nacional de Belas Artes, da Academia Brasileira de Letras e outras instituições. O modelo adotado na Praça Paris iria refletir como referência, e logo veio a se espalhar pela cidade. O colunista ‘Sir I’, do jornal “Caretta”, em matéria de 7/7/1951, disse que “[...] todos os jardins foram uniformizados de acordo com o modelo francês de M. Redout [...]” (SIR I, 1951, p. 14).

3.1.1.2. O advento da ‘Architectura paysagista’ e o início do modernismo

O termo “*landscape architecture*” foi usado pela primeira vez por Gilbert Laing Meason em seu livro “*On The Landscape Architecture of the Great Painters of Italy*” (1828). Meason nasceu na Escócia e não teve a oportunidade de visitar a Itália, mas ele admirava a relação entre arquitetura e paisagem nas grandes pinturas de paisagens, e inspirou-se no “Ten Books of Architecture”, de Vitruvius, para encontrar princípios para designar a relação entre a forma construída e forma natural.

Em seguida, o termo ‘*landscape architecture*’ foi adotado por John Claudius Loudon - que se autodenominava *landscape planner*. Ele o adotou em seu livro “*Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton*” (1840), onde foi usado para descrever um tipo específico de arquitetura, adequado para as paisagens projetadas. Loudon inspirou o americano e teórico Andrew Jackson Downing, autodenominado ‘*landscape gardening*’ (jardineiro da paisagem), autor do livro “*A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, Adapted to North America*” (1841), primeiro livro a discutir o arranjo e a conexão das arquiteturas e os entornos das propriedades.

A terminação ‘arquitetura paisagista’ foi primeiramente utilizada no Rio de Janeiro para designar uma prática associada ao campo da Agricultura, no ano de 1910. No Relatório do Ministério da Agricultura Indústria e Comércio dos Estados Unidos do Brasil do referido ano foram descritas as recomendações para uma escola de agricultura no país, e nele é adotada pela primeira vez a palavra.

Art. 348. As escolas praticas de horticultura e fructicultura comprehenderão em seu programma, com maior desenvolvimento que nas escolas práticas, em geral, a arboricultura fructícola, a cultura e as construções hortícolas, a cultura florestal e de ornamento, a jardinicultura, a floricultura, ornamentação floral, **architectura paisagista**, apicultura, sericicultura, avicultura e criação de pequenos animais domésticos [Grifo nosso].

Já na associação ao campo da Arquitetura, em nível nacional, é possível identificar pela primeira vez a adoção do termo ‘arquitetura paisagista’ no Congresso Regionalista do Nordeste, promovido pelo Centro Regionalista, ocorrido em 7 de Fevereiro de 1926, na cidade do Recife, Pernambuco. O congresso contou com ampla divulgação na Capital Federal, e de acordo com matéria do jornal “O Paiz”, de 07/02/1926, diz-se: “este congresso vem despertando interesse nos meios intellectuaes, pois nelle serão discutidos diversos assumptos interessantes, taes como urbanismo, defesa architectonica, architectura paisagista, hygiene das habitações, etc.” No que tange a especificidade da prática, houve a exposição de parques e jardins nordestinos, e tratou-se do primeiro evento do gênero não só do Brasil como da América, resultando no ‘Manifesto Regionalista’, de autoria do sociólogo Gilberto Freyre.

No Congresso estudaram-se questões de caráter social e econômico, artístico e cultural, como a higiene das habitações, traçado das cidades e dos jardins, casas econômicas, e entre os temas abordados, houve atenção dedicada aos parques e jardins nordestinos. Buscava-se valorizar e tornar conhecidas as tradições e valores nordestinos, e tratou-se assim, pela primeira vez, de aspectos estéticos relacionados à cultura nacional.

Um dos participantes do Congresso Regionalista foi o arquiteto Gastão Bahiana, editor da revista “Architectura no Brasil”, com sede no Rio de Janeiro, e professor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Logo após o Congresso, em 25/02/1926, ele concedeu uma entrevista ao repórter Carlos Fernandes, do jornal “O Paiz”, que foi denominada “A architectura paisagista do Rio de Janeiro: como devemos embellezar os morros da cidade”. Nela, ele discorreu sobre artigo similar recentemente publicado no periódico por ele editado, descrevendo acerca do planejamento dos morros

do Rio que abrigavam moradias clandestinas, à época denominadas ‘favellas’. Entre outras recomendações, Bahiana sugere a padronização das construções residenciais, que deveriam “[...] ser edificadas deixando áreas livres para pequenos jardins, que amenizem e aformoseiem o trajecto [...]” (FERNANDES, 1926, p. 1).

A parte da opinião do arquiteto Gastão Bahiana, o que chama a atenção neste momento é que se trata da primeira vez que o termo “architectura paisagista” foi utilizado no Rio de Janeiro, para designar uma atividade vinculada ao campo da Arquitetura e Urbanismo. Porém, seu significado ainda está atrelado ao caráter de embelezamento da cidade.

Em 1929, objetivando o incremento das forças econômicas do país, a Sociedade Nacional de Agricultura promoveu a 1ª Exposição Nacional de Horticultura, realizada no Palácio das Exposições, em Teresópolis. A acepção do termo horticultura entendia-se num sentido *latto* estando relacionada a um ramo de produção em que estavam inclusas a floricultura, a pomicultura (cultura de frutas), a “horticultura” (que compreendia a cultura de hortaliças, legumes, temperos e plantas medicinais), e a arquitetura paisagística (compreendendo os traçados, e conservação de parques e jardins), a exemplo do que era feito em exposições do tipo na França, Inglaterra, Bélgica, Estados Unidos, etc. No Brasil, entretanto, mesmo neste momento, horticultura estava relacionada a cultura da horta.

A mostra foi, inclusive, a primeira vez que a palavra ‘architectura paisagista’ foi adotada para designar um ramo da profissão nos periódicos circulantes na Cidade do Rio de Janeiro. Segundo matéria do jornal “O Paíz”, de 09/05/1929, a mostra foi composta de concurso que visava premiar os melhores expositores, porém, sobretudo, almejava o caráter educativo da sociedade, com instruções para a exploração e sensibilização perante as riquezas naturais do país, a fim de possibilitar melhores condições de vida para as pessoas.

Sobre o evento, A. J. Sampaio, botânico e professor do Museu Nacional, em matéria denominada “Florística em Architectura Paysagista”, publicada em 9 de Março de 1930, no “Correio da Manhã”, descreve que a exposição marcava uma nova era para a arquitetura paisagística na cidade carioca, “[...] sobretudo para os botannicos, pois não podemos defender e aprimorar os primores florísticos do Brasil sem que haja bom gosto no preparo de jardins, parques, chácaras, granjas, sítios” (SAMPAIO, 1930, p.1). E, complementa:

E não somente bom gosto se faz necessário, também precisamos de escolas de floricultura, escolas profissionais de jardinagem, tendo em vista as questões florísticas brasileiras, de par com o estudo das regras geraes de floricultura, florística e architectura-paisagista. Estes objectivos são intimamente ligados ao urbanismo, demografia e turismo, pelo que nem se faz necessário realçar o valor social do assumpto, a não ser para salientar a benemerência da iniciativa privada a seu favor (SAMPAIO, 1930, p. 1).

Contudo, a opinião do botânico não respondia aos resultados da exposição. Em entrevista em 06/11/1929 ao Jornal do Brasil, o belga Arsène Puttermans, contratado pelo Ministério da Agricultura e um dos principais organizadores da exposição promovida pela Sociedade Nacional de Agricultura,

explicou que o evento foi um sucesso, com exceção da sessão destinada à arquitetura paisagista. Puttermans, que além de botânico também era paisagista, e juntamente com Jorge Rego Barros e Amazonas de Almeida Torres fez parte da Comissão Executiva organizada para esta sessão, que compreendia a exposição de parques e jardins, projetos de plantação, acessórios de utilidade e de adorno.

Puttermans descreveu na referida entrevista que esta sessão foi a mais fraca de todas, e completa: “[...] somente agora se cogita no Brasil desse importante ramo do urbanismo.” Todavia, ele analisou que as exposições, de maneira geral, cumpriram os propósitos a que se pretendiam que era tornar conhecidos os progressos do Brasil nas atividades rurais.

Em suma, através das ocorrências da palavra e do significado da prática, observa-se que, até este momento no Rio de Janeiro, a arquitetura paisagista estava fortemente imbricada à prática da Agricultura, estando relacionada ao campo da Arte, Agronomia e da Botânica. Tratava-se de uma prática associada ao pensamento de embelezamento/aformoseamento das cidades, e difundida pelo atributo de plantio ornamental, a partir de modelos tipológicos herdados especialmente da cultura europeia.

Tal realidade começaria a se modificar a partir dos anos 1930 na cidade carioca, que representa um marco de ruptura tanto para a prática quanto para o ensino da arquitetura paisagística, e traria progressivamente o interesse de arquitetos, com a introdução da disciplina no curso de Arquitetura, e a definição e construção de um campo de atividade no Rio de Janeiro.

3.2. Estruturação do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro

O período de 1930-1965 caracteriza-se por ser uma época de transição na evolução da organização social brasileira. De acordo com Maurício Abreu (2013[1987]), tal fato é decorrente do caráter contraditório da Revolução de 1930, que teve como objetivo desalojar do poder a aristocracia cafeeira, mas que contraditoriamente, não possuía nenhum outro grupo solidamente organizado para substituí-la. A Revolução, ocorrida em 03/11/1930, assim foi organizada por uma variedade de classes e camadas sociais, que implicou na necessidade do Governo alternar períodos de favorecimento de uma classe ou grupo com épocas em que privilegiava as demandas de outros setores sociais.

Este corresponde a um período de intensas modificações de caráter político, social, econômicas. Na esfera política, tem início o Governo do Presidente Getúlio Vargas, período em que ele governou o país por 15 anos ininterruptos, compreendido entre 1930 e 1945. Se a Primeira República é marcada pela descentralização política e administrativa, a partir de então, essa tendência se reverte e começa a haver acentuada e crescente centralização nos mais diferentes setores: surge um

aparelho de Estado mais centralizado, e o poder se desloca cada vez mais do âmbito local e regional para o do governo central.

O evento de instância decisiva neste período é a elaboração de medidas de caráter nacional - aqui se incluem as de educação - através de controle e de mecanismos autoritários e repressivos. Buscava-se forjar a ideia de 'nação brasileira', amparada pela noção europeia de Civilização. Uma questão que se impôs de forma crescente foi a busca de uma identidade nacional, gerando a discussão que se estendeu ao campo da Arquitetura, da Literatura e das Artes e que produziu a histórica exposição de Arte Moderna de 1922.

O Governo então elabora, durante a década de 1930, seu projeto universitário, num período que ficou conhecido como 'Reforma Francisco Campos'. Cria-se, inicialmente, o Ministério da Educação em 1930, e são adotadas diversas medidas, entre as quais se destacam a promulgação do Estatuto das Universidades Brasileiras (Decreto-Lei nº 19.851/31), a reorganização da Universidade do Rio de Janeiro (Decreto-Lei nº 19.852/31) e a criação do Conselho Nacional de Educação (Decreto-Lei nº 19.850/31). Posteriormente, é desenvolvida a proposta de reestruturação do Ministério da Educação e Saúde Pública, em 1935, e da institucionalização da Universidade do Brasil, em 1937, como modelo padrão para as demais universidades existentes no País.

A educação, assim, passa a ser responsabilidade do Governo. Segundo o sociólogo francês Daniel Pécaut (1990), os anos 1920-1940 se inserem numa conjuntura de recriação institucional, na qual a configuração do campo cultural ainda era insipiente. A ausência de hierarquia definida neste campo fazia com que intelectuais buscassem legitimar suas ações num campo mais amplo, como o debate político. Esse fato o tornava, de certa forma, fluido e permeável, pela absorção de conceitos e teorias de outros saberes disciplinares.

Tal ambiente assinalou o crescente número de adeptos do modernismo, onde a arte surge como resposta ao espírito moderno que pregava a ruptura com os antigos valores, traduzida pela liberdade da criatividade dos artistas, e que transformavam a realidade no foco de suas produções. Uma das propostas desse momento era construir o caráter nacional da produção artística, rompendo com as influências estrangeiras e democratizando-a para todas as classes sociais. Paralelamente, instalava-se no país o projeto de modernização fomentado pelo Estado, incentivando as reformas das cidades, como descreve Sonia Gomes Pereira (2008).

Na Europa, as correntes artísticas resumidas sob o termo genérico de 'modernismo' emergem no fim do século, conforme o historiador de arte Giulio Carlo Argan (2008 [1992]), e se propunham a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico e tecnológico da civilização industrial. Em suas tendências, estava a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto para a temática quanto no estilo; o desejo de diminuir a distância entre artes 'maiores' (arquitetura, pintura, escultura) e as aplicações aos diversos campos da produção econômica; busca pela funcionalidade decorativa; aspiração a um estilo

internacional ou europeu; tentativa de interpretação da ‘espiritualidade’ que se dizia inspirar e redimir o industrialismo.

No paisagismo, depois do formalismo predominante e caracterizador do período anterior, é a partir deste momento que ocorre uma ruptura nesta atividade na Cidade do Rio de Janeiro, cujo marco é delimitado a partir da institucionalização do ensino de arquitetura paisagística pela primeira vez na cidade carioca, e no Brasil, entre 1930 e 1931. Ganhava vigor uma expressão mais diretamente vinculada aos estímulos autóctones do meio, e com isso, emergem os primeiros paisagistas modernistas cariocas neste cenário.

3.2.1. O ensino da arquitetura paisagística

A Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) era herdeira inicialmente da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios (1816 -1822), fundada por D. João VI no século XIX, por incentivo da Missão Artística Francesa. Estruturada no sistema acadêmico, ela inaugurou o ensino artístico no país nos moldes formais apoiada nos preceitos do classicismo, conforme descreve a estudiosa Sônia Gomes Pereira (2008). Após a independência, a instituição passou a ser conhecida como Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) (1822- 1890).

A ENBA foi criada em 8 de Novembro de 1890, nascendo com o regime republicano. Teve como objetivo romper com o modelo imperial de ensino e de gosto artístico, porém não é possível perceber de início grandes rupturas entre as duas instituições. A partir de 1931, ela foi integrada à então denominada ‘Universidade do Rio de Janeiro’, criada em 7 de setembro de 1920, pelo presidente Epitácio Pessoa, por meio do Decreto nº 14.343/20, delimitando o fim de um sistema e o início de outro.

A Universidade do Rio de Janeiro, por sua vez, era descendente direta dos primeiros cursos de ensino superior do Brasil, e resultante da justaposição inicial de três escolas tradicionais – Escola Politécnica, Faculdade Nacional de Medicina, e Faculdade Nacional de Direito -, às quais se foram somando outras - tais como a Escola Nacional de Belas Artes, e a Faculdade Nacional de Filosofia. Com isso, a Universidade do Rio de Janeiro representou papel fundamental na implantação do ensino de nível superior no país, cuja tradição de seus cursos pioneiros deu-lhe o papel de celeiro dos professores que implantaram os demais cursos de nível superior no Brasil.

Foi na ENBA que se deu a introdução da disciplina de paisagismo no currículo de seu Curso Geral, ocorrida através da reforma promovida pelo arquiteto Lúcio Costa, quando assumiu a direção, no período de 1930 a 1931. Neste momento, a instituição era localizada no prédio que atualmente abriga o Museu Nacional de Belas Artes, situado na antiga Avenida Central – atual Avenida Rio Branco – no Centro da Cidade do Rio de Janeiro. Lúcio Costa assumiu a direção da ENBA almejando introduzir “elevação e eficiência” ao Curso Geral, que na época era dividido entre três anos de disciplinas do curso de arquitetura e três anos de pintura e matérias correlatas.

A presença de Lúcio Costa à frente da ENBA, segundo Walter Zanini (1983), deveu-se à indicação de Rodrigo Mello Franco de Andrade, chefe do gabinete do então Ministro da Educação, Francisco Campos, na presidência de Washington Luís. Assim, o jovem arquiteto Lucio Costa, com 29 anos incompletos, e que paulatinamente vinha adotando a linha funcionalista de Le Corbusier, assumiu a direção da ENBA.

A nomeação de Lúcio Costa, conforme Maria Lúcia Bressan Pinheiro (2005), estava inserida numa questão mais abrangente, na base do Ministério da Educação do governo revolucionário, que consistia na reforma universitária. Tratou-se, portanto, de um processo geral de normatização e regularização das instituições de ensino superior, e não de uma reforma pontual. O processo culminou com a promulgação do Decreto nº 19.852 de 11 de Abril de 1931, que consistiu no Estatuto das Universidades Brasileiras, dando origem a uma estrutura institucional baseada em órgãos colegiados, como o Conselho Universitário e os Conselhos Técnicos e Administrativos.

Costa assim instituiu uma reforma curricular imputando ao Curso Geral caráter moderno, através do incentivo ao regime pedagógico com largo desenvolvimento do ensino técnico-científico, por meio da introdução das disciplinas de urbanismo, arquitetura paisagista, composição decorativa e tecnologia das artes menores, e a obrigatoriedade dos trabalhos práticos. Para tanto, ele contratou novos professores por seu livre arbítrio, mas ao mesmo tempo que renovava, matinha velhos mestres, obedecendo assim a um espírito de conciliação. Foi então contratado o arquiteto Gregori Warchavchik, para a cadeira de Composição de Arquitetura do 4o. ano; o escultor Celso Antônio, para a de Escultura; o arquiteto alemão Alexander Buddeus, para a de Composição de Arquitetura do 5o. ano; e o pintor alemão Leo Putz, para uma das cadeiras de Pintura (PINHEIRO, 2005).

Contudo, a falta de registros acerca da recém-criada cadeira de ‘urbanismo e arquitetura paisagista’ leva a compreender que, durante a direção de Lucio Costa na ENBA, ela não foi ocupada. De toda forma, vale destacar que sua atitude em reconhecimento disciplinar do paisagismo, não foi ao acaso, e tampouco fruto exclusivo de sua subjetividade. Sua posição social estava inserida num campo mais amplo, em articulação à esfera político-intelectual do momento.

Conforme Daniel Pécaut (1990), a politização dos intelectuais brasileiros da primeira geração, definida entre 1920-1940, reclamava para si próprios a autoridade perante o Estado para executar sua missão política, basicamente definida por duas tarefas: forjar a ‘consciência nacional’ e promover a ‘organização social’. O acesso dos intelectuais à posição de alta sociedade dirigente qualificava-se por sua capacidade em captar e interpretar os sinais que demonstravam a existência de uma nação inscrita na realidade. E, no que tange à arquitetura paisagística, estes sinais se davam pelos mais diversos campos.

No campo da arquitetura lutava-se desde 1929 pela regulamentação da profissão do arquiteto, e pela diferenciação de suas atribuições em relação às dos engenheiros. O Instituto Central de Arquitetos, neste momento, era presidido por Adolfo Morales de Los Rios Filho, arquiteto e professor

da ENBA, e tendo como vice-presidente Cypriano de Lemos. Em seu discurso de posse em 1929, Morales de Los Rios Filho chama a atenção para esta urgente necessidade, informando que o Ministro da Justiça havia solicitado ao Conselho Superior de Ensino a elaboração de um anteprojeto regulamentando a profissão de engenheiro, que serviria de base para o Projeto de Lei a ser enviado para a Câmara. Assim, era de suma importância definir atribuições, direitos e deveres dos arquitetos, em distinção ao engenheiro e ao construtor. Em suas palavras, era pertinente ao arquiteto o trabalho paisagístico, na função de higienizar as cidades e educar a sociedade:

Homem de arte e de ciencia, homem de acção e de sociedade, psychologo, historiador, mestre de obreiros, conductor de correntes estheticas, planejador e reformador de cidades, parques e jardins, domador e estheta da natureza, educador e higienista, eis definida a personalidade do architecto (LOS RIOS, 1929, p.22-23).

De 19 a 30 de junho de 1930, foi realizado na Cidade do Rio de Janeiro o IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, que contou inclusive com a participação de Lucio Costa como ouvinte. Entre seus objetivos estava pugnar os melhores conhecimentos dos problemas artísticos, científicos, urbanísticos, paisagísticos, técnicos e sociais, e dentre os eixos teóricos abordados, havia um que versava sobre os problemas relacionados ao “urbanismo e architectura paysagista”. O Congresso causou grande impacto no meio dos arquitetos, e repercutiu internacionalmente em todo o continente americano. Entre as recomendações resultantes das discussões, destaca-se: “O Congresso recomenda a criação de cadeiras ou mesmo cursos de urbanismo nas escolas superiores de architectura e engenharia, devendo haver, igualmente, ao menos nas primeiras, o ensino especializado do paisagismo”.

Houve ainda um movimento iniciado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes em prol da Arquitetura Paisagística, onde se planejava iniciar exposições anuais que contribuíssem para a sistematização didática dessa especialidade, e que inclusive fazia parte de um movimento ainda maior que visava a conservação florística do Rio de Janeiro. Segundo matéria escrita por A. J. Sampaio, para o jornal “Correio da Manhã”, de 19 de janeiro de 1930, intitulada “A flora do Rio de Janeiro”, a floresta deveria ser considerada pelos cariocas como algo a conservar onde permanecesse, e a recompor onde fosse necessário. Ele cita as palavras do arquiteto José Mariano Filho, que dizia ser o Rio de Janeiro uma “cidade-floresta”, e, portanto, necessitavam serem conservados os “[...] dons particulares que a natureza benfazeja reservou para cada região, no dizer de Humboldt” (SAMPAIO, 1930, p.3).

Até mesmo nas bases do programa do Partido Economista do Brasil, lançado em 1931, de acordo com matéria do “*Diario da Noite*”, 12/11/1932, propõe-se criar o ensino de arquitetura paisagística nos cursos de arquitetura e de agronomia. Em outras palavras, havia um ambiente propício onde era reconhecida a importância da arquitetura paisagística para a constituição da cidade e da qualidade de vida das pessoas. Tal ambiente tinha conexão com o cenário político-intelectual da

época, caracterizado por preocupações nacionalistas e cientificistas, aliado ao desejo de modernização da sociedade e das instituições do Estado.

A construção do Estado Nacional forte e de uma identidade pátria, como era almejado pelo discurso político e pelos intelectuais, passava pela conservação da natureza, e pelo seu reconhecimento como patrimônio natural e signo identitário da nação, de modo que sua inclusão nas cidades através do tratamento paisagístico estava inserida nestes objetivos.

Instalava-se assim um discurso paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro, propagado não só no campo da arquitetura, como articulado à esfera política, econômica, e social. Nesses termos, é atrelado também ao discurso paisagístico que emergia na Cidade do Rio de Janeiro, profícuo de ideais modernistas, que se relaciona a iniciativa de Lucio Costa com a introdução da disciplina na ENBA. Sua atitude realizada ainda nos primórdios da década de 1930, conseqüentemente, se caracteriza como a primeira institucionalização do ensino de arquitetura paisagística na cidade carioca e no Brasil, tornando-se ela, portanto, pioneira neste segmento em território nacional.

Todavia, o período de Lucio Costa à frente da ENBA é curto. Ele recebeu severas críticas do Conselho Técnico e Administrativo, que culminaram com sua destituição do posto de diretor da instituição. As resistências e campanhas movidas contra a sua administração levaram à sua demissão em 18 de setembro de 1931, não por acaso mês em que o ‘Salão Revolucionário’ abre as portas ao público. Para a realização deste evento, ele contou com a solidariedade de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Manuela Bandeira, e em geral dos círculos modernistas, tornando-o uma manifestação aberta a todas as tendências. Neste momento, sua iniciativa renovadora foi apenas uma semente plantada que posteriormente alimentou novos movimentos de oposição ao modelo de ensino da escola.

Depois da saída de Lucio Costa da ENBA, para ocupar a cadeira de Urbanismo e Arquitetura Paisagística foi nomeado interinamente em 18 de janeiro de 1932, pelo então Presidente da República, Getúlio Vargas, o arquiteto e urbanista Atílio Corrêa Lima. Recém-chegado ao país após sua pós-graduação em Urbanismo no *Institut d’Urbanisme de L’Université de Paris* (IUUP), sua indicação para catedrático da disciplina, conforme Ackel (2007), teve forte influência de seu pai, José Octávio Corrêa Lima, ex-diretor da ENBA por quatro anos antes da gestão de Lucio Costa. Em documento de 12 de Abril de 1932, assinado por Getúlio Vargas e Gustavo Capanema, apresentado por Luiz Gonzaga Montans Ackel, diz-se:

O Presidente da República resolve nomear o professor ATTÍLIO CORRÊA LIMA para reger, interinamente, no corrente anno, até realização de concurso, a cadeira de Urbanismo-Architectura Paisagista do curso de Architectura da Escola Nacional de Bellas Artes, da Universidade do Brasil (ACKEL, 2007, p. 220).

Atílio Corrêa Lima, segundo Luiz Gonzaga Ackel (2007), era filho do escultor José Octávio Corrêa Lima e da italiana Rosália Marzia Benfaremo, e nasceu em Roma no dia 8 de abril de 1901. Morou na Europa por cinco anos, quando veio para o Rio de Janeiro, lugar onde viveria a maior parte de sua vida. Coursou, como aluno livre, a Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, onde o pai era

professor titular de Escultura e Ornatos. Após essa experiência inicial, no ano seguinte, 1919, inscreveu-se no Curso Geral da ENBA, que concluiu em 1922. Deu continuidade a seus estudos, iniciando o Curso Especial de Arquitetura em 1923.

Em 1927, Corrêa Lima foi contemplado com um prêmio “Viagem a Europa”, e se estabeleceu em Paris, onde frequentou o *Institut d’Urbanisme de L’Université de Paris* - IUUP. Em sua permanência de cinco anos em Paris, estagiou no escritório de Alfred Agache, durante a realização do seu plano para o Rio de Janeiro. Defendeu sua tese no ano de 1930, e retornou ao Brasil no final de 1931, como o primeiro urbanista formado do país.

Quando se graduou na ENBA e antes de sua viagem a Paris, segundo Ackel (2007), Attílio Corrêa Lima participou de um concurso promovido pela Prefeitura do Distrito Federal. O concurso consistia na escolha do projeto para o ajardinamento da Ponta do Calabouço, no qual obteve a segunda colocação. Segundo consta, neste momento, ele já gostava de paisagismo, porém não se dedicou a esses estudos no período em que esteve na França. Em contraponto, trouxe de lá quando retornou vários livros sobre o assunto.

Em entrevista realizada por Ackel ao filho de Attílio Corrêa Lima, Bruno Corrêa Lima, ele explica: “meu pai gostava muito de paisagismo, mas ele era assim, uma espécie de autodidata. Ele sempre me levava para ver os jardins que estava fazendo e ficava me explicando o lugar de origem de cada planta” (LIMA in ACKEL, 2007, p. 231).

Na ENBA, Attílio permaneceu interinamente como professor até o mês de maio, quando foi designado por ato do Reitor, em 1 de junho de 1932, a reger a cadeira de Urbanismo e Arquitetura Paisagista, tornando-se o primeiro professor desta disciplina na ENBA. Em certidão da ENBA datada de 31/01/1935, diz-se:

Certifico que o docente livre deste estabelecimento, engenheiro-architecto Attílio Corrêa Lima, actualmente no exercício de professor de Urbanismo e Architectura Paisagística desde 1932, a contento da administração e com proveito para o ensino, vem lecionando a referida disciplina neste estabelecimento como contractado e interino, respectivamente. Certifico, outrossim, que o referido professor, durante o período que vem lecionando neste instituto, não só realizou excursões com os alunos da disciplina em apreço, como também tomou parte e serviu como examinador em várias bancas de exames e concursos de fim de anno (ACKEL, 2007, p. 191).

Corrêa Lima, ainda segundo Ackel (2007), foi nomeado responsável pela cadeira de Urbanismo e Arquitetura Paisagista, através de ato assinado em 14 de março de 1934, tendo permanecido como catedrático da disciplina até 1937. Todavia, no ano de 1934, ele foi licenciado, por precisar ausentar-se para realização do Plano Urbanístico de Goiânia, onde necessitou residir.

Em 1934, o diretor da ENBA era o arquiteto Archimedes Memória, que em 14 de Agosto de 1934, concedeu a Attílio Corrêa Lima o título de Livre-Docente de Arquitetura. Na mesma data, o Ministro de Educação e Saúde, Gustavo Capanema, o designou como membro do Conselho Nacional de Belas Artes.

Segundo o Diário Oficial de 12 de Fevereiro de 1935, no programa da cadeira de “Urbanismo e Architectura Paisagista” da ENBA, conforme o nº10 do Art. 6, do Decreto nº 22.897, o conteúdo específico de arquitetura paisagística compreendia “parques e jardins; o problema florestal; estudo summario das plantas como elementos de composição urbana” (DIÁRIO OFICIAL, 1935, p. 3186).

Da mesma forma, ainda conforme o Diário Oficial, o programa para o concurso de docente da referida cátedra seria coberto por duas partes, e na especificidade da arquitetura paisagística era relacionado: (1) a arte dos jardins, destacando o estudo das duas grandes escolas, a francesa e a inglesa, juntamente com os jardins italianos e os jardins orientais; (2) Técnica dos jardins, Problema florestal, necessidade das “reservas de ar” nas cidades; (3) Espécies vegetais utilizáveis no meio urbano – influências da temperatura, insolação, composição do terreno, etc, sobre a vegetação; (4) Arborização pública; (5) técnica e composição dos grandes parques, jardins públicos, jardins particulares, e o problema do jardim mínimo.

Percebe-se, de acordo com os programas acima citados, que os saberes constituintes da arquitetura paisagística neste momento possuíam caráter científico. Assim, é possível observar interlocuções com o campo da botânica, das artes, da arquitetura e do urbanismo, na constituição do programa disciplinar da arquitetura paisagística na ENBA.

Tal fato conduz à compreensão de que a profissão neste momento não era vista apenas pelo atributo de plantio ornamental ou por seus aspectos formais, e apregoava-se a devida consciência técnica em seu labor. Observa-se ainda que o estudo do mundo vegetal em arquitetura paisagística estava mais próximo da botânica. Este é um campo da biologia que abrange ampla gama de disciplinas científicas que estudam crescimento, reprodução, metabolismo, desenvolvimento, doenças e evolução da vida das plantas.

Nota-se também nos programas referidos a preocupação com a conservação florestal. O papel da vegetação como “pulmão de ar” para as cidades foi uma reflexão muito presente nos estudos do urbanismo e do paisagismo desde meados do século XIX, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. É possível observar tal questão através dos conceitos que guiaram a criação de redes hierárquicas de espaços verdes, como o *Park System* na Inglaterra; o plano de renovação urbana de Paris implementado por Jean-Charles Adolphe Alphand; a criação do *Emerald Necklace*, sistema linear de parques públicos implantado em Boston e a concepção do Central Park de Nova York, ambos nos Estados Unidos, por obra de Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux.

No Brasil, é possível observá-la através da prática de Auguste François-Marie Glaziou, a partir de 1860, e na preocupação com a recomposição da Floresta da Tijuca. Porém, na atividade paisagística desta fase, reflorestar significava o replantio de espécies, podendo elas ser exóticas ou nativas. O que determinava esse critério era o acesso às sementes. Assim, diferentemente do século XIX, neste momento o que se propunha na Cidade do Rio de Janeiro era a conservação da própria floresta, onde ações antrópicas estavam relacionadas ao replantio quando necessário.

É possível então relacionar esta questão com o nascimento de um pensamento ecológico. Ecologia, segundo Eugene Odum (2004), é uma ciência que estuda os seres vivos e suas interações com o meio ambiente onde vivem. No século XX, seu estudo emergiu das raízes nas ciências biológicas para se tornar uma nova disciplina integrada que liga as ciências naturais e sociais. Em acrescento ao estudo de como os organismos interagem entre si e com o seu ambiente, os ecologistas alargaram a sua escala de estudo e o seu interesse com a inclusão de níveis mais altos de organização - o sistema ecológico ou ecossistema, a paisagem, a região e a biosfera.

Havia, desde os anos 1920, a presença de um grupo de intelectuais e cientistas atuantes na proteção do meio ambiente brasileiro, em defesa da conservação dos recursos naturais e da diversidade florística e faunística do país, como descrevem Drummond e Franco (2002). Em 1934, realizou-se na Cidade do Rio de Janeiro, a Primeira ‘Conferência Brasileira de Proteção à Natureza’, em que duas linhas argumentativas se fizeram presentes: em uma, o mundo natural era valorizado como recurso econômico a ser usufruído racionalmente, e, na outra, era objeto de culto e fruição estética. Nesta última, a ideia de paisagismo aparecia reforçando a perspectiva de uma “natureza jardim”.

Compreende-se, desta forma, a interseção entre o discurso paisagístico deste momento com o discurso científico de proteção à natureza, e inclusive seu papel educativo da sociedade. Levar a vegetação para as cidades significava torná-la conhecida, sendo, portanto, necessário priorizar as riquezas naturais do país a fim de promovê-las. Com isso, seria possível sensibilizar os habitantes para a sua preservação, e contribuir para ‘forjar’ a imagem da identidade nacional almejada pelo poder e a alta sociedade intelectual.

Contudo, as manifestações culturais e as riquezas naturais não eram suficientes para fazer a população se constituir politicamente. Era imperativa a prática de profissionais, e entre outras coisas, era fundamental a sua formação acadêmica. Para tanto, era necessária a reforma da instituição herdada da primeira República e do Império, que tentava atingir a modernidade através do regime academicista, baseado na referência do modelo francês, como é o caso da ENBA.

O caminho para o progresso significava ‘dar forma a sociedade’, e é neste ponto que Lucio Costa atuou com a introdução das novas disciplinas. O projeto de Lúcio Costa assim apresenta afinidades com a reforma empreendida pela Bauhaus, na Alemanha. Fundada por Walter Gropius em 25 de abril de 1919, a *Staatliches-Bauhaus* foi uma escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda na Alemanha. Segundo o historiador de arte Giulio Carlo Argan (1951), ela sinalizou uma virada racionalista na pedagogia, consubstanciada a um projeto de síntese das vanguardas europeias em torno do conceito de arte como organização coletiva para transformação, por meio da mecanização, da velha sociedade hierárquica em uma sociedade funcional.

E, é com a concepção do uso da vegetação nativa como símbolo de brasilidade, que Atílio Corrêa Lima projetou o jardim que representaria o momento de ruptura do paisagismo modernista no espaço público da Cidade do Rio de Janeiro: o Jardim para a Estação de Hidroaviões.

Contextualmente, no Brasil, até o período anterior, a atividade paisagística era considerada uma arte reconhecida pelo caráter de embelezamento das cidades, e baseada em tipologias herdadas de modelos europeus. Esta fase, todavia, é marcada pela busca de uma identidade projetual própria. Buscava-se a emergência de saberes para uma nova estética que traduzisse o ‘jardim brasileiro’, dotado de traços de ‘brasilidade’, tal como era defendido pelo modernismo. A referência europeia não mais responderia aos anseios deste momento. Não bastava traduzir referências européias, e sim interpretar a paisagem brasileira, em sua proeminência cultural, e sua relação com o meio ambiente, com o objetivo de voltar-se para si mesmo e criar visualmente uma identidade nacional.

Neste sentido, a paisagem da Cidade do Rio de Janeiro foi proeminente num processo que possibilitou a emergência de diferentes tipologias de jardins ditos ‘modernos’ - que também podem ser entendidos como modernistas - fruto das ‘lutas’ entre paisagistas por sua legitimação no espaço social. Em função da posição destes profissionais no campo paisagístico, vinculada ao seu ‘capital específico’ (saber), havia o interesse em manter as características remanescentes ou em subvertê-las, tomando a forma de volta às origens, à pureza das fontes e à crítica herética.

Assim, em 1936, após concluir o Plano de Remodelação para o Recife, Attílio Corrêa Lima retornou para o Rio de Janeiro, onde montou um escritório denominado ‘Corrêa Lima & Cia - Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo’, localizado no Edf. Castello, no Bairro do Centro, e continuou lecionando na ENBA. Este foi um dos primeiros estabelecimentos de prática privada que incluíram o paisagismo em sua prática na cidade. Neste período, ele participou, em 1937, do Concurso do Projeto e Construção da Estação de Hidroaviões, próxima ao Aeroporto Santos Dumont, no qual obteve 1º lugar. Inaugurado em 1938, o projeto incluiu a concepção de jardins no entorno do edifício, e culminou por ligá-lo ao ainda iniciante Movimento Moderno da Arquitetura Brasileira, liderado por Lúcio Costa (ACKEL, 2007).

O projeto paisagístico do entorno do edifício foi elaborado pelo próprio Attílio Corrêa Lima e desenvolvido por seu escritório, onde eram colaboradores os arquitetos recém-formados Jorge Moreira, Renato Soeiro, Thomas Estrella e Renato Mesquita dos Santos. É perceptível no edifício projetado por Corrêa Lima a referência de elementos da arquitetura que se fazia em Recife neste período através do aporte de Luís Nunes, como o uso da escada helicoidal, como descreve Yves Bruand,.

A convivência de Attílio Corrêa Lima com a equipe do jovem arquiteto Luís Nunes no Recife, durante todo o segundo semestre de 1936, foi extremamente profícua em ideias para conduzir sua trajetória rumo ao Movimento Modernista. Somente após retornar do Recife é que Attílio e seus quatro ex-alunos participaram do concurso para a Estação de Hidroaviões.

Apesar de até o presente momento não ter sido possível ter tido acesso às plantas do jardim da Estação de Hidroaviões, através das figuras abaixo indicadas é possível fazer algumas relações sobre sua concepção, e identificar alguns saberes que dela emergem (Figuras 31 e 32).



Figura 31: Jardim da Estação de Hidroaviões (1939).
Fonte: ACKEL, 2007.



Figura 32: Detalhe do Jardim da Estação de Hidroaviões (1939).
Fonte: ACKEL, 2007.

O jardim da Estação de Hidroaviões consiste numa pequena área ajardinada entrecortada por um caminho um pouco deslocado em relação ao eixo central, que conduz ao prédio principal. A estrutura não apresenta simetria em sua composição, sendo o ponto focal representado por um espelho d'água, que é situado à esquerda do terreno. A forma sugere um triângulo retângulo, onde os ângulos são configurados em concordâncias de curvas. Percebe-se o uso da vegetação nativa na composição, como a planta aquática vitória régia (*Victoria amazonica*) e a palustre, como o papiro-brasileiro (*Cyperus giganteus*).

É importante ressaltar que quando desenvolveu o projeto para a Estação de Hidroaviões em 1936, Atílio tinha acabado de retornar do Recife, onde residiu por seis meses. Durante o período em que lá esteve, ele estabeleceu relações com a Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC) do Estado de Pernambuco, e manteve contato com a equipe chefiada pelo arquiteto Luís Nunes. Dentre eles, conheceu Roberto Burle Marx, que em seu início de carreira, foi chefe de Parques e Jardins do DAC. Neste período, Burle Marx estava desenvolvendo o plano de aformoseamento para a cidade do Recife, onde projetou a Praça de Casa Forte (1934) e a Praça Euclides da Cunha (1935).

É possível relacionar a composição do jardim adotada por Atílio Corrêa Lima com o paisagismo desenvolvido por Roberto Burle Marx para a Praça de Casa Forte, em Recife em 1935. A predominância do uso da vegetação nativa foi um dos princípios adotados por Roberto Burle Marx em seus projetos, como no caso da Praça de Casa Forte, localizada no Recife, Pernambuco. Nela, o paisagista utilizou vários exemplares da flora lacustre amazonense, como aningas, vitória régias, além de exemplares exóticos, que se adaptavam às condições climáticas do lugar, como o lótus.

Assim, é possível fazer relação entre o paisagismo executado por Atílio Corrêa Lima na Cidade do Rio de Janeiro em 1936, com a criação de Burle Marx em Recife, em 1934. Questões como o tipo de traçado adotado, e a escolha de espécies da vegetação, são claramente semelhantes, e demonstram o intercâmbio de conhecimentos entre os profissionais. Independente da localização em estados diferentes, tais jardins executados no Recife já eram divulgados em periódicos circulantes no Rio de Janeiro, como no caso da Revista Semanal 'O Cruzeiro', cujo exemplar de 18 de Abril de 1936

reservou grande destaque para a matéria denominada “Jardins de Pernambuco”. E, segundo consta nos estudos de Luiz Gonzaga Montans Ackel: “Attílio já conhecia Burle Marx desde os tempos em que trabalhara no Recife [...]” (ACKEL, 2007, p. 230). De acordo com o biógrafo autorizado por Roberto Burle Marx, Laurence Fleming:

[...] Attílio Corrêa Lima, filho de um professor da Escola de Belas Artes, e autor do plano urbanístico da nova capital de Goiás [...], foi honesto o bastante para dizer a Roberto que admirava muito seu trabalho e que iria copiá-lo. Assim o fez, e com tanto sucesso que seu projeto para a Estação de Hidroaviões do Rio, construída no início dos anos quarenta, é hoje citado em alguns livros de referência como ‘o primeiro projeto paisagístico moderno desenvolvido no Brasil’ (FLEMING, 1996, p. 49).

Porém, mesmo considerando a interlocução de ideias, é importante ressaltar a contribuição de Attílio Corrêa Lima para a Cidade do Rio de Janeiro neste momento, que juntamente com o arquiteto paisagista David Xavier Azambuja estabelece uma ruptura com a prática e o ensino até então executados no lugar. Como foi dito, prevalecia o modelo inspirado na Praça Paris, e boa parte dos jardins da cidade passou a ter sua vegetação topiada. Neste aspecto, especialmente Attílio rompe com as tipologias existentes neste cenário, introduzindo uma nova estrutura.

A vegetação utilizada no Jardim da Estação de Hidroaviões, neste caso, denota a interlocução com saberes botânicos, sendo especificada sem um rigor fitogeográfico, mas ainda assim em aspecto natural. Símbolo de brasilidade, como pretendido pelo Paisagismo Modernista.

Neste ínterim, Attílio Corrêa Lima ficou na docência da disciplina Urbanismo – Arquitetura Paisagista até o ano de 1937, quando em concurso público para professor efetivo foi preterido pelo engenheiro José Octacílio Saboya Ribeiro. Tal situação resultou em longo processo na Justiça por irregularidades nos procedimentos do Concurso, fato que o fez deixar a ENBA.

Entre os anos de 1937 e 1940, Corrêa Lima passou a se dedicar à realização de projetos de arquitetura e de paisagismo em seu escritório, e seus principais trabalhos foram em projetos paisagísticos. São de sua autoria alguns jardins privados, como o da casa de Raymundo de Castro Maia no Alto da Boa Vista (1935), o jardim da Granja Comari, em Terezópolis (1939) e o jardim da residência de Roberto Marinho, no Cosme Velho (1940).

A partir de 1932, formaram-se no Curso Geral - sendo consequentemente alunos de Attílio Corrêa Lima - arquitetos como Alcides da Rocha Miranda, Jorge Machado Moreira, Hélio Uchoa Cavalcanti, Jorge Ferreira, Carlos Frederico Ferreira. Todos estes, e muitos outros, colaboraram na formação de novas gerações de profissionais de grande relevância, mas que ainda aguardam por mais justo reconhecimento. Da mesma forma, um fato não pode ser modificado: Attílio Corrêa Lima não foi somente o primeiro professor de urbanismo da ENBA, ele foi o primeiro catedrático de arquitetura paisagística da Cidade do Rio de Janeiro e do Brasil.

3.2.1.1. Curso de especialização em arquitetura paisagística na Universidade do Distrito Federal

A Universidade do Distrito Federal (UDF) foi criada em abril de 1935, pelo Decreto Municipal nº 5.513/35, como parte de um programa integrado de Instrução Pública para o Distrito Federal, liderado por Anísio Teixeira, entre 1931 e 1935. Ela era composta de cinco escolas, além de instituições complementares: a Escola de Ciências, o Instituto de Educação, a Escola de Economia e Direito, a Escola de Filosofia e Letras e o Instituto de Artes. Segundo o Decreto que a instituiu, era seu objetivo:

[...] promover e estimular a cultura a concorrer para o aperfeiçoamento da comunidade brasileira; encorajar a pesquisa científica, literária e artística; propagar as aquisições das ciências e das artes pelo ensino regular de suas escolas e pelos cursos de extensão popular; formar profissionais e técnicos em diversos ramos e prover a formação do magistério em todos os seus graus.

A UDF foi criada na mesma época que a Universidade de São Paulo (USP), como resultado de inadiáveis decisões para definir os rumos do ensino no país. De grande relevância se tornou a instituição da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, unidade orientada por professores europeus e destinada, principalmente nos fins dos anos 1940, a assinalar sua presença na vida intelectual do país. Contudo, nela as artes não se organizaram como um setor, a exemplo do Rio, embora Walter Zanini (1983) ressalte a referência exercida no ensino artístico da USP por três professores franceses: Jean Maugué, Claude Levi-Strauss, e Roger Bastide.

Em verdade, a UDF pretendia não apenas produzir profissionais, mas formar os quadros intelectuais do país. Ela inaugurou os primeiros cursos de formação de professores e de especialização em diversas disciplinas, e dentre eles o referido curso de especialização em arquitetura paisagística. Para o corpo docente da UDF foi articulada a vinda de uma missão francesa composta de professores de diferentes áreas como Eugène Albertini, Henry Hauser, Jacques Perrot, entre outros. Segundo Celso Kelly, a implantação do Instituto de Artes da UDF, audaciosamente planejado por Anísio Teixeira, teve como principais características:

a) O nível universitário no ensino e pesquisa da arte, qualquer que fosse o seu ramo; b) a coexistência de todas as artes, da música à arquitetura; c) a inclusão das artes industriais, especialmente as auxiliares da arquitetura, as gráficas, e as de indumentária, como processo de renovação no gosto no ensino no profissional do Rio; d) ênfase especial à pintura mural e à escultura monumental; e) a instituição do ensino do urbanismo; f) atividades pós-graduadas, sobretudo em arquitetura e música; g) extensões universitárias, visando o esclarecimento da formação artística do povo, diante das novas correntes estéticas; h) uma tentativa geral pela unidade de criação. (KELLY, 1961 apud ZANINI, 1983, p. 570)

É neste contexto que, em Agosto de 1935, foi promovido pela UDF o 1º Curso de Pós-Graduação *Latu Sensu* (Especialização) em Arquitetura Paisagística, ministrado pelo arquiteto David Xavier Azambuja. No jornal “A Noite”, de 30 de Agosto de 1935, foi assim publicado:

A Universidade do Distrito Federal acaba de organizar no seu Instituto de Artes, mais um curso especializado do nível dos pós-graduados. Trata-se de um curso que pela primeira vez se realiza no Brasil, o de arquitectura paisagista, a cargo do professor David Xavier Azambuja, architecto paisagista da Directoria Geral de Turismo.

Embora despontasse como um centro de ensino inovador no Brasil dos anos 1930, a UDF logo iria enfrentar dificuldades políticas provocadas pela revolta comunista de novembro de 1935, abrindo-se assim uma grave crise no interior da universidade recém-criada. Mesmo contando com cerca de quatrocentos alunos em 1936, e formando sua primeira turma em 1937, ainda assim a UDF contrariava os planos do governo e o projeto acalentado no Ministério da Educação por Gustavo Capanema, de fortalecimento da Universidade do Brasil.

Em 1932, tem-se o registro de um dos primeiros profissionais a atuar no Rio de Janeiro com formação em Arquitetura Paisagística. O paranaense, natural de Curitiba e radicado no Rio de Janeiro, David Xavier Azambuja, nasceu em 27 de Novembro de 1910, e concluiu seus estudos na ENBA, segundo informações de seu currículo presente no Museu D. João VI. Nele, Azambuja descreve que estudou Arquitetura Paisagística fora do país.

Retornando ao Brasil em 1932, foi então contratado pela *Inspectoria de Mattas, Jardins, Arborisação, Caça e Pesca*, onde desenvolveu projeto para a Praça da Fé, em Bangu, e introduziu pela primeira vez um *playground* para crianças. Posteriormente, em 1933 foi incumbido de remodelar o Viveiro da Quinta da Boa Vista, situado atrás do Museu Nacional. E para o ano de 1935, já havia sido aprovado o projeto para a Praça Playground General Ozorio, em Ipanema.

Submetendo-se a concurso de provas e títulos, Azambuja foi nomeado professor catedrático da cadeira de Arte Decorativa da ENBA em 1934. Entre 1938 e 1948, participou da Comissão do Plano da Cidade do Rio de Janeiro, encarregada de fazer a readequação do Plano Agache (1930) às novas demandas da cidade. Como exemplo de sua produção tem-se a criação para o jardim do Viveiro da Quinta da Boa Vista, de 1933 (Figuras 33 e 34).

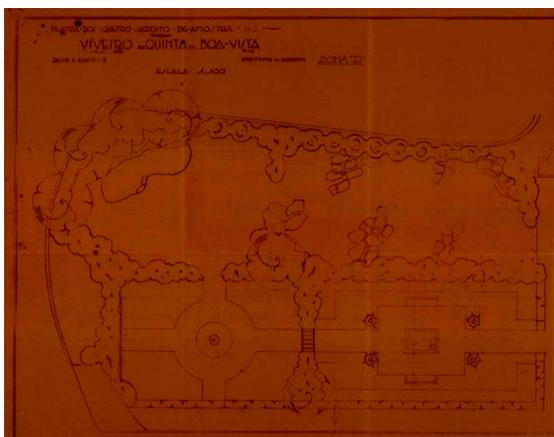


Figura 33: Plano de massas do jardim do Viveiro da Quinta da Boa Vista (1933). David X. Azambuja. Fonte: Acervo do Museu D. João IV.



Figura 34: Viveiro da Quinta da Boa Vista (1933) (em fase de construção). David X. Azambuja. Fonte: Acervo do Museu D. João IV.

O jardim do Viveiro da Quinta da Boa Vista pode ser dividido em duas partes, uma marcada por um traçado ortogonal, com a presença de dois espelhos d'água, e outra caracterizada pelo uso de forração desenhando formas mais orgânicas. Ainda é forte a referência do traçado da tipologia do jardim barroco francês, que havia sido reintroduzida na cidade através da inspiração do estilo neocolonial adotado na construção da Praça Paris. Porém, é perceptível a busca por uma linguagem própria, com a integração da linha orgânica na composição.

Da mesma maneira, nota-se a utilização da vegetação arbórea em seu aspecto natural, distanciando da composição em topiaria do modelo do Jardim Barroco, ora em evidência. Entretanto, na área destinada ao espelho d'água em formato retangular, observa-se a presença de bordadura com vegetação arbustiva. Como a foto retrata o jardim ainda em fase de construção, é possível que futuramente a bordadura fosse feita segundo a técnica da topiaria.

O projeto paisagístico é apresentado em nível de anteprojeto, onde o jogo de plantas denota a representação das etapas projetuais com plano de massas, cortes, detalhes construtivos e perspectiva axonométrica. No plano de plantio, a vegetação é especificada segundo a nomenclatura científica, e devidamente localizada na planta. Ele descreve em seu currículo: “as diversas espécies de gramas nativas e estrangeiras ora em experiência, assim como exemplares magníficos de nossa flora, próprios para o clima, poderão unicamente ahi serem vistos”.

Em suma, Azambuja inicia uma ruptura com as tipologias até então existentes na cidade, e propõe a introdução de novas funções no paisagismo carioca. Sua originalidade representou uma subvenção para a época e o lugar. É possível perceber que as formas adotadas pelo arquiteto paisagista já anunciam a busca por composições mais livres, com ênfase para a linha orgânica. As praças antes dedicadas ao uso exclusivamente contemplativo, agora buscam atender às necessidades do homem moderno e urbano, com a adoção do *playground*.

Cabe ressaltar a grande contribuição de David Xavier Azambuja para o paisagismo modernista carioca deste momento: a sistematização das etapas de apresentação do projeto paisagístico. Já residente no Rio de Janeiro, Azambuja desenvolve em 1930 um projeto para um jardim privado de propriedade de Odilon Mäder, residente em Curitiba, Paraná, que fora apresentado ao concurso para docente da cadeira de urbanismo e arquitetura paisagista da ENBA.

Nele, Azambuja empreende em minúcias o nível de detalhamento do projeto, que até então era pioneiro na cidade carioca. Em seu projeto paisagístico destacam-se a apresentação em plano de massas, detalhamento e especificações técnicas, detalhe do jardim de flores, com corte e especificação das espécies. Além do plano de massas, Azambuja desenvolve também o plano de plantio, onde especifica a escolha da vegetação por nomenclatura científica.

Contudo, mesmo integrando novas formas e programas, Azambuja não rompe com o método compositivo academicista. O traçado que configura o espaço, apesar de integrar a linha orgânica com a ortogonal, é estruturado a partir de um sistema clássico, baseado em formas simétricas, de partes

previamente estabelecidas. Trata-se, portanto, de uma estrutura fechada, que não chega a constituir uma nova tipologia segundo as características dos novos tempos e anseios.

É possível que suas ideias para a constituição de uma tipologia moderna para o paisagismo estivessem presentes em seus ensinamentos na UDF. Contudo, a instauração do Estado Novo em novembro de 1937 criou condições para a eliminação da UDF e a incorporação de seus quadros à Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, criada em 1939. O Ministro Gustavo Capanema determinou, em 1939, o fechamento da UDF, e a incorporação de suas escolas à referida universidade. De acordo com o Decreto-Lei nº 1063/39, de 20/01/1939, os cursos do Instituto de Artes foram incorporados à ENBA e à Escola Nacional de Música.

Ressalta-se, todavia, que mesmo com o curto período de tempo de atuação, a UDF foi a primeira Universidade do Brasil a implantar um curso de especialização em Arquitetura Paisagística. Apesar das escassas fontes para o acesso ao programa do curso, tal situação revela os rumos e a conscientização na necessidade de formação de um campo profissional na cidade.

Outro aspecto interessante a ser ressaltado em torno da UDF é a presença de alunos que iriam ter grande relevância para o paisagismo nacional e internacional, como o jovem Roberto Burle Marx. Em 1935, ele estudou nessa Universidade, onde foi aluno do pintor Cândido Portinari. Foram também professores da instituição o músico Heitor Villa Lobos, e o escritor Mário de Andrade, que lecionava literatura.

Nesse cenário de efervescência cultural, a esperada tipologia de características modernas que iria romper com os modelos paisagísticos antecedentes iriam ter uma importante representação na Cidade do Rio de Janeiro, com a colaboração do paisagista Roberto Burle Marx.

3.2.2. A trajetória de Roberto Burle Marx

Brasileiro, filho do alemão Wilhelm Marx e da pernambucana Cecília Burle, Roberto Burle Marx nasceu em 1909 no Estado de São Paulo, e aos 4 anos de idade, mudou-se com seus pais para o Rio de Janeiro, onde residiu por quase toda a sua vida. A aprendizagem incorporada no recinto familiar incentivou Roberto Burle Marx ao gosto pelas artes em geral. Assim, em 1927, Burle Marx se matriculou na ENBA. Contudo, ele abandonou o curso um ano depois, quando foi com sua família para Berlim desfrutar da instigante atmosfera da República de Weimar, com o intuito também de solucionar seu problema de vista (FLEMING, 1996).

Burle Marx voltou ao Brasil em outubro de 1929, e em 1930 matriculou-se novamente na ENBA, para estudar o Curso Geral. Mas, convencido pelo amigo Lúcio Costa, adaptou-se depois ao Regime Didático do Decreto nº 19.852 de 11 de Abril de 1931, e optou pelo curso de pintura. Residentes na mesma rua no bairro do Leme, a então Rua Araújo Gondim (atual Rua General Ribeiro da Costa), os vizinhos haviam se conhecido ainda na infância, e firmaram amizade que duraria a vida toda.

O diferencial de Burle Marx ao executar o jardim da chácara de seus pais chamaria logo a atenção de Lucio Costa. A maneira de perceber as potencialidades da vegetação, sem o receio de experimentar novas possibilidades combinatórias, com o uso de novas espécies, marcaria inicialmente sua individualidade, que foi reconhecida por Costa. Tal legitimação foi de suma importância para firmar o início da carreira de Burle Marx. Sua distinção levou Lucio Costa a convidá-lo para executar um jardim e da laje ajardinada para a casa da família Schwartz, em Copacabana, no ano de 1933, projetada em parceria com o arquiteto russo Gregori Warchavchik. A casa foi uma das pioneiras da arquitetura moderna, e juntamente com o jardim desencadeou comentários favoráveis.

A gênese da prática paisagística de Roberto Burle Marx no espaço público ocorre na cidade do Recife, Pernambuco, entre os anos de 1934 e 1936. O arquiteto Luís Nunes, que havia recém-fundado o Departamento de Arquitetura e Construção (DAC), sugeriu ao Governador Carlos de Lima Cavalcanti que convidasse Burle Marx para a Chefia de Parques e Jardins do Governo do Estado de Pernambuco (SÁ CARNEIRO, 2010). Este convite acontece num período politicamente conturbado, pois de 1930 a 1937 ocorrem fatos que agregaram e romperam forças governamentais nacionais e estaduais.

Assim, foram criados seus primeiros jardins públicos. Durante esses anos Burle Marx criou projetos, como a Praça de Casa Forte e a Euclides da Cunha, e reformou outras, como a Praça do Derby, a Praça da República e a Praça Artur Oscar. Para tanto, ele mesclou plantas e outros elementos naturais a componentes artificiais, como esculturas, de autoria de artistas nacionais, que igualmente faziam referências à cultura nacional (FLEMING, 1996) (Figura 35).



Figura 35: Desenhos para a Praça Euclides da Cunha (1935). Roberto Burle Marx. Fonte: “Diario da Tarde”, 14/03/1935.

No período recifense, Burle Marx havia estabelecido os conceitos que iriam guiar os objetivos da concepção do jardim, porém as formas da composição ainda estavam num momento de experimentações. Neste período, ele descreveu sua prática como natureza organizada e subordinada a leis arquitetônicas, e baseada no objetivo de atender às necessidades sociais a partir de princípios compositivos de higiene, educação e arte (SÁ CARNEIRO, 2005). Ciente das necessidades dos habitantes e da cidade, o paisagista estabelece seus princípios fundamentais no início de sua trajetória, e é enfático ao expressar sua opinião ao “Diario da Tarde”, em 14 de Março de 1935:

Cidade é, segundo Le Corbusier, um utensílio de trabalho. O jardim sendo parte integrante do seu aspecto deve preencher uma função. Uma só, não, muitas; **higiénica, educacional e artística**. Um jardim, desde que alcance esses objectivos, localiza o grão de cultura de um povo. O jardim tropical, antes de tudo, nos deve proteger de um sol excessivo, fornecendo sombra como corretivo. O nosso país possui evidentemente uma flora riquíssima e, desse modo, não nos será difícil encontrarmos em qualquer cidade elementos que solucionem essa necessidade. Até então, não tem sido assim o que, entre nós, se tem feito nesse sentido. As ruas arborizadas quasi que exclusivamente com ficus benjamim, além de resolver mal os problemas de arborização urbana, deixam uma impressão de pobreza de nossa flora, o que não é verdadeiro. [...] A variedade imensa de plantas que nos oferecem nossas matas magníficas, e as que, embora exóticas, já se tenham adaptado integralmente ao nosso clima, nos facilitarão enormemente a tarefa. Urge que se comece, desde já, a semear, nos nossos parques e jardins, a alma brasileira (MARX, 1935). (Grifo nosso).

A grande inovação do paisagista, neste momento, foi utilizar prioritariamente a flora nativa como princípio, dando status paisagístico às espécies consideradas como ‘mato’ pela população. Em seu depoimento, ao “Diário da Manhã”, de 10 de Maio de 1936, Roberto Burle Marx dizia acerca de sua concepção:

O jardim moderno [...] comporta vários objectivos: **higiene, educação e arte**. Sob o ponto de vista higienico, o jardim moderno representa nas grandes cidades um verdadeiro **pulmão colectivo**. [...] Sob o ponto de vista educacional, o jardim moderno tem como objecto trazer para o habitante da cidade um pouco de **amor pela natureza**, fornecer-lhes meios para que possa distinguir sua própria flora da exótica e dar-lhe uma ideia nitida da utilidade do jardim simultaneamente a uma capacidade de distinção da verdadeira beleza do pieguismo baseado em concepções falsas. [...] Sob o ponto de vista artístico, deve o jardim obedecer a uma ideia básica, com perspectivas logicas e subordinado a uma determinada forma de conjunto. [Grifo nosso].

Sob o princípio higiênico, em matéria publicada no jornal “A Noite” em 27/03/1938, intitulada “Jardins brasileiros para as cidades do Brasil”, diria Burle Marx que objetivava contemplar a cidade e seus habitantes, criando espaços que funcionassem como pulmão verde. Com isso, de acordo com Sá Carneiro (2005), ele intencionava, através de seus jardins, contribuir com a realização de microclimas nas cidades utilizando a vegetação como o protagonista principal em sua linguagem paisagística.

De acordo com o princípio pedagógico, a utilização da flora autóctone corresponderia a um meio de torná-la conhecida pela sociedade, comunicando-lhe o “[...] sentimento de apreço e compreensão dos valores da natureza pelo contato com o jardim e com o parque.” (MARX, 1994, p. 94). Numa entrevista concedida a Yvonne Jean, publicada no jornal “Correio da Manhã” em 13/11/1949, intitulada “Experiências da arte decorativa no Rio”, Burle Marx descreve seu princípio pedagógico: “O jardim também tem um papel didático, continuou, mostra o que existe na natureza, espécies de plantas que estão desaparecendo. Foi isso que me guiou quando fiz um jardim de cactáceas no Nordeste, para uma praça em Pernambuco”.

Nos princípios artísticos, estava a sensibilização do indivíduo através da observação das tradições e da flora do Brasil, como natureza ordenada e construída como obra de arte, para que se processasse sua valorização como patrimônio coletivo. A arte assumiria papel central de reeducação da sensibilidade e do espírito dos cidadãos, a fim de fazer acontecer a revolução permanente que instauraria uma sociedade mais justa e igualitária (SÁ CARNEIRO, 2005).

Tais princípios eram coerentes com o projeto moderno, fundamentados numa postura ideológica de valores socialistas de valorização da cultura popular. Trata-se, portanto, de uma expressão da arte paisagística inspirada em referências culturais e na flora nativa, como representantes da brasilidade. Nesse sentido, Roberto Burle Marx foi o primeiro paisagista que teorizou sobre os enunciados do paisagismo modernista no Brasil, expondo os saberes da época, e alinhando estes à concepção. Contudo, é importante ressaltar que, de acordo com Lima (1999), o debate sobre a nacionalidade, nesse momento, estabeleceu-se a partir da ambivalência entre um projeto civilizatório fundamentado na defesa da ciência e do progresso e a crítica a uma modernização de característica excludente e inautêntica.

No Recife dos anos 1930, os critérios para a especificação da vegetação eram baseados em saberes botânicos, onde havia a prioridade para a planta nativa, sem invalidar a adoção de exóticas. A sistematização de princípios definida por Roberto Burle Marx diferencia-se do sistema clássico, cuja concepção é fundamentada na mimese projetual. Contudo, a forma do jardim ainda não estava alinhada aos pressupostos do discurso modernista, mas já se pode falar na existência de um ‘método’ para concepção do projeto, com coerência entre os conceitos e as funções adotadas.

Segundo reflexão do crítico de arte Clarival do Prado Valadares, em depoimento para o “Diário de Notícias”, em matéria denominada “Arquitetura do jardim e da paisagem”, em 06/12/1959, “a sua primeira fase se caracteriza pela organização do jardim em moldura ou pedestal, a fim de destacar a implícita monumentalidade do motivo, isto é, do elemento botânico” (VALADARES, 1959, p. 5). Assim, o modo de fazer paisagismo de Burle Marx nos anos 1930 era dado prioridade à composição da vegetação, cuja finalidade era valorizar cada espécime, unido a um arranjo pictórico através da utilização de cores, texturas, volumes, que iam surgindo e sendo compostos sistematicamente. Sempre aliado a uma preocupação com os hábitos das pessoas que iriam utilizar aquele espaço.

Porém, ainda assim é importante frisar a relevância das ideias de uma alta sociedade intelectual peculiar, profundamente alinhada com o Movimento Regionalista dos anos 1920 no Recife, para a formação dos saberes de Burle Marx. Em Pernambuco, o paisagista conviveu diretamente com Luís Nunes, Gilberto Freyre, Ayrton Carvalho, Cícero Dias, Clarival do Prado Valadares, dentre os quais ele destaca o engenheiro Joaquim Cardozo, como *le chef d’école* (MARX in HAMERMAN, 1995). Através dessas relações, ele passou a compreender a paisagem pernambucana, distinguindo suas características (MARX, 1992).

Dessa forma, pode-se considerar que as primeiras criações do paisagismo modernista, e de uma legislação ambiental nos anos 1930, responderam aos anseios desse grupo de cientistas e suas diversas associações. O Estado, ao definir a natureza como patrimônio nacional a ser preservado, mudou também o sentido e o *status* dessa preservação, que passou a ser tutelada pelo poder público, incluindo, assim, a ‘natureza’ na agenda governamental.

Nesse momento, todavia, a capital Pernambucana vivia ainda ecos do Movimento Regionalista, que defendia a manutenção da pureza e da autenticidade da alma brasileira. Neste contexto, a modernização da cultura nordestina deveria passar antes, paradoxalmente, pela (re) valorização das tradições locais, fato que tornava o projeto estético dos modernistas uma resposta pouco adequada aos problemas e necessidades da região. O ano de 1937 foi particularmente um ano difícil para o Brasil. Nesse contexto conturbado, Burle Marx retornou ao Rio de Janeiro.

3.3.2. O Complexo do Parque do Flamengo

No Rio de Janeiro constituiu uma fase onde a sistematização de ideias de Roberto Burle Marx estava mais estruturada em relação ao período recifense. Inicialmente, em 1937, ele participou do projeto para o edifício Gustavo Capanema, sede do então Ministério de Educação e Saúde (MES), onde adotou a estrutura biomórfica através da linha curva como diretriz do traçado e articuladora do arranjo. Com isso, o paisagista então alinha sua proposta à estética modernista carioca, marcada pela liberdade gestual do desenho tanto nas artes visuais, como na caracterização da arquitetura, estando muito presente na obra do arquiteto Oscar Niemeyer.

O paisagismo do edifício Gustavo Capanema, juntamente com o jardim da Estação de Hidroaviões de Atílio Corrêa Lima, imediatamente contrastou com o que se fazia na cidade naquele momento. Imperava a generalização do modelo da Praça Paris, que se reproduzia inclusive em jardins já consagrados na paisagem da cidade, como o da Praia de Botafogo, criada por Paul Villon e sua equipe no Período Pereira Passos, que foi reformada segundo a fórmula de Mr. Redont. Críticas passam a ser presentes nos jornais da época, que reclamavam da padronização e da falta de ‘tropicalidade’ dos mesmos, solicitando sombras que amenizassem o ambiente.

Quando voltou ao Rio de Janeiro, Burle Marx organizou a primeira estruturação de ateliê de projeto exclusivamente de paisagismo no Brasil, iniciando um processo de autonomia institucional do campo paisagístico na cidade. Seu ‘Ateliê de Paisagismo’ funcionou durante vários anos em sua própria residência, na antiga Rua Araújo Gondim, atualmente denominada Ribeiro da Costa, situada no bairro do Leme.

A partir de então, na seara da prática paisagística ocorre o deslocamento do setor público para o privado, e aos poucos os grandes projetos para os espaços públicos do Rio de Janeiro passam a ser contratados ao paisagista Roberto Burle Marx e sua equipe. Esse momento é de início de sua trajetória na cidade carioca é marcado por profundas modificações no âmbito político, social e econômico.

A questão social na Capital da República é caracterizada pela grande expansão do espaço urbano da cidade carioca, e é tão contraditória quanto o próprio período. Em 1930, a cidade se encontra bastante estratificada, com a predominância de classes altas na ‘nova’ Zona Sul; classes médias na antiga Zona Sul e Zona Norte; e classes pobres nos subúrbios. A incongruência é que esta forma de organização espacial passa a ser conflitante com as necessidades de acumulação do capital, onde grande parte é determinada pela própria natureza do espaço.

Tal situação iria resultar no aumento das distâncias do local de trabalho e residência exigindo deslocamentos cada vez maiores da força de trabalho, e seria agravada pela precariedade do transporte coletivo de massa. A demanda crescente da força de trabalho, por parte da indústria e dos serviços, aliada a necessidade dessa população vir a se localizar em áreas mais próximas, culminou com a proliferação de favelas. Com isso, a forma urbana da Cidade do Rio de Janeiro passa a apresentar, no período de 1930-1965, características menos segregadoras, ou até, mais ‘democráticas’ (ABREU, 2013[1987]).

Ocorre assim um grande fluxo migratório para a então Capital da República, e a população nessa época situa-se em torno de 1.400.000 de pessoas. No final do período essa população praticamente dobrou em tamanho, passando a totalizar cerca de 2.500.000 habitantes. Como o núcleo metropolitano do Estado continuou a ser o maior beneficiário da ação pública, a crescente população favelada residente neste local, também foi indiretamente beneficiada, devido ao alto grau de indivisibilidade dos melhoramentos urbanos.²⁸

Politicamente, entre os anos de 1940 e 1950, o Rio de Janeiro era a sede do Distrito Federal do Brasil. Este período é traduzido por um novo florescimento econômico, político e social no Brasil, que se reflete no acelerado processo de urbanização, e grande difusão da informação. Contudo, é também o início do esgotamento da estrutura econômica, e da expansão desordenada da paisagem, culminando com a degradação ambiental e a redução da qualidade de vida nos grandes centros urbanos. Tais transformações foram se consolidando ao longo da década de 1950, e alteraram o consumo e o comportamento de parte da população que habitava os grandes centros urbanos.

Instalava-se a mudança nos hábitos da sociedade em processo de modernização: produtos fabricados com materiais plásticos e/ou fibras sintéticas tornavam-se mais práticos e mais acessíveis. Consolidava-se a chamada sociedade urbano-industrial, também chamada de sociedade do consumo, sustentada por uma política desenvolvimentista que se aprofundaria ao longo da década, e com ela um novo estilo de vida, difundido pelas revistas, pelo cinema - sobretudo norte-americano - e pela televisão, introduzida no país em 1950.

Exemplo marcante dos novos tempos foi o nascimento de uma indústria automotiva brasileira, símbolo dos anos JK. Em apenas dois anos (1956 a 1957), triplicou o número de ônibus e caminhões fabricados no Brasil. Já no final daquela década, veio a grande obra brasileira da primeira metade do

²⁸ *Ibid.*

Século XX: a construção de Brasília, inaugurada em 21 de abril de 1960. A identificação dos chamados ‘anos dourados’ com o espírito otimista que consagrou o governo Kubitschek acabou, assim, por englobar todo um conjunto de mudanças sociais e manifestações artísticas e culturais que ocorreram dentro de um debate mais geral sobre a reconstrução nacional, em curso desde o início dos anos 1950 até os primeiros anos da década seguinte.

Foi nesse contexto que Roberto Burle Marx foi contratado para dar início aos projetos paisagísticos que iriam configurar o Complexo do Parque do Flamengo, concebido a partir de 1938. O Parque do Flamengo integra um grande complexo de áreas verdes ajardinadas resultantes de aterro proveniente do desmonte do Morro do Castelo e do Morro de Santo Antônio. Porém, ressalta-se que as praias já existiam antes dos aterros em diferentes momentos, mas eram menores em comprimento e largura. O Complexo se estende desde o Aeroporto Santos Dumont, localizado no Bairro do Centro, passando pelos bairros da Glória, Catete, Flamengo até Botafogo, localizadas na porção oeste da entrada da Baía de Guanabara, entre as Zonas Centro e Sul da Cidade do Rio de Janeiro.

Os sucessivos aterros ocorridos no local tiveram como objetivo melhorar o tráfego entre as zonas sul, centro e norte. O desmonte gradual do Morro do Castelo forneceu material para novos aterros na região central, como o do Aeroporto Santos Dumont. Na década de 1950, com as rochas do desmonte do Morro de Santo Antônio, foi iniciada a construção de um enrocamento que começava na Ponta do Calabouço, continuava na região da Glória e seguia numa faixa estreita mar adentro até curva do Morro da Viúva, formando uma laguna que, finalmente, foi aterrada. Posteriormente, a área foi ocupada pelo Museu de Arte Moderna (1958) e pelo Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial (1960).

Desta forma, em relação à topografia do lugar, a área se trata de uma ‘paisagem tecnogênica’, ou seja, produzida pela agência geológica humana sobre a superfície terrestre, cuja origem remonta à categoria de terreno construído (*made ground*) presente na literatura geológica britânica desde o século XIX. No terreno destinado ao projeto predominavam solos arenosos e pedregosos em suas camadas superficiais, com alto teor de detritos e salinidade, visto que a técnica utilizada para os desmontes.

Em suma, o complexo como um todo possui duas áreas distintas: a primeira região é chamada Parque Brigadeiro Eduardo Gomes, e sedia o Museu de Arte Moderna (MAM), o Monumento Aos Mortos da II Guerra Mundial, a Marina da Glória, o Memorial Getúlio Vargas, o Cine Glória, o Monumento a Estácio de Sá, a casa de shows Vivo Rio, a Avenida Infante D. Henrique, um restaurante e a pequena Praia da Glória. A segunda, separada da primeira por um pequeno quebra-mar, possui quadras destinadas à prática de esportes, o Museu Carmen Miranda, a Avenida das Nações Unidas e a Praia do Flamengo, sendo chamada de Parque do Flamengo.

Os projetos paisagísticos para o complexo foram elaborados em partes por Roberto Burle Marx, ora em seu Ateliê de Paisagismo no Rio de Janeiro, ora por seu Escritório Técnico Roberto

Burle Marx, sediado na Venezuela. Contaram ainda com a consultoria de botânicos como Luiz Emygdio de Melo Filho, e Henrique Llameyer de Melo Barreto (na Praça Senador Salgado Filho). O gigantesco complexo de jardins forma um *continuum verde*, de acordo com os padrões modernistas do urbanismo e paisagismo do momento.

O Aterro do Flamengo contou com uma área de 930.000 m² conquistados ao mar. Tratou-se de uma obra que se prolongou por várias administrações do Rio de Janeiro, que veio a ser empreendida no governo do novo Estado da Guanabara. As soluções urbanísticas para essa área já vinham sendo pensadas desde o Plano Agache, que contou com a colaboração de Affonso Eduardo Reidy, ainda estudante de arquitetura. Posteriormente, em 1948, na função de diretor do Departamento de Urbanismo da Prefeitura do Distrito Federal, Reidy abordou pela primeira vez a urbanização do aterro Glória-Flamengo, e sugeriu para a área a construção de um parque, que na época não foi adiante. Com a construção do Museu de Arte Moderna em 1953, ele retomou a ideia.

Entre 1960 e 1965, foi então criado o Parque do Flamengo, que tinha como um dos princípios preservar algumas das paisagens mais singulares do Rio de Janeiro. A chefia da urbanização da faixa litorânea junto aos bairros da Glória e Flamengo foi incumbida a Maria Carlota Costallat de Macedo Soares (Lota). Porém, ela não aceitou a destinação que vinha sendo dada nas administrações anteriores para aquela área privilegiada conquistada ao mar, lançando apenas vias de tráfego expresso para resolver problemas de comunicação entre as zonas central e sul da cidade. Os objetivos de criação do parque, segundo matéria do “Diário de Notícias” de 15/09/1965, eram proteger e embelezar a orla marítima, construir um grande parque e nele incluir elementos que dessem à população menos abastada, a possibilidade de frequentá-lo nas horas de descanso e lazer.

Para desenvolver o projeto do Parque foi organizado um grupo de trabalho, uma comissão urbanizadora multidisciplinar, coordenada por Lota, e segundo matéria do “Jornal dos Sports”, de 28/09/1967, participaram os seguintes profissionais: Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira Sérgio Bernardes, Hélio Mamede, Maria Hanna Siedlikowski, Juan Derlis Scarpellini Ortega e Carlos Werneck de Carvalho (arquitetos); Berta Leitchic (engenheira), Luiz Emygdio de Mello Filho (botânico), Magú Costa Ribeiro e Flávio de Britto Pereira (assessoria em botânica); Ethel Bauzer Medeiros (especialista em recreação), Roberto Burle Marx e Arquitetos Associados; Sérgio Rodrigues e Silva e Mário Ferreira Sophia (desenhistas), dentre outros.

O Grupo de Trabalho decidiu construir um amplo conjunto urbanístico e paisagístico que tivesse acentuado cunho social, recreativo e cultural. Defendia-se que a área do aterro merecia um cuidado especial no sentido de conservar seu ambiente e suas vistas, além de favorecer a circulação das brisas marítimas na cidade, transformando um simples corredor para automóveis numa imensa área arborizada: um pulmão verde para a cidade.

O programa de necessidades do Parque foi desenvolvido pela especialista em recreação Ethel Bauzer Medeiros, que previu a distribuição de vinte e seis itens, dentre eles: uma marina, áreas de

estar, *playgrounds*, coleções de árvores, área de estacionamento, campos de futebol, um restaurante, pistas de aerodelismo, pistas de kart, áreas de piquenique, uma praia artificial, aquário, teatro de marionetes, etc.

O projeto urbanístico do Parque do Flamengo foi coordenado pelo arquiteto e urbanista Affonso Eduardo Reidy através de um esquema de três faixas principais, onde a primeira localiza-se entre os limites edificados dos bairros e as vias rápidas; a segunda é constituída pelas vias rápidas e jardins centrais, projetados para serem visualizados a partir dos carros e da grande velocidade; e, por fim a terceira faixa situa-se nas margens da baía, onde foram implantados os equipamentos de lazer, o acesso à praia, e as atividades associadas. Para comunicar as faixas entre si, criaram-se passarelas e passagens subterrâneas. No interior do parque estruturaram-se diferentes sistemas de circulação que enlaçam as áreas do parque e a cidade, sem conflitos entre estas. Estes trajetos são dedicados aos passeios em bicicleta ou a pé.

Para a criação paisagística do Parque do Flamengo integrava a equipe o paisagista Roberto Burle Marx, e o botânico Luiz Emygdio de Mello Filho, que foram assistidos pela equipe de arquitetos que faziam parte do Escritório Técnico Roberto Burle Marx. Entre os anos de 1956 e 1964, Burle Marx organizou o Escritório Técnico Roberto Burle Marx, sediado na Venezuela e com filial no Brasil, fruto da sociedade com os arquitetos Fernando Tábora, Maurício Monte, Julio César Pessolani, e John Godfrey Stoddart. É perceptível que o projeto paisagístico do Parque do Flamengo tem fortes características dos princípios do Jardim Moderno de Burle Marx (Figuras 36 e 37).



Figura 36: Parque do Flamengo. (1960-1965). Fonte: Jornal “O Globo”.



Figura 37: Localização do Parque do Flamengo (RJ). Fonte: Google Maps.

No projeto do parque, os principais elementos estruturadores foram o sistema viário e o paisagismo. O pensamento de Reidy é coerente com um conceito de urbanização da época, referente à mudança no tempo de percepção do espaço, representada pela escala dos automóveis no espaço público. Desta forma, o Parque do Flamengo deveria ser contemplado não só pelos usuários, mas

também percebido pelos transeuntes que ‘cortavam’ sua extensão em altas velocidades por meio de veículos automotores. Porém, para compreensão da composição paisagística adotada no Parque é preciso remeter ao processo de construção do pensamento de Burle Marx, principalmente entre as décadas de 1940 e 1960, onde ele buscou soluções estéticas que adaptassem a composição paisagística à nova forma de viver, indo buscar fundamentos que dessem suporte em conceitos que estavam em emergência neste momento.

3.3.2.1. Arte, Ecologia da Paisagem, e Educação.

No Parque do Flamengo, inicialmente, Burle Marx buscou moldar a paisagem tecnogênica (ou terreno artificial) com a finalidade de animar a caminhada dos usuários. Propôs assim movimentações sugerindo desníveis com depressões (cavas – terreno escavado) e relevos artificiais (camada tecnogênica sobre solo tecnogênico). Essa técnica utilizada por Burle Marx não era recente, e a própria paisagem da Cidade do Rio de Janeiro lhe serviu de referência através do Campo de Santana:

Esse parque, também chamado Campo de Sant’Anna, era conhecido por Roberto desde a infância. Pode ser que o tivesse, subconscientemente, aceito como o padrão lógico para um parque, como de fato o é: **um passeio com incidentes, flexível e capaz de infinitas variações**. É um tema recorrente em sua obra, ainda que individualizado por seu uso muito pessoal de ângulos e curvas; seus incidentes costumam ser agrupamentos dramáticos de plantas (FLEMING, 1996, p. 39 e 42) (Grifo nosso).

Burle Marx então interpretou a referência do paisagismo romântico. Em depoimento para o “Diário de Notícias”, em matéria denominada “Arquitetura do jardim e da paisagem”, em 06/12/1959, o crítico de arte Clarival do Prado Valadares diz que “[...] predomina a imitação do ‘habitat’ natural. Repete-se a aparência incidental [...]”. Tal ‘imitação’ estava nas movimentações artificiais do terreno, bem como na utilização de pedras, que no paisagismo romântico eram executadas em cimento armado. Diferentemente, Burle Marx utilizou pedras naturais, dispostas de modo a parecer aleatório.

Em suas palavras, Burle Marx reflete que não se propunha a uma originalidade, pois sua obra “[...] responde por uma razão de percurso histórico” (MARX, 1994, p.21). E complementou esse raciocínio dizendo que a história do jardim equivale a história dos ideais éticos e estéticos da época correspondente. Em entrevista dada ao jornal Careta, em 10/04/1954, Burle Marx disse: “O artista não pode estar divorciado da realidade histórica. [...] em arte não pode haver regras prefixadas.”

Roberto Burle Marx não nega as referências passadas para compor seu repertório paisagístico, sem, contudo, ficar restrito a elas. “Podemos apenas tentar chegar a certos princípios, trabalhando por instinto ou por raciocínio, com imaginação e intuição. Podemos aceitar, da história, as convenções, sem deixar-nos prender por elas; da natureza aceitamos suas leis e sugestões” (MARX, 2004 [1982], p. 63).

Vale ainda ressaltar que a paisagem da Cidade do Rio de Janeiro também trazia importantes referências passadas. O Parque do Flamengo se trata de um espaço que permite articular o entorno,

proporcionando multiplicidade de vistas. Este aspecto tem raízes no paisagismo da cidade carioca através dos cenários pitorescos dos jardins paisagísticos criados ao longo do traçado orgânico, como estruturado por Glaziou em suas concepções para a reforma do Passeio Público, o Campo de Santana, a Quinta da Boa Vista. Tal referência, inclusive, já havia sido retomada por ele em outros projetos anteriores, como a Praça Senador Salgado Filho.

O período delimitado entre o fim da década de 1940 até o fim da década de 1960 representa um dos marcos para o jardim moderno de Roberto Burle Marx na Cidade do Rio de Janeiro. Mais precisamente, a partir de 1954, de acordo com artigo de autoria de Luiz Emygdio de Mello Filho, “é nessa fase que o sistema de áreas verdes do Rio passa (sic) a contar com projetos de Burle Marx.” Em 1953, o paisagista já havia elaborado o projeto paisagístico para a Universidade do Brasil, juntamente com o arquiteto Jorge Machado Moreira. Porém, conforme relata Luiz Emygdio de Mello Filho, apesar de seu trabalho já possuir projeção nacional, Burle Marx se ressentia por ainda não haver executado jardins para o espaço público na cidade de sua residência, o Rio de Janeiro.

Em 1938, Burle Marx havia sido convidado para desenvolver seu primeiro jardim público na Cidade do Rio de Janeiro: a Praça Senador Salgado Filho, localizada em frente ao Aeroporto Santos Dumont. Contudo, o projeto foi iniciado nesta época, mas só foi efetivamente finalizado e construído em 1954, e contou com consultoria do botânico Henrique Llameyer de Mello Barreto, e posteriormente num segundo momento, com a colaboração do botânico Luiz Emygdio de Melo Filho.

A proposta de Burle Marx para a Praça, segundo Dourado (2009), foi baseada na ideia de produzir uma vitrine da vegetação brasileira de tropical, que ofereceria aos visitantes as essências nativas pouco difundidas em espaços públicos nacionais, bem como em programas de arborização urbana. De acordo com o crítico de arte Clarival do Prado Valadares, em depoimento para o “Diário de Notícias”, em matéria denominada “Arquitetura do jardim e da paisagem”, em 06/12/1959, “a grande marca dessa nova etapa é o desenho do jardim inspirado e derivado da forma vegetal. A organização e a composição se motivam na própria figura do elemento botânico, e por isso predominam as soluções curvas e as superposições”.

Para tanto, foram organizados os espaços a partir de um ponto focal constituído por um lago para espécies aquáticas, e foram acentuados contrastes formais, cromáticos e de texturas entre os maciços arbóreos e palmeiras, através de balanceamentos assimétricos das escalas dos grupos vegetais e arranjos entre as áreas pavimentadas com mosaico português, os gramados, os canteiros e grupos de rochas. (Figuras 38 e 39) No plano de massas original de Burle Marx foi descrito um memorial com as intenções do paisagista ao criar a Praça Senador Salgado Filho:

Neste jardim a dominância é dada por um grande lago onde há a possibilidade de utilização de numerosas plantas aquáticas. Existem nele também, grupos de espécies vegetais ligadas a areia, que possuem a propriedade de grande resistência ao vento e ainda serão usadas como elementos de contraste, rochas regionais nas quais plantar-se-ão os representantes mais destacados da sua vegetação típica. A interrelação dos diferentes grupos a fim de se obter um conjunto harmônico, será dada pelos caminhos que terão formas livres, em que a pavimentação far-se-á com a pedra

portuguesa, branca e vermelha, já tradicionalmente usada como elemento decorativo na Cidade do Rio de Janeiro.

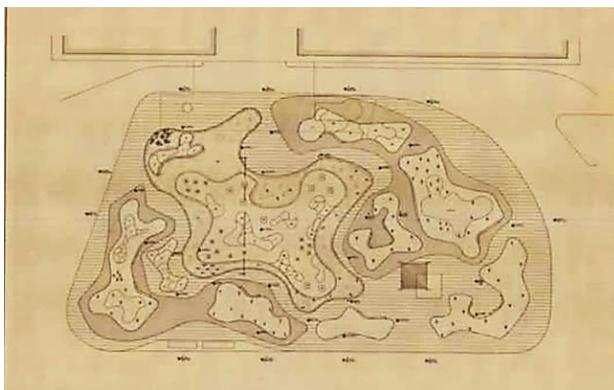


Figura 38: Projeto para a Praça Senador Salgado Filho (1954). Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo do Arquivo Técnico da Fundação Parques e Jardins.



Figura 39: Localização atual da Praça Senador Salgado Filho. Centro (RJ). Fonte: Google Maps.

Desta forma, Burle Marx reinterpretou a referência do paisagismo romântico caracterizado pelo passeio contemplativo em torno de um lago romântico. Sobre isso, diria Burle Marx em uma palestra:

Glaziou trouxe, também as árvores moldadas em concreto, as grutas de estalagmite e os chalés suíços...eu admirava seus gramados extensos, a textura variada das coberturas, o uso das pedras para criar paisagens no Rio (ainda que as rochas de Glaziou fossem assentadas em concreto!) e, como jardineiro, tenho certeza de que suas viagens à mata nos fins de semana o fizeram plantar muito mais plantas brasileiras do que as que sobreviveram (MARX in FLEMING, 1996, p.39).

Mas, Burle Marx não só tinha o trabalho de Glaziou como referência, como aceitava aquelas paisagens criadas como “padrão lógico” para parques e jardins, mesmo que subconscientemente. Essa referência era tão forte para o paisagista, que ele admitiu que Glaziou “[...] foi o verdadeiro pai artístico de nossos jardins” (MARX in FLEMING, 1996, p. 39).

3.3.2.1.1. Arte moderna

A sistematização de ideias de Roberto Burla Marx não se compunha apenas de referências passadas. Em contraponto, diz-se que o artista se antecipa no tempo, talvez devido à liberdade de atuação que lhe é peculiar, talvez pela capacidade de criar. A arte então é marcada por seu caráter visionário. Neste viés, o paisagista deu início a uma nova tipologia de projetos paisagísticos, pois, conforme Burle Marx dizia, a ordenação dos elementos do jardim moderno era feita segundo princípios projetuais que norteavam a sistematização das ideias (MARX, 1994). Os princípios guiavam a formação das partes que geravam a composição de um todo indivisível, e se trata do traço de diferenciação que distingue o método projetual de Burle Marx.

Para tanto, Burle Marx rompeu com os modelos estéticos da arte moderna que o antecedeu, como a concepção filosófica positivista do paisagismo de fins do século XVIII e primeira metade do século XIX, fundamentada nos pressupostos de Immanuel Kant através da ‘beleza antropocêntrica’ da racionalidade formal, onde o juízo do mundo está relacionado ao senso objetivo. Bem como, suplanta a estética do paisagismo romântico, da unidade consciente entre o humano e o divino baseada na metafísica hegeliana, cuja apreensão externa é dada sob a intuição ou o sentimento, e a forma constitui uma representação simbólica do exterior, numa expressão do sublime. De acordo com o teórico e historiador de arquitetura Giulio Carlo Argan:

A cultura dos projetos veio depois de um outro tipo de cultura, que era uma cultura do modelo. Há uma diferença notável entre a ideia de projeto e a ideia de modelo. Um modelo pode apenas ser imitado e a atividade que imita é uma atividade de reprodução, e uma atividade de reflexão; e temos por outro lado uma cultura que é transgressão e transgressão de si mesma. Então, nós podemos muito bem dizer que a cultura do projeto representa o fim de todo o princípio de autoridade na cultura e o fim, por consequência, de uma concepção da arte como imitação, como mimesis. É, portanto, o fim da arte clássica e o início da cultura moderna (ARGAN, 1993, p. 157).

Burle Marx (2004) descreveu que a composição formal do jardim moderno era inspirada nos movimentos de vanguarda moderna, numa justaposição dos atributos plásticos do cubismo e do abstracionismo ao elemento natural. Desta forma, o jardim foi articulado em traçado que remete à inspiração cubista, e articula espaços fragmentados e integrados ao entorno, cujo percorrer possibilita diversos planos de visão.

As formas orgânicas livres foram caracterizadas pelo crítico de arquitetura italiano Bruno Zevi, como tomadas de empréstimo da pintura abstrata moderna, como uma ‘forma de compensação psicológica’ que abranda a geometria dos traçados reguladores e a dureza dos perfis arquitetônicos. O traçado adotado foi comparado à semelhança de formas abstrato-líricas que subtendem uma busca da forma pela forma, e assemelha-se às pinturas de artistas da vanguarda moderna que foram referência para Burle Marx, tais como Kandinsky, Paul Klee e Jean Arp (SIQUEIRA, 2001).

É certo que havia forte relação entre a pintura de Burle Marx e o paisagismo por ele executado, porém, convém não descartar outras possíveis afinidades. A abstração na arquitetura moderna, nesta fase, era muito mais do que um aspecto formal. Ela era uma questão conceitual na configuração do espaço público. Fazia parte do objeto moderno a capacidade de criar estruturas urbanas abertas, capazes de crescer e se integrar ao meio ambiente, como descreve o arquiteto Josep Maria Montaner (2015). Buscava-se o abstrato dos vazios urbanos, da conexão dos espaços interligados através da concepção de grandes blocos sobre pilotis, baseado nos princípios racionalistas e corbusianos. Esta foi uma questão proeminente inicialmente na concepção do Ministério de Educação e Saúde, como marco inicial, e perdurou como uma das características indelével da arquitetura moderna brasileira.

Na paisagem carioca, Burle Marx introduz um elemento de suma importância para a configuração do paisagismo modernista: o tempo. Como descreve o arquiteto Josep Maria Montaner (2015), o tempo como novo fator na arquitetura evidencia a crise no caráter estático e da rigidez do sistema clássico, bem como desmaterializa o objeto moderno, proporcionando a interpenetração entre interior e exterior.

O Parque do Flamengo trata-se, portanto, de um jardim de movimento. Jacques Leenhardt (1994) descreveu que o paisagista parece querer oferecer aos usuários uma autêntica pintura abstrata, pintura para ser contemplada, sim, mas pela qual também nos seria possível passear (LEENHARDT, 1994). Um jardim para ser contemplado a partir do percurso, numa clara relação do espaço-tempo.

Em 1905, o físico alemão Albert Einstein desenvolveu a teoria da relatividade, que de maneira resumida em linhas gerais, afirma que tempo e espaço são relativos e estão profundamente entrelaçados. O tempo, neste caso, é uma espécie de lugar que se pode caminhar, e pode passar mais rápido para uns e mais devagar para outros. Quando um corpo está em movimento, o tempo passa mais lentamente para ele. Desta forma, o tempo deixa de ser um valor universal e passa a ser relativo ao ponto de vista de cada um, de onde deriva o nome ‘relatividade’.

Neste contexto, a teoria da relatividade de Einstein serviu de fundamento para a invenção do cubismo, por Pablo Picasso e Georges Braque. O pintor cubista busca, conforme Argan (1992), representar os objetos em três dimensões sobre uma superfície plana, executado em formas geométricas, com o predomínio de linhas retas. Não representa, mas sugere a estrutura dos corpos ou objetos. Representa-os como se movimentassem em torno deles, vendo-os sob todos os ângulos visuais, por cima e por baixo, percebendo todos os planos e volumes.

A partir dos anos 1950, a linguagem plástica fundada no princípio de modernidade construtiva e de abstração pura passa a emergir no cenário brasileiro. Neste contexto, o crítico de arte Mario Pedrosa se sobressai como pioneiro na atenção dedicada à arte abstrata e foi seu grande patrocinador na arte brasileira, além de ser seu principal teórico. A abstração se enquadrava no social projeto modernista de valer-se da arte para promover a educação do grande público, como a grande aliada dos agentes sociais de transformação, para “reeducar a sensibilidade”, e a abstração com sua força simbólica poderia falar às mentes e às emoções.

As vanguardas abstracionistas surgiram no Brasil nos anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial. Sua proposta era de cunho universalista, de maneira que essa linguagem pudesse ser lida por todas as culturas. Diversas tendências abstracionistas surgiram assim no país, e caracterizaram a formação de dois pólos principais situados em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde se distinguem duas vertentes com características opostas tanto na gênese quanto na criação artística: a geométrico-construtiva e a informal (COCCHIARALE, 2004).

A primeira pendia para a racionalidade, cuja concepção partia de princípios pré-estabelecidos e de um processo de produção objetivo, quase impessoal e rigoroso. O informalismo ocorria de modo

inverso, de maneira que prevalecia a subjetividade do artista, adjetivada por sua liberdade de expressão onde a ordem plástica era resultante do próprio processo criativo, sem obedecer a princípios teóricos.²⁹

Por caracterizarem-se pela expressão individual, os Informalistas não chegaram a constituir grupo em torno de questões ou princípios comuns. Para estes, a experiência artística plena só se consumava através da liberdade de expressão de cada artista, de modo que a criação e a invenção plástica não podiam ser reguladas por uma ordem previamente estabelecida.³⁰

Em harmonia com a postura dos artistas que aderiram ao Abstracionismo Informal, os anos 1950 marcam a passagem da obra bidimensional de Burle Marx para este estilo, com linguagem bastante peculiar, que perdurará até seus últimos dias. Seus meios de expressão não se limitam aos quadros, estando presentes também em painéis de cerâmica, tapeçarias, joias, além de esculturas. Inicialmente, as formas por ele adotadas ainda possuem fortes contornos geométricos, que aos poucos vão sendo abandonados e substituídos por manchas suaves (ONO, 2012).

Além dessas expressões, é possível observar que as formas da vanguarda abstracionista informal também alimentavam seus projetos paisagísticos, como as adotadas na reforma para o *Parkway* da Praia de Botafogo, concebida por Burle Marx em 1954 (Figuras 40 e 41).



Figura 40: *Parkway* da Enseada de Botafogo (1954).
Fonte: Jornal "O Globo".



Figura 41: Localização do *Parkway* da Enseada de Botafogo (RJ). Fonte: Google Maps.

Já no projeto para o jardim do Museu de Arte Moderna, foi concebido em 1962, integrando o plano para o Complexo do Parque do Flamengo. Observa-se que as formas adotadas são constituídas de retas com concordâncias de curvas, que remetem às adotadas no construtivismo russo. (Figura 42, 43 e 44)

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibid.*



Figura 42: Jardim do Museu de Arte Moderna (RJ). Fonte: Jornal “O Globo”.



Figura 43: Localização do Jardim do Museu de Arte Moderna (RJ). Fonte: Google Maps.

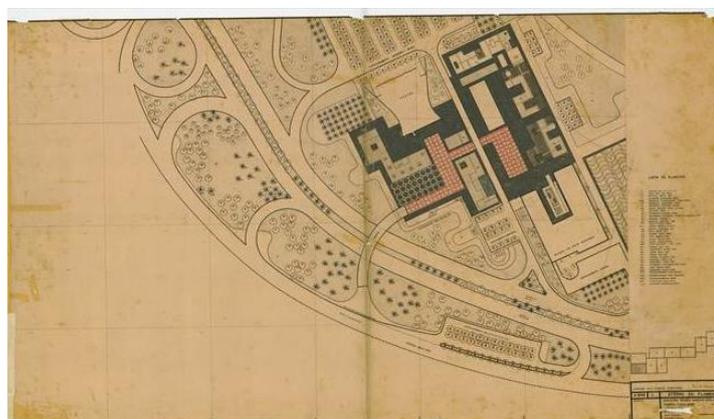


Figura 44: Projeto paisagístico do Museu de Arte Moderna (1962) Escritório Técnico Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo da Fundação Parques e Jardins da Cidade do Rio de Janeiro.

As vanguardas russas, como o Construtivismo e o Suprematismo, foram movimentos estético-políticos iniciados na Rússia no início do século XX, que constituíram grande referência para a arquitetura e a arte ocidental. O ideário dessa linha de pensamento negava a ‘arte pura’, e procurava abolir a ideia de que a arte é um elemento especial da criação humana, separada do mundo cotidiano. Suas proposições inovadoras inspiraram fortemente a arte e o design modernos, principalmente na União Soviética e na República de Weimar, e em especial as manifestações como o *De Stijl*, a *Bauhaus*, o Suprematismo (ARGAN, 2008).

No traçado do Parque do Flamengo percebe-se que Burle Marx misturou as duas configurações adotadas anteriormente, como na Praça Senador Salgado Filho e o *Parkway* do Jardim de Botafogo, marcados pelo design orgânico, e o jardim do Museu de Arte Moderna, caracterizado pelas formas geométricas. Com isso, o traçado do Parque do Flamengo foi concebido de modo a distribuir as atividades previstas, e comungar o programa estabelecido em comum acordo com o grupo de trabalho, que deu prioridade às atividades recreativas e educativas, com atrativos cênicos promovidos não só pelo arranjo da vegetação como pelo desfrutar das vistas do entorno.

Nesse pensamento foi criado um grande passeio com fins contemplativos, que ficou conhecido popularmente como ‘minhocão’, executado em saibro, e onde foram distribuídos diversos tipos de vegetação, com ênfase especial para a arborea e palmeiras. Os canteiros localizados ao longo do ‘minhocão’ foram configurados em formas geométricas, e receberam bancos que acompanham seu desenho. A dialética presente no contraste entre as características orgânicas do traçado da área contemplativa com o geométrico dos canteiros estimula a percepção do usuário do parque, além de criar recantos a serem descobertos pelo caminhar. (Figura 45)

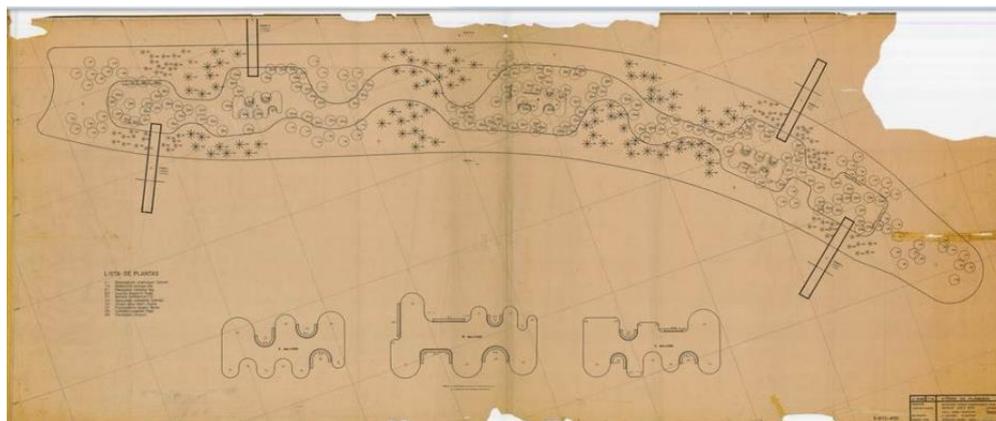


Figura 45: Projeto do Parque do Flamengo, com ênfase para o traçado que ficou conhecido como ‘minhocão’ (1962) Escritório Técnico Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo da Fundação Parques e Jardins da Cidade do Rio de Janeiro.

Apesar da forma adotada no passeio contemplativo remeter à abstração informal adotada pelo paisagista em suas pinturas, é também possível relacionar com a forma natural, orgânica, presente nesse caso, nos córregos de rios. Críticos de arte como Clarival do Prado Valadares, e estudiosos de sua obra pictórica, como Fernando Ono (2014), interpretaram que em varias situações o motivo de inspiração para a abstração informal de Burle Marx estava nas formas naturais, que habitavam o imaginário do artista, bem como do paisagista. (Figura 46)

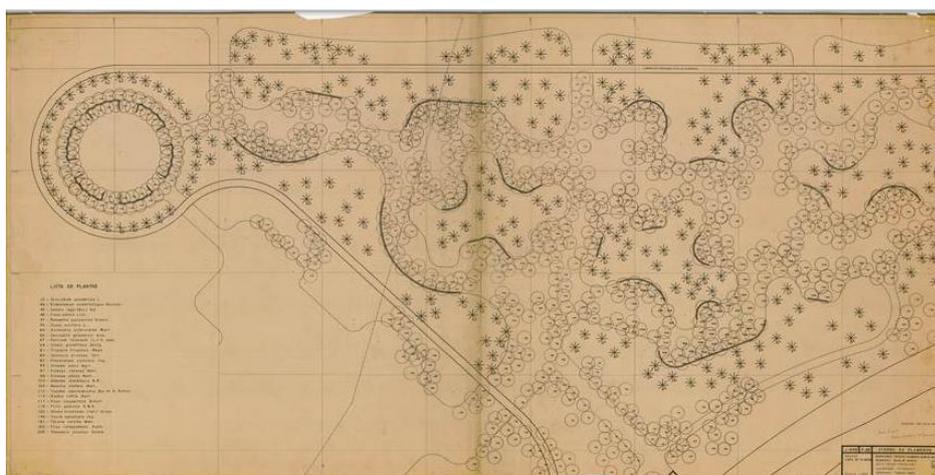


Figura 46: Projeto para o Parque do Flamengo, com ênfase para a área destinada ao bosque, cujo traçado remete a formas da abstração informal. (1962). Escritório Técnico Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo da Fundação Parques e Jardins da Cidade do Rio de Janeiro.

Neste sentido, no projeto paisagístico para o Parque do Flamengo, Roberto Burle Marx reafirmou a sua maneira inovadora de criar paisagens nos espaços públicos, pelas modernas formas abstratas, geométricas e informais, e pela utilização de vegetação diversificada, com muitas espécies nativas até então nunca utilizadas no paisagismo e que foram trazidas de diversas regiões do Brasil. Somente no Parque do Flamengo foram plantadas aproximadamente 228 espécies de árvores e palmeiras.

3.3.2.1.2. Composição estética

O grande diferencial nos saberes adotados no projeto paisagístico para o Parque do Flamengo não está nos elementos construídos, nem em seu traçado que conduz a uma abstração. É perceptível que neste período Burle Marx aprimora a composição vegetal do jardim moderno, aspecto que vai sendo amadurecido no decorrer dessa década e atinge o ápice nesse momento, estudando o arranjo do conjunto de maneira mais complexa, com base nos estudos *gestálticos*. Trata-se de um método sintético dialético, que conduz à filosofia da estrutura.

Em 1954, Roberto Burle Marx proferiu uma conferência denominada “conceitos de composição em paisagismo”, onde refletiu sobre sua concepção do jardim moderno (MARX, 1994, p. 23). Já mais experiente no ato de projetar, ele descreve que neste momento já estava apto a formular sua conceituação da prática paisagística. Porém, por não estar envolvido com o meio acadêmico, Burle Marx não cita suas referências e filiações teóricas, fato este que dificulta o alcance dos saberes que estruturam a composição do jardim. Contudo, o paisagista faz questão de evidenciar o caráter cientificista da concepção, a fim de legitimar a pesquisa paisagística na categoria de estudos científicos.

Na referida conferência, Burle Marx admitiu “[...] não haver diferença estética entre o objeto-pintura e o objeto-paisagem construída. Mudam apenas os meios de expressão” (MARX, 1994, p.23). Desta forma, conceitos vindos da pintura alimentavam e eram transpostos para o paisagismo, levando-se em consideração toda a complexidade da matéria. Acerca disto, reflete Fayga Ostrower:

São análogos os princípios ordenadores que regem o fazer e o pensar, na avaliação de resultados (em qualquer área) partimos de noções similares de desenvolvimento e de equilíbrio. Embora os conceitos dinâmicos possam ser análogos, o fazer concreto apresenta particularidades distintas. [...] Diferencia-se, pois, segundo a materialidade em questão (OSTROWER, 2010, p.31).

Neste sentido, Roberto Burle Marx dizia que “o valor da planta na composição, como o valor da cor na pintura, é sempre relativo. A planta vale pelo contraste ou pela harmonia com outras plantas com que se relaciona” (MARX, 1994, p.90). Assim, a composição da vegetação levava em consideração os ciclos de floração a fim de proporcionar a percepção do ritmo, e “[...] aplicando **leis de composição estética**, por exemplo, a lei do contraste, a da harmonia, a da proporção [...]”(MARX, 1994, p.95). [Grifo nosso].

Ao referir-se às “leis de composição estética”, é possível dizer que os princípios de composição do Burle Marx nesta fase foram formulados com base na teoria da *Gestalt* (FERREIRA, 2012). A palavra *Gestalt*, segundo Rudolf Arnheim (2007), é um substantivo de origem alemã sem tradução exata para o português, e é usada para denominar configuração ou forma. Tem sido aplicada, desde o início do século XX, a um conjunto de princípios científicos extraídos de experimentos de percepção sensorial, resultantes dos estudos sobre a psicologia da forma, feito pelos alemães Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka.

O século XX apresenta grande crescimento no desenvolvimento dos estudos científicos da psicologia no mundo, e especialmente na Alemanha e Estados Unidos. Os psicólogos gestalticos iniciaram seus estudos na Alemanha, mas devido ao exílio nazista, migraram para os Estados Unidos em meados da década de 1930. Eles descobriram, através de experimentos aos estímulos psicológicos da percepção, como funcionam determinadas forças de organização que estão relacionadas à maneira como se estruturam ou se ordenam as formas percebidas, que obedecem a certos constantes chamadas de padrões, fagentes, princípios básicos ou leis da organização perceptiva.

Na Cidade do Rio de Janeiro, a teoria da *Gestalt* passa a tomar campo no discurso artístico por volta da década de 1950. Um dos primeiros estudiosos a relacionar as teorias da percepção com a arte foi o crítico de arte Mario Pedrosa. Pedrosa estudou na Alemanha na década de 1920, quando conheceu os estudos da *Gestalt*. Mais tarde, também em exílio, migrou para os Estados Unidos, e reencontrou os psicólogos gestalticos.

Em 1949, Pedrosa apresentou uma tese para o concurso catedrático de História da Arte da Faculdade Nacional de Arquitetura, da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, intitulada “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”. Nela, ele efetua uma aplicação sistemática dos ensinamentos da *Gestalt* à arte, sendo inclusive anterior à tese de Rudolf Arnheim, publicada em 1954. Como crítico de arte, interessava a Pedrosa a aplicação destes princípios como forma de percepção e compreensão da arte pictórica, e particularmente, a abstrata (ABRAÇOS, 2012).

No mesmo ano, em 11/04/1949, o psiquiatra Augusto Luiz Nobre de Melo escreve para o suplemento do jornal “A Manhã” acerca das contribuições dos estudos científicos da psicologia para a arte, e em especial para a crítica de arte. Ele descreve que a *Gestalt* revolucionou por inteiro o conceito de forma, influenciando, decisivamente na percepção do fato estético e no julgamento de valores. E, expõe que “a percepção das formas, isto é, dos diferentes modos de organização de um todo, depende de uma constelação de excitantes, não só objetivos, mas também subjetivos”.

Nobre de Melo, em 12/11/1950, escreve novamente para o suplemento Letras e Artes do jornal “A Manhã”, refletindo sobre a impopularidade da arte moderna, onde expressa que o julgamento dos artistas de vanguarda pela sociedade é muitas vezes arbitrário e caprichoso. Ele então ressalva, mais uma vez, a importância da *Gestalt* para a arte moderna - particularmente, a caricatura, a música, e a

poesia – que instaura uma nova referência sobre a maneira de experimentar os aspectos estruturais das obras.

Em julho de 1956, ocorre um curso de Iniciação Visual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ministrado pelo professor da Escola Superior de Desenho de Ulm, Tomás Maldonato. O curso, conforme descreve em 06/06/1956 o colunista do “Correio da Manhã”, Jayme Maurício, contou com numerosos inscitos e ouvintes, “(...) entre os quais se encontravam diversos nomes de projeção em nossos círculos intelectuais e artísticos” (MAURÍCIO, 1956, p. 12).

No curso, ainda conforme Maurício (1956), Maldonato expôs desde o histórico da teoria da *Gestalt* com Johannes Muller e Adalbert Ames (1826); passando pela análise dos fenômenos óticos sob critérios fisiológicos e matemáticos, e pela racionalização da psicologia e a sistematização científica dos problemas óticos; indo até a situação em que se encontravam os estudos naquele momento na Alemanha e outros países. Por fim, ele frisou a importância dessa teoria para compreensão do problema visual, com reflexo nas artes em geral.

Neste período, sobressaem então manifestações artísticas que adotavam os princípios gestalticos para criar uma “nova sintaxe”, como a arte concreta, segundo expôs o poeta Ferreira Gullar, no jornal “O Semanário”, em 1957. Ele descreve que sua intenção era que o poema se “concretizasse” no espaço da página, “segundo as forças do campo visual e conforme as leis descobertas pela psicologia da Gestalt” (FERREIRA GULLAR, 1957, p. 15). Assim, em 1957, ocorre uma exposição de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna do Rio, que exibiu não só a poesia concretista, com Ferreira Gullar; como a arte pictórica concreta, com Ligia Pape, Alfredo Volpi, Ivan Serpa, e o pintor e também paisagista Waldemar Cordeiro.

Os saberes construídos no processo da concepção do jardim moderno de Burle Marx vão atingir seu ápice no início dos anos 1960. Neste momento, o Brasil firmava sua imagem como um país moderno, e a arquitetura moderna brasileira atingia posição de destaque mundial, ainda em reflexo da construção de Brasília, símbolo do projeto nacional conectado com o panorama internacional.

Burle Marx buscou os processos dinâmicos da percepção como conjunto estruturado através da combinação das formas da vegetação, onde, como ele mesmo expressou, o valor das plantas não se apresenta isoladamente, e sim relacionado com o todo, na interação entre as cores da vegetação e seus ciclos de floração, com diferentes texturas, alturas, e formatos (MARX, 1994). Seu objetivo era captar a percepção e empatia dos usuários do jardim, provocando-lhes a estesia da experiência estética.

Para compreender a percepção, a noção de sensação é fundamental. A sensação não é nem um estado ou uma qualidade, nem a consciência de um estado ou de uma qualidade, como definiu o empirismo e o intelectualismo. Segundo Merleau-Ponty, as sensações são compreendidas em movimento: “A cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certa atitude de corpo que só convém a ela e com determinada precisão” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.284).

A percepção assim está relacionada à atitude corpórea e, portanto, não é uma representação mentalista, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, cuja descrição ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta. Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo.

Para Merleau-Ponty (1994), a percepção do corpo é confusa na imobilidade, pois lhe falta a intencionalidade do movimento. O autor assim descreve a estesiologia, a ciência dos sentidos, cuja característica abre o corpo para o exterior, transformando-o em um corpo poroso, que permite a comunicação entre os corpos. A sensorialidade é um investimento que configura a estesia, a capacidade fisiológica, simbólica, histórica, afetiva de impressão dos sentidos.

Assim, a emoção estética do jardim está na percepção do arranjo interior da composição, no que esta maneira de organizar a vegetação sugere ou evoca, na série de imagens aglutinadas, de sons vagos e obscuros que sua leitura desperta no subconsciente humano, e que constitui a sua própria essência. Com isso, na intensão de Burle Marx, o jardim não seria mais uma soma de partes, e sim a presença de um todo estruturado e indivisível.

3.3.2.1.3. Ecologia da paisagem

À medida que o tempo passava, a obra de Burle Marx foi aprofundando seus conhecimentos cada vez mais, como um projeto pensado e concebido a partir da evolução da ciência moderna. Em seu tratamento, a arte paisagística foi aos poucos racionalmente sistematizada. A estética de seu jardim não é fruto do impulso criador descompensado. Ao contrário. Ele a pensou cientificamente em seus mínimos detalhes. Como ele disse em entrevista ao jornal *Careta*, em 1954: “O essencial é construir. O importante é que o impulso do artista seja ordenado pelo pensamento”.

Para atingir esse fim, a especificação das espécies também assumiu caráter diferenciado. A partir dos anos 1940, sua obra paisagística havia se modificado, adquirindo progressivamente caráter ecológico. Segundo o botânico e pesquisador Luiz Emygdio de Mello Filho (1949), o ano de 1943 representa ponto singular na evolução do pensamento de Burle Marx. Neste período, ele inicia sua colaboração com o botânico mineiro Henrique Lahmeyer de Mello Barreto, diretor do antigo Jardim Botânico de Belo Horizonte e posteriormente, diretor do Jardim Zoológico do Rio de Janeiro. Com sua contribuição foi desenvolvido o projeto do Parque do Araxá, em Minas Gerais. Sobre a relação, respondeu o arquiteto José Tabacow em entrevista a Abílio Guerra:

[...] no Parque do Araxá (1943) é que o contato e os ensinamentos do botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto vão despertar, no paisagista, a consciência da importância de valorizar a flora indígena não por si mesma, isolada, mas relacionada com o substrato, considerando suas associações com outras plantas e com os ambientes circundantes. Só então pode-se falar numa preocupação ecológica, na acepção etimológica do termo.

Com o apoio dos conhecimentos de Mello Barreto, a especificação da vegetação passou a ser feita segundo critérios fitogeográficos e fitoassociativos. Nas explicações do paisagista, fitogeografia diz respeito à distribuição geográfica dos vegetais e comunidades nas diversas regiões do planeta. Já as fitoassociações se tratam de compatibilidades entre as espécies que dependem de fatores como o clima, o tipo de solo, e da própria interação entre elas, havendo condições de serem criados artificialmente no paisagismo, desde que respeitadas às afinidades estéticas e ecológicas (MARX, 1994).

Em meados do século XIX passou a se consolidar profundamente uma mudança metodológica na Biogeografia, com a separação dos estudos de base ecológica em uma ciência a parte. O biólogo alemão Ernest Heinrich Haeckel, um dos seguidores das ideias de Darwin, observou que as espécies variavam de acordo com a localização na qual se encontravam e, ao publicar em 1866 o livro “Morfologia Geral dos Organismos”, sugeriu o termo “oecologia” para o estudo das relações dos animais e plantas com o ambiente, como um novo campo de pesquisa (FIGUEIRÓ, 2015).

Haeckel considerava a seus estudos como uma ciência que se preocupava em pesquisar a ‘fisiologia das relações’, e atentou para a forma como animais, plantas e humanos são dependentes de seus respectivos ambientes. Essas considerações acabaram por se transformar em uma nova disciplina científica para a qual ele propôs o nome de ‘Ecologia’. Contudo, no início, a Ecologia não conseguiu deslançar e, na passagem do século XIX para o século XX, ainda permanecia com uma visão mais analítica do que sistêmica.

Ecologia, segundo Eugene Odum (1988), é a ciência que estuda as relações do homem com o meio ambiente. Nesta contribuição conceitual, ela traz consigo referenciais que proporcionaram uma nova perspectiva do mundo, evidenciando que a posição do ser humano não estaria apartada ou hierarquicamente acima dos demais seres vivos. Com isso, o processo de construção da Ecologia como ciência continuou no século XX. Em 1905, o norte-americano Frederick Edward Clements, um ecologista vegetal, publicou o livro “Métodos de Pesquisa em Ecologia”, amplamente recebido pelo mundo Anglo-Saxão (GROENING, 2001).

Em 1939, foi sido lançado pelo biogeógrafo Carl Troll a ideia que deu raiz à teoria da *Landschaftsökologie* (ecologia da paisagem), que reagrupa os elementos da paisagem de um ponto de vista ecológico, dividindo-os em ecótipos, unidades comparáveis aos ecossistemas. As pesquisas da ecologia da paisagem se prevalecem do empirismo da observação direta, levantando aspectos visíveis e mediáveis na paisagem, e introduziu o entendimento sistêmico das unidades geográficas. “Essa abordagem teve forte influência da geografia humana, da fitossociologia e da biogeografia, e de disciplinas da geografia ou da arquitetura relacionadas com o planejamento regional” (METZGER, 2001, p.3).

A ecologia de paisagens, desta forma, é menos centrada nos estudos bioecológicos (relações entre animais, plantas e ambiente abiótico), e pode ser definida como uma disciplina holística, integradora de ciências sociais

(sociologia, geografia humana), geo-físicas (geografia física, geologia, geomorfologia) e biológicas (ecologia, fitossociologia, biogeografia), visando, em particular, a compreensão global da paisagem (essencialmente “cultural”) e o ordenamento territorial (METZGER, 2001, p. 3).

Neste contexto, é perceptível em suas declarações que Roberto Burle Marx buscou novos conhecimentos acerca da diversidade biológica presente na heterogeneidade dos domínios fitogeográficos, que engloba aspectos geomorfológicos, naturais e culturais. Em suas palavras observa-se a apreensão morfológica e cultural da paisagem, enraizada no saber científico dos naturalistas alemães desde o século XIX, e que nesse momento teve em Carl Sauer um de seus mais expressivos representantes. Diria Burle Marx em conferência proferida em 1952: “existem duas paisagens, a natural, existente, e a humanizada, construída. Esta última corresponde a todas as interferências importadas pela necessidade” (MARX, 1954, p.24).

É possível interpretar que o pensamento de Burle Marx se aproxima ao de um ecólogo de paisagens. Para tanto, o paisagista retomou uma prática legitimada por naturalistas desde o século XVIII: as expedições científicas para identificação, coleta e aclimação de espécies com potencialidades paisagísticas. Diria Burle Marx, em palestra proferida em 1967:

[...] Torna-se claro que o jardim assenta numa **base ecológica**, sobretudo num país como o Brasil, com condições extremamente variadas. Para aquele que vem de ocupar do simples problema da introdução e do cultivo, da domesticação de plantas selvagens, há ao seu dispor um campo pouco trabalhado, ou mesmo virgem, em muitos aspectos (MARX, 1967, p.87) (Grifo nosso).

Para a realização dessas propostas, Roberto Burle Marx relatou, em sua última entrevista concedida ao arquiteto paisagista americano Conrad Hamerman, que antes de sua viagem a Alemanha no ano de 1928, aos 19 anos de idade, ele fez um curso de ecologia ministrado pelo botânico Fernando Rodrigues da Silveira no JBRJ. Com isso, o paisagista se aproximou de forma mais científica do mundo das plantas (MARX in HAMERMAN, 1995). Dizia ele que “a condição inicial para que o paisagista possa utilizar a vegetação autóctone é, logicamente, que ele a conheça” (MARX, 1981, p. 166).

Seus conhecimentos foram aprofundados no decorrer de sua vida através do contato com especialistas botânicos aliada à prática do trabalho interdisciplinar. O convívio com botânicos como Adolpho Ducke, João Geraldo Kuhlmann, Henrique Lahmeyer de Mello Barreto, Aparício Pereira Duarte, Graziella Barroso, Luiz Emygdio de Melo Filho, entre outros, foi rico através da troca de informações e conhecimentos para a compreensão do meio ambiente. Burle Marx também percebeu a deficiência brasileira no fornecimento de plantas, e sentiu necessidade de preencher essa lacuna.

Com isso, em companhia de botânicos, arquitetos, paisagistas, ilustradores botânicos, materios, e outros profissionais, Burle Marx retomou a prática científica dos primeiros naturalistas viajantes do século XIX, como Martius, Spix, Riedel, Glaziou, e outros, com as expedições para a identificação, coleta e classificação de novas espécies, que eram por ele aclimatadas em seu Sítio,

situado em Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro. Tal prática, descrita anteriormente, teve início ainda no período da ocupação holandesa em Pernambuco no século XVII, com os estudos e documentação empreendida por Marcgrave e Piso, e de maneira ainda insipiente no século XVIII, onde se tem o exemplo do frade José Mariano da Conceição Velloso, e a posterior publicação do “*Flora fluminensis*”. “Essas viagens trouxeram para mim toda uma compreensão da planta em seu habitat, da maneira justa de associá-las e, muitas vezes, de associar plantas que embora de regiões diversas, se irmanavam nas suas atitudes” (MARX, 2004 [1992], p.17).

Com a interdisciplinaridade promovida na prática do paisagista Roberto Burle Marx, a arquitetura paisagística executada na Cidade do Rio de Janeiro passa a assumir o saber ecológico. Diria Burle Marx em entrevista ao jornal “A Noite”, em 09/09/ 1963: “fazer jardins é compreender aqueles que serão seus agentes, no caso, as plantas, as flores, as árvores, e os simples arbustos”.

Assim, na concepção da Praça Senador Salgado Filho foi também de suma importância a colaboração do botânico Henrique Llameyer de Mello Barreto. Caracterizada pelo solo avançado ao mar, onde prevaleciam fortes ventos em certas épocas além de estar sujeita a altos teores salinos, tal condição direcionou o paisagista ao emprego de um repertório resistente e já naturalmente adaptado, como algumas espécies de restinga. Mas, deu também a possibilidade de testar o comportamento de outras plantas, considerando as associações e simbioses que poderiam se estabelecer no conjunto, numa disposição evidente de dar continuidade à abordagem ecológica adotada nos trabalhos iniciados em Pampulha, Minas Gerais.

Já a reforma paisagística do *Parkway* da Praia de Botafogo contou com a colaboração de Luiz Emygdio de Melo Filho, e consistiu principalmente na troca de vegetação arbustiva por arbórea, com o objetivo de proteger os pedestres da insolação no local, e remodelação dos canteiros, que assumiram formas de caráter orgânico, tal qual a Praça Senador Salgado Filho.

Em artigo para Revista Municipal de Engenharia, de 1949, escrito pelo botânico Luiz Emygdio de Melo Filho, intitulado “Burle Marx: uma relação profissional e humana”, ele descreve que “[...] a obra de Glaziou mereceu dele (Burle Marx) um estudo aprofundado, e que dele recebeu influências, sobretudo na introdução e manejo de elementos da flora autóctone”.

Para Roberto Burle Marx, a utilização da flora nativa não tinha apenas objetivos estético e ecológico. Havia também o objetivo pedagógico, onde através de sua arte que ele intencionava ensinar e sensibilizar as pessoas a preservar a vegetação, especialmente a nativa. Em suas palavras, em conferência proferida em 1967:

A missão social do paisagista tem esse lado pedagógico de fazer comunicar às multidões o sentimento de apreço e compreensão dos valores da natureza pelo contato com o jardim e com o parque. No Brasil, onde há, em parte esse desamor pelo que é plantado, a lição da experiência me ensinou que é preciso insistir muitas vezes para, por meio do choque entre as posições, trazer o entendimento da importância da nossa ação e contribuição, a fim de provocar uma mudança de mentalidade. Também nossa atitude tem um sentido projetivo, em relação ao futuro, para mostrar que houve alguém

preocupado em deixar um legado valioso em estética e utilidade para os prósperos (MARX, 1967, p. 94).

Segundo Burle Marx, a missão do arquiteto paisagista é evitar a destruição da região natural onde a vegetação existe, criando novas paisagens com ecos da natureza não elaborada, a fim de conservar e estabelecer um legado artístico, digno daqueles que virão depois. Percebe-se a preocupação com a continuidade de seus pensamentos, sempre buscando a harmonia estética e a melhor relação entre o meio natural e o modificado, mas também com a conservação da flora.

Nesse sentido prospectivo, o trabalho com Luiz Emygdio de Melo Filho continuou na concepção do Parque do Flamengo. Em matéria do jornal “A Noite” de 09/06/1963, Burle Marx explicou que dos 800 mil m² do Parque do Flamengo, 6 mil m² foram especificados para cobertura vegetal. Todas as plantas foram tropicais, adaptáveis ao clima da cidade, num total de mais de 150 mil espécies diferentes e raras, algumas das quais vistas pela primeira vez num jardim público. Para tanto, foram estudados uma série de microclimas para cada espécie plantada, as terras passaram por processos científicos demorados, houve uma busca paciente e cuidadosa em meio à variedade da flora nativa. Em relação a toda pesquisa empreendida, ele enfatizou: “fazer jardim é compreender aqueles que serão seus agentes, no caso, as plantas, as flores, as árvores, e os simples abustos” (MARX, 1963, p. 3).

Devido a grande diversidade de espécies, não será possível abarcar nesse estudo as plantas que foram utilizadas originalmente no Parque do Flamengo, mas cabe ressaltar algumas que possuem inclusive significado cultural para a paisagem da cidade. Citam-se algumas, como o ipê-roxo (*Handroanthus impetiginosus*); abricó-de-macaco (*Couroupita guianensis* Aubl.); paineira (*Chorisia sp*); paineira-vermelha-da-índia (*Bombax malabaricum* DC); algodoeiro-da-praia (*Hibiscus tiliaceus* L.); uva-da-praia (*Coccoloba uvifera* L.); amendoeira-da-praia (*Terminalia catappa* L.); farinha-seca (*Albizia niopoides* (Spreng) Taub.); flamboyant (*Delonix regia*); jacaré (*Pithecellobium tortum* Mart.); jambo-branco (*Jambosa aqueum* (Burm.F.) Alston); tamboril (*Enterolobium contortisiliquum* (Vell.) Morong); figueira (*Ficus indica* Vell.); figueira-religiosa (*Ficus religiosa* L.); fícus-italiano (*Ficus elastica* Roxb. Ex Hornem.); sabão-de-soldado (*Sapindus saponaria* L.), entre outras.

Destaca-se, por exemplo, da monguba (*Paquira aquatica* Aubl.), nativa do sul do México até o Norte da América do Sul. Sua introdução na arborização pública carioca foi dada por obra de Glaziou. Na região amazônica, ela ocorre predominantemente às margens de rios e córregos, e devido ao seu caráter ornamental, e por apresentar boa adaptação às condições morfoclimáticas da cidade, sua especificação foi retomada no Parque do Flamengo, por Roberto Burle Marx e Luiz Emygdio de Mello Filho.

Da mesma forma, foi especificada uma das espécies mais simbólicas da paisagem carioca, com referência histórico-social: a palmeira-imperial (*Roystonea oleracea*). Exótica originária das Antilhas foi plantada inicialmente no Jardim Botânico do Rio de Janeiro pelo então príncipe regente D.

João VI. Símbolo do Segundo Império, ela se tornou comum na cidade em meados do século XIX, e também foi utilizada por Burle Marx no paisagismo do Parque do Flamengo.

Considerações Parciais

Entre o início do século XX até a década de 1930, observa-se que a prática paisagística na Cidade do Rio de Janeiro estava bastante calcada no Paradigma Newtoniano-Cartesiano. Trata-se, portanto, de uma continuidade ao pensamento dualista hegemônico de fins do século XVIII e durante o século XIX quando a prática paisagística começou a se estabelecer no espaço público da Cidade do Rio de Janeiro, onde o ‘Homem’ era concebido como apartado do meio, e caracterizado pela visão mecanicista do conhecimento, composta por várias partes que se unem.

Entre as décadas de 1930 e 1960, percebe-se a paulatina mudança de paradigma, calcada no pensamento modernista de busca pela identidade cultural brasileira e pelos avanços da ciência da ecologia. A prática de Roberto Burle Marx, nesse momento, é calcada na consideração aos aspectos sensoriais e psicológicos do ser humano, por meio de conceitos da percepção; na apreensão de conceitos e teorias da ecologia, e da ecologia da paisagem para entender as relações com meio ambiente; na valorização da cultura nacional sem, contudo, abdicar da diversidade de correntes de pensamento artístico internacional, apoiada em concepções que valorizam as relações do espaço e da cidade como um ecossistema urbano e fonte de expectativas sociais. Tais saberes denotam a concepção da visão ecológica, e com ela a mudança para o Paradigma Holístico.

Holismo, segundo Japiassú e Marcondes (2008), é a “doutrina que considera que a parte só pode ser compreendida a partir do todo, que privilegia a consideração da totalidade na explicação de uma realidade, sustentando que o todo não é apenas a soma das partes, mas possui uma unidade orgânica (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 134). Assim, dentro de uma metodologia Newtoniana-Cartesiana, marcada pela especificidade de princípios fragmentados, o processo de projeto materializa a distinção do pensamento não mais mecanicista, e sim humanista.

Admite-se assim que a prática paisagística executada por Roberto Burle Marx foi baseada em saberes de cunho científico. Ressalva-se que é ilusório conceber o saber científico em desconexo com sua realidade histórica, política e econômica, bem como atribuir imparcialidade dos autores em relação ao contexto em que vivem. Burle Marx não foge a essa compreensão, e os saberes por ele absolvidos estavam de acordo com o momento em que viveu. Como ele disse: “[...] minha obra reflete a modernidade, a data em que se processa, porém jamais perde de vista as razões da própria tradição, que são válidas e solicitadas” (MARX, 1954, p. 24). Com isso, pode-se atribuir seu trabalho a uma prática científica na arquitetura paisagística, cuja vertente relaciona-se com várias disciplinas.

Estas observações mostram como a tipologia paisagística de Roberto Burle Marx estava de acordo com os saberes emergentes não só no mundo, como principalmente naquele momento na cidade carioca. Os princípios de higiene, educação e arte, do início de sua trajetória no período

recifence amadurecem. A educação por meio da especificação prioritária da flora nativa permanece, na comunicação do apreço pela vegetação, com a finalidade de provocar a mudança de sensibilidade em favor da preservação do meio ambiente. Em suma, os princípios de higiene, educação e arte continuam em essência, e se aprofundam os conhecimentos, pautando cada vez mais a prática em princípios baseados em fundamentos científicos, distanciados do empirismo. Nesse contexto, pode-se atribuir a concepção do Parque do Flamengo como o ápice de estruturação da tipologia de Burle Marx. (Figura 47)

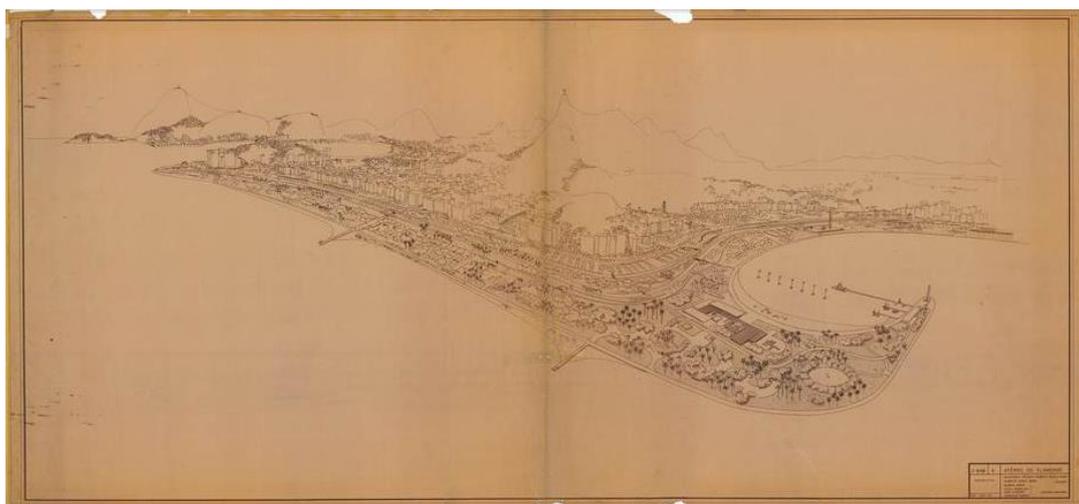


Figura 47: Perspectiva do Parque do Flamengo. (1962). Escritório Técnico Roberto Burle Marx. Fonte: Acervo da Fundação Parques e Jardins da Cidade do Rio de Janeiro.

Esse modo de fazer paisagismo, colorido e tropical, torna-se uma referência para a cidade carioca, alçado pelo trabalho de Atílio Corrêa Lima e Roberto Burle Marx. Segundo matéria da revista “Careta”, de 07/07/1951, aos poucos várias praças foram sendo modificadas segundo o exemplo de Burle Marx, como a Praça Serzedelo Corrêa e Cardeal Arcoverde, em Copacabana; a Praça General Osório, em Ipanema, e outras, bem como a arborização nas ruas. Assumindo a direção do Departamento de Parques e Jardins, o botânico Luiz Emygdio de Melo Filho inspira-se também com esse exemplo, e dota jardins da cidade de espécies da flora carioca e fluminense.

A tipologia paisagística de Roberto Burle Marx foi adquirindo cada vez mais caráter ecológico, o que significa que ele compreendia os problemas como interligados e interdependentes. Sua sistematização de ideias para a concepção era baseada em princípios fundamentados em conhecimentos contemporâneos, seja no campo da arte com a compreensão da teoria da Gestalt, seja na apreensão dos saberes da ecologia da paisagem. Tais saberes, contudo, não invalidavam sua percepção da historicidade da prática. Desta forma, a transposição de conceitos e teorias de variados campos do saber para o embasamento de seus princípios projetuais caracteriza seu trabalho como uma construção racional, que motivava seus aspectos intuitivos.

A visão ecológica, e segundo Fritjof Capra (1996), traz a compreensão da realidade que suplanta a visão do universo como sistema mecânico, a percepção do corpo humano como máquina, a vida em sociedade como luta competitiva pela existência, o progresso material ilimitado, dentre outros. A visão ecológica compreende o mundo não como uma coleção de objetos isolados, mas como uma rede de fenômenos interconectados e interdependentes, reconhece o valor intrínseco de todos os seres vivos e concebe os seres humanos como participantes na “teia da vida”. Em conferência no ano de 1967, Burle Marx diria:

De minha experiência pessoal posso lembrar agora todo o aprendizado por meio do convívio com botânicos cuja colaboração reputo indispensável àquele que queira se dedicar ao mister de fazer paisagismo consciente e aprofundado, aproveitando esse imenso patrimônio, tão mal compreendido pelos paisagistas e pelos amantes de jardins, que é a exuberante flora brasileira (MARX, 1967, p, 88).

E foi através do trabalho interdisciplinar, sistematizado ao longo de sua trajetória profissional, que Burle Marx foi aprofundando seus conhecimentos, e a conscientização de que a urbanização das cidades não poderia ser executada com “[...] composição vegetal com plantas divorciadas da realidade paisagística local” (MARX, 1967, p. 89). Acerca dessa experiência construída, ele próprio resumiu:

[...] afirmamos que paisagismo é arte, porém uma arte altamente elaborada que resulta de uma trama de concepções e de conhecimento, cujo entrelaçamento se faz pela evolução da própria vida do artista, com suas experiências, suas dúvidas, suas angústias, seus anseios, erros e acertos (MARX, 1967, p.95).

Na antiguidade, houve as tipologias de jardins característicos das culturas dos assírios e babilônios, persas e egípcios, gregos e romanos, chineses e japoneses. Posteriormente, houve o jardim medieval, o jardim italiano renascentista, o jardim francês barroco. Na idade moderna, o jardim inglês romântico se sobressaiu. Roberto Burle Marx, com intuição artística e saberes botânicos, trouxe ao mundo uma nova tipologia, com requintes estéticos e botânicos particulares, a fim de tirar partido das sugestões da paisagem tropical. Por ser representativo da modernidade da ciência e da arte, emergia assim a tipologia do jardim moderno brasileiro.

Segundo Anne Cauquelin (2005), o termo ‘moderno’ qualifica a arte por volta de 1850, com o aumento de poder da média e pequena burguesia e a transformação do regime industrial clássico em regime de puro consumo. Esse contexto é marcado pelo recuo da hegemonia da Academia, pelo liberalismo econômico. O reconhecimento do talento, pelo crítico e pelo público, e a remuneração assumem assim maior importância, onde a posição do autor é também responsável pelo “poder de sedução” da obra e, portanto, por seu valor tanto no plano estético quanto econômico.

Devido ao seu temperamento vanguardista e sua provocação renovada, o jardim moderno de Roberto Burle Marx fora interpretado no início de sua trajetória como uma ‘figura marginal’, alheia aos dogmas tradicionalistas que ainda imperavam em Pernambuco. No Rio de Janeiro contribuíram para reconhecer e alçar sua tipologia para o mundo críticos como o pernambucano Clarival do Prado

Valadares, Pietro Maria Bardi, Mário Pedrosa, Claude Vincent, entre outros. Num país onde a prática paisagística ainda era popularmente compreendida como ‘jardinagem’ e complemento à arquitetura, a visão desses profissionais e do sistema de consumo de clientes particulares teve especial importância para distinguir e transformar a imagem de Burle Marx. Seu principal consumidor era o Estado, que também contribuiu para dar força à estruturação do campo paisagístico na cidade carioca.

Dessa forma, a par de uma atividade construída ao longo de aproximadamente um século e meio, a prática paisagística na Cidade do Rio de Janeiro estava em ponto de finalmente se consolidar, dando possibilidades para que mais profissionais pudessem atuar num campo prático e disciplinar configurado, e ciente de suas responsabilidades perante o meio e a sociedade.

CAPÍTULO 4



O ARQUITETO DA PAISAGEM CONSOLIDAÇÃO DO CAMPO PAISAGÍSTICO CARIOCA

4.1. Implantação do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro

*Do Leme ao Pontal
Não há nada igual
Do Leme ao Pontal
Do Leme ao Pontal!
Não há nada igual [...]
Sem contar com Calabouço
Flamengo, Botafogo
Urca, Praia Vermelha.*

Do Leme ao Pontal. Tim Maia (1986).

O presente capítulo foi delimitado entre as décadas de 1960 e 1970, período caracteriza o início da consolidação do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro. A primeira fase apreendeu-se que se tratou da implantação do mesmo, com a fixação de práticas e saberes constituídos no momento anterior. A segunda fase tratou-se do princípio do estabelecimento do referido campo, quando as práticas se tornam mais estáveis tanto na Cidade do Rio de Janeiro, como em território nacional. Tal estabilidade é promovida pelo contexto econômico nacional. Porém, socialmente, também é um período bastante conturbado, devido às modificações na ordem política do país.

A partir dos anos 1964 ocorrem substantivas mudanças na história do país, marcado pela imposição do Regime Militar, iniciado com o golpe militar em março de 1964, que se estendeu até 1985, instaurando um processo de modernização burocrática no país e de centralização dos âmbitos administrativos e financeiros na esfera federal, além da supressão das liberdades individuais, e a implantação de um código penal militar (SEGAWA, 1997). No Brasil, os anos de 1960 e 1970 foram reconhecidos como anos de mudanças, as quais promoveram transformações na estrutura da produção e da sociedade, nos comportamentos políticos e nas manifestações culturais. Lutava-se contra o regime de ditadura militar implantado em 1964, contra a reforma educacional, o que mais tarde provocou o fechamento do Congresso e na decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5).

Além disso, o país foi palco de grande expansão da massificação das informações e dos padrões de comportamento de consumo. Nos meios de comunicação, a televisão foi o principal veículo que penetrou de forma incomparável numa década em que as redes de telecomunicações atingiram distantes regiões do país. A informação era dominada pelo rádio e pela televisão, que influenciou diretamente na transformação dos costumes. Esse papel tornava-se importante pelo fato de transmitir em cores, ao vivo, a partir de São Paulo e/ou do Rio de Janeiro, os últimos ditames da moda, o culto ao corpo, e a valorização dos padrões de beleza, a exaltação do individualismo e do consumismo.

Neste ínterim, a construção e inauguração de Brasília em 1960 e, conseqüentemente, transferência da capital do país para o novo Distrito Federal, representou uma grande queda nos interesses em jogo da alta sociedade carioca, pois minimizava o seu *status* de centro das decisões

políticas do país. Diante dessa ameaça, com intensa mobilização entre os grupos políticos cariocas, ainda indecisa com os rumos que a cidade tomaria, optou-se pela criação da cidade-estado da Guanabara.

Assim, em plebiscito realizado em 21 de abril de 1963, a população decidiu pela existência de apenas um município na unidade federada. Em 15 de março de 1975, a Guanabara e o Rio de Janeiro passaram a formar um novo estado, definido através do art. 8º e seguintes da Lei complementar nº 20, de 1º de julho de 1974, com o nome atual e com capital na Cidade do Rio de Janeiro. A Guanabara foi o único caso no Brasil de uma cidade-estado. O primeiro governador, José Sette Câmara Filho, foi nomeado pelo presidente da República e exerceu o cargo até 5 de dezembro de 1960, quando o passou para o primeiro governador eleito, Carlos Frederico Werneck de Lacerda, que exerceu o cargo por cinco anos.

O Governo Lacerda dinamizou mudanças radicais na cidade, ao promover a remoção de favelas para outras regiões (e a consequente criação da Vila Kennedy e da Cidade de Deus), a construção da adutora do Rio Guandu para o abastecimento de água à cidade e uma série de modificações paisagísticas. Dentre as principais obras realizadas na cidade nesse período, destacam-se a abertura do Túnel Rebouças, o alargamento da Praia de Copacabana e a construção da maior parte do Parque Eduardo Gomes, ou como ficou conhecido, o Parque do Flamengo.

Na cidade-estado da Guanabara, os governos que se seguiram ao de Carlos Lacerda só vieram a intensificar a ação preferencial do Estado nas zonas mais ricas que, por se adensarem cada vez mais, exigiam não só a construção de obras viárias ainda mais sofisticadas, como também a renovação da infraestrutura de serviços básicos, já obsoleta devido ao aumento populacional. Os investimentos públicos realizados, agora também pelo Governo Federal, adquiriram então caráter gigantesco, a exemplo do alargamento da Praia de Copacabana, a construção do Elevado sobre a Avenida Paulo de Frontin e a Ponte Rio-Niterói, continuação da Avenida Perimetral, construção do metrô e do interceptor Oceânico da Zona Sul (ABREU, 2013[1987]).

A intensificação da concentração de renda favorecida pela política econômica pós 1964, levou a dois efeitos significativos na evolução da forma urbana carioca. Primeiramente, resultou num processo drástico de remoção das favelas dos locais mais valorizados da zona sul, para dar lugar à construção de habitações de luxo, ou para manter os morros livres e desembaraçados, que correspondia a uma condição necessária para sua venda pelas empresas imobiliárias, com o signo de 'áreas verdes'. Foram então 'expurgados' da zona sul grande parte dos pobres que ainda aí residiam, condição que foi bastante facilitada pela supressão dos direitos civis pelos regimes militares.³¹

Em segunda instância, foi favorecido um processo intenso de especulação imobiliária que findou por determinar a expansão da parte rica da cidade em direção aos bairros de São Conrado e da

³¹ *Ibid.*

Barra da Tijuca, que também contou com interveniência do Estado. No fim da década de 1960, foi construída a primeira etapa da estrada Lagoa-Barra.³²

Com a eleição de Carlos Lacerda para o governo do estado da Guanabara e o silenciamento político produzido pelo golpe militar de 1964, consagraram-se os ideais de desenvolvimento e integração, privilegiando a construção de vias de comunicação entre os bairros. No governo Lacerda foi dada ênfase às propostas de urbanização e remodelação da cidade. Os propósitos conservacionistas defendidos amparavam-se no lazer da população urbana, na pesquisa científica, e na proteção da ‘natureza’. Tais princípios estavam presentes nas políticas públicas no âmbito institucional, como no Departamento de Parques e Jardins da Guanabara e na educação em nível superior.

4.1.1. Departamento de Parques e Jardins da Guanabara

Entre 1934 e 1950, destaca-se a atuação institucional do arquiteto José da Silva Azevedo Neto, na então a *Inspectoria de Mattas, Jardins, Arborisação, Caça e Pesca*, que em 1940, passou à tutela da Secretaria Estadual de Viação e Obras da Prefeitura do Distrito Federal, e recebeu a designação de Departamento de Parques. O Departamento era localizado no Campo de Santana, no bairro do Centro na Cidade do Rio de Janeiro. Nesse momento, a Guanabara ainda era capital do país, e por isso, Distrito Federal. Em 1934, de acordo com matéria do “Jornal do Brasil” de 17/07/1934, foi nomeado Pedro Ramos de Paiva, para o cargo de chefe da seção da Diretoria Geral de Matas, Jardins e Agricultura, David Xavier Azambuja assumiu o cargo de arquiteto paisagista, e José da Silva Azevedo Neto, que era ‘desenhista aquarelista’, passou a ocupar a função de arquiteto ajudante.

José da Silva Azevedo Neto nasceu no Rio de Janeiro, em 22 de Agosto de 1908, e formou-se no curso de arquitetura pela ENBA, em 1932. Ao longo de sua trajetória profissional ele ocupou várias funções administrativas em cargos institucionais, e participou de comissões responsáveis por obras de urbanização e paisagismo na Cidade do Rio de Janeiro, sendo inclusive chefe do Plano da Cidade do Rio de Janeiro desenvolvido nos anos 1940. Tratava-se do período do Estado Novo, regime político instaurado por Getúlio Vargas de 1937 a 1946, e como tal, o Rio de Janeiro não era ‘apenas’ a capital do país, mas a representação da condição de símbolo do binômio modernização-autoritarismo extremo. Desta forma, após a tentativa sem sucesso de implementação do Plano Agache nos anos 1920, a gestão do prefeito Henrique Dodsworth, entre 1937 e 1945, tratou de desqualificá-lo tratando-o como um “esboço de plano”, e fomentou a recriação da Comissão do Plano da Cidade (CPC) em 1937 e a criação do Serviço Técnico do Plano.

A gestão de Dodsworth à frente da prefeitura do Rio de Janeiro foi marcada por obras públicas de grande porte. A criação da CPC, pelo Decreto-lei nº. 6092 de 08 de novembro de 1937, teve como objetivo maior preparar o Plano Diretor da cidade e zelar por sua execução, além de organizar os

³² *Ibid.*

regulamentos necessários, o zoneamento, os projetos e a divulgação do planejamento. A comissão então definiu um conjunto de obras, através da reunião de projetos, viários e de urbanização, resultantes do desmonte de morros e do aterro de áreas que expressou a opção pelo urbanismo de projetos fracionados, que foram tratados como ‘plano diretor’. Em 1943, Azevedo Neto foi nomeado pelo prefeito Dodsworth para o cargo de chefe de parques da Secretaria Geral de Viação e Obras.

Azevedo Neto executou trabalhos com o arquiteto e urbanista Affonso Eduardo Reidy, quando este ocupou a chefia da Secretaria Estadual de Viação e Obras, como em 1954, quando participou da Comissão de Urbanização para o aterro da antiga Praia das Virtudes, que através de material proveniente do desmonte do Morro de Santo Antônio possibilitou a construção do Museu de Arte Moderna, localizado no bairro do Centro.

Durante a participação de Azevedo Neto na Diretoria de Matas, Jardins e Agricultura, e posteriormente Departamento de Parques, quando chegou a assumir sua chefia em 1945, foram criadas grandes obras paisagísticas nos bairros da cidade, como o Jardim do Alah (Ipanema); a Praça Antero de Quental (Leblon); a Praça Cardeal Arcoverde (Copacabana); a Praça Piaçava (Fonte da Saudade, Lagoa); a Praça do Lido (Copacabana); a Praça General Osório (Ipanema); a Praça Nossa Senhora da Paz (Ipanema); e a Praça Saens Peña (Tijuca). Encerrando sua participação em órgãos públicos na Cidade do Rio de Janeiro, em 1950, José da Silva de Azevedo Neto candidatou-se ao concurso de docente livre da Faculdade Nacional de Arquitetura, onde concorreu para a cadeira de urbanismo e arquitetura paisagística.

Em 1951, o botânico Luiz Emygdio de Mello Filho assumiu a diretoria do Departamento de Parques e Jardins da Guanabara. Ele nasceu em 31 de Outubro de 1913, no município de Angra dos Reis, Rio de Janeiro, segundo informações do site dedicado à sua homenagem mantido pelo Museu Nacional ³³. Mudou-se para a Cidade do Rio de Janeiro ainda criança, onde se formou em quatro cursos diferentes: Medicina (1939), Bacharelado em História Natural (1940), Licenciatura em História Natural (1941), e Farmácia (1953). Tornou-se Livre-docente de Botânica e doutor em Ciências Biológicas (Fisiologia) pela Universidade do Brasil (194), doutor em Ciências (Biociências Nucleares) pela Universidade do Estado da Guanabara (1961), e na mesma instituição passou a Professor Catedrático de Botânica (1965).

No Museu Nacional, ainda conforme o site acima mencionado, Mello Filho foi naturalista interino (1941), passando posteriormente a naturalista (1944). Foi chefe da Divisão de Botânica e três ocasiões, bem como ocupou a direção do Museu Nacional em três períodos. Além destes cargos, foi professor e pesquisador, e criou e foi o primeiro diretor do Instituto de Biologia, onde assumiu a cadeira de Botânica. Participou ativamente da vida pública da Cidade do Rio de Janeiro, especialmente quando, a convite do prefeito João Carlos Vidal, exerceu o cargo de Diretor do Departamento de Parques e Jardins da Guanabara.

³³ Disponível em: >>www.museunacional.ufrj.br/siteluiz/<< Acesso em: 25/07/2016.

Na gestão do prefeito João Carlos Vital (24 de Abril de 1951 a 12 de dezembro de 1952), foi elaborado o denominado 'Projeto 1000', primeiro Plano Integrado de Governo no Distrito Federal. Segundo o engenheiro Emílio Ibrahim, em artigo escrito para o 'Jornal do Brasil', em 07/05/1984, o plano previa a execução das seguintes obras e medidas para a Cidade do Rio de Janeiro: construção da adutora do Rio Guandu, que objetivava reforçar o abastecimento de água da cidade; elaboração do anteprojeto do Metropolitano do Rio de Janeiro; desmonte do Morro de Santo Antônio; construção das Avenidas Radial Oeste, Perimetral e Norte-Sul; abertura dos Túneis Rebouças e Uruguai-Gávea; implantação dos serviços de *Trolley-Bus*; conclusão das Avenidas Brasil e Bandeiras, e duplicação da Avenida Grajaú-Jacarepaguá; construção de 160 escolas primárias; construção de armazéns frigoríficos, silos, câmaras de expurgo, entrepostos em mercados de gêneros alimentícios; execução de serviços para resolver problemas de enchentes; construção de hospitais-sanatórios, com capacidade para 2 mil leitos, e construção do Palácio da Municipalidade.

Ainda conforme Ibrahim, muitas destas obras não foram executadas, e as que foram - como a Adutora Guandu e o Túnel Rebouças- foram finalizados 14 anos após o início. O Metrô foi concluído ainda mais tarde, e mesmo assim, parcialmente em relação ao projeto inicial.

A partir deste momento é perceptível no Distrito Federal uma maior preocupação com a preservação da Floresta da Tijuca, juntamente com o planejamento paisagístico estabelecido na macro escala. Esse pensamento se apresenta fortemente através da atividade de Luiz Emygdio de Mello Filho. Em 06/09/1955, Mello Filho declarou em matéria do jornal "Correio da Manhã", que a fim de prevenir a falta no abastecimento de água e as enxurradas que frequentemente aconteciam tanto no Rio de Janeiro, quanto em outras cidades do país, "[...] a solução depende muito mais do reflorestamento do que de grandes obras de engenharia".

A visão do botânico foi integrada ao curso de "Botânica aplicada aos jardins", que foi sediado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1858, não só através do programa das conferências, como pelas visitas técnicas e aulas de campo promovidas. Fundado oficialmente como entidade civil em 1948, o MAM-RJ, assim como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), tiveram seu conceito de criação inspirado nos moldes do Museu de Arte Moderna de Nova York, propulsor do modelo de "museu vivo", fundamentalmente estruturado em torno de um projeto de atuação didática. Instalado provisoriamente numa das salas do Banco Boavista, em 1952 foi transferido para o térreo do edifício do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema. A transferência à sede própria se deu, contudo, em 1958, quando foi inaugurado seu Bloco Escola. O Bloco de Exposições (prédio principal) foi inaugurado em 1963.

Entretanto, a importância do Museu não se restringe às artes visuais e aos espaços expositivos. A vocação interdisciplinar do MAM-RJ consolidou o papel do museu como um espaço de debate e formação, onde ocorreram (e ocorrem) cursos, oficinas, seminários, palestras e núcleos criativos que

fazem parte da história da instituição e que causaram impacto direto na produção artística e na reflexão crítica.

Neste contexto, foi sediado no MAM-RJ, entre Agosto e Outubro de 1958, um curso de extensão universitária de “Botânica aplicada aos jardins”, dirigido pelo botânico Luiz Emygdio de Mello Filho, e assistido pelo arquiteto Wit Olaf Prochinik, que foi chefe do Serviço de Estudos e Projetos do Departamento de Parques e Jardins, conforme consta em matéria de Jaime Maurício publicada em 21/04/1959 no jornal “Correio da Manhã”. O curso se propunha a fornecer ensinamentos relacionados ao ‘jardim moderno’, no qual se verificava na sociedade “[...] apenas uma onda de interesse amadorístico em torno do problema (básico na arquitetura e no urbanismo contemporâneos)” (MAURÍCIO, 1959, p. 16). Com duração de três meses de caráter intensivo, ainda de acordo com a referida matéria, o curso foi assim definido por Luiz Emygdio de Mello Filho:

O programa abrangia uma parte de apresentação, caracterização e apreciação geral do conteúdo do reino vegetal, outra de estudo descritivo dos grupos de plantas de maior interesse em jardinismo e paisagística, aí compreendido um estudo especial dos gimnospermas, monocotiledones, dicotiledones. Nessa unidade foram tratados os grupos mais importantes, entre outros as cicadáceas, as coníferas, as gramíneas, as liliáceas, as palmeiras, as aráceas, as orquídeas, as moráceas, as rosáceas, as leguminosas, as mirtáceas, as tubifloras, as rubiáceas, e as compostas em seus aspectos sistemático, aplicado e cultural. Uma terceira e última parte do curso versou sobre os princípios da horticultura e sobre suas técnicas seguidos de uma apreciação da ecologia em relação ao jardim, e de um tratamento mais pormenorizado das plantas para interiores, arborização urbana, aquáticas e trepadeiras (MELLO FILHO in MAURÍCIO, 1959, p. 16).

Nos exercícios práticos, houve “[...] o reconhecimento de plantas, e as análises florais, projeções e visitas a jardins públicos ou privados, aos viveiros de Burle Marx em Guaratiba, etc.”³⁴. Contou ainda com conferências do arquiteto Wit Olaf Prochnik (elementos construídos do jardim); a professora Ethel Bauzer de Medeiros (recreação e parques públicos); o arquiteto Hélio Modesto Leal (conceito e técnica do planejamento urbano); e o professor argentino Alberto Castellanos (cactáceas). Promoveu também visitas técnicas ao Jardim Botânico, à Floresta da Tijuca, a uma restinga e à Mata do Tinguá.

Ainda conforme a matéria do “Correio da Manhã”, de 21/04/1959, concluíram o curso Adina Mera, Alexandre Costa Netto, Antônio Osiris Rahal, Edna May de Oliveira Duvivier, Gilda Pontual Jefferson de Oliveira, Fernando Fonseca França, João Luiz Senges Filho, Jorge Werneck Passos, Lygia Fernandes, Marcelo Vítor Gurgel Barbosa, Maria de Lourdes Dias Menezes de Amorim, Osiris Cunha Maele, Raquel Gilda Hazan, Rebecca Davidovich.

Observa-se com isso que havia um público interessado nos conhecimentos do paisagismo modernista, que tinha na figura de Roberto Burle Marx seu mais destacado representante na Cidade do Rio de Janeiro, e através de suas áreas paisagísticas - como a Praça Senador Salgado Filho e o

³⁴ *Ibidem*.

Parkway da Praia de Botafogo - funcionavam como um grande ‘museu a céu aberto’. Tal público vinha não só da Cidade do Rio de Janeiro, como de todo o Estado. Esse é o caso do paulista Antônio Osiris Rahal, engenheiro agrônomo, que foi Diretor de Parques e Jardins em Teresópolis, município do Rio de Janeiro, onde foi o principal responsável pelo paisagismo dos espaços públicos da cidade.

Além deste curso, sob a direção do botânico Luiz Emygdio de Mello Filho eram frequentes as conferências e cursos realizados no Departamento de Parques e Jardins da Guanabara, para instrução dos técnicos, e abertas ao público em geral. Como exemplo destas conferências, cita-se a proferida pelo arquiteto Wit Olaf Prochnik em 18 de Agosto de 1962, nas dependências da referida instituição.

Com o título de “Planejamento de áreas verdes”, Prochnik expressava sua fala sobre grandes parques, enfatizando que estes representavam naquele momento uma expressão maior que os jardins. Lugares de intercâmbios e sociabilidade, onde o sentimento de pertencimento a uma comunidade se realiza. “São as zonas verdes, portanto, não só uma necessidade fisiológica, higiênica e estética, mas, sobretudo um elemento sociológico e psicoterapêutico de mais alta importância.”³⁵

Ainda conforme Prochnik, o tratamento formal das zonas verdes seguia fortes influências de outras áreas, assim como ocorreu em épocas antecedentes, e análises minuciosas demonstrariam os mesmos princípios de composição nas obras de vanguarda pictórica, escultórica, de artes gráficas, musical ou paisagística.

Apesar das tendências, Prochnik descreve que havia várias vantagens dos pequenos jardins sobre os grandes parques. Tratava-se da época de inauguração do Parque do Flamengo, e os reflexos do impacto da magnitude da obra na sociedade eram latentes. As tendências futuras são para uma ampliação cada vez maior de planejamento paisagístico pela integração das culturas utilitárias, dos traçados rodovias e ferroviários, da própria paisagem urbana com o seu *skyline*, em resumo, para um tratamento paisagístico regional que eventualmente equivalerá a um *status quo* social mais evoluído.³⁶

Ainda no âmbito institucional, além dos contributos de Luiz Emygdio de Mello Filho e sua equipe, houve nesse período importantes subsídios do arquiteto Fernando Magalhães Chacel como Diretor do Departamento de Parques e Jardins da Guanabara, no período de 1961 a 1965, durante o Governo de Carlos Lacerda. Chacel tomou posse e instaurou sem precedentes uma gestão de restauro dos jardins públicos da Cidade do Rio de Janeiro, motivado pelo Programa de Remodelação do Rio para o IV Centenário.

4.1.2. A prática institucional de Fernando Magalhães Chacel

Fernando Magalhães Chacel, em entrevista concedida a Evelise Grunow e Fernando Serapião em 2005, descreveu que nasceu em 5 de abril de 1931, no Rio de Janeiro. Até definir-se como arquiteto paisagista, trilhou caminhos profissionais sempre inclinado ao mundo das artes. Ele próprio

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibid.*

se definiu como “alguém que age e trabalha com base na sensibilidade e intuição”. Em 1948 ingressou para a Escola Nacional de Belas Artes, depois se transferindo para o curso de Arquitetura, no qual se formou em 1953. Nesta época, tocava acordeão nas noites cariocas. Em dado momento Chacel viu-se dividido entre a arquitetura e a música, até o dia em que, Chacel conheceu Burle Marx e ingressou como estagiário em seu Ateliê de Paisagismo em 1952, no qual permaneceu até 1953.

Este contato foi decisivo na carreira de Chacel, quando resolveu se dedicar à prática paisagística. Contudo, na realidade, em sua entrada ele não foi trabalhar com paisagismo: ficou encarregado de uma exposição que Burle Marx faria em Washington, nos Estados Unidos, onde pintava os desenhos que ele iria expor. Nesse momento, ele conheceu o lado artístico de Burle Marx. Porém, os dois anos com Burle Marx permitiram-no aprender o ofício de paisagista, por pensamentos, palavras e obras.

O fascínio pela arte de Roberto Burle Marx, ainda conforme a referida entrevista de Serapião e Grunow (2015), por suas cores, foi algo que o emocionou muito e revelou um caminho no qual não havia pensado. Posteriormente, Chacel foi trabalhar na prefeitura, no setor de paisagismo, contratado especialmente devido a sua experiência no Ateliê de Paisagismo de Burle Marx. Desta forma, era visto como um paisagista.

Foi através dos ensinamentos de Burle Marx que Chacel aprendeu a prática paisagística, cujos conhecimentos foram ampliados através de trabalhos com o geógrafo Nacib Aziz ab'Sáber e com o botânico Luis Emygdio de Melo Filho Tais experiências foram de suma importância para a formação de seus saberes. Ele descreveu, na referida entrevista de Serapião e Grunow (2015), que a formação de seus conhecimentos na prática paisagística teve como principais referências o trabalho de Burle Marx e do botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto.

Ao longo de sua trajetória profissional, ainda conforme seus depoimentos, Chacel se dedicou com maior frequência à macro escala de intervenção, ou seja, para o planejamento paisagístico, e integrando o trabalho de equipes multidisciplinares, envolvendo conjuntamente botânicos, biólogos, geógrafos, entre outros. Realizou também projetos paisagísticos, voltados para a meso e micro escala de intervenção. Porém, o que mais chama a atenção no trabalho de Chacel não é o paisagismo de pequeno porte, as formas, volumes ou o conhecimento sobre espécies e materiais, mas o domínio da paisagem de grandes glebas, a recuperação ambiental de áreas de porte elevado (SERAPIÃO; GRUNOW, 2015).

Para conceber suas obras, Chacel adotava princípios que unem conhecimentos das ciências naturais, como a ecologia, e da arte. Segundo Chacel (2001), como princípio ecológico ele adotou a metodologia da ecogênese, que corresponde a uma ação antrópica de reconstituição de ecossistemas parcialmente ou totalmente degradados, valendo-se do replantio de espécies vegetais autóctones.

Na definição de Odum (1988), a noção de ecossistema considera que cada elemento no meio ambiente influencia as propriedades do outro de maneira sistemática, e cada um é necessário para a

manutenção da vida. Para Chacel, essa percepção era transmitida à paisagem, e lhe confere caráter holístico, incluindo tanto os elementos geobiofísicos, quanto as estruturas socioeconômicas. Geobiofísicos, segundo Chacel (2001), correspondem aos agentes geológicos, biológicos e físicos de um ambiente, considerados nas suas ações conjuntas. Assim, ele compreende a paisagem como um legado e um patrimônio, de modo que sua intenção era colaborar para “[...] sua qualidade, integridade e identidade” (CHACEL, 2001, p.19).

Seus saberes foram fundamentais para o desenvolvimento dos planejamentos paisagísticos para o Parque da Gleba E, o Parque de Educação Ambiental Professor Mello Barreto, e o Parque Fazenda da Restinga, situados na Lagoa da Tijuca; no parque do Rio Office Park, às margens da Lagoa de Jacarepaguá; o Clube Malibu e o módulo inicial do Parque Municipal Ecológico de Marapendi, na margem da Lagoa de mesmo nome.

Neste sentido, Fernando Chacel (2004) definiu que a profissão poderia ser desenvolvida em dois níveis básicos: o planejamento e o projeto paisagístico. O planejamento paisagístico compreende a meso e a macro escala de intervenção e corresponde a espaços comunitários e particulares de grandes proporções, grandes setores urbanos, cidades e regiões. Já o projeto paisagístico, ainda segundo o autor, engloba a meso e micro escala, atuando também em espaços públicos e privados de grandes proporções e de dimensões mais restritas, equivalentes a um lote ou a uma ou poucas quadras urbanas, e corresponde aos jardins, praças, pátios, calçadas, margens de rios e canais, cemitérios, dentre outros.

Apesar da relevância de sua obra no âmbito do planejamento paisagístico, vale destacar a contribuição de Fernando Chacel na micro e meso escala de projeto para a Cidade do Rio de Janeiro. Com ações envolvendo recomposição de vegetação (com o replantio de falhas da arborização e o acompanhamento das espécies existentes), plantio e reconstituição de gramado, ensaibramento e pavimentação em pedra portuguesa, restauro de obras de arte, limpeza dos lagos artificiais, espelhos d’água e cascatas, introdução de mobiliário, com colocação de bancos e novos brinquedos em playgrounds, é implementada a reforma.

Assim, foram reformadas cerca de trinta praças e alguns parques, concentrados a maior parte na zona sul, como a Quinta da Boa Vista, o Campo de Santana, o Passeio Público, a Praça Paris, a Praça Serzedelo Correia, a Praça do Lido, o Jardim de Botafogo, a Praça do Aeroporto Santos Dumont, entre outras. Foi procedida também a manutenção da arborização pública, com replantio de árvores quando necessário, inclusive atentando para a manutenção das características originais das ruas, como o caso das Palmeiras Imperiais da Rua Paissandu.

Destaca-se também em sua gestão ao processo de desapropriação do Parque Lage, localizado no bairro Jardim Botânico, e sua entrega à população. Em entrevista ao Jornal do Brasil, em 22/10/1964, Chacel declarou que se tratava de uma medida que visava resguardar uma reserva vegetal de grande valor para a comunidade. Em sua justificativa ele defendeu que um dos principais

problemas das grandes cidades, e especialmente do Rio de Janeiro que é localizado no cinturão intertropical do Globo, é a deficiência de parques com dimensões proporcionadas ao número de habitantes sempre crescente. Eram favoráveis ao processo para conservação do parque, o Conselho Florestal e o Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Porém, o que diferencia a gestão de Fernando Chacel neste momento no Rio de Janeiro é o método de trabalho, ou seja, a reforma dos jardins levou em conta os aspectos históricos, o lugar, o tipo de público que os frequentava, definindo através de estudos preliminares sobre o tipo de ação a ser adotada em cada um deles. A consideração destes aspectos determinou, por exemplo, que a Praça Paris mantivesse suas características originais, em detrimento da Praça Serzedelo Correia e a do Lido, que foram modificadas para atender às necessidades de seus usuários. Nesta nova orientação, aumentaram-se, em alguns casos, as áreas de utilização e circulação, de acordo com a densidade demográfica do bairro em que o jardim se situava. Na justificativa de Chacel, em entrevista para o *Jornal do Brasil* em 21/09/1965: “se há gente demais e pouco espaço [...] os canteiros acabam sendo pisados”.

Na configuração adotada para novas intervenções em praças e calçadas do Rio, até então, estava sendo tomado o desenho de ondas para a pavimentação em pedras portuguesas, tal como feito no Calçadão de Copacabana. O calçamento em pedra portuguesa foi introduzido no Rio de Janeiro na administração do prefeito Pereira Passos, no início do século XX, integrando o conjunto de medidas urbanísticas promovido pela Prefeitura do Distrito Federal para modernização da capital da República. Contudo, no reestudo da pavimentação, exigido como forma de compensação estética para a diminuição da área ajardinada, o Departamento de Parque e Jardins resolveu variar os padrões originais.³⁷

Com isso, ainda conforme reportagem de José Maria Mayrinck (1965), o arquiteto Renato Primavera Marinho, assessor de Fernando Chacel, utilizou pedras portuguesas brancas e pretas explorando ao máximo a plasticidade do material, e obedecendo ao espírito geométrico e a escala humana. Várias praças foram assim pavimentadas com os desenhos do arquiteto Renato Primavera Marinho, e a exemplo tem-se o calçadão de Ipanema criado em 1965, ano em que se comemoraram os 400 anos do Rio de Janeiro (Figura 48). Dentre elas, destaca-se também a Praça São Salvador, no bairro de Laranjeiras, cuja criação mereceu menção especial na Bienal de São Paulo.

³⁷ *Ibid.*



Figura 48: Ipanema, com destaque para o desenho de piso em pedra portuguesa branca e preta (1965). Renato Primavera Marinho. Foto: Alda Ferreira, 2017.

Outra necessidade de suma importância procurou ser sanada na gestão de Fernando Chacel: a falta de mão de obra especializada. Havia poucos jardineiros treinados e com capacidade de reconhecer as plantas, inclusive pelo nome científico. Para diminuir esta ausência, foi criada uma Escola de Jardineiros, que ficou sob coordenação de Luís de Mendonça. Pioneira no Brasil, até mesmo funcionários do Departamento de Parques e Jardins e das Regiões Administrativas frequentaram os cursos iniciais oferecidos pela escola.

Tais medidas estavam incluídas na política do Governo de Carlos Lacerda, que se empenhava em diminuir o grande déficit de área de amenização da cidade, e por isso, entre outras coisas, estava construindo, através da SURSAN, o Parque do Flamengo e o Parque Ari Barroso, na Penha, o primeiro a ser construído no subúrbio carioca. Apesar de praticamente duplicarem a área formal dos parques da cidade, segundo Chacel em entrevista ao *Jornal do Brasil* de 1/11/1964, os parques ainda não resolveriam o problema. Nesta data, a cidade contava com cinco parques: a Quinta da Boa Vista e Campo de Santana (construídos no sec. XIX), o Parque Viveiro de Vila Isabel (antigo jardim zoológico), e o Parque Guinle e da Cidade, que eram propriedades particulares e foram doados à antiga Prefeitura pelo Governo Federal.

Na década de 1970, Fernando Chacel associou-se a Luiz Emygdio de Melo Filho, e juntos fundaram a empresa “A Paisagem”. A partir deste período iniciou-se uma mudança de paradigma em sua metodologia, evoluindo do projeto paisagístico na escala micro e meso para a visão ecológica, voltada para o meio ambiente, passando a constituir o planejamento paisagístico na macro escala. Sua primeira experiência de recuperação de uma área degradada e de restauração paisagística foi o trabalho desenvolvido na barragem de Paraibuna, em São Paulo. Neste trabalho, foi decisiva também a colaboração do geógrafo Aziz Ab'Sáber, cujos conhecimentos ampliaram seu entendimento da complexidade do meio ambiente.

4.2. Estabelecimento do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro

As modificações promovidas no ano de 1931 no Curso Geral da ENBA, que imputaram nova orientação ao ensino concedendo-lhe caráter moderno, culminaram com a separação definitiva do curso de Arquitetura das Belas Artes. Com isso, foi criada a Escola Nacional de Arquitetura, através da lei nº 452, de 5 de julho de 1937. Suas instalações, neste momento, continuaram na Escola Nacional de Belas Artes, que fazia parte estrutural da Universidade do Rio de Janeiro.

Em 5 de julho de 1937, foi criada a Universidade do Brasil, como continuidade da Universidade do Rio de Janeiro, onde foi estabelecido o sistema universitário em detrimento ao conjunto de escolas superiores isoladas da primeira. A grande reestruturação promovida pelo ministro Gustavo Capanema fazia parte dos planos do governo de implantar em todo o país um padrão nacional de ensino superior e estabelecer um sistema destinado a controlar a qualidade desse ensino, inspirado na concepção francesa de universidade. Esse projeto grandioso e altamente centralizador acabaria sufocando outras iniciativas mais liberais, como ocorreu, por exemplo, com a Universidade do Distrito Federal, extinta em 1939.

Posteriormente, através do Decreto-Lei nº 7.918/45, de 31 de Agosto de 1945, a Escola Nacional de Arquitetura passou a ser denominada Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA). Neste período, a FNA foi transferida para o antigo Hospício D. Pedro II, localizado na Praia Vermelha, e era vinculada a Universidade do Brasil. No ano de 1961, ela passou a ocupar o atual endereço na Cidade Universitária, na Ilha do Fundão, e posteriormente recebeu a alcunha de Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), integrante da atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), ainda segundo o referido Decreto-Lei de 31/08/1945, ficou responsável pelos cursos de Arquitetura, em nível de Graduação, e o de Urbanismo, como Pós-Graduação *Latu Sensu*, ou Especialização. O Curso de Arquitetura, acessível mediante a prestação de concurso vestibular, tinha a duração de cinco anos; e o curso de urbanismo, era acessível aos portadores do diploma de arquiteto ou de engenheiro civil, mediante a prestação de concurso vestibular, com duração de dois anos.

Em 09/12/1945, o jornal “Correio da Manhã” publicou matéria intitulada “O ensino do paisagismo no Brasil”, de autoria do agrônomo e botânico Harold Edgard Strang. Na referida matéria, ele discorre sobre a criação da Faculdade Nacional de Arquitetura, e a situação do ensino de paisagismo. Inicia seu relato dizendo que a Arquitetura, como ciência, arte e carreira profissional bem definida impunha a medida de separação das Belas Artes, e era indispensável que seu ensino se pudesse fazer em bases mais amplas do que até então. No cerne dessa questão ele reflete que daquele momento em diante possivelmente passaria a haver além dos arquitetos, os urbanistas, e inicia sua crítica à disciplina de ‘urbanismo e arquitetura paisagística’.

Harold Strang, ainda segundo a matéria do “Correio da Manhã” de 09/12/1945, indica que segundo as especialidades profissionais recentemente criadas – como a do arquiteto, veterinário, e do agrônomo, que haviam deixado de ser engenheiro arquiteto, médico veterinário, e engenheiro agrônomo – não seria possível que a profissão do paisagista continuasse a ser apenas um apêndice “mal cuidado” do urbanismo. “Na verdade, e até certo limite, o paisagismo é uma consequência do urbanismo. Se analisarmos, porém, mais a fundo a questão, veremos que ele é ainda mais extenso seja no tempo, seja no espaço” (STRANG, 1945, p. 1).

O paisagismo é algo muito vivo e muito livre. Não pode ser regido por leis, nem mesmo regras. O paisagista trabalha com plantas; elas são sua matéria prima, viva, inteiramente diferente dos materiais que o arquiteto utiliza e com os quais aprendeu a trabalhar. Acreditamos que apenas essas razões já seriam suficientes para justificar a necessidade de ser criada, no mínimo, no curso de Urbanismo, uma cadeira especializada em Paisagismo. O mais desejável, como é fácil compreender, seria a criação de um curso de Paisagismo, anexo ao de Urbanismo (STRANG, 1945, p.1).

Strang segue discorrendo que os arquitetos poderiam se dedicar à prática do paisagismo, mas iriam sentir a necessidade de complementar seus estudos, e adquirir novos conhecimentos, diferentes dos que possuíam. O agrônomo exemplifica que os grandes mestres do paisagismo, americano e europeu, relatam da necessidade que têm de abarcar conhecimentos de:

[...] solo, adubação, necessidade das plantas, sua fisiologia e sistemática, formas, silhuetas, coloração da folhagem, época de cor das flores, além de bases sólidas de topografia, perspectiva, estudos da combinação de cores, jogo de luz e sombra, utilização dos acidentes naturais do terreno, águas, rochas, etc. Quanto ao campo de atuação do paisagista, vemos que ele se estende muito além dos jardins de residências urbanas, parques e jardins públicos nas grandes cidades. [...] Como vemos, é variada e heterogênea a soma de conhecimentos que deve possuir o paisagismo, assim como é variado o seu campo de ação (STRANG, 1945, p. 1).

Era reconhecida pelo agrônomo a importância adquirida pelo campo do paisagista a esse momento, tanto na concepção de parques e jardins, públicos ou privados, nas cidades e nos campos. Com isso, ele reproduz a definição de Charles Elliot, que diz que o paisagismo era a arte de criar e conservar a beleza nos arredores da habitação humana, e no grande cenário natural do país, e complementa que à profissão cabe criar e conservar a beleza e a saúde. Dito isso, Strang enumera suas diretrizes para o campo do paisagismo nesse momento:

(a) O paisagismo urge ser instituído como curso e profissão independentes; (b) a sua importância é enorme na vida atual para a preservação da saúde das populações, para a instituição de locais de recreio, na criação e manutenção das belezas florísticas e florestais das cidades, etc; (c) o paisagismo é uma arte inteiramente distinta da arquitetura ou do urbanismo, puramente arquitetônico, no entanto, o paisagista deverá trabalhar em colaboração com o arquiteto e urbanista. Os materiais que lançam mão de naturezas completamente opostas, e exigem técnicas que não podem ser comparadas (STRANG, 1945, p.1).

Harold Strang distinguia sua postura visionária em relação à questão, e recomendava como paliativo a criação da cadeira de paisagismo, que abarcasse os conhecimentos indispensáveis de botânica, e da possibilidade dos agrônomos também poderem exercer a prática. Como ele previra, o reconhecimento da necessidade de autonomia disciplinar do paisagismo ainda iria demandar um bom tempo.

Vale ressaltar a importância da atuação de Harold Strang na Cidade do Rio de Janeiro. Strang era um cientista que fazia parte de um atuante grupo de conservacionistas, e em 1959, sob seus auspícios a Prefeitura do Distrito Federal criou o Instituto de Conservação da Natureza (ICN), através de sua inserção em associações como a Fundação Brasileira de Conservação da Natureza (FBCN)³⁸ e em instituições científicas, exerciam forte influência sobre as políticas nacionais de conservação da ‘natureza’.

A ação de pensadores conservacionistas, como Strang, foi primordial para a criação do Parque Nacional da Tijuca, no ano de 1961, que ocorreu logo em seguida à transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília e, mesmo preservando o título de nacional, passou a ser administrado pelo Estado da Guanabara, mantendo a sobreposição histórica entre a esfera federal e seus vínculos com a Cidade do Rio de Janeiro.

Esses princípios ecoaram no curso de arquitetura da FNA-UFRJ, apesar das críticas continuadas de profissionais que atuavam na prática e solicitavam a devida consciência. Os saberes da botânica e ecologia estavam presentes no plano de curso da disciplina de ‘Urbanismo e Arquitetura Paisagista’, e para maior aprofundamento das questões do paisagismo introduzidas na graduação, a FNA oferecia a disciplina de Arquitetura Paisagística também no curso de especialização em Urbanismo. A cadeira era ministrada no segundo ano, com carga horária de 20h/mês. No conteúdo de seu programa estavam contidas disciplinas como botânica aplicada aos jardins, em que eram relacionadas questões como florística, ecologia, e genética, conforme descreveu José Otacílio Sabóia Ribeiro, em matéria para o ‘Diário de Notícias’, em 25/08/1957. Contudo, segundo Ribeiro, as questões de genética e ecologia eram estudadas secundariamente se comparadas à florística.

A disciplina urbanismo e arquitetura paisagística permaneceu na grade curricular da graduação do curso de Arquitetura da FNA, posteriormente FAU, integrante da então Universidade do Brasil (UFRJ), até o ano de 1970. A cátedra era ministrada no 5º ano, e durante algum tempo continuou sob aos auspícios de José Otacílio Sabóia Ribeiro. O catedrático da referida disciplina faleceu em 1969, e a partir dos anos 1970 a cadeira de paisagismo adquiriu caráter autônomo, sendo ministrada no quarto ano do curso.

Também na Cidade do Rio de Janeiro, a Universidade Santa Úrsula, instituição de caráter privado de ensino superior fundada em 1939, instituiu nos anos 1970 o curso de Arquitetura, que em

³⁸ A Fundação Brasileira de Conservação da Natureza (FBCN) foi criada em 1958, inspirada na *International Union for Conservation of Nature* (UICN) importante entidade conservacionista, com a qual a primeira mantinha laços estreitos.

seu currículo oferecia a cadeira de paisagismo no 8º e 9º períodos. No programa da disciplina constavam aulas de botânica, planejamento de jardins, dentre outras, dada em comum acordo com a de Planejamento e Urbanismo. Todavia, apesar dessas ocorrências institucionais e da procura dos alunos por maior conhecimento na área, ainda havia poucos professores especializados em paisagismo realmente aptos a ministrar a disciplina a par das complexidades que a profissão começava a solicitar.

Em 22/12/1957, o arquiteto Rino Levi escreveu uma matéria para o jornal ‘Diário de Notícias’ denominada ‘O ensino de Arquitetura’, onde discorre sobre as atualizações da prática dos arquitetos, e da necessidade de atualização do ensino. Fala que o arquiteto não possui um saber total, e critica o ensino de universidades estrangeiras na formação do ‘arquiteto integral’. Em contraponto, defende que devido à extensão de seu campo de ação, é de suma importância a colaboração de outros especialistas para o desenvolvimento de seu trabalho.

Neste viés, Rino Levi sugere a reforma do ensino de Urbanismo, e dentre outras coisas, reflete que a teoria dada no programa da cadeira de paisagismo deve envolver “[...] a parte histórica, e noções gerais de botânica, compreendendo classificação de plantas, e características básicas das famílias mais usadas” (LEVI, 1957, p.6).

No ano de 1964, de acordo com um levantamento feito pela Secretaria Geral do Conselho Federal de Educação, publicado do “Jornal do Commercio (RJ)” em 24/04/1964, existiam no país ao todo oito escolas de Arquitetura e Urbanismo, a saber: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Recife (PE); Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia (BA); Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais (MG); Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (Guanabara); Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (SP); Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie (SP); Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul (RS); Curso de Arquitetura da Universidade de Brasília (Distrito Federal).

Em conferência para o Clube de Engenharia, no ano de 1971, intitulada “Conservação da natureza e planejamento paisagístico”, segundo matéria do “Diário de Notícias”, de 14/03/1971, o arquiteto paisagista Fernando Chacel lamentou a escassez de profissionais de paisagismo no Brasil, ressaltando que na época grande parte dos que existiam eram autodidatas. Ele complementou que a formação de um profissional nesse campo necessitava de uma reorganização curricular, pois demandava saberes da botânica, arquitetura e agronomia.

No Brasil, as crescentes solicitações de profissionais por mudanças na estrutura curricular das disciplinas de paisagismo no curso de arquitetura funcionam como um termômetro da estruturação do próprio campo profissional: cada vez mais a arquitetura paisagística englobava não só a micro e meso escala do projeto paisagístico, dedicada à concepção de parques, praças, e jardins privados, para englobar também a macro escala em nível do planejamento. Aproximava-se assim do comum acordo com o campo do Urbanismo, e como tal, era solicitada maior complexidade nos conhecimentos, a

partir da inter-relação com novos campos do saber. O contexto da profissão no país também estava relacionado às mudanças internacionais que a profissão vinha abrangendo.

Neste contexto, segundo Dourado (1997), o campo paisagístico brasileiro foi marcado pela consolidação da atividade no país, que passou a contar com um gradativo aumento na quantidade de profissionais atuando na área. Tal situação se apresenta como um desafio à profissão, que responde com “[...] um novo status de atuação, ao iniciar uma ampla e progressiva redefinição de seus horizontes” (DOURADO, 1997, p.10).

Assim, após o segundo pós-guerra, a atividade mostra expansão de seu campo de atuação, devido à multiplicidade de escalas de intervenção relativas à atribuição do profissional, que por meio de técnicas específicas passa a agir em diferentes dimensões físicas, abrangências espaciais e especializações funcionais. A produção paisagística, de acordo com Schlee (2010), gradativamente se desdobra em diferentes linhas conceituais, com repertório formal amplo e diversificado, e regido por princípios projetuais diversos.

[...] dos projetos de parques e praças urbanas a planos de desenho urbano e de requalificação do ambiente da cidade, do restauro de velhas praças e jardins a planos de diretrizes de preservação de antigas ambiências urbanas, da participação em planos diretores urbanos a estudos de manejo ambiental regional, das propostas de tratamento paisagístico de vias urbanas e autoestradas a projetos de recomposição paisagística em escala territorial, de programas de educação ambiental a criação de parques nacionais e reservas de proteção a ecossistemas ameaçados, da elaboração de jardins residenciais e institucionais a conjuntos desportivos e de recreação (DOURADO, 1997, p. 10).

Trata-se do início do amadurecimento da consciência da autonomia das funções do profissional, e dos conhecimentos que a profissão solicita. Um profissional que pensa e intervém a paisagem, e a partir dela, desenvolve sua criação. Criação essa que não parte de uma ‘tábula rasa’, e leva em conta a paisagem, e o sítio preexistente com suas características peculiares, tanto em termos da dinâmica da vida social, quanto da identidade do meio ambiente.

O entendimento dos problemas ambientais acontece a partir da visão do meio ambiente como um campo de conhecimento e significados socialmente construído, que é perpassado pela diversidade cultural e ideológica. Apoiado na noção de ecossistema, o princípio da unidade ambiental, segundo Odum (1988), considera a cidade como um sistema interagindo, dentro do qual, todos os elementos e processos são inter-relacionados e interdependentes, de tal forma que, qualquer mudança em um deles resultará em alterações no todo. Essa abordagem conduz inclusive à inserção do ser humano e da cultura local no processo de investigação urbana.

Os saberes solicitados no campo paisagístico nesse momento passam também a assumir maior complexidade em relação aos períodos precedentes, com interlocuções com os campos das ciências humanas; das ciências biológicas, com ênfase à ecologia; da geografia; e das artes. Contudo, acreditar

que essa consciência é generalizada a todos que atuam no campo profissional é ter uma postura ingênua em relação aos desafios enfrentados para consolidação da profissão.

Com o crescimento da importância do Urbanismo no século XIX, deu-se a combinação do planejamento moderno com a tradição da prática de jardinagem, que trouxe à arquitetura paisagística sua orientação particular. A arquitetura paisagística continuou seu desenvolvimento como uma disciplina ligada ao *design* durante o século XX, e se beneficiou de vários movimentos tanto no *design* quanto em arquitetura.

No início do século XX, o planejamento do espaço era entendido principalmente como uma preocupação social para a saúde humana e a organização urbana. Porém, com a Carta de Atenas (1931), o planejamento do espaço livre foi reconhecido em princípio como um componente importante do planejamento do desenvolvimento urbano. Desta forma, foi criada em 1948 a *International Federation of Landscape Architecture* (IFLA), em Cambridge, Inglaterra, que teve como um dos fundadores e primeiro presidente o paisagista inglês Sir Geoffrey Allan Jellicoe. Seu objetivo maior é a representação da profissão do arquiteto paisagista no mundo, através das delimitações das atribuições do profissional, e o fomento junto às instituições de ensino para a criação de cursos de graduação em Arquitetura da Paisagem.

Após a Segunda Guerra Mundial, a Europa precisava ser reconstruída, e a prática paisagística assumiu grande relevância no contributo para a requalificação urbana. Assim, começaram a surgir as primeiras sensibilizações para a preservação dos então considerados jardins de interesse histórico (ANDRADE, 2008).

Com a finalidade de estudar e preservar jardins históricos, foi criada em 1966 na Inglaterra a sociedade mais antiga do mundo relacionada à preservação desse patrimônio: a *Garden History Society*. Desde 1995, a sociedade tornou-se uma consultora estatutária sobre propostas para conservação de parques, jardins e paisagens registrados na Inglaterra. Em 2015, passou a se chamar *The Gardens Trust*, tendo se fundido com a *Association of Gardens Trusts*. Atualmente, fazem parte da *Gardens Trust* a Inglaterra, o País de Gales, e a Irlanda do Norte, e a Escócia, com o *National Trust for Scotland*. Ela tem cerca de 1.500 membros e publica o “Jornal de História do Jardim” duas vezes por ano, bem como um boletim informativo dos membros regulares. A sociedade tem um grupo ativo na Escócia, com seu boletim regular e oficial de conservação (ANDRADE, 2008).

No final da década de 1960, foram implementadas na Europa parcerias e grupos de trabalho sob a forma de seções, que depois originaram comitês, para serem discutidas as diferentes perspectivas de atuação, a fim de garantir a abrangência necessária aos temas dentro da arquitetura de paisagem. Muitos dos trabalhos dos comitês, entre 1960 e 1970, foram relacionados com comissões específicas da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), e com outras ações para promoção do verde nas cidades.

Em 1967, representantes da IFLA se reuniram em Sardenha, na Itália, em Assembleia Geral, e criaram uma seção específica e pioneira, que ficou sob coordenação do arquiteto paisagista belga René Pechère. O objetivo dessa seção era discutir a metodologia para tratar os jardins de interesse histórico no mundo, através de inventários, da pesquisa aos meios de proteção, da conservação, restauração e manutenção, da análise e registro das regras de composição da arquitetura e dos elementos vegetais, bem como de seu entorno imediato, a fim de impedir a destruição desses espaços considerados valiosos. Todavia, na ocasião, foram identificados apenas 2000 jardins nessa categoria no mundo.

Em 1970, como subdivisão do *International Council of Monuments and Sites* (ICOMOS) – criado em 1965, como resultado da “Carta de Veneza”, de 1964 – e o IFLA, foi fundado o *International Scientific Committee on Historic Gardens and Sites*, que posteriormente, em 1999, se deu a mudança de sua nomenclatura para *International Scientific Committee on Cultural Landscapes*. Seu principal objetivo era promover a defesa, a reabilitação, o conhecimento e a difusão desse patrimônio cultural ameaçado, através de conferências, simpósios e publicações.

Em 1971, na cidade de Fontainebleau, na França, aconteceu o primeiro simpósio internacional de proteção e restauração de jardins históricos, organizado pelo comitê conjunto do ICOMOS-IFLA. Foram então apresentadas recomendações para a salvaguarda dos jardins e a definição de jardim histórico: “Um jardim histórico é uma composição arquitetônica e horticultural de interesse para o público do ponto de vista histórico e artístico.” (ICOMOS, 1971, p.233). O empenho e a produção científica do comitê do ICOMOS-IFLA foram de suma importância, e deram propulsão para o desenvolvimento de numerosos estudos publicados sobre um tema entre as décadas de 1960 à de 1980, até então, não discutido: a restauração em jardins históricos. A geração de René Pechère foi pioneira e a principal responsável pela formalização da preservação de jardins históricos, concretizada anos mais tarde com a publicação da “Carta de Florença”, em 1981.

Conscientiza-se, desta forma, que o campo paisagístico relaciona-se também com o campo do patrimônio, natural ou cultural, cujo labor é definido por diretrizes mundiais definidas pela UNESCO, adaptadas ao caráter peculiar de cada país. O objetivo é restaurar, preservar, e gerir os diversos jardins históricos ou reservas florestais, que posteriormente foram chamados de ‘Unidades de Conservação’. A tarefa de pesquisar jardins históricos e preparar uma política para sua conservação envolve a consideração de uso atual e futuro, relacionando a prática à pesquisa arqueológica, ao conhecimento histórico, ao julgamento do design e às habilidades técnicas em horticultura e construção.

Assim, a especificidade do campo não estaria mais restrita à formação em arquitetura, ou paisagismo, ou arquitetura da paisagem, sem, contudo, abdicar de seus conhecimentos. Torna-se necessário aliar esses saberes aos conceitos patrimoniais, cujos conhecimentos e habilidades estão relacionados ao design ambiental, horticultura, história da paisagem, história da arquitetura e gestão. Especialistas em programas educacionais também são necessários para o complemento da prática preservacionista.

No âmbito internacional da arquitetura, conforme Giulio Argan (1992), ocorre na Europa em meados do século XX a ascensão de correntes humanistas, que visavam a revisão dos modelos racionalistas do início do século. Tal pensamento denota a emergência de uma nova visão de mundo, a ecocêntrica. A visão ecocêntrica, conforme o geógrafo Augustin Berque (1994), surgiu na cultura ocidental também a partir de meados do século XX, como resposta à deflagração da crise ambiental, numa perspectiva filosófica que busca a interpretação das relações do homem com o meio ambiente. Seus fundamentos advêm de estudos da Ecologia, que segundo Odum (1988), é a ciência que estuda as relações do homem com o meio ambiente.

Essa contribuição conceitual traz consigo referenciais que proporcionaram uma nova perspectiva do mundo, evidenciando que a posição do ser humano não estaria apartada ou hierarquicamente acima dos demais seres vivos. Dessa forma, aos poucos chegou-se à compreensão de que o meio ambiente representa uma totalidade ecológica, social, econômica e cultural, construído a partir de uma série de princípios que levam em conta a noção de ecossistema, tornando-se uma questão central inclusive em debates políticos.

As primeiras discussões internacionais sobre o meio ambiente começaram a partir da publicação, em 1962, do livro “Primavera Silenciosa”, de Rachel Carson. Entretanto, por ser um estudo acadêmico o alcance de seus pressupostos foi restrito. Em abril de 1968, um grupo de renomados cientistas de vários países preocupados com a questão ambiental e os crescentes problemas causados pela devastação e destruição no planeta, reúne-se, unindo esforços para a proposição de soluções, na *Accademia dei Lincei*, em Roma, fundando o chamado ‘Clube de Roma’.

No ano de 1972, o grupo de pesquisadores liderados por Dennis L. Meadows encomendou um relatório elaborado por um grupo de cientistas do Massachusetts Institute of Technology (MIT) (Instituto de tecnologia de Massachusetts) abordando temas relacionados ao meio ambiente e aos recursos naturais, propondo a utilização do princípio de desenvolvimento sustentável para pautar as ações no mundo, salientando que os recursos naturais no Planeta Terra são finitos.

O relatório denominado “Os Limites do Crescimento”, vendeu mais de 12 milhões de exemplares e foi traduzido para 30 idiomas, tornando-se um dos documentos mais vendidos sobre meio ambiente no mundo. Ele demonstra por meio de programas de computador uma prospecção sobre a utilização dos recursos naturais indiscriminadamente e salienta que este sistema tende a entrar em colapso se uma modificação nas atitudes do ser humano não for iniciada imediatamente.

No campo político, a partir dos anos 1960, começaram a surgir as primeiras conscientizações no intuito de buscar soluções para a crise global que afeta o planeta. Verificou-se que a crescente degradação das condições de vida solicitava reflexões sobre os desafios para mudar as formas de pensar e agir na esfera ambiental, integrando as formas de vida, e baseada numa articulação entre conceitos de identidade cultural e diversidade, educação ambiental, mobilização, participação e práticas interdisciplinares, entendidos a partir da ética ecocêntrica (JACOBI, 2003).

No Brasil, o primeiro paisagista a defender a preservação e manutenção de uma situação equilibrada e favorável à vida por meio da atividade paisagística foi Roberto Burle Marx. Em conferência proferida em 1967, o paisagista diria:

A missão social do paisagista tem esse lado pedagógico de fazer comunicar às multidões o sentimento de apreço e compreensão dos valores da natureza pelo contato com o jardim e com o parque. No Brasil, onde há, em parte, esse desamor pelo que é plantado, a lição da experiência me ensinou que é preciso insistir muitas vezes para, por meio de choque entre as posições, trazer o entendimento da importância de nossa ação e contribuição, a fim de provocar uma mudança de mentalidade. Também a nossa atitude tem um sentido projetivo, em relação ao futuro, para mostrar que houve alguém preocupado em deixar um legado valioso em estética e utilidade para os próximos (MARX, 2004, p. 94).

Desta forma, para Burle Marx, a prática paisagística deveria ser constituída na relação de adequação do meio ecológico às exigências naturais da civilização. Essa visão representa de forma ampla não somente a clareza que ele tinha de seu ofício, mas a compreensão da paisagem como uma totalidade, que está além dos aspectos físicos e biológicos, e se preocupa também com questões sociais, cujo objetivo é sensibilizar o indivíduo, para que, a partir dele, se processem as mudanças necessárias à continuidade da vida. E, é com essa meta que o paisagista fundaria um dos estabelecimentos mais duradouros da história do paisagismo brasileiro: o escritório Burle Marx e Cia.

4.2.2. A trajetória de Haruyoshi Ono e o escritório Burle Marx e Cia.

Haruyoshi Ono, segundo entrevista concedida em 2010³⁹, nasceu em 28 de Agosto de 1943, no bairro Rio Comprido localizado na região central do município do Rio de Janeiro. Seus pais, Toshihisa e Ekiko Ono, imigraram do Japão para o Brasil na década de 1930, e se estabeleceram inicialmente em São Paulo, onde se conheceram e casaram. Em sua infância, aprendeu a arte da jardinagem através da referência dos jardins bem ordenados feitos por sua mãe. Apreendeu também hábitos e tradições japonesas. Tais memórias ficaram presentes em toda a sua vida, e juntamente com o gosto pelas artes, o conduziram a escolher os caminhos da formação em arquitetura (FERREIRA, 2012).

Nos anos de 1960, o *locus* de formação profissional de arquitetos ainda era a Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA) da Universidade do Brasil. Neste momento, o ensino era fundamentado nas teorias modernistas propagadas pelos arquitetos europeus como Walter Gropius e Mies Van der Rohe, cuja principal referência eram os princípios projetuais do arquiteto francês Le Corbusier. Estes princípios eram embasados no uso racional dos materiais e métodos econômicos de

³⁹ As entrevistas neste capítulo foram concedidas pelo arquiteto da paisagem Haruyoshi Ono entre os anos de 2010 e 2012, realizadas no escritório Burle Marx e Cia, na Cidade do Rio de Janeiro, por ocasião da dissertação de mestrado desenvolvida pela autora da presente tese, intitulada “A permanência da paisagem: os princípios do projeto paisagístico de Haruyoshi Ono”, onde foram primeiramente publicadas.

construção, linguagem formal sem ornamentos e diálogo sistemático com a tecnologia industrial, que originou uma arquitetura de caráter autônomo e internacionalizante, e reproduzível independente do contexto natural e cultural, fundamentados na ideologia racionalista do puro funcionalismo (BRUAND, 1991).

Em 1964, o curso de arquitetura na FNA contava com um agravante: antes de ser deposto pelo golpe militar, o então presidente João Goulart determinou que o número de vagas das universidades federais fosse duplicado, conforme relatou José Tabacow a Abílio Guerra (2010). Assim, com turmas de quase 400 alunos, os estudantes se deparavam com deficiências incontornáveis devido à falta professores e a precária infraestrutura no curso, que comprometiam a qualidade do aprendizado.

Tal contexto motivou a procura dos então estudantes de arquitetura, Haruyoshi Ono e José Tabacow, por uma complementação dos estudos através de estágio em escritórios. Em entrevista concedida a Regina Zappa (2009), Haruyoshi Ono descreve que no ano de 1965, juntamente com José Tabacow, participou inicialmente de grupos de desenvolvimento de projetos coordenados pelo professor de desenho artístico, Antonio Leitão.

Posteriormente, Ono e Tabacow solicitaram estágio no escritório Burle Marx e Cia Ltda., cuja iniciativa surgiu após a observação de uma placa na obra do Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro. Esta obra causou grande impacto na cidade, inclusive para os estudantes Haruyoshi Ono e seu amigo José Tabacow. Assim, os dois estudantes foram aceitos como estagiários de Burle Marx (ONO in ZAPPA, 2009).

O escritório Burle Marx e Cia foi registrado em contrato social em 26 de Novembro de 1955, através de sociedade firmada entre Roberto Burle Marx e seu irmão Guilherme Siegfried Marx. Ono afirmou em entrevista concedida em 2011, que por ocasião de sua entrada como estagiário no escritório, já conhecia o trabalho do paisagista Burle Marx, que conforme descreve Leenhardt (1994), em 1965 contava com muitos jardins construídos não só no Brasil como no mundo.

Apesar da projeção de Burle Marx tanto nacional quanto internacional, de acordo com Fleming (1996), a atividade paisagística no país permanecia pouco explorada e restrita a alguns profissionais, bem como o seu ensino nas faculdades. Desta forma, os conhecimentos de Haruyoshi Ono em paisagismo, de acordo com entrevista concedida em 2011, ainda eram praticamente inexistentes no início de seus trabalhos no escritório Burle Marx e Cia Ltda.

Porém, conforme descreveu Lawrence Fleming (1996), a união entre Haruyoshi Ono, José Tabacow e Roberto Burle Marx foi bem sucedida desde o início. Na época da entrada de Ono e Tabacow não era grande o número de encomendas de projetos. Segundo Ono, Burle Marx havia se ausentado por um grande período realizando viagens para palestras, além de manter um escritório técnico na Venezuela, de modo que seus trabalhos no Brasil foram gradativamente aumentando após o auxílio dos dois profissionais (ONO in ZAPPA, 2009).

De acordo com Fleming (1996), a capacidade interpretativa dos mais sucintos esboços do paisagista pelos dois estagiários foi um importante diferencial para a inauguração desta nova fase em sua produção paisagística, atribuindo a eles a característica de “metódicos e detalhistas”, diferentemente de Burle Marx, e completa: “uma nova era evidentemente havia começado” (FLEMING, 1996, p.110).

Assim, Ono e Tabacow passaram a se responsabilizar pela organização do acervo do escritório. Iniciaram suas atividades identificando os projetos, e criando um fichário com as informações sobre plantas ornamentais. Em seguida, no ano de 1966, Ono adquiriu a posição de desenhista como estagiário, juntamente com Tabacow, passando a se dedicar ao desenho de projetos de jardins e parques (ONO in ZAPPA, 2009). Acerca desse período, Haruyoshi Ono contou em entrevista concedida a autora da presente tese no ano de 2010:

Uma das minhas primeiras funções no escritório como estagiário foi ajudá-lo (Burle Marx) nesse processo, apagando os traços que deveriam ser eliminados à medida que ele ia criando novas formas, e limpando seu desenho para dar mais clareza na sua composição (ONO in FERREIRA, 2012, p. 28).

Em suas primeiras colaborações no escritório, Haruyoshi Ono, em entrevista concedida em 2011, expôs que alguns dos primeiros projetos de Burle Marx dos quais participou como desenhista foram a Reserva Biológica de Jacarepaguá, o Jardim do Restaurante do Morro da Viúva, a residência de Olivo Gomes e Tecelagem Paraíba, entre outros. No entanto, mesmo se dedicando à representação de projetos, o foco de suas atenções permanecia voltado para o aprendizado da composição paisagística como um todo. Dessa forma, conforme a referida entrevista, Ono relatou:

Comecei a estudar o paisagismo estagiando com Roberto Burle Marx, em 1965. Mas, nessa época não praticava o paisagismo, apenas aprendia. Foi quando comecei a aprender um pouco de botânica aplicada aos jardins, de plantas, as técnicas de desenho de jardins, que deu início a minha prática. Porque antes eu fazia somente desenho arquitetônico, e a partir do escritório que comecei a ver formas (ONO in FERREIRA, 2012, p. 28).

De acordo com Haruyoshi Ono, em entrevista concedida em 2010, a distribuição dos afazeres do escritório ocorreu naturalmente, e ele se dedicou prioritariamente à arte final dos projetos, através dos desenhos a nanquim sobre papel vegetal e à pintura das plantas. Então, à medida que ia desenvolvendo os trabalhos do escritório, Haruyoshi Ono aprendia concomitantemente o processo de projeto paisagístico desenvolvido por Burle Marx. Entre outros fatores, ele esclarece que a necessidade desses conhecimentos foi também movida pela própria deficiência conceitual da disciplina de paisagismo oferecida durante o curso de arquitetura na FNA.

Assim, torna-se evidente que a maior referência de Haruyoshi Ono no aprendizado em arquitetura paisagística foi a prática de trabalho junto a Roberto Burle Marx. Segundo Ono em entrevista em 2010, as aulas de paisagismo na FNA não foram frequentadas, desenvolvendo apenas os trabalhos finais para obtenção dos créditos necessários. Para Burle Marx, haveria maior

aproveitamento para Ono e Tabacow na dedicação aos trabalhos no escritório, na participação das expedições realizadas pelo paisagista e através dos fundamentos transmitidos por ele.

Em relação ao seu aprendizado, Haruyoshi Ono, em entrevista concedida em 2011, disse que inicialmente transcrevia as formas criadas por Burle Marx, desenhando em cima de seus rabiscos. Nos primeiros anos de sua iniciação, nos projetos paisagísticos de Burle Marx era mais frequente o uso de traçado caracterizado em formas geométricas, assinalados por retas ortogonais em combinações com curvas, assim como as formas orgânicas. A escolha do caráter formal não provinha de critérios pré-estabelecidos, e sim a partir de uma interpretação da paisagem, buscando-se relacionar as formas da composição do jardim às edificações do entorno de acordo com o objetivo pretendido.

Haruyoshi Ono, ainda conforme a referida entrevista, afirmou que neste mesmo período sua colaboração foi paralelamente estendida a outras atividades artísticas desenvolvidas por Roberto Burle Marx, como decorações, arranjos florais, murais escultóricos, painéis, esculturas, tapeçarias e tecidos pintados. Admirador das artes em geral, essa experiência foi também profícua em sua formação, possibilitando-lhe um contato com outras expressões artísticas, em que ampliou seus conhecimentos acerca dos princípios de composição artística de Roberto Burle Marx. Sobre isso, Ono relatou a Regina Zappa:

Em termos de composição de trabalho, nós falávamos a mesma língua. Por exemplo, nos seus trabalhos de litogravura, ele fazia o desenho inicialmente em croqui e eu o interpretava e transcrevia o desenho para a pedra. Muitas vezes, opinávamos juntos na escolha das cores e das texturas do lápis litográfico no preenchimento das pedras. E essa parceria se consolidaria através dos painéis de concreto e cerâmica, murais e esculturas, que assinávamos juntos (ONO in ZAPPA, 2009, p.209).

Assim, para Haruyoshi Ono a apreensão da teoria de Roberto Burle Marx significou a expansão da abrangência de seus princípios de criação do jardim. Burle Marx dizia: “Há certos princípios que nos norteiam, porém é preciso não confundi-los com fórmulas. Cada composição deve ser em função da forma de viver, da área, das peculiaridades de cada caso, da utilização e do clima” (MARX, 1994, p.210). Disse Burle Marx em palestra conferida em 1967:

Fazer paisagem artificial não é negar nem imitar servilmente a natureza. É saber transpor, e saber associar, com base num critério seletivo, pessoal, os resultados de uma observação morosa, intensa e prolongada. De minha experiência pessoal posso lembrar agora o aprendizado por meio do convívio com botânicos cuja colaboração reputo indispensável àquele que queira se dedicar ao mister de fazer paisagismo consciente e aprofundado, aproveitando esse imenso patrimônio, tão mal compreendido pelos paisagistas e pelos amantes dos jardins, que é a exuberante flora brasileira (MARX, 2004, p. 88).

Desta forma, para Haruyoshi Ono, conforme entrevista em 2011, conhecer as potencialidades paisagísticas da flora, especialmente a nativa, era uma tarefa de suma importância para o exercício da profissão, pois sua especificação em projeto era feita segundo princípios fitogeográficos e fitoassociativos.

Haruyoshi Ono, ainda conforme a referida entrevista, expôs que também fez parte de excursões de pesquisa e coleta de espécies vegetais com potencial para uso paisagístico nos diferentes domínios fitogeográficos do país, promovidas por Burle Marx, que eram feitas na companhia de botânicos e arquitetos. Esses eram momentos de aprendizagem para Ono que, através do ensino empírico de Burle Marx, pôde perceber na vegetação suas possibilidades de ritmos e cores, suas texturas e superfícies, ou seja, as potencialidades compositivas para o paisagismo.

Tal aprendizagem, segundo entrevista em 2011, capacitou Haruyoshi Ono, ainda estudante de arquitetura no ano de 1967, a assumir a posição de coordenar e desenvolver algumas obras do escritório Burle Marx e Cia Ltda., juntamente com José Tabacow. Posteriormente, no ano de 1968, já formado em Arquitetura, Ono foi promovido a sócio do escritório Burle Marx e Cia Ltda., assim como Tabacow, numa sociedade da qual já fazia parte Roberto Burle Marx e seu irmão Guilherme Siegfried Marx. No escritório, Ono assumiu a função de Diretor do Departamento de Projetos, permanecendo neste cargo até o ano de 1994.

Com a ajuda de Ono e Tabacow para o desenvolvimento dos projetos de Burle Marx, a partir do ano de 1968 é perceptível uma curva ascendente na quantidade de projetos paisagísticos do escritório Burle Marx e Cia Ltda., segundo encontra-se exposto na lista de principais projetos relacionados por Jacques Leenhardt (1994), e é confirmado pelos escritos de Lawrence Fleming (1996).

Nos anos 1970, de acordo com Macedo (1999), ocorreram muitas mudanças no contexto nacional, com a emergência de intensa urbanização no país, impulsionada pelo forte crescimento econômico e pela centralização do poder pelo Estado. Tal situação se refletiu numa maior procura pela arquitetura paisagística, que respondeu com inovações em concepções sobre os espaços livres públicos nas grandes cidades brasileiras.

A essa altura, Haruyoshi Ono, conforme entrevista concedida em 2011, já estava imbuído dos princípios de composição paisagística de Roberto Burle Marx, e preparado para dar origem a um novo produto criativo. Assim, no ano de 1968, Ono desenvolveu juntamente com Burle Marx um estudo preliminar para o Jardim da Embaixada do Brasil em Washington, Estados Unidos.

Ainda de acordo com os depoimentos de Ono na referida entrevista, a obra tratava-se de um conjunto formado por uma mansão do século XIX, juntamente com uma chancelaria construída em 1971, projetada pelo arquiteto brasileiro Olavo Redig dos Campos, que ainda propôs um pavilhão situado entre os dois prédios que não foi construído. Conjugados em cotas topográficas diferenciadas, coube ao projeto paisagístico unir o contraste do antigo com o novo, formado pela arquitetura clássica da antiga mansão e o moderno prédio envidraçado, cuja conformação dá origem a um pátio para onde foi solicitado um jardim.

A proposta inicial desenvolvida por Burle Marx segregou-se em três unidades principais: o traçado, a área destinada à vegetação, e o espelho d'água. Sua composição foi estruturada em planos ortogonais distribuídos de maneira assimétrica, que remete a uma estética próxima da arte neoplástica.

De acordo com Argan (1992), o Neoplasticismo foi um movimento de vanguarda holandês, também chamado *De Stijl*, surgido inicialmente na pintura no começo do século 20, cuja arte se baseava em leis da percepção configurada numa abstração geométrica. Desta forma, a concepção partia de princípios pré-estabelecidos caracterizados pela pureza e racionalidade das linhas, planos e cores fundamentais, num processo de produção objetivo e fundamentado na percepção do autor. Assim, Burle Marx ordenou os planos de sua composição de modo racional, ressaltando o equilíbrio espacial através de formas ortogonais (Figura 49).



Figura 49: Estudo para o jardim da Embaixada do Brasil em Washington. Roberto Burle Marx (1968). Fonte Acervo do escritório Burle Marx e Cia.

Legenda: 1 = Acesso e Eixo principal; 2 = Vegetação; 3 = Eixo Secundário; 4 = Pátio de acesso da mansão ao jardim; 5 = Escadas; 6 = Espelho d'água.

É ainda perceptível a predominância de um pensamento analítico na composição de Burle Marx, que remete ao método utilizado no Cubismo. O Cubismo foi um movimento artístico surgido na pintura no início do século 20, que posteriormente inspirou outras tendências inclusive na arquitetura, e era caracterizado pela utilização de ângulos retos, planos geométricos, e formas descontínuas. (ARGAN, 1992). Então, Burle Marx em sua proposta gerou espaços fragmentados, articulando o

traçado, a vegetação e o espelho d'água de maneira harmoniosa que, embora arraigados no conjunto, possuem certa autonomia perante a composição.

A forma proposta por Burle Marx pode ser caracterizada ainda como linear. De acordo com o crítico e historiador de arte Heinrich Wölfflin, a evidência desse tipo de forma recai sobre a linha como “caminho de visão e guia dos olhos” (WÖLFFLIN, 2000, p.18). Desta maneira, na forma linear os limites são delineados claramente, dando ênfase aos contornos e superfícies. A percepção ocorre pelo aspecto tangível, isolando os elementos compositivos.

Com isso, Burle Marx hierarquizou os planos em eixos, dissociando as áreas destinadas à vegetação daquelas reservadas para o caminhar. A distribuição dos espaços se daria a partir de um eixo dominante que encaminharia diretamente ao pavilhão evidenciado por um espelho d'água, que por sua vez seria demarcado por um caminho de seixos rolados. Tal percurso seria entrecortado por um eixo subordinado que conduziria à mansão e à chancelaria. O acesso da mansão ao jardim seria por meio de um pátio, já o da chancelaria se daria através do subsolo do prédio.

O encontro entre os dois caminhos seria ressaltado por canteiros adornados pelo colorido da vegetação a ser especificada, que corresponderia ao ponto de atração do jardim. Observa-se ainda que a inflorescência da vegetação dos canteiros propostos por Burle Marx próximos à mansão seria configurada em tons de vermelho e amarelo. De acordo com as combinações das cores baseadas em leis da percepção expostas por Rudolf Arnheim (2007), tais tonalidades juntas formam a cor laranja, que corresponderia à tonalidade da inflorescência da vegetação do canteiro central da composição. Este efeito correspondia a um dos artifícios utilizados por Burle Marx, que compunha com a vegetação a fim de obter efeitos ritmados de acordo com o resultado desejado. Possivelmente, as entradas do eixo secundário também seriam valorizadas através do uso de uma vegetação, porém esta parte da proposta não foi concluída pelo paisagista.

O traçado proposto por Burle Marx possui características lineares, concedendo à composição um efeito de perspectiva e sugerindo uma continuidade para as áreas adjacentes. A ênfase dada é nos limites dos contornos que marcam a passagem entre as áreas diferenciando àquelas destinadas à vegetação daquelas reservadas ao caminhar, e atraindo o interesse para a percepção de cada um dos elementos do conjunto. Em sua proposta, haveria prioridade para uma maior área destinada à vegetação em contraponto ao espaço construído. Essa não só era uma característica de seus projetos paisagísticos como um todo, como também representava um de seus princípios projetuais, de acordo com seus próprios depoimentos (MARX, 1994).

Em suma, a composição paisagística de Burle Marx caracteriza-se pela facilidade de compreensão como um todo, possibilitada a partir da organização dos elementos de maneira racional. A hierarquia do traçado que prioriza a vegetação reduz a área destinada ao caminhar, configurando com isso um espaço peculiarmente contemplativo.

Em seguida, foi dada a Haruyoshi Ono a possibilidade de desenvolvimento de uma proposta para este mesmo local, onde Burle Marx concedeu liberdade para que ele desenvolvesse sua criação. O estudo preliminar proposto por Ono, da mesma maneira que o de Burle Marx, segrega-se em três unidades principais: o traçado, a área destinada à vegetação, e o espelho d'água (Figura 50).



Figura 50: Estudo para o jardim da Embaixada do Brasil em Washington. Haruyoshi Ono (1968). Fonte: Acervo do escritório Burle Marx e Cia.
Legenda: 1 = Acesso principal; 2 = Vegetação; 3 = paginação de piso; 4 = Escadas; 5 = Caminho de seixos rolados; 6 = Espelho d'água.

A sugestão de Ono foi assinalada pela assimetria dos planos caracterizados por formas fraturadas e deslocamentos que reúnem os elementos da composição em partes interdependentes. Este artifício confere unidade ao conjunto, que remete à estética do organicismo. O Organicismo, de acordo com Argan (1992), foi um movimento da arquitetura moderna que teve início nos primórdios do século XX que, entretanto, ganhou mais força a partir de meados deste século, e teve como precursor o arquiteto americano Frank Lloyd Wright. Para Wright, o espaço é sempre um lugar dotado de características próprias, de modo que ele buscava relacionar as formas em função da natureza

circundante. Assim, sem uma atitude necessariamente naturalista no sentido de mimetismo formal, ele buscava articular o espaço livremente, interrelacionando suas partes constitutivas.

Esta continuidade orgânica do espaço é perceptível na proposta de Haruyoshi Ono. A área destinada à vegetação seria reduzida em relação à composição de Burle Marx, que em contrapartida, também seria disposta em canteiros isolados ao longo do traçado. Todavia, esses espaços não se apresentam dissociados, de modo que as áreas destinadas ao deslocamento penetram naquelas destinadas à vegetação, e vice versa, proporcionando a sensação de continuidade.

Em relação à distribuição espacial, o traçado articulava o acesso principal, deslocado à esquerda do terreno, a um grande pátio que seria desmembrado em duas direções interligando-o à mansão e ao pavilhão e a chancelaria (legenda 1). A entrada das edificações ao pátio se daria por escadas (legenda 4). Presume-se que o ponto de atração da composição seria representado por uma vegetação específica próxima ao acesso à chancelaria, como um artifício para evidenciá-lo (legenda 2).

As características estruturais conferem dinamismo à composição, que é reforçado pelo efeito proporcionado pela paginação de piso. Este elemento recebeu tratamento decorativo que pode ser nomeada de pictórica. De acordo com Heinrich Wölfflin (2000), a forma pictórica se caracteriza pela substituição das linhas e contornos por um efeito de massas. Tudo se mescla numa trama de linhas, que dão a aparência de ausência de limites. Neste caso, na perspectiva pictórica os elementos compositivos são percebidos de maneira integrada.

A paginação de piso ainda remete ao estilo abstracionista informal, cuja linguagem também podia ser observada nas pinturas e desenhos de Ono. Da mesma forma, pode ser relacionada à caligrafia adotada nesta época por Roberto Burle Marx em outras expressões artísticas, como as pinturas e esculturas, especialmente gravuras, às quais Haruyoshi Ono dava apoio em sua execução (Figuras 51 e 52).



Figura 51: Haruyoshi Ono. Desenho a nanquim. 1976. Fonte: Acervo particular.



Figura 52: Roberto Burle Marx. Óleo s/ tela. 1974. Fonte: Acervo particular.

O gesto de Ono em propor o desenho de piso configurado com formas abstratas, concedendo-lhe efeito pictórico, trata-se de uma ressignificação semântica de apropriação das formas pictóricas adotadas por Roberto Burle Marx. A partir da década de 1970, a produção de imagens a partir de outras imagens passa a ser chamada de apropriação, que segundo Douglas Crimp (2005), trata-se do conceito adotado por um grupo de artistas que reproduzem obras precedentes, sejam pertencentes a outros artistas ou disponíveis na cultura de massa.

Ainda conforme Crimp (2005), existem dois tipos de estratégias de apropriação: a apropriação ‘modernista’ de estilo e a apropriação ‘pós-modernista’ de material. Como exemplos, tem-se as estratégias de artistas como Robert Mapplethorpe, que se apropria da composição, das poses, da iluminação, dos temas, do estilo de obras antigas; e Sherrie Levine, que faz uma apropriação direta do objeto ou da imagem utilizando técnicas de reprodução mecânica (CRIMP, 2005).

Nesse caso específico, pode-se relacionar o estudo de Haruyoshi Ono como uma apropriação de estilo, que transpõe a linguagem específica de Roberto Burle Marx de um suporte para outro, ou seja, dos quadros, jóias, esculturas, para o desenho de piso.

A própria Cidade do Rio de Janeiro provavelmente também representou uma referência para a sugestão do desenho de piso em formas abstratas. Como foi visto, várias praças haviam sido pavimentadas com os desenhos de piso do arquiteto Renato Primavera Marinho, a exemplo tem-se o Calçadão de Ipanema, criado em 1965. Apesar da inovação de novas formas aliada à tradição do uso da pedra portuguesa, Marinho propunha desenhos que se repetiam. Possivelmente, os desenhos de piso de Marinho aliados às formas comuns ao traço de Burle Marx em suas pinturas, tapeçarias, esculturas, desenho de joias, e outras expressões artísticas às quais o paisagista se dedicava, tenham contribuído para inspirar a sugestão de Haruyoshi Ono.

Em resumo, as características estruturais da proposta de Haruyoshi Ono para o jardim da Embaixada do Brasil distinguem-se pela complexidade da forma, configurada numa distribuição espacial assimétrica. O traçado é marcante, devido ao predomínio da área pavimentada, que seria ressaltado pelo efeito pictórico da paginação do piso. A propriedade do espaço induz à mobilidade, impondo-lhe o caráter dinâmico. Sua linguagem remete a um pensamento predominantemente sintético, que é representado pela interação entre os elementos interdependentes.

Diferentemente de Burle Marx, a pintura sempre foi um *hobbie* para Haruyoshi Ono, e não uma atividade profissional, como foi desde os primórdios da trajetória do paisagista. Em suas representações artísticas, Ono se dedicou mais fortemente ao desenvolvimento da fotografia e ao desenho livre, executado em tinta nanquim ou a lápis carvão. Assim, em suas linguagens, o arquiteto buscava a total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo, e do caótico.

Quando a fotografia assumiu a função pictórica dos artistas retratistas dos períodos anteriores que se responsabilizavam de, através de sua pintura, guardar para a posteridade seus retratos, há um avanço nas artes plásticas que é a possibilidade de abstração, a representação de formas que não

reproduzem o real. De acordo com Argan (1992 [1988]), o fotógrafo manifesta suas inclinações estéticas na escolha dos temas, na disposição dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque. Além disso, a fotografia permite ver grande número de coisas que escapam não só a percepção, como à atenção visual.

Detalhista, Haruyoshi Ono dedicou aos mais diversos temas em suas fotografias artísticas, às quais revelava em estúdio montado em sua própria casa. Paisagens, jardins, momentos em família, a observação do cotidiano das pessoas, as circunstâncias excepcionais da vida, tudo estaria apto a ser capturado pela objetiva do arquiteto, que não só buscava o enquadramento perfeito, mas principalmente a captação instantânea do momento.

Segundo os pressupostos do agrônomo e museólogo Charles Narloch (2007), a relação entre a pintura e a fotografia artística se trata de um processo de hibridização nas artes, que leva às instâncias comunicativas, por meio de classificações entre os hibridismos estético, científico e sociológico. No viés estético, o enfoque recai sobre a interdisciplinaridade de meios e linguagens artísticas; no campo científico, remete à inter-relação de ciência e arte, com uso das diferentes manifestações científicas em favor da criação artística; no contexto sociológico, relaciona-se às interferências entre fenômenos como a globalização e a miscigenação cultural como temáticas centrais na concepção da arte.

De acordo com a Lucia Santaella (2003), especialista em comunicação e semiótica, o caminho da arte moderna se estendeu de Cézanne a Mondrian, com o objetivo de desconstrução dos cânones herdados da Renascença e de ruptura da imagem dos objetos do mundo. Juntamente com outros abstracionistas geométricos, Mondrian levou sua pintura à abolição do figurativo, e à ruptura com a denotação referencialista. O fim desse ciclo coincide com o ponto de partida de um fenômeno que passou a marcar crescentemente os caminhos da arte: a expansão dos meios de comunicação e da cultura de massas no contexto do desenvolvimento tecnológico que aumenta cada dia mais.

Tal passagem se intensificou a partir da década de 1960, a partir da *pop art*, por exemplo, quando os processos artísticos começaram a apresentar misturas de meios e efeitos, especialmente nos pictóricos e fotográficos. Conforme Santaella:

[...] na década de 60, a arte moderna, já crepuscular, cedia terreno para outros tipos de criação, dentro de novos princípios que são chamados de pós-modernos. Ora, se há uma face proeminente nesses princípios, essa é a face das misturas, passagens, hibridizações, entre artes e imagens [...] (SANTAELLA, 2003, p. 137).

As misturas entre extratos culturais superiores e inferiores, entre os estilos das artes plásticas, das artes aplicadas e das artes comerciais, entre as artes e as mídias eram todas encorajadas como recurso para produzir significados múltiplos e atingir públicos diversificados com diferentes níveis de sofisticação, graus de conhecimento e repertórios culturais.

É, portanto, nessa visão híbrida - entre o pictórico e a fotografia artística, entre a ciência e as artes, na mistura ou hibridização cultural - que se caracteriza o olhar de Haruyoshi Ono. E, é nesse sentido que se identifica a proposta compositiva por ele dada para a Embaixada do Brasil em

Washington. Trata-se de um processo de hibridização da imagem pictórica com o paisagismo. No dizer da Lúcia Santaella:

Híbridas, neste contexto, significa linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada. Nesse território, processos de intersemiose tiveram início nas vanguardas estéticas do começo do século XX. Desde então, esses procedimentos foram gradativamente se acentuando até atingir níveis tão intrincados a ponto de pulverizar e colocar em questão o próprio conceito de artes plásticas (SANTAELLA, 2003, p. 135).

As imagens-signos das formas adotadas nas diversas expressões artísticas às quais Burle Marx se dedicava constituíam a ‘marca’ pessoal do artista. Com isso, Haruyoshi Ono ao deslocar esses signos de um contexto para outro mudaria seu uso, seu sentido, e a consumação de seus significados.

O projeto paisagístico escolhido para o jardim da Embaixada do Brasil foi executado sob uma configuração mais parecida com a de Burle Marx, que ainda passou por algumas modificações. Entretanto, a proposta de Ono plantou uma semente que germinaria futuramente.

Haruyoshi Ono, em entrevista concedida em 2011, reporta que após este estudo preliminar o modelo de concepção espacial por ele sugerido foi integrado ao repertório projetual do escritório Burle Marx e Cia Ltda. A diversidade de tendências formais dos projetos paisagísticos de Burle Marx não invalidava que propostas anteriores fossem retomadas sem critérios previamente constituídos. Porém, mesmo dando seguimento a outros modelos de concepção já presentes, é possível observar que esta representação passou a tornar-se frequente nos projetos desta sociedade (FERREIRA, 2012).

Até então, os projetos da equipe do escritório Burle Marx e Cia oscilavam entre estruturações ora concebidas sob formas orgânicas, ora sob retas com concordância de curvas, sem critérios pré-estabelecidos que pudessem constituir algum padrão. Aliás, não havia padrão que regulasse o processo de criação desenvolvido por Burle Marx. Em suas palavras, em entrevista dada ao jornal Careta, em 10/04/1954, Burle Marx disse: “[...] em arte não pode haver regras prefixadas” (MARX, 1954, p. 22).

Neste sentido, a produção da sociedade constituída por Roberto Burle Marx, juntamente com Haruyoshi Ono e José Tabacow, que permaneceu até 1982, foi caracterizada no período delimitado a partir dos anos 1970 até o final de suas atividades em 1994, como Jardim de Abstração Lírica, de acordo com os estudos da arquiteta Marta Montero apresentados por César Floriano Santos (1999). A respeito disso, relatou Ono, em entrevista concedida em 2011:

Quando comecei a trabalhar tinha os **desenhos geométricos**, mas também tinha os **desenhos bem abstratos, nas formas de amebas**. Depois de algum tempo, mais ou menos na década de 70, começou a mudar bastante, utilizando **formas mais livres** como aquelas do desenho de piso de Copacabana. Ali já é **bastante abstrato**, que **não é nem a forma geométrica, nem a forma de ameba** (ONO in FERREIRA, 2012, p. 39). (Grifos nossos).

Em seu depoimento, Haruyoshi Ono se refere às formas ‘abstratas’ que inauguram uma nova fase da produção paisagística de Burle Marx. Este momento, segundo Santos (1999), representa uma

superposição de conhecimentos das fases que o antecederam, como o pictórico dos jardins orgânicos (final da década de 30 e 40) e o arquitetônico dos jardins construtivos (décadas 50 e 60), unidas a uma geometria sensível.

Haruyoshi Ono descreveu que com o tempo foi ganhando maior autonomia no ato de projetar as solicitações do escritório, quando passou a receber co-autoria dos projetos de Burle Marx, juntamente com José Tabacow. Ono considera como o projeto mais emblemático nesta fase, o Passeio de Copacabana, localizado na Avenida Atlântica, Rio de Janeiro, de 1970 (Figura 53).



Figura 53: Passeio de Copacabana (1970). Foto: Fernando Ono, 2010.

4.2.3. O Passeio de Copacabana

O bairro de Copacabana, segundo o antropólogo Gilberto Velho (1989 [1973]), está situado no coração da Zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro, e passou a se integrar ao bairro de Botafogo a partir da abertura do Túnel no Morro de Vila Rica, conhecido como Túnel Velho, inaugurado em 6 de julho de 1892. Com a crescente valorização da praia, para saúde e sociabilidade, foram surgindo ruas e casas que constituíram o bairro. Identificada com um estilo de vida mais sofisticado e moderno, Copacabana não chegou a ser uma área exclusiva da alta sociedade, sendo caracterizada pelo modo de viver mais esportivo e informal comparado aos padrões tradicionais da sociedade patriarcal brasileira das primeiras décadas do século XX. Até os anos 1940 predominam as casas, chácaras e algumas amplas mansões, cujos moradores são de variadas origens, com forte presença de estrangeiros, principalmente europeus.

O cenário de Copacabana, conforme Gilberto Velho (1999), passa a se modificar mais marcadamente a partir do final dos anos 1930, especialmente, após a Segunda Guerra Mundial, com o edifício de apartamentos, que se tornou o tipo de habitação predominante do bairro. Desta forma, o

bairro teve grande crescimento demográfico, acompanhando o desenvolvimento físico-espacial, de modo que, segundo o autor, em 1969, 98,8% das moradias eram apartamentos. “Sua população salta de meros 18 mil em 1920, para mais de 160 mil em 1960, chegando perto de 250 mil em 1970” (VELHO, 1999, p.13).

Entre 1940 e 1960, ainda segundo o autor, Copacabana torna-se um dos maiores centros de consumo do país, passando a ditar a moda de hábitos e costumes. Frequentada por artistas e intelectuais, que coexistem com habitantes de comunidades e do universo complexo dos setores médios, o bairro então se configura extremamente heterogêneo e diversificado. A juventude copacabanense faz da praia um lugar de sociabilidade, de esportes, e culto à beleza, firmando sua imagem simbólica como um dos mais conhecidos balneários do mundo. Contudo, seu aspecto identitário não se resume à praia, tornando-se emblemático por ser também palco de festas populares como o carnaval e o *réveillon*, bem como berço da Bossa Nova nos anos 1960, que tem como principal *locus* a Avenida Atlântica. (Figura 54)

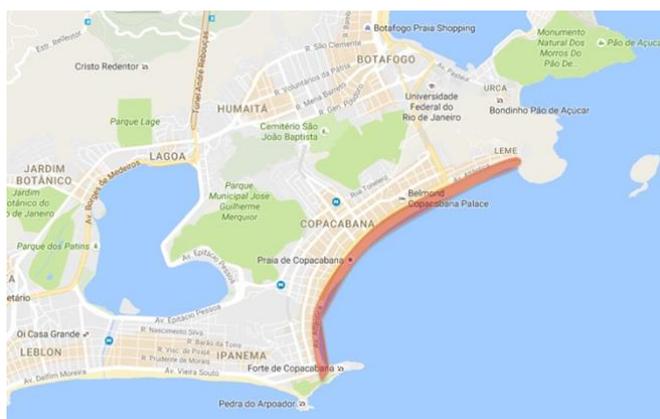


Figura 54: Localização do Passeio de Copacabana (1970). Fonte: Google Maps.

A construção da Avenida Atlântica foi iniciada em 1905, na gestão do prefeito Francisco Pereira Passos, sendo inaugurada em 1908, no governo de Souza Aguiar. Projetada para ser apenas uma rua de serviço, num bairro de meia dúzia de casas, o logradouro foi implantado inicialmente com apenas quatro metros de largura. Servia ao trânsito de pedestres, e em toda a cidade circulavam pouco mais de 150 carros. (Figura 55)



Figura 55: Praia de Copacabana (1919). Fonte: MALTA, 1919.

A partir de determinação do prefeito Pereira Passos, o Calçadão de Copacabana foi construído na mesma época, segundo a técnica de ‘calçada à portuguesa’, caracterizada pela forma irregular de aplicação das pedras de calcário. Calçetado com pedras nas cores pretas e brancas, trazidas de Portugal, o que lhes deu o apelido de ‘pedras portuguesas’, a denominação se mantém até hoje, apesar das pedras agora serem extraídas no Brasil. O desenho sequenciado das ondas foi criado pelo engenheiro Pinheiro Furtado, em Portugal, no início do século XIX para o Largo do Rossio, em Lisboa, Portugal, e depois, em 1901 no Largo de São Sebastião, em Manaus, no Amazonas. Foi trazido para o Rio em 1905 e utilizado, pela primeira vez, pelos 36 calceteiros que a Câmara Municipal de Lisboa enviou ao Brasil para decorar a extremidade norte da Avenida Central, atual Rio Branco. Inicialmente, no Calçadão de Copacabana, as ondas eram dispostas transversalmente à calçada.

No início da década de 1910, com a popularização do automóvel e o modismo do banho de mar, foi iniciada sua primeira ampliação para 19 metros de largura, no governo do prefeito Bento Ribeiro, numa obra que duraria 8 anos. Ao longo deste período, a avenida foi alvo de repetidas ressacas do mar. Finalmente, em 1918, foi finalizada na gestão do Prefeito Paulo de Frontin a obra iniciada em 1910, que alargou a Av. Atlântica, e reconstruiu o cais que havia sido demolido pelas ressacas. Contudo, tal alargamento não seria suficiente para conter as constantes ressacas, e necessidades de ampliação infraestrutural. (Figura 56)



Figura 56: Ressaca na Avenida Atlântica (1921). Fonte: Acervo do Jornal “O Globo”.

Visando sanar estes problemas, o Plano de Urbanização do Rio, elaborado por Alfred Agache no fim dos anos 1920, propôs a expansão da Av. Atlântica por meio de aterro, com o recuo de todas as construções futuras. A obra, entretanto, só foi executada pelo General Francisco Marcelino de Souza Aguiar entre 1969 e 1970, no Governo do Presidente Afonso Pena, criando duas pistas que ligam a orla entre os bairros do Leme e Copacabana.

As razões para os investimentos preferenciais do Estado nas zonas mais ricas da cidade, como Copacabana, não se restringiam apenas às dificuldades com o avanço do mar, como descreve Maurício Abreu (2013 [1987]). O crescente adensamento populacional do bairro a partir da década de 1960, que chegou a constituir a maior densidade demográfica do Estado na época, exigia não apenas a construção de obras viárias, como também a renovação de infraestrutura de serviços básicos. Sob a égide da legislação em vigor proliferaram na Zona Sul os apartamentos de quarto e sala e os chamados conjugados, especialmente neste bairro.

Desta forma, Copacabana, que de início era ocupada por classes de renda alta, passou a ser ‘invadida’ pela classe média e pelas favelas, sendo também finalmente alcançada pela classe média-baixa, que para aí se deslocou em grande número, à procura não só de *status*, como de proximidade a fontes de emprego e meios de consumo coletivo. Contudo, sobremaneira, o investimento na Avenida Atlântica tratava-se da aplicação do capital público em benefício das classes de maior poder aquisitivo.⁴⁰

O projeto, desenvolvido pelo engenheiro Raimundo de Paulo Soares, e coordenado pelo engenheiro Gilberto Paixão, foi executado na gestão do governador do Estado da Guanabara, Francisco Negrão de Lima, por sugestão do arquiteto Lúcio Costa. Assim, segundo matéria do jornal “O Globo”, de 11/05/1970, a grande obra constituída de aterro hidráulico teve como objetivos

⁴⁰ *Ibid.*

promover ampliação da área de areia da praia, que passou de largura de 60 metros para 120 metros, avançados mar adentro; alargar em 80 metros a Avenida Atlântica, duplicando sua pista, e aumentando as vias de tráfego; permitir a passagem do interceptor oceânico - tubulação que transporta todo o esgoto da Zona Sul até o emissário de Ipanema – até então a maior obra de saneamento básico da cidade; ampliar e preservar o potencial recreativo, turístico e paisagístico de Copacabana, oferecendo maiores condições de conforto e segurança aos usuários da praia; e aumentar a área de estacionamento do bairro. (Figura 57)



Figura 57: Avenida Atlântica (1958). (Destaque para a pista de mão única com duas faixas de rolamento).
Fonte: Acervo do jornal “O Globo”.

A areia e o barro utilizados para o nivelamento da praia à ampliação da Avenida Atlântica, segundo reportagem do jornal “O Globo”, de 10/03/1970, foi retirada do próprio mar de Copacabana, do Leblon e da jazida da Rua Xavier Sigaud (localizada atrás do Canecão). Assim, o alargamento deu origem a duas pistas com três faixas de rolamento cada uma, separadas por um canteiro central. (Figuras 58 e 59)



Figura 58: Obras de ampliação da faixa de areia da Avenida Atlântica (1970). Fonte: Acervo do jornal “O Globo”.



Figura 59: Obras de ampliação da Avenida Atlântica, com instalação do emissário submarino. (1970). Fonte: Acervo do jornal “O Globo”.

Para o tratamento paisagístico das três áreas entre as pistas foi solicitado um projeto à equipe do escritório Burle Marx e Cia., formada pelos arquitetos Haruyoshi Ono e José Tabacow, e chefiada por Roberto Burle Marx, que contou com ainda com a consultoria de Lucio Costa. Foi então proposto um grande ‘jardim-painel’ compreendido ao longo das praias do Leme e de Copacabana, além da reforma da calçada próxima à praia.

O Passeio de Copacabana é um marco na obra de Burle Marx. Trata-se do primeiro calçadão de praia do Brasil, e de acordo com Haruyoshi Ono, em entrevista concedida em 2011, consistiu num grande projeto com um prazo muito curto, onde Burle Marx não contava com tempo suficiente para desenvolver os desenhos da maneira que estava habituado. A solução foi delegar a Ono, juntamente com Tabacow, o desenvolvimento de grandes partes, que eram supervisionadas pelo paisagista. Dessa maneira, Ono relatou que “talvez de tanto tentar traduzir seus desenhos eu tenha incorporado isso, e muita coisa minha deve ter passado também” (ONO in FERREIRA, 2012, p.40-41).

De maneira geral, conforme Macedo (1999), o projeto de urbanização para a praia de Copacabana não é pioneiro, pois no final dos anos 1930 foi concebido um grande parque linear na orla da praia de Santos, em São Paulo. Todavia, esse primeiro tratamento paisagístico foi caracterizado segundo um ecletismo então vigente. Ainda de acordo com Macedo:

O calçadão de Copacabana é inédito na forma, nos equipamentos que pode receber, no tamanho do piso destinado aos pedestres e no programa, que privilegia o andar, o encontro social nas mesas de bares e restaurantes espalhados nas largas calçadas. [...] a orla carioca não possui canteiros nem gramados e a vegetação é reduzida a arvoredos, entremeados a um piso de desenho ora geométrico, ora bamboleante, de concepção rigorosa, que permite seu entendimento tanto para o observador que se coloca no alto dos prédios ou para o usuário que circula ao nível do chão (MACEDO, 1999, p. 75).

O Passeio de Copacabana corresponde a uma extensão de quatro quilômetros e meio, onde foram distribuídos 2.800 extratos arbóreos e arbustivos, com alturas superiores a 8 metros, dando prioridade para vegetação presente na linha costeira tropical. Foram assim especificadas várias espécies nativas e exóticas, como coqueiros (*Cocos nucifera*), amendoeiras-da-praia (*Terminalia catappa* L.), uvas-da-praia (*Coccoloba uvifera* (L.) L.), e a majagua (*Hibiscus tiliaceus* L.), dentre outros. A vegetação foi disposta de modo a formar conjuntos distanciados. Para se ter ideia da modificação promovida pelo tratamento paisagístico, anteriormente, havia na Praia de Copacabana apenas 8 amendoeiras, e 5 coqueiros, todos situados nas proximidades do Forte de Copacabana.

A primeira calçada, localizada próxima à praia, Roberto Burle Marx se apropriou do desenho de ondas inspirado no original português, porém, mudando um pouco sua forma e posicionamento, sendo caracterizada em ondas de mar largas, estabelecidas em sentido longitudinal. Apesar do padrão de ondas em pedras portuguesas existir também em Portugal e em Manaus, com o tempo a nova forma proposta para o Calçadão de Copacabana tornou-se emblemática, significando um signo representativo da Cidade do Rio de Janeiro, conhecido no mundo todo. (Figura 60)



Figura 60: Calçada de Copacabana (1970). R. Burle Marx, H. Ono, J. Tabacow. Foto: Alda Ferreira, 2016.

A segunda calçada, segundo reportagem do jornal “Correio da Manhã” de 18/04/1970, era prevista no projeto original com cerca de 800 árvores, sendo trinta por cento dedicados às áreas de extrato herbáceo, especificado com gramíneas, onde ao centro seriam instalados bares e sanitários públicos. Haveria ainda quatro túneis para passagem de pedestres para a praia. Originalmente, seriam 13 canteiros, que Burle Marx chamou de ‘oásis’, mas que, entretanto, não chegaram a ser construído da maneira como havia sido projetado. (Figura 61)

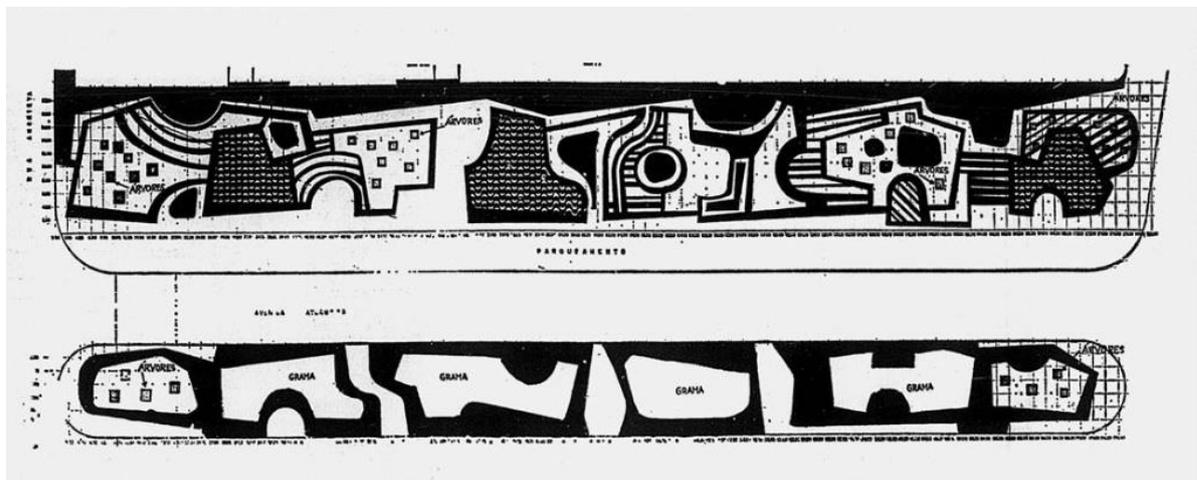


Figura 61: Proposta inicial da equipe do escritório Burle Marx e Cia para o paisagismo na Avenida Atlântica (1970) (Destaque para o canteiro central, localizado na parte inferior da figura. Chamado “oásis”, ele seria composto por áreas de grama, mas que não foi executado dessa maneira). Fonte: Acervo do jornal “Correio da Manhã”.

A obra, ainda conforme a mencionada reportagem do Correio da Manhã, foi contratada a empresas terceirizadas e coordenada pela Superintendência de Urbanização e Saneamento (SURSAN). A execução foi feita em partes, e o calçada central terminou sendo modificado no projeto original,

dando lugar à passagem subterrânea do interceptor oceânico da Zona Sul. Em seu lugar foi proposta uma continuidade da composição adotada para a terceira calçada. (Figura 62)



Figura 62: Obra de ampliação da Avenida Atlântica (1970). Fonte: Acervo do jornal “O Globo”.

A terceira calçada está localizada próxima aos prédios, e juntamente com o canteiro central, constituem o aspecto mais característico da composição, que é representado pela paginação de piso. Nelas, o desenho configura um mosaico em pedra portuguesa nas cores preta, vermelha e branca, e origina um grande painel que pode ser apreciado do alto dos edifícios da orla marítima. Neste local, o desenho de piso foi configurado em formas abstratas informais. Pode-se relacionar essa composição com a sugestão de Haruyoshi Ono para o estudo preliminar da Embaixada do Brasil em Washington, no ano de 1968.⁴¹ (Figura 63)

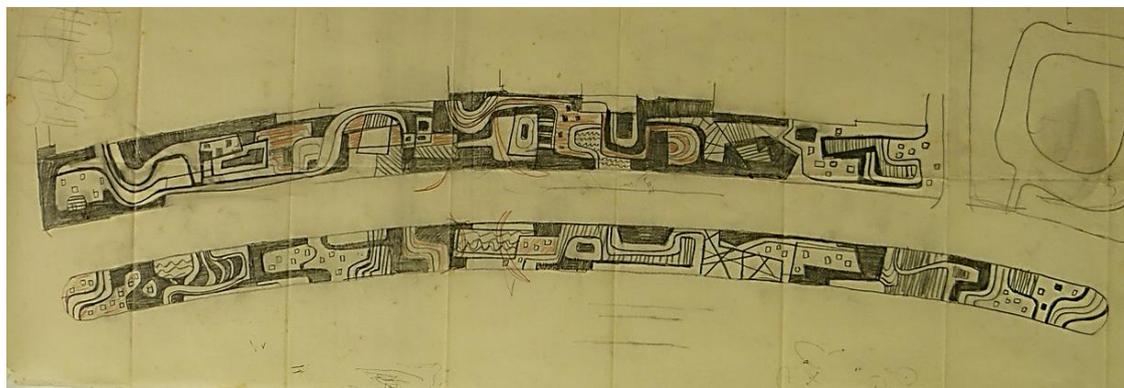


Figura 63: Croqui do projeto para o Calçadão de Copacabana (1970). R.Burle Marx, H.Ono, J. Tabacow. Fonte: Acervo do escritório Burle Marx e Cia.

⁴¹ Destaca-se que não é objetivo da presente pesquisa discutir questão de autoria entre os profissionais, e sim apresentar referências e os saberes que alimentavam suas práticas.

Além da valorização estética e de dinamizar o andar do transeunte, o desenho de piso foi configurado também como agenciamento que conduz à entrada dos prédios da orla. (Figura 64) Determinadas partes da composição do piso funcionam como *Leitmotiv* em relação ao piso que havia sido executado por Burle Marx no Calçadão de Copacabana na mesma época, como descreveu o arquiteto José Tabacow (2004).

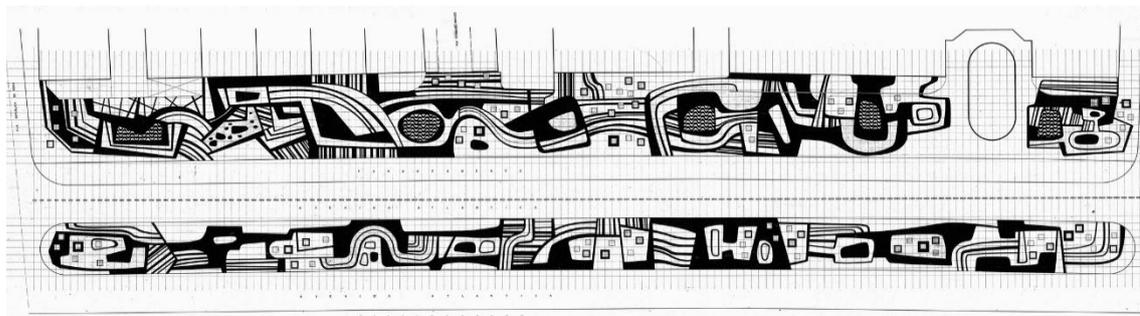


Figura 64: Projeto para o Passeio de Copacabana, no trecho entre as Ruas Rodolfo Dantas e a República do Peru (1970). R. Burle Marx, H. Ono, J. Tabacow. Fonte: Acervo do escritório Burle Marx.

Leitmotiv, segundo Souza (1999), é um termo de origem alemã, que significa motivo principal ou motivo de integração, e corresponde a uma técnica de composição musical criada pelo músico e compositor Richard Wagner. Em sua composição, os motivos condutores eram transformados, somados, superpostos, lembrados, conforme a necessidade do enredo; assim o ouvinte participava ativamente da história, junto com as personagens, e mesmo transportado para outro tom, seria auditivamente percebido como sendo a mesma melodia.

Burle Marx e sua equipe utilizou este artifício adotando uma espécie de recorte em determinadas partes do piso concebido em desenhos abstratos entrelaçando-o ao de inspiração nas ondas largas. Com esse elemento ele criou como uma autocitação, numa coexistência simultânea desta imagem na paisagem, como forma de integrar as composições. Apesar de variar a natureza dos estímulos, a percepção manifesta-se de forma estável com a insinuação da continuidade visual. (Figuras 65 e 66)



Figura 65: Desenho das ondas largas no piso do Calçadão de Copacabana (1970). R. Burle Marx, H. Ono, J. Tabacow. Foto: Alda Ferreira, 2016.

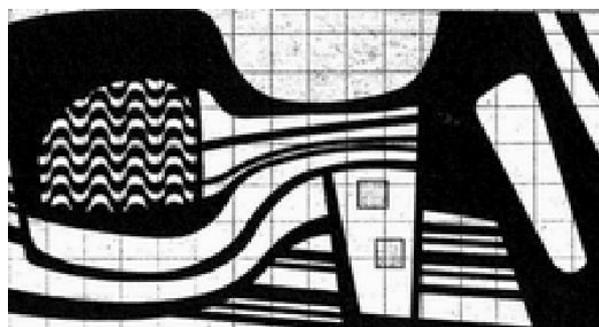


Figura 66: Projeto do Passeio de Copacabana, com ênfase para o detalhe do desenho das ondas largas em meio ao das formas abstratas informais (1970). R. Burle Marx, H. Ono, J. Tabacow. Fonte: Acervo do escritório Burle Marx.

Em relação à escolha dos elementos compositivos do Passeio de Copacabana, em conferência proferida em 1966, denominada “Considerações sobre a arte brasileira”, Burle Marx dizia que estes deveriam ser especificados a partir da observação aos hábitos sociais, “[...] situando-os e relacionando-os à natureza e à paisagem, à qual esta imprime seu caráter e é por ela modelado para que, através de sua visão pessoal, com sua própria maneira de expressão, consiga transmitir sua mensagem de emoção poética” (MARX, 2004 [1982], p. 72).

Ao final dos anos quarenta, um novo quadro econômico e ideológico se implantou tanto no Brasil, como a nível internacional. As manifestações artísticas da Escola de Paris, assim como os pressupostos do nacionalismo mostram, depois da Segunda Guerra Mundial, sinais de esgotamento. Não somente entra em crise a hegemonia das teorias sociológicas de Gilberto Freyre, como também a estética dos pintores representativos da modernidade brasileira, como Cândido Portinari e Di Cavalcanti.

Com isso, grandes enfrentamentos surgiram no campo estético e sociológico. O projeto de modernização da cultura não se restringia às instituições de arte. A própria linguagem artística deveria ser atualizada para que o Brasil atingisse o reconhecimento da crítica mundial com uma linguagem inovadora e universal.

Como já foi visto, Burle Marx descreveu que a composição formal de seu jardim moderno era inspirada nos movimentos de vanguarda moderna, numa justaposição dos atributos plásticos do cubismo e do abstracionismo ao elemento natural (MARX, 2004 [1982]). É certo que havia forte relação entre a pintura de Burle Marx e o paisagismo por ele executado, de modo que a analogia entre estas expressões apresenta grande propriedade.

Os anos 1950, como dito antes, marcam a passagem da obra bidimensional de Burle Marx para a Abstração Informal, com linguagem bastante peculiar, que perdurará até seus últimos dias. Seus meios de expressão não se limitam aos quadros, estando presentes também em painéis de cerâmica, tapeçarias, joias, além de esculturas. Inicialmente, segundo estudos de Fernando Ono (2015), as formas por ele adotadas ainda possuem fortes contornos geométricos, que aos poucos vão sendo abandonados e substituídos por manchas suaves.

A partir do rompimento promovido pelas abstrações artísticas com o formalismo de vanguarda que surgem as discussões que se tornam cada vez mais em voga atualmente, como a morte da arte, autonomia da arte, arte e política, arte e verdade, o inconsciente na arte, as funções da arte, efemeridade da arte, arte e espetáculo, arte como mercadoria, arte e globalização, etc.

Contudo, o fim da década de 1950 marca nas artes visuais o fenecimento da preeminência da arte abstrata e concreta no contexto artístico internacional. No Brasil, segundo Daisy Alvarado (1999), a produção plástico-visual do grupo Neoconcreto do Rio de Janeiro começa a perder forças. Essa tendência deu origem não só à volta da figuração na produção artística visual, como à ruptura promovida pelos artistas Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Em ocasião da execução da

performance “Parangolé”, de Hélio Oiticica, o crítico de arte Mário Pedrosa escreveu ao Correio da Manhã, em 26/06/1966, uma crítica denominada “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, em que analisa:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de ‘arte moderna’ [...], os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de ‘**arte pós-moderna**’. [Grifo nosso]

A década de 1960 foi de intensa transformação cultural no contexto brasileiro. Os cariocas desenvolveram um projeto nacionalista com base fenomenológica, relacionando arte e existência, com investigações às sensações táteis e olfativas do corpo existencial. O campo das artes visuais se expandiu, como reflete Fernando Cocchiarale (2005), e em meio à heterogeneidade artística a partir de então, haveria apenas um denominador comum: a busca de reaproximar a arte com a vivência do público.

O inconformismo com a realidade do golpe militar, segundo Santos (1999), desembocaria na criatividade da Tropicália no campo da música, marcada pela simbiose entre as experiências sensoriais e mentais e a exacerbação do mito da tropicalidade que estimulava à participação do espectador. Diferentemente do Movimento Modernista, ele não se propunha a um discurso de unidade nacional, exaltando a identidade através da própria diversidade da cultura brasileira.

Daí em diante, meios convencionais como a pintura, desenho, escultura e gravura não eram mais os únicos meios de produção artística visual. A fotografia, o filme e o vídeo passam a integrar o campo das artes visuais, como reflete Cocchiarale (2005). E, em meio à heterogeneidade artística a partir de então, haveria apenas um denominador comum: a busca de reaproximar a arte com a vivência do público.

É evidente que essas transformações não são questões pontuais das artes, e como relatou Mário Pedrosa, tratou-se de um fenômeno cultural. Elas são resultantes da crise de princípios estabelecidos desde o início da arte moderna impulsionada por reflexões após o segundo pós-guerra, como a separação entre o público e privado, a hiperespecialização de atividades profissionais em campos de conhecimento separados, a distinção entre objetividade e subjetividade.

Em contraponto, Cocchiarale (2005) descreve que outros princípios passam a ser estabelecidos, como o trabalho interdisciplinar, a fragmentação da ideia de indivíduo em diversas identidades, e a reaproximação da arte com a vida. Alguns teóricos da arte passam a nomear esse período como o momento de ruptura entre o moderno e o contemporâneo, tais como Anne Cauquelin (2005).

A partir de então, a arte passa a não ser mais caracterizada por seu conteúdo estético (formas, visões, interpretações da realidade, maneiras ou estilo), e sim por uma questão de continente, ou seja, o local que vincula a sua exibição, como expõe Cauquelin (2005). Surge assim a tendência da arte

pública, cujo continente é a cidade, e que busca aproximar a obra à vivência do público. Cauquelin reflete: “Se o discurso é constitutivo da obra, o espaço em que esse discurso é apresentado passa a ser um componente essencial dela. Trabalhar esse local torna-se um imperativo [...]” (CAUQUELIN, 2005, p. 137).

O próprio Roberto Burle Marx era um veemente defensor do acesso do público à arte, bem como à arte popular, mas que esse acesso não fosse apenas físico, e sim principalmente compreendido. Defendia ele que “[...] a arte não fique elitista”. Apesar de trabalhar diretamente com as classes sociais mais abastadas, e com os órgãos detentores do poder, sua intensão era que através deles sua arte pudesse ser acessível às camadas mais humildes da sociedade, e assim sensibilizá-la e educá-la.

Contudo, a difusão da fotografia contribuiu para o deslocamento da pintura como arte para o nível de uma atividade de alta sociedade. “Se a obra de arte se torna um produto excepcional, há de interessar apenas um público restrito, e ter um alcance social limitado [...]” (ARGAN, 1992, p. 78). Levar sua linguagem pictórica abstrata para o desenho de piso significava torná-la franca a todos os habitantes, mesmo aqueles que não possuísem condições de frequentar os museus e exposições, ou morar na favorecida Avenida Atlântica. O museu agora seria a própria Praia de Copacabana, cartão portal da Cidade do Rio de Janeiro.

Porém, não se pode esquecer a sugestão dada por Haruyoshi Ono para o estudo do jardim da Embaixada do Brasil em Washington, em 1968. Sua proposta compositiva foi sendo absorvida aos poucos no repertório projetual do escritório Burle Marx e Cia, e nesse intervalo de tempo foram projetados espaços que já continham em si o cerne do pensamento que iria qualificar o Passeio de Copacabana, como o paisagismo da Universidade Federal de Santa Catarina, SC (1969), o jardim interno do Ministério da Justiça, DF (1970-1971), e a Praça do Ministério do Exército (1970), em Brasília.

Trata-se, portanto, de uma hibridização da arte pictórica aplicada ao paisagismo no espaço urbano, onde o receptor penetra no espaço, habita esse espaço, participando dele de corpo inteiro. A posição do indivíduo foi então redefinida no paisagismo executado pela equipe do escritório Burle Marx e Cia, passando a não ser apenas um contemplador da paisagem criada, e sim um participante, aberto a um novo comportamento que o conduzisse ao “exercício experimental da liberdade”, como havia sido definido o contexto por Mario Pedrosa. É a passagem do caráter contemplativo para um paisagismo que afeta comportamentos, de dimensão ética, social e política. Com isso, aspirava-se à superação de uma arte elitista, condicionante e intelectualizada, rumo à derrubada de preconceitos sociais. Dissolvem-se assim as fronteiras entre artes visuais e paisagismo, entre o paisagismo e o espectador.

E como linguagem que se apoia na universalidade da interpretação, o desenho abstrato do piso do Passeio de Copacabana não remete a referências históricas tampouco figurativas. Entretanto, como foi visto anteriormente, concede caráter e identidade ao espaço, permitindo maior legibilidade deste à

população. Com base nos pressupostos de David Harvey (2001), é possível dizer que isso de fato se enquadra na preocupação com o ‘significante’, e não com o ‘significado’, com a participação, a *performance* e o *happening*, em vez de com um objeto de arte acabado e autoritário, antes com as aparências superficiais do que com as raízes. (Figura 67).



Figura 67: Finalização da obra de paisagismo na Avenida Atlântica (1970). Foto: DANTAS, 1970.

A concepção do Passeio de Copacabana também integra o incentivo à experiência estética dos indivíduos, tal como propunha o grupo liderado por Hélio Oiticica no Rio de Janeiro. Os princípios da *Gestalt* aplicados à composição paisagística revelam as investigações no campo da percepção, que dá origem à diversidade de arranjos para a vegetação, proporcionando ao público o contato com diferentes estímulos sensíveis. Variadas cores, ritmos, texturas, e perfumes exalados pelas plantas, juntamente com os sons da fauna, estão presentes neste espaço.

Nesta perspectiva, os jardins produzidos pela equipe do escritório a partir dos anos 1970 passam a requerer sua autonomia perante a paisagem, conferindo significado e caráter ao lugar em que estão inseridos, e contribuindo para o desenho da cidade (SANTOS, 1999). Esta preocupação passa a ser recorrente, e mesmo sem invalidar o repertório formal já estabelecido pode ser atribuída como a inclusão de um novo princípio projetual que busca interpretar os significados da paisagem, decifrando o ‘espírito do lugar’.

4.2.3.1. O espírito do lugar

Burle Marx, numa conferência proferida em 1962, denominada “O jardim como forma de arte”, dizia que cada composição deveria ser em função da interpretação do lugar que está inserida, sendo atenta às peculiaridades de cada caso, relativas às suas características físicas assim como à arquitetura circundante e à tradição local, a forma de viver, e a funcionalidade do espaço, num embate

entre o meio ambiente e a cultura. Para esta interpretação, sua indicação era que se trabalhasse por instinto ou raciocínio, com imaginação e intuição, aceitando da natureza, suas leis e sugestões (MARX, 2004 [1982]). Segundo Burle Marx:

O importante é compreender o ambiente para o qual o jardim é criado. Podemos aprender pelo estudo de outros jardins, como podemos e devemos aprender também do estudo da paisagem inerente. O objetivo deve ser sempre o de refletir a paisagem circundante, plantar no jardim as espécies que crescem na região, já adequadas ao solo e ao clima. **Um jardim deve pertencer, em espírito, ao lugar onde está situado**, pois, por mais cuidadoso que tenha sido seu planejamento nunca se apresentará perfeitamente bem se as plantas que o constituem não forem ecologicamente compatíveis. E consegui-lo deve ser um dos objetivos do paisagista. Se o jardim deve constituir um complemento à paisagem, já possui a paisagem para complementá-lo. É nessa tradição principalmente que trabalhamos hoje em dia (MARX, 2004 [1982], p.62). (Grifo nosso)

O conceito do *genius loci*, ou espírito do lugar, foi retomado pela teoria da arquitetura a partir dos anos 1960, em reação à postura modernista de ruptura com a tradição historicista ou simbólica como princípio projetual para a concepção. Dentre os teóricos que defendem este pensamento, destaca-se o arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz, que reflete que a natureza é uma totalidade, entretanto um lugar “[...] de acordo com as circunstâncias locais, possui uma identidade peculiar” (NORBERG-SCHULZ, 1976 in NESBITT, 2008, p.448).

Neste sentido, ainda segundo Norberg-Schulz, toda paisagem possui identidade e é subordinada ao meio ambiente em que se encontra, relacionando com isso as ações antrópicas especificamente ao seu respectivo meio físico e biológico, ou seja, ao sítio natural determinado. Visto dessa maneira, o espírito do lugar remete à ideia de um sítio ao qual é atribuído significado por um grupo social, tornando-se assim um lugar simbólico, cujo caráter é entendido como uma das suas características fundamentais. “Norberg-Schulz identifica o potencial fenomenológico na arquitetura como a capacidade de dar significado ao ambiente mediante a criação de lugares específicos” (NESBITT, 2008, p. 443).

O princípio de ‘espírito do lugar’, pode ser caracterizado como a principal diretriz nas criações paisagísticas da equipe do escritório Burle Marx e Cia., a partir do Passeio de Copacabana. A concepção foi compreendida pelo crítico de arte Mario Pedrosa, que descreveu que deste momento em diante os planos da construção arquitetônica são liberados, e busca-se configurar o lugar, concedendo-lhe significado, e gerando uma maior autonomia enquanto obra artística:

Agora, o jardim já não é mais passivo em face dos espaços e dos planos da construção arquitetônica propriamente dita. Sua função não é mais apenas cadenciar os ritmos das estruturas e dos espaços abertos, na relação interior-exterior. Tende, antes, **a definir o espírito do lugar** (PEDROSA in AMARAL, 1981, p. 287). (Grifo nosso)

Assim, a cultura hedonista e a vida em torno da praia são conectadas no Passeio de Copacabana à dinâmica da cidade. Na sociedade carioca, segundo Maria Pace Chiavari et al (1999), a

praia assumiu a condição de “mito urbano”. Por outro lado, a emergência de um setor imobiliário disposto a aproveitar as vantagens da urbe “à beira mar” incitou o desenvolvimento da cidade comprimida entre as praias, montes e lagoas. A tectônica da ‘orla criada’, avançada ao mar, foi amplamente favorecida pelo tratamento paisagístico ao longo dos anos, em diferentes contextos históricos. Como explica Norberg-Schulz, “quando os assentamentos estão organicamente integrados ao seu ambiente, supõe-se que são pontos focais onde a qualidade do lugar do ambiente se condensa e ‘explica’” (NORBERG-SCHULZ, 1976 in NESBITT, 2008, p. 448).

Em praticamente dois séculos de construção paisagística, a Cidade do Rio de Janeiro passou do caráter portuário para se caracterizar como um balneário, conhecido mundialmente. Seja pelo próprio meio ambiente que o favoreceu com sua geografia, seja pela cultura que se moldou e foi moldada pelo lugar. A característica, entretanto, não foi só beneficiada pelos costumes e pela geografia. Ao longo do tempo, houve grandes investimentos das políticas públicas em obras de infraestrutura e urbanização, que ampliaram este imenso litoral. De acordo com Rosa Maria Araújo (1993), a permanente construção significa não apenas uma atuação protetora em defesa de prováveis ameaças constituídas por eventuais ressacas e poluição da areia, como também pela disposição de manter “o espaço por excelência” de uma cultura com vocação hedonista para o prazer junto ao mar, bem como aos parques e jardins que se espalham na cidade.

A criação paisagística na Cidade do Rio de Janeiro, neste momento, configura-se como uma atividade voltada não mais para uma sociedade moderna, movida pelo regime de consumo. O regime industrial clássico estaria suplantado desde meados do século XIX, dando lugar ao regime de puro consumo da sociedade moderna. O movimento começou a surgir a partir dos anos 1850, com o aumento de poder da classe média e da pequena burguesia. De acordo com Anne Cauquelin, na sociedade de consumo “consome-se produto sob forma de espetáculo, consomem-se os signos espetaculares como se fossem produtos e os produtos como signo do consumo dos produtos” (CAUQUELIN, 2005, p.29).

No âmbito internacional, em fins do século XIX, ainda segundo Cauquelin (2005), ocorre a ruptura da arte moderna com o antigo sistema do academismo, protegido, centralizado e orientado segundo o julgamento dos Salões. O principal mecenas, nesse contexto, não seria mais o Estado, dando lugar ao consumo da arte pelo colecionador, pelo *marchand*, pelo galerista, o que reforça a atividade dos mediadores, com a emergência da figura do crítico de arte. Em contrapartida, cresce também a distancia entre o produtor (o artista), e seu comprador (o aficionado da arte).

Em meados dos anos 1960, ocorre a chamada ‘crise’ do modernismo atribuída a um período de transição, onde se estabelece uma nova ordem internacional (neocolonialismo, Revolução Verde, disseminação do uso do computador e informação eletrônica), assinalada de várias formas: como capitalismo tardio, capitalismo multinacional, pós-industrialização, ou sociedade da comunicação. Em objeção à ideologia do movimento moderno surge, como resultado, a construção da crítica ‘pós-

moderna', que dá luz a paradigmas teóricos, ou perspectivas ideológicas, com o objetivo de estruturar os debates temáticos. Os principais são a fenomenologia, a estética, a teoria linguística (semiótica, estruturalismo, pós-estruturalismo e desconstrucionismo), o marxismo e o feminismo (NESBITT, 2008).

Um aspecto dessa interdisciplinaridade é o papel central na teoria da arquitetura do método filosófico conhecido como fenomenologia. [...] A teoria arquitetônica recente aproximou-se da reflexão filosófica ao problematizar a interação do corpo humano e seu ambiente. Sensações visuais, táteis, olfativas e auditivas constituem a parte visceral da apreensão da arquitetura, um veículo que se distingue por sua presença tridimensional (NESBITT, 2008, p. 31).

Essa é uma das posturas em que se colocam alguns paradigmas teóricos em arquitetura a partir dos anos 1950, alavancados principalmente pela tradução de obras de Martin Heidegger e Gaston Bachelard. Todavia, como foi visto anteriormente, as preocupações com a interação do homem com o meio ambiente já estavam presentes nos fundamentos do método projetual de Roberto Burle Marx desde os anos 1930, advindos principalmente dos saberes da ecologia. Posteriormente, na concepção paisagística do Parque do Flamengo é perceptível maior aprofundamento nesses conhecimentos, com a adoção de conceitos baseados na percepção humana.

A partir dos anos 1970, tem-se na Cidade do Rio de Janeiro a emergência do regime de comunicação, caracterizado pela mudança nos processos de difusão e dos diferentes sistemas tecnológicos de transmissão da informação, com seus consequentes reflexos na organização social. A rede passa a constituir o sistema de ligações multipolar, onde cada ponto da rede pode servir de entrada para outras microrredes. Ligam-se, dessa forma, os diversos canais tecnológicos: a telefonia, o audiovisual, a informática, etc.

O artista, nesse estado das coisas, é aquele que produz, que exhibe o objeto, ou que dá nome à sua produção. Num objeto fabricado a intervenção do artista é mínima, podendo ele acrescentar ao *ready-made* ou ao signo, “[...] mas a materialidade do objeto continua fora dele.” (CAUQUELIN, 2005, p. 97). “[...] O artista não é um elemento a parte, separado do sistema global; não há autor, não há receptor, há apenas uma cadeia de ‘comunicação’ encerrada em si mesma” (CAUQUELIN, 2005, p. 99).

Nesse momento, a maior ruptura no campo paisagístico, com o projeto do Passeio de Copacabana, é a adoção da teoria linguística, concebida através da criação de uma dimensão estrutural (sintática) e da apreensão de um sistema de signos e de significação (semântica). Esse paradigma teórico está relacionado ao estudo da semiótica, ou teoria geral dos signos, desenvolvido pelo filósofo americano Charles Sanders Peirce. Na sociedade da comunicação, a linguagem - escrita, falada ou representada - assume posição privilegiada, de modo que a semiótica, como teoria geral dos signos, investiga explicitamente todos os signos, as relações e as operações sógnicas que são usadas implícita, intuitiva, e automaticamente.

A linguagem concebida no Passeio de Copacabana escrita através de signos tem o poder de representar outra coisa, cujo objeto produz um efeito interpretativo. As ondas largas representam o mar da cidade, mas também remetem a uma interpretação da tradição cultural do próprio município do Rio de Janeiro, pois foi com essas formas que foi implantado o primeiro calçadão no começo do século XX. A reinterpretação sógnica do desenho das ondas largas nos anos 1970 traz essa auto referência ao contexto tradicional, que faz menção não só à cidade, como à herança portuguesa.

Já as formas da paginação de piso na segunda e terceira calçadas simulam as composições de cunho vanguardista baseada na estética da arte abstrata informal, adotada por Roberto Burle Marx em suas diversas expressões artísticas. Porém, a representação sógnica das formas abstracionistas no desenho remete a uma interpretação do contexto modernista da pintura no Brasil a partir dos anos 1950, do qual o próprio artista fez parte. Assim, tal representação faz alusão ao momento contemporâneo da concepção do Passeio de Copacabana.

Com isso, tradição e contemporaneidade são representadas na composição do Passeio de Copacabana, seja através dos signos concebido por meio das formas do desenho de piso, seja por meio da vegetação especificada. A referência à tradição dos elementos compositivos, construídos e naturais, também estão presentes na sua configuração, como o uso das pedras portuguesas, e da vegetação que une indivíduos exóticos e nativos. A flora exótica adotada no Passeio de Copacabana há anos já estava presente na paisagem carioca, como a amendoeira-da-praia (*Terminalia Cattapa* L.), os coqueiros (*Cocos nucifera*), e a majagua (*Hibiscus tiliaceus*).

Desta forma, é possível dizer que o marco representado pela criação do Passeio de Copacabana não é apenas uma nova configuração dentro de um mesmo pensamento. Admite-se, todavia, que não se trata de uma ruptura, e sim que se converte num limite deste discurso, com a passagem para uma tipologia paisagística contemporânea. O que determina este marco é a linguagem que se transmuda em outro pensamento, regido por diferentes saberes, ou seja, por outros princípios projetuais.

O jardim moderno de Roberto Burle Marx foi criado num momento em que os princípios de higiene, educação e arte faziam parte do contexto nacional e internacional. Contudo, ao longo do tempo, mudanças ocorreram e conduziram a outras visões de mundo, outras concepções filosóficas. E, o paisagismo produzido pelo escritório Burle Marx e Cia não ficou alheio a este novo contexto, mostrando transformações na forma de pensar o projeto.

O valor, a eficácia, a existência do discurso do Jardim Moderno de Burle Marx não é dissociável de sua representatividade, porém duas problemáticas merecem atenção. Primeiro, convém não confundir o discurso do jardim moderno de Roberto Burle Marx com sua obra. Ao longo da trajetória do paisagista, houve adequações, seleções, organizações e redistribuições da tipologia, que caracterizaram diferentes limiares e limites. Desta forma, a tipologia não foi homogênea, nem linear, possuindo recortes de limiares específicos entre sua gênese, sua estruturação, o momento que atingiu

uma cientificidade, as etapas de sua evolução linguística, até seu limite. A instância do sujeito criador, enquanto razão de ser da obra de Burle Marx, não responde como princípio de unidade dessa tipologia.

Desta maneira, pode-se atribuir a concepção do Passeio de Copacabana como a emergência do reconhecimento da singularidade do ‘jardim carioca’. É quando o pensamento e a prática se encontram, se unem, e traduzem a contingência dos saberes adotados ao longo do tempo no paisagismo carioca. Ele interpreta e divulga o ‘espírito do lugar’, e sua expressão passou a ser reconhecida no mundo todo como referência da Cidade do Rio de Janeiro. Nele, a diversidade da sociedade carioca se encontra: o rico e o pobre, o fluminense e os turistas, enfim, toda a hibridez que compõe a cultura desta cidade.

Seguindo esse pensamento, o caráter da intervenção da equipe do escritório Burle Marx e Cia. também se modifica, dando prioridade a espaços multifuncionais que acompanham a dinâmica das cidades. Surgem assim passeios em esplanadas, que se adaptam às diversas necessidades, sem, contudo, abstrair da função contemplativa proporcionada pelo ajardinamento que continua a priorizar a flora nativa, bem como pelos espelhos d’água e o mobiliário detalhadamente pensados. Como exemplos da produção do escritório Burle Marx e Cia tem-se a concepção do Largo da Carioca - RJ (1981-1985), e a Praça Júlio de Noronha, ambos localizados na Cidade do Rio de Janeiro. (Figura 72 e 73)



Figura 68: Largo da Carioca (1981 – 1985). Fonte: MACEDO, 1999.



Figura 69: Praça Júlio de Noronha (1986). Fonte: Fernando Ono, 2010.

O colapso dos horizontes temporais e a preocupação com a instantaneidade surgiram em parte em decorrência da ênfase contemporânea no campo da produção cultural em eventos, espetáculos, *happenings* e imagens de mídia. O Passeio de Copacabana assim se tornou um dos principais lugares brasileiros para acontecimentos que envolvem grandes multidões: megaspetáculos de música, passeatas políticas, o cenário propício para a maior festa de *veïllón* do país. Todos ocorrendo à beira mar, numa contingência de uma das únicas cidades do mundo que torna isso possível através de seu próprio caráter. O efeito é o de (re) enfatizar e até celebrar as qualidades transitórias da vida contemporânea.

No âmbito da prática, a equipe do escritório Burle Marx e Cia, nesse momento, dá ênfase à ‘arquitetura da paisagem’, e aproxima-se da expressão artística, baseado em concepções que privilegiam a esfera das ideias por meio da criação cultural, com a intenção de organizar os espaços livres de edificação. Esses são pensados de maneira a conter qualidades ou atributos voltados para atender determinadas expectativas funcionais e estéticas.

Na década de 1980, já sem a presença de José Tabacow, Haruyoshi Ono descreveu que desenvolvia sozinho, e auxiliado por colaboradores, grande parte dos trabalhos solicitados ao escritório, tendo liberdade para projetar de acordo com os princípios de Burle Marx. A partir desse período, além de supervisionar estes trabalhos, Burle Marx se dedicou mais frequentemente a tornar conhecidas as suas ideias através das conferências que realizava pelo mundo, às suas diversas atividades como artista e às suas coleções botânicas presentes no Sítio Burle Marx, local de sua residência, em Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro. A respeito dessa passagem, Ono narrou em entrevista concedida em 2010:

Com o passar dos anos desenvolvemos uma grande afinidade artística e uma maneira muito próxima de analisar uma composição de jardim. Desta forma, eu, um jovem arquiteto, fui ganhando a liberdade de, cada vez mais, participar criativamente na composição dos jardins até que chegou o momento em que conquistei a possibilidade de elaborar totalmente um projeto. Hoje compreendo que na verdade, como um bom professor e sem que eu percebesse, ele me preparava para que eu assumisse o escritório possibilitando assim com que ele tivesse mais tempo livre para se dedicar a sua pintura e às suas coleções botânicas (ONO in FERREIRA, 2012, p. 42).

Com isso, Haruyoshi Ono contribuiu para consolidar a prática paisagística não só do jardim moderno de Burle Marx, mas como um todo no país. Após o falecimento de Burle Marx em 1994, Ono tornou-se seu herdeiro profissional e passou a Diretor Geral e sócio majoritário do escritório Burle Marx e Cia, até 2017, ano de seu falecimento. Na função de Diretor de Projetos do escritório Burle Marx e Cia, Ono tornou-se também sujeito da tipologia criada por Burle Marx, e recebeu a incumbência de ser seu continuador. Ainda em atividade no ano de 2018, este estabelecimento se trata da empresa mais duradoura da história da arquitetura paisagística no país.

Considerações parciais

Na segunda metade do século XX, o histórico provimento de políticas públicas em prol da conservação do meio ambiente, tanto no município carioca quanto no Estado do Rio de Janeiro, tornou-a conhecida nos meios intelectuais como berço ativista do conservacionismo nacional. A criação do então Parque Nacional da Tijuca, e das primeiras Organizações Não-Governamentais (ONG) de cunho ambientalista no Brasil, como a Fundação Brasileira para Conservação da Natureza (FBCN), fundada em 1958 no Rio de Janeiro, muito contribuíram para essa posição. De acordo com Franco e Drummond (2009), a Fundação foi por longo período a mais importante ONG

conservacionista do Brasil, e influenciou a criação de leis, órgãos e políticas ambientais, tendo a ascendência de seus membros aos cargos de direção nacional na área.

Nesse ínterim, na chefia do Departamento de Parques e Jardins da Guanabara, o botânico Luiz Emygdio de Mello Filho defendia o reflorestamento da Cidade do Rio de Janeiro através da criação de áreas de reservas florestais e de jardins botânicos regionais, com a proteção de vegetação alpina em reserva de proteção integral para todos os picos situados a dois mil metros acima do nível do mar. Em sua prática no Departamento de Parques e Jardins, conforme matéria do jornal “Correio da Manhã”, de 21/04/1959, o botânico foi o principal responsável pela introdução e aproveitamento da vegetação nativa na arborização do então Distrito Federal.

O arquiteto Wit Olaf Prochnik enumera diferentes usos estavam sendo destinados às áreas paisagísticas na cidade carioca, como: (1) integrar atividades de caráter contemplativo como passeio, leitura, observação de plantas, respirar ar puro, socializar com outras pessoas; (2) atividades de caráter físico-visual como isolar da fumaça, de ventos e de cheiros, proteger de automóveis, compor nascentes e a flora – onde estão os jardins e as reservas florestais; (3) atividades como ver esportes, animais e obras de arte - a qual integra uma categoria intermediária, e estão os anfiteatros, os estádios, jardins zoológicos, aquários, galerias e exposições; (4) recreação para crianças e para a prática de esportes – em que se destacam os *playgrounds*, *play-fields* e os parques nacionais.

O arquiteto Fernando Chacel, ainda o âmbito institucional em sua chefia do Departamento de Parques e Jardins da Guanabara, estabelece sua prática em atenção às expectativas dos usuários e ao percurso histórico das áreas paisagísticas da cidade carioca, onde tratou da requalificação paisagística desses Lugares.

Esse é o início do período que internacionalmente passaria a sensibilizar para a chamada ‘ética ambiental’, caracterizada pela criação de agendas políticas voltadas para a ‘sustentabilidade’, que implica, entre outras coisas, no reconhecimento do direito das futuras gerações e das outras espécies a um meio ambiente saudável. Nesse contexto se sobressaem correntes fenomenológicas de pensamento.

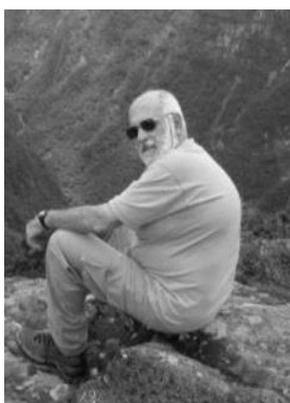
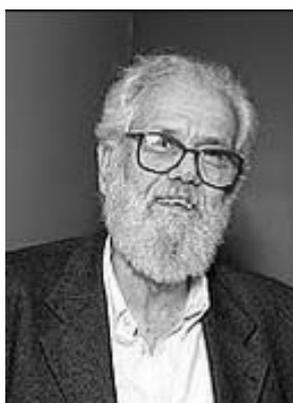
No âmbito privado, em 1965 é fundado o escritório Burle Marx e Cia, por sociedade entre Roberto Burle Marx e seu irmão Siegfried Marx, estabelecimento atualmente mais duradouro da história do paisagismo brasileiro. Nesse mesmo ano, tem início a prática de Haruyoshi Ono e José Tabacow, futuros sócios do paisagista em seu escritório. Nesses primeiros anos, Ono, encarregado de dar suporte à parte criativa dos projetos solicitados, sugere modificações que aos poucos foram incorporadas ao repertório projetual do escritório.

Contudo, é importante ressaltar que não foram apenas mudanças formais que aconteceram a partir da colaboração de Haruyoshi Ono. Em análise ao estudo para a Embaixada do Brasil em Washington é possível observar que os significados da composição paisagística proposta por Ono denotam a proeminência de uma metodologia de projeto integrada, onde as partes do projeto se relacionam formando um todo imbricado.

Dessa forma, na união profissional de Roberto Burle Marx, Haruyoshi Ono e José Tabacow, pensamento e prática se unificam, ou seja, os saberes inerentes à tipologia do jardim moderno brasileiro são agregados à metodologia projetual conectada em único princípio: a atenção ao espírito do lugar. Pode-se então atribuir como o momento de consolidação do Paradigma Ecológico, favorecido pelas próprias condições do contexto carioca. O engajamento do corpo e sua capacidade de sentir as qualidades espaciais do sítio são próprios do mundo vivido, onde fazem parte as árvores, flores, florestas, água, bem como os sentimentos humanos.

Nesse pensamento foi então criado o Passeio de Copacabana, como parte indissociável da paisagem carioca. Suas relações com o lugar são materiais e imateriais, e aludem ao mesmo, desvendando os sentidos inerentes ao mundo-da-vida cotidiano da cidade. Traduz a dinâmica social em torno de seu litoral, de sua praia mais conhecida, e materializa essa identidade peculiar tão organicamente integrada ao seu ambiente.

CAPÍTULO 5



OS SABERES E AS PRÁTICAS PAISAGÍSTICAS NA CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM CULTURAL CARIOCA

5.1. A marca e a matriz da paisagem carioca ⁴²

*O Rio é uma cidade
De cidades misturadas
O Rio é uma cidade
De cidades camufladas
Com governos misturados
Camuflados, paralelos
Sorrateiros
Ocultando comandos [...] Na cidade sangue quente
Na cidade maravilha mutante...*

Rio 40 graus. Fernanda Abreu, Fausto Fawcett e Laufer (1992).

A Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro foi fundada em 1565 por Estácio de Sá, segundo o Estatuto Administrativo e Político da Corte de Portugal. Neste regimento, é reconhecida a prevalência da topografia do sítio, de modo que o Rio nasceu diante de um quadro, num sistema de relações entre o meio ambiente de vegetação luxuriante de acidentes topográficos, que molda e foi moldada pelo comportamento cultural. Em praticamente dois séculos de construção paisagística, a Cidade do Rio de Janeiro passou do caráter portuário para se caracterizar como um balneário, conhecido mundialmente. Tal característica foi beneficiada pelos costumes e pela geografia, bem como por grandes investimentos das políticas públicas em obras de infraestrutura e urbanização, que ampliaram a linha costeira do sítio.

Assim, a percepção e a adoção de determinados saberes na construção paisagística do sítio da Paisagem Cultural do Rio de Janeiro não foi algo desprovido de intenção, ou seja, as realidades foram apreendidas como construções históricas e cotidianas dos agentes individuais e coletivos. Tal realidade estava contida em um contexto mais amplo que se desenvolveu desde fins do século XVIII, que materializa a relação da sociedade com o meio ambiente.

Embora a pesquisa ponha em evidência o sistema de representações formado pelas práticas paisagísticas em sua produção das áreas paisagísticas, por meio dos atuais jardins históricos da cidade, concomitantemente, ela mostra como o ‘aparelho produtor’ da educação ou formação cultural por trás ‘dos bastidores’, juntamente com as percepções individuais desses agentes, trouxe a tona os saberes ‘mudos’ que conduziram as decisões institucionais na construção paisagística carioca.

Dessa forma, apreende-se que a paisagem possui uma dimensão mensurável e não mensurável e, equivocadamente, é por vezes compreendida como um sentido atribuído ao ambiente, que é mensurável e quantificável. O ambiente apropria valores que são humanos e culturais e que

⁴² Aparecem na capa deste capítulo os seguintes paisagistas e arquitetos paisagistas (pela ordem de apresentação): Ludwig Riedel; Auguste François-Marie Glaziou; Paul Villon; Atílio Corrêa Lima; David Xavier Azambuja; Roberto Burle Marx; Fernando Chacel; José Tabacow; Haruyoshi Ono. À exceção da última imagem que faz parte do acervo pessoal da autora, as demais são de domínio público.

impregnam o mundo sensível da paisagem. Como visto no primeiro capítulo, segundo Augustin Berque (1994), uma das formas de compreendê-la é através do conceito por ele cunhado de “paisagem-marca e paisagem-matriz”, onde o geógrafo define que se trata de um fenômeno que expressa uma civilização e participa dos modelos de percepção, de concepção, e de ação, ou em outras palavras, da cultura do lugar.

5.1.1. Paisagem-marca: os saberes da prática paisagística carioca

Nos primeiros séculos do desenvolvimento da Cidade do Rio de Janeiro, pouco aconteceu em termos de criação paisagística no espaço público. A cidade de então era constituída por ruas estreitas, becos, travessas e passagens, segundo modelo implantado por referência de Portugal. As ruas estreitas e vielas não necessitavam de árvores, pois eram sombreadas pelas edificações e se considerava suficiente a abundância de árvores nas chácaras, fazendolas, engenhos, jardins, quintais e nas florestas.

O paisagismo no espaço público carioca foi construído inicialmente pelo colonizador português em fins do século XVIII, com aterros como o da Lagoa do Boqueirão com a intenção de contribuir para a salubridade da cidade. A gênese da prática paisagística no espaço público carioca ocorre neste momento, e tem como marco a construção do Passeio Público da Corte, em 1779, por obra de Mestre Valentim.

Sua construção ocorreu concomitantemente à Revolução Francesa (1789), que modificou pressupostos tidos como imutáveis pela sociedade, provocando mudanças nas concepções do homem sobre a arte e, especialmente, sobre o ‘estilo’. Na Inglaterra surgiram diversos estilos distintos e não havia rigidez que impedisse a criação, principalmente em arquitetura. Na segunda metade do século XVIII é possível distinguir dois estilos paisagísticos: o Clássico (neoclássico) e o Romântico. Não era incomum que em alguns momentos, obras e artistas pudessem pertencer aos dois estilos.

O Passeio Público da Corte assim foi concebido numa linguagem de alto teor historicista e enfatizava uma grande mistura de modelos, tal como a referência do pensamento inglês da época. Desta forma, a construção da primeira área paisagística da Cidade do Rio de Janeiro teve como objetivo uma causa contingente. No entanto, ressalva-se o olhar de Mestre Valentim em sua interpretação da cultura do lugar aliada às características do meio ambiente carioca, ao propor uma mistura entre o barroco brasileiro, o jardim clássico francês e o jardim paisagístico inglês. Sua concepção teve como objetivo promover a sociabilidade carioca ainda nascente.

Mestre Valentim realizou o plantio das árvores e palmeiras de forma simétrica e formal, e utilizou muitas espécies exóticas, principalmente frutíferas, como mangueira (*Mangifera indica* L.), jaqueira (*Artocarpus heterophyllus* Lam.), fruta-pão (*Artocarpus altilis* (Parkinson ex F. A. Zorn) Fosberg), jambo-rosa (*Suzygium malaccense* (L.) Merr. E L. M. Penny), tamarindeiro (*Tamarindus indica* L.), alguns pinheiros (*Pinus* sp), dentre outras.

No veio da expansão identificadora e classificadora da vegetação, no começo do século XIX, tem-se a constituição dos Jardins Botânicos Cariocas, como o Jardim Botânico da Lagoa Rodrigo de Freitas e, posteriormente, o Jardim Botânico do Passeio Público, que juntamente com as expedições científicas, trouxe à luz os primeiros estudos e experimentos científicos da flora nativa. Contudo, mesmo com a prática do naturalista e filósofo Frei Leandro do Sacramento à frente da direção do Jardim Botânico da Lagoa ainda não se pode falar numa ciência desenvolvida em solo brasileiro, de modo que os saberes botânicos da flora nacional ainda eram insipientes.

A implementação do Real Horto - atual Jardim Botânico do Rio de Janeiro - teve como finalidade a aclimação e cultivo das plantas e sementes trazidas por naturalistas, navegantes e militares. De acordo com os costumes da época, era muito valorizada a formação de coleções constituídas por plantas estrangeiras. Muitas dessas espécies provenientes do Real Horto passaram então a compor os quintais e jardins por todo o Brasil. O serviço de arborização pública no Rio de Janeiro é então iniciado com a criação do Real Horto, porém as mudas produzidas somente começaram a ser distribuídas pela cidade a partir da sua abertura ao público, em 1822.

O meio ambiente tropical foi paulatinamente ‘descoberto’ pelos viajantes europeus, e encantava por seus mistérios, sua imensidão, suas cores, sua luz, sua vegetação luxuriante. Todavia, na visão do cientista europeu, a ciência catalogava o mundo como meio ambiente, mas não o catalogava como ‘história’. O “Homem” estaria no centro do universo na Europa, mas não no resto do mundo. Trata-se do Paradigma Newtoniano-Cartesiano. Na visão antropocêntrica, a história só passaria a ser admitida quando o pensamento evolucionista de Darwin lhe permitir catalogar-se como meio ambiente. Neste sentido, Humboldt, bem como outros viajantes contemporâneos, apresentou uma América como um mundo primitivo, um lugar cuja única história estava para começar.

Com o contributo de imigrantes, que traziam suas experiências do além-mar começaram a se formar os primeiros jardins de caráter privado. Instigados pelas novas oportunidades e atraídos pelo exotismo das paisagens, eles se estabeleceram na cidade, cooperando para a construção dos saberes paisagísticos. Neste contexto, o eixo cultural e artístico europeu havia se deslocado para a França, devido ao seu poder econômico.

Inspirada pela referência francesa, aos poucos foi adotado o estilo Neoclássico na Arquitetura Carioca. O Neoclássico guiou a configuração paisagística dada por Frei Leandro do Sacramento ao Jardim Botânico da Lagoa, marcado pelas alamedas retilíneas que posteriormente foram ornadas com Palmeiras Imperiais (*Roystonea oleracea*). Bem como, os avanços das recentes pesquisas científicas levaram-no a fazer experimentos com a flora nativa e testar suas potencialidades não só medicinais ou econômicas, como também paisagísticas, como é o caso da utilização da vitória-régia (*Victoria amazonica*) no lago, por ele implantado.

A arte, ligada ao Iluminismo, relacionava-se com a ‘natureza’, uma vez que sua representação é realizada de acordo com o entendimento individual do artista, a partir de seus sentidos. Assim,

inspirado pelos resultados obtidos por Humboldt, e favorecido pelos pressupostos Iluministas, o mundo estava preparado para as ideias do naturalista britânico Charles Robert Darwin.

Como discípulo dos conceitos e teorias de Humboldt e Darwin, tem-se o labor do naturalista alemão Ludwig Riedel, que legitimou a primeira institucionalização da prática paisagística na Cidade do Rio de Janeiro. Ao assumir a direção do então Jardim Botânico do Passeio Público, como ‘jardineiro botânico’, Riedel foi também promovido ao cargo de primeiro Diretor de Jardins do Império. Sem modificar a estrutura original da composição do primeiro jardim público da cidade, ele aos poucos introduziu efetivamente a vegetação nativa no Jardim Botânico do Passeio Público. Desprovido de topiarias como havia sido inicialmente concebido, ele a implantou em seu aspecto natural, e estabeleceu um preâmbulo para sua grande reforma.

Nesse momento, a reforma de Paris havia sido intensa e tornou-se um modelo de cidade a ser seguido pelo seu traçado urbano e sua arquitetura, enfim, um projeto urbanístico da sociedade industrial. Pode-se observar a cidade como metáfora do pensamento científico, mais especificamente da biologia, nessa nova proposta, em especial nas denominações de suas áreas: artérias (vias de circulação) e coração (centro da cidade).

Incentivado pelas reformas de Paris, em meados do século XIX é contratado pelo Imperador D. Pedro II o ‘horticultor paisagista’ francês Auguste François-Marie Glaziou para a reforma do (até então) Jardim Botânico do Passeio Público. Neste momento, Glaziou juntamente com os jardineiros floristas, estrangeiros e brasileiros, colaboraram para a construção do gosto paisagístico na cidade carioca, numa linguagem profundamente relacionada ao pensamento romântico. Em sua atuação diferentes saberes foram adotados, configurados principalmente pela história natural, pela arte e a agronomia, relacionando fortemente a prática paisagística deste período ao campo da Agricultura. Na reforma do Passeio Público, Glaziou buscou dar continuidade ao trabalho ora iniciado por Riedel com a introdução de vegetação exótica, e principalmente de espécimes nativos no paisagismo, conservando grande parte do que havia sido plantado pelo naturalista alemão.

As nações precisavam se fortalecer, e o romantismo contribuiu para essa questão, pela exaltação do nacionalismo. Na arte romântica, as coisas não eram retratadas como realmente eram, mas, sim, como deveriam ser, numa ótica pessoal, subjetiva. Valorizavam-se os sentimentos e a imaginação, ou seja, a subjetividade. Dessa forma, o pensamento artístico retratava uma realidade interior e parcial. O romantismo assim apresentou mudanças no plano individual do artista, destacando sua personalidade, sensibilidade, emoção e valores interiores.

Glaziou compreendeu tal sentimentalismo do momento, e o trouxe à tona em sua reforma através de elementos que evocavam o historicismo, como representações de templos clássicos, a finitude humana marcada pela imitação de troncos de árvores caídos, ou o traçado sinuoso para ser contemplado pelo caminhar caracterizado pela composição de cheios e vazios. A referência dos

elementos construídos na linguagem romântica inglesa e francesa, ora em voga, estava presente, e se misturava na reforma de Glaziou.

A exaltação da nacionalidade e civilidade era almejada pela alta sociedade e pelo poder para a paisagem carioca de meados do século XIX, tal como preconizado pelo Romantismo Europeu. Porém, em seu ‘vocabulário’ Glaziou não utilizou apenas a flora exótica na reforma do Passeio Público, como seria condizente num modelo mimético. Em contraponto, Glaziou desenvolveu uma linguagem própria, próxima do que se poderia comparar ao movimento realista (*Le Réalisme*), onde uniu a preservação de referências do mobiliário da construção original de Mestre Valentim à sua interpretação da paisagem brasileira, traduzida pela vegetação nativa colhida em suas expedições por várias partes do país.

Percebe-se que, até fins do século XIX, a Cidade do Rio de Janeiro - devido ao seu caráter portuário e a posição de capital do Império - apesar de ter características próprias em sua arte, não se distanciou das mudanças que ocorriam na Europa. Se na Europa o estilo artístico marcado pelo Realismo surgiu em meio à discussão sobre a teoria evolucionista (e revolucionária) de Darwin, aqui não foi diferente. Tal ‘realismo’ foi buscado por Glaziou, numa expressão nacionalista cada vez mais marcada pela relação com o meio ambiente, e pela utilização da flora nacional no paisagismo e arborização pública.

Estudioso e atento à flora brasileira, Glaziou introduziu várias árvores nativas de grande porte e palmeiras, muitas delas coletadas e classificadas por ele nas viagens que realizou pelo Brasil. Como exemplo há o oiti (*Licania tomentosa* (Benth.) Fritsch.), árvore da Mata Atlântica com marcante presença na arborização da cidade e incorporada até hoje à sua paisagem. Já a figueira-religiosa (*Ficus religiosa* L.), originária da Índia, conhecida como figueira-dos-pagodes, introduzida por Glaziou, tem belos exemplares no Campo de Santana.

O que caracterizava o status de ‘beleza’ da vegetação nativa era a dificuldade de acesso a esses espécimes, ou seja, seu caráter de raridade, como é o caso da vitória-régia (*Victoria amazonica*); ou o abricó-de-macaco (*Couropita guianensis* Aubl), introduzido no meio ambiente carioca por Glaziou, ambos de ocorrência no Bioma da Floresta Amazônica. Apesar de adotar espécimes nativos, e de inclusive ter introduzido várias plantas oriundas do Bioma da Mata Atlântica, como a alameda das Sapucaias (*Lecythis pisonis* Cambess) no jardim da Quinta da Boa Vista, percebe-se, todavia, que na prática de Glaziou os saberes da ecologia ainda não constituíam um princípio projetual.

O pensamento Darwiniano havia trazido uma nova concepção de mundo, a ciência passou a ocupar definitivamente lugar de destaque na sociedade, de modo que os artistas passaram a se dedicar a ela com mais afinco. Paralelamente, surgiu nas artes visuais o movimento denominado Impressionismo. O artista impressionista, ao pintar uma paisagem, combinava as várias cores, de acordo com a impressão visual. A mistura privilegia a capacidade ótica. Além disso, o artista fazia estudos e experimentos, e não seguia apenas as normas e as técnicas impostas pela academia. Pode-se

dizer que o artista impressionista fazia experimentos de luz e cor em suas telas, ligando-as à ciência pelas teorias físicas e óticas.

Na prática paisagística iniciada na primeira década do século XX com o francês Paul Villon e a equipe da Inspetoria de Matas, Jardins, Caça e Pesca, é pela primeira vez instituído o cargo de ‘arquiteto paisagista’, sem ainda uma caracterização formal de suas atribuições, mas já com a introdução de saberes mais técnicos na atividade, que tem como uma de suas características a utilização de mobiliário industrializado. A linguagem paisagística adotada por Villon - como na Enseada de Botafogo e na Praça da Glória – tratou-se de uma interpretação do que já se fazia na Cidade do Rio de Janeiro, entre jardins privados e públicos, unindo o traçado sinuoso da linguagem romântica à especificação de arbustos de flores, próprios da linguagem paisagística do Barroco Francês.

Nesta união, Villon estabeleceu o que foi chamado de “estilo misto”, num Ecletismo então emergente não só no paisagismo, como na arquitetura e o mobiliário de interiores. Mas, não deixou de especificar oitizeiros (*Licania tomentosa* (Benth.) Fritsch.), que já havia sido introduzido na paisagem carioca, muito usados por Glaziou especialmente na arborização pública, dando, de certa forma, uma continuidade característica na construção paisagística da cidade carioca.

A partir do começo do século XX a linha costeira que vai do Passeio Público à praia de Copacabana começa a ser modificada através de sucessivos aterros que aconteceram ao longo dos anos. Primeiramente, é aterrada a área compreendida entre o Passeio até a Enseada da Glória, dando origem a Avenida Beira Mar. Dos anos 1920 em diante, iniciando com o desmonte do Morro do Castelo, é principiado ao aterramento que iria originar a Praia Vermelha, e com ela, o Bairro da Urca; prolongar a Enseada de Botafogo; e criar o Aterro do Flamengo. Por fim, no final dos anos 1960, é procedido o aterramento que iria alargar a Praia de Copacabana, criando com isso a Avenida Atlântica.

Os contínuos aterros que aconteceram ao longo do tempo tiveram como função interligar o Centro aos Bairros da Zona Sul, e modificaram cada vez mais a faixa litorânea da cidade, compreendida principalmente pela Baía de Guanabara, promovendo com isso a criação das áreas paisagísticas dedicadas ao usufruto da população. Outra questão de grande relevância foi a posição do Passeio Público em relação à Baía de Guanabara. O Passeio que inicialmente se localizava junto ao mar, com os sucessivos aterros passou a se localizar no centro da cidade, perdendo de certa forma um de seus valores projetuais que era a observação do mar a partir do terraço.

Assim, nos anos 1920, tem-se a emergência de uma linguagem paisagística relacionada ao Art Déco, então premente na cidade carioca, com a construção da Praça Paris e a retomada de elementos da tipologia do Jardim Barroco Francês. Topiarias, traçados rigorosamente ortogonais e simétricos, caracterizaram este momento, ainda fortemente vinculado ao campo da Agricultura, com ênfase para saberes agronômicos e artísticos.

Posteriormente, tem-se o marco da institucionalização do ensino de arquitetura paisagística, a incidência da linguagem Modernista, com ênfase para a prática de paisagistas como Atílio Corrêa Lima, David Xavier Azambuja, Roberto Burle Marx, bem como do Departamento de Parques e Jardins da Guanabara. Trata-se de uma importante ruptura rumo à configuração da prática e à estruturação do campo paisagístico carioca, agora vinculado à Arquitetura e ao Urbanismo.

Tal como Glaziou, Roberto Burle Marx não utilizou apenas a vegetação nativa em seus projetos paisagísticos, com ênfase nesta pesquisa para duas áreas paisagísticas: o Parque do Flamengo e o Passeio de Copacabana. Ele priorizou esse tipo de vegetação, e a ela adicionou indivíduos exóticos com a finalidade de conseguir melhores efeitos estéticos na sua composição. Como exemplo, no Parque do Flamengo foi especificada por Burle Marx e o botânico Luiz Emygdio de Mello Filho a monguba (*Pachira aquatica* Aubl) de ocorrência no sul do México até o norte da América do Sul, introduzida inicialmente na arborização pública carioca por Glaziou desde o século XIX.

Contudo, mesmo dando continuidade visual à paisagem através determinados indivíduos vegetais, Burle Marx inovou a maneira de se pensar o projeto paisagístico, abandonando o método das Belas Artes presente nos modelos que o antecederam, e estabeleceu uma tipologia baseada em princípios projetuais, geradora de infinitas possibilidades, da qual muitos projetos paisagísticos dissimilares poderiam derivar. Emergia assim a tipologia que ficou conhecida como ‘jardim moderno brasileiro’.

Tal maneira de pensar o projeto paisagístico corresponde a uma sistematização de ideias, a um ‘método aberto’ em seus parâmetros, que hierarquiza e organiza princípios segundo as necessidades de cada caso. O objetivo seria que o desenvolvimento projetual ocorresse de maneira mais eficaz, assinalado pela ausência de normas fixas e sequenciais baseados em ‘modelos’. A tipologia desenvolvida por Burle Marx proporcionava ao paisagista maior liberdade para ordenar as atividades que deveriam ser cumpridas no decorrer da criação. Com isso, o processo projetual atendia às necessidades da demanda de integração, flexibilidade e multidisciplinaridade, além de apresentar diversas configurações e caminhos possíveis de serem trilhados, com uma estrutura adaptável.

A ciência da Ecologia foi de grande relevância para o desenvolvimento da tipologia criada por Roberto Burle Marx, pois trouxe consigo novos saberes, como a noção de ecossistema. Com isso, a visão sistêmica levada à concepção do projeto paisagístico e o domínio das suas diferentes etapas de desenvolvimento fazem parte da prática da tipologia do jardim moderno de Burle Marx a partir dos anos 1940, que apresenta características que envolvem desde o pensamento reflexivo, ao domínio de uma linguagem própria e capacidade criativa para propor soluções inovadoras, com trânsito interdisciplinar. Através de princípios orientados da ecologia da paisagem, Burle Marx cada vez mais se conscientizava que o ‘homem’ não estava apartado do meio em que vivia, e seus hábitos, cultura, modos de viver, estavam diretamente relacionados ao Lugar em que viviam, aprimorando assim a visão sistêmica da paisagem.

Esta percepção não se deu repentinamente, e ao longo do tempo contou inclusive com o aporte dos vários botânicos com quem trabalhou, como Henrique Llameyer de Mello Barreto, Luiz Emygdio de Melo Filho, Graziela Barroso, e outros que lhe foram de grande importância. Em suas bagagens intelectuais eles traziam saberes da botânica, da ecologia, dos ecossistemas, da fitogeografia, entre outros. Nesse momento, entre os anos 1930 e 1940, as teorias de Charles Darwin sobre a evolução das espécies e a seleção natural foram confirmadas, o que ficou conhecido como a “grande síntese”, que fez convergir os pontos de vista de biólogos de campo e de geneticistas sobre o modo como se dá a evolução e o surgimento de novas espécies.

Todavia, um aspecto de grande relevância não foi percebido neste momento pela equipe que desenvolveu o projeto para o Parque do Flamengo: a necessidade de integração dos bairros de Botafogo, Flamengo, e Glória à praia e ao mar. Nos anos 1960, a vida do carioca já se firmava como uma ‘cultura de rua’, de vida ao ar livre, porém principalmente em torno da praia. Esses hábitos eram reforçados pelos passeios que se estendiam ao longo da faixa litorânea, estabelecida inicialmente com a implantação do Passeio Público próximo ao mar, e em seguida no começo do século XX, através dos jardins do Período Pereira Passos, que como foi visto, contemplou a Praça Nossa Senhora da Glória, o ajardinamento da Avenida Beira Mar, e os jardins da Praia de Botafogo.

Com as reformas para a comemoração do Centenário da Independência, a partir da década de 1920, grandes obras de aterramento foram empreendidas, afastando cada vez mais os bairros da faixa litorânea. Primeiramente ocorreram no bairro da Glória e depois com o aterro do Flamengo. O grande aterro que possibilitou a concepção do Parque do Flamengo findou por afastar os bairros da área litorânea, fato que foi agravado pelas pistas de rolamento de alta velocidade. Contudo, independente destes reverses, o Parque do Flamengo de fato se tornou um marco da paisagem carioca, como almejado pela sua idealizadora Lota Soares, e por toda equipe que participou de sua concepção.

Na sociedade carioca a praia assumiu a condição de mito urbano, como expressa Chiavari et al (1999). Por outro lado, a emergência de um setor imobiliário disposto a aproveitar as vantagens da urbe ‘à beira mar’ incitou o desenvolvimento da cidade comprimida entre as praias, montes e lagoas. Essa ‘orla criada’, avançada ao mar, especialmente no trecho em que se situa a Paisagem Cultural Carioca, foi amplamente favorecida pelo tratamento paisagístico ao longo dos anos, em diferentes contextos históricos.

O período após o segundo pós-guerra foi marcado pela estabilização do campo paisagístico carioca, caracterizado por novos tempos e a consolidação das ideias defendidas pelos primeiros modernistas. Mudanças sociais, culturais, econômicas, políticas, que conduzem para outras visões de mundo, outras concepções filosóficas. E, o paisagismo produzido neste momento – assinalado principalmente pela atividade do escritório Burle Marx e Cia, e no âmbito institucional pelo Departamento de Parques e Jardins, que contou com a direção do arquiteto Fernando Chacel - não

ficou alheio ao novo contexto, mostrando transformações na forma de pensar o projeto. Trata-se do começo de novas linguagens, que buscam decifrar a paisagem e o espírito do lugar.

O principal atributo do modo de fazer paisagismo com o Passeio de Copacabana é configurar uma concepção fenomenológica em atenção aos significados da paisagem e ao espírito do lugar, numa adaptação às novas dinâmicas da cidade, pela sua necessidade de espaços multifuncionais, de identidade da paisagem, de conexão e arte vivenciada no espaço público. Contudo, sem abstrair do compromisso do paisagismo com o meio ambiente.

A concepção paisagística da equipe do escritório Burle Marx e Cia., a partir desse momento, pode ser dita como atributo de uma postura tradicionalista. Neste sentido, a criação não nega a construção de conhecimentos que antecedeu os profissionais, como também integram os valores e as inovações de sua época. O marco do Passeio de Copacabana não configurou uma ruptura com a tipologia do jardim moderno, que continuou a ser executada, mas também integrou a percepção do pensamento contemporâneo. Assim, sua mudança foi concedida por Burle Marx aos seus continuadores, como Haruyoshi Ono, antes mesmo do momento em que ele não estivesse mais apto a desenvolvê-la.

Em todos estes momentos houve a presença de direcionamentos do Poder indicando qual seria a melhor linguagem para lhes representar, seja ela ‘Romântica’, de características ‘Ecléticas’, ‘Art Déco’, ‘Modernista’, ou ‘Contemporânea’, em seus respectivos recortes temporais. Linguagens por vezes dadas como código para a promoção socioeconômica, ensinada por educadores, ou ‘vendidas’ como produto cultural. Porém, é preciso levar em consideração a ‘manipulação’ desses agentes, que em grande parte não foram subversivos às determinações do poder e da alta sociedade, e buscaram enfatizar características de suas linguagens, com a finalidade de se alinhar aos anseios da sociedade, deixando à margem aspectos secundários que não se ajustariam aos propósitos do poder.

Nesse percurso histórico cultural, a paisagem carioca é uma marca, que expressa a cultura do lugar em sua relação com o meio, e ao mesmo tempo, sua conexão ao contexto nacional e internacional. Os paisagistas também deixaram suas marcas pessoais nessa construção social, assinalada pelo individual e o coletivo, com suas formas de composição paisagística. Entre modelos e tipos, muitas práticas cotidianas colaboraram para construir essas ‘maneiras de fazer’, conceber a integração entre a cultura carioca e o meio ambiente em seus respectivos momentos, buscando traduzir a ‘identidade’ do Rio de Janeiro, nos diferentes períodos em que manifestaram sua arte.

5.1.1.1. Tectônica da paisagem: uma construção coletiva

Não são apenas os saberes adotados na maneira de compor, como também as técnicas adotadas que distinguem o lugar: a forma de preparar o terreno e a maneira de fazer o plantio, aclimatando indivíduos exóticos, e até mesmo nativos de outras regiões do país, em situação ambientais completamente adversas. Todas essas áreas paisagísticas presentes próximos à borda

d'água da Baía de Guanabara que foram estudados, especialmente os agora reconhecidos como jardins históricos, foram concebidos em áreas provenientes de aterros tecnogênicos, onde as características são de solo de alto teor de salinidade além da presença de entulhos.

No século XVI, as restingas formavam uma barragem quase ininterrupta que ia do morro da Urca ao antigo morro do Castelo e ao morro de São Bento, e daí à base do morro da Providência. Atrás desta longa represa natural, a proximidade do lençol de água subterrânea forçava a estagnação das águas pluviais e das marés, constituindo alagadiços, pântanos e lagoas. Com isso, foi surgindo a Cidade do Rio de Janeiro: sobre aterros em alagadiços. Nesse contexto, a circulação terrestre teve que se adaptar à topografia. As gargantas estreitas entre os morros e os colos nas montanhas foram aproveitadas para as comunicações entre as áreas planas isoladas, por meio de caminhos e ruas.

No âmbito paisagístico, primeiro ocorreu o aterro da Lagoa do Boqueirão D'Ajuda. A Lagoa foi aterrada com material proveniente do desmonte do Morro das Mangueiras, que localizava-se próximo a Lapa, no bairro do Centro. A Lagoa era a única na cidade que desaguava no mar durante o período colonial. Conhecida pelas suas características de 'pântano pestilento', ela representava também um obstáculo para a ligação entre o Centro e a Zona Sul. Almejando assim promover a saúde pública e interligar as áreas, foi aterrada a Lagoa em fins do século XVIII, onde foi construído o Passeio Público da Corte.

Posteriormente, em 1904, o Morro do Castelo perdeu uma parte do seu relevo na abertura da Avenida Beira Mar, durante administração do Prefeito Pereira Passos. Em seguida, em 1921, o prefeito Carlos Sampaio alegou que o arrasamento definitivo do Morro do Castelo traria higienização, segurança e desobstruiria o Centro. Além disso, em 1922, o Rio seria sede da Exposição Internacional da Comemoração do Centenário do Brasil, e a saída do morro abriria espaço para o evento.

De junho até outubro de 1921 a empresa Soares & Cia usava escavadeiras para demolir o Morro do Castelo e locomotiva para levar o aterro da Rua México até a Rua Santa Luzia. A demora no serviço fez a prefeitura suspender o contrato com esta empresa e contratar a americana Kennedy & Co, que assumiu o serviço usando um sistema de mangueiras hidráulicas, que bombeava água do mar e jogava no morro. Inicia-se assim o processo de desmonte através da técnica de aterro hidráulico.

Ainda marcando as modificações na borda d'água, próximo à orla no centro do Rio, existia o Morro de Santo Antônio. Seu arrasamento começou a ser cogitado em 1850 por conta da higiene e salubridade pública, devido à proliferação da febre amarela que provocou questionamentos a respeito da ventilação e saneamento da cidade, partindo de médicos e engenheiros.

A primeira fase dos trabalhos para o desmonte do Morro de Santo Antônio teve início em 1952. O prefeito Dulcídio Cardoso assistiu a remoção das pedras com as quais seria feito o enrocamento, desde a ligação para a escola naval, até o início da Praia de Botafogo. De acordo com os técnicos o desmonte do morro teria início dentro de seis meses, prazo necessário para a conclusão de uma das seções do enrocamento, que possibilitaria o lançamento do aterro na água, entre a muralha e a

costa. São barragens de enrocamento quando na sua seção há a predominância de material rochoso. Essas estruturas são mais estáveis, em função do elevado ângulo de atrito do material, não havendo relatos de ruptura de seus taludes.

O primeiro passo do aterramento foi pela necessidade de ligar bairros, assegurar saúde aos cidadãos dentre outros motivos, e posteriormente, foi levantada a ideia de se construir o Parque do Flamengo. Depois de diversas disputas políticas foi dado início à obra. O Morro do Castelo e o Morro de Santo Antônio foram postos abaixo, sendo demolidos por jatos d'água do mar. Assim, as rochas e terra provenientes da demolição foram reutilizadas através da técnica de aterro hidráulico. Depois do aterramento ter sido concluído, deu-se início à construção do parque.

Já em fins da década de 1960 foi procedido o alargamento da Praia de Copacabana, que representou um dos primeiros alargamentos feitos no mundo. A técnica utilizada foi através de várias dragas com fundo basculante que sugavam as terras das profundezas da Enseada de Botafogo, que despejavam o conteúdo perto da arrebentação, no mar. A outra parte da areia era bombeada, junto com a água através de tubulações que se dirigiam rumo à Copacabana, lá elas eram direcionadas para onde era necessário seu carreamento, saindo com pressão e na forma de uma lama, com fortes agravantes, pois como era puxada do fundo de uma enseada que se caracteriza pela ausência de correntes marítimas e estagnação de suas águas, arrastavam além da areia vários sedimentos como cascalho e conchas.

Desta forma, compreende-se que a construção paisagística do sítio envolveu jardineiros e paisagistas principalmente no que tange aos aspectos estéticos, mas não constituiu obra apenas desses agentes. Em seus aspectos técnicos e ambientais colaboraram também arquitetos, urbanistas, artistas, engenheiros civis, topográficos e agrônomos, naturalistas e botânicos, entre outros profissionais, que contribuíram desde o planejamento urbanístico, passando pela fase de preparação topográfica até a composição paisagística como um todo, com ênfase para a escolha das espécies mais adaptáveis a essas condições.

5.1.1.2. Artealização da vegetação: a continuidade das práticas paisagísticas cariocas

A maneira particular de compor com a vegetação unindo exemplares nativos e exóticos também distingue a paisagem carioca, e pode ser observada desde a prática de Mestre Valentim, Frei Leandro do Sacramento, Ludwig Riedel, Auguste François-Marie Glaziou, Paul Villon, David Xavier Azambuja, Atílio Corrêa Lima, Roberto Burle Marx, Fernando Chacel, Haruyoshi Ono, entre outros. Trata-se de um grupo social que se definiu através de sua história, acabando por gerar um padrão comum, em face de uma dupla identidade, social e individual, ambas portadoras de caracteres definidos coletivamente.

Através das discontinuidades, das contradições, das heterogeneidades, e das circulações de ideias, as práticas paisagísticas cariocas aconteceram em função do acúmulo provido de sentido, ou

saberes, que não foram estáticos. Por isso, para compreender as ações destes agentes é preciso captar e interpretar sua conexão de sentido, ou os saberes que as interligam. O trabalho de busca e interpretação do sentido da ação, da compreensão da história, única e múltipla, é que permite o diálogo e as conexões entre práticas e saberes, faces da mesma moeda do ser no mundo.

Assim, mesmo frente a práticas tão diversas é possível discorrer sobre uma continuidade, pois, desde meados do século XIX, seja na prática de Auguste François-Marie Glaziou seja na de Roberto Burle Marx e seus sócios, ou de outros naturalistas, jardineiros e paisagistas que lhes foram contemporâneos, o meio ambiente da Cidade do Rio de Janeiro se colocou como força estruturadora dos projetos paisagísticos. Com isso, tais agentes sociais fizeram parte de redes de intercâmbio intelectual, acadêmico, científico e artísticos, e buscaram interagir e traduzir a relação com a diversidade biológica que constitui o lugar, atuando de maneira complexa e contribuindo para a formação de um campo paisagístico.

O componente vegetal da Cidade do Rio de Janeiro seja através de projetos paisagísticos, da arborização pública, ou até mesmo do reflorestamento da Floresta da Tijuca, em sua maioria, foi implantado por meio de ação antrópica, criando um sentido de unidade espacial. A continuidade na utilização de determinadas espécies, nativas e exóticas, conforma uma identidade visual e espacial diferenciada ao lugar, gerando uma cobertura vegetal específica com qualidade ambiental e urbanística. As espécies são bastante distintas tanto no formato de suas copas, como nos tipos de troncos, nas folhas e floração, porém ainda assim colaboram para o sentido de referência, identidade e orientação das pessoas.

Esse elemento compositivo era um dos fundamentais no jardim romântico de Glaziou, bem como no jardim moderno de Burle Marx. Em 2/11/1958, em matéria publicada no jornal “Diário de Notícias”, o arquiteto Wit-Olaf Prochnik descreve um trecho de uma palestra proferida por Burle Marx, onde ele expôs seu conceito de jardim:

Jardim é uma seleção cuidadosa de certos aspectos da natureza (água, pedras, flores, árvores e folhagens) ordenados pelo homem. É o lugar onde este pode estar em contato direto com as plantas. Nos jardins, a planta é o elemento dominante – é o principal ator, escolhido e colocado não mecanicamente, mas a fim de produzir no expectador um estado de prazer visual, de exaltação constate, ou de deleite estético.

O vegetal não é necessariamente o mais utilizado no paisagismo em algumas partes do mundo, como, por exemplo, no jardim do Ryoangi, no Japão, caracterizado pela predominância do elemento mineral, seja pela areia ou pedras naturais. Porém, especificamente na Cidade do Rio de Janeiro, do século XVIII, com a construção do Passeio Público, até o século XX, com o Passeio de Copacabana (mesmo com a grande relevância de seu desenho de piso), a planta é o elemento de maior importância na composição paisagística, capaz de proporcionar continuidade visual ao lugar, interligando seus espaços numa leitura ‘única’.

Os extratos arbóreos mais utilizados destacam-se a Amendoeiras da praia (*Terminalia catappa*), o Ficus-benjamina (*Ficus benjamina*), a Monguba (*Pachira aquatica*), a Cássia amarela (*Senna siamea*), o Oiti (*Licania tomentosa*), o Flamboyant (*Detonix regia*), a Figueira (*Ficus religiosa*), o algodoeiro-da-praia (*Hisbicus tiliaceus*). Destas, apenas duas são nativas do Brasil: os Oitis (*Licania tomentosa*), espécie da Mata Atlântica, endêmica do Brasil e largamente utilizada na arborização de vias de cidades do sudeste brasileiro. A outra é a monguba (*Pachira aquatica*), espécie de origem da América do Sul amazônica, com frutos e floração de aroma marcante, introduzida por Glaziou na arborização pública, e especificada por Burle Marx para o Parque do Flamengo.

A busca por conhecimento científico da vegetação nativa e de suas potencialidades através das expedições para leva-la ao conhecimento da sociedade por meio do tratamento paisagístico foi adotada tanto por Riedel, quanto por Glaziou, Burle Marx, José Tabacow e Haruyoshi Ono. Da mesma maneira, eles alinharam a arte paisagística ao pensamento estético do projeto nacional, conduzindo-a em paralelo aos discursos que despontavam no mesmo período sem, contudo, romper com conhecimentos antecedentes, acumulativos.

Em vista disto, em suas obras eles permitiram que a vida cotidiana pudesse ter presente o contato tanto com a vegetação nativa, quanto com a exótica. As pessoas passaram a experimentá-la esteticamente, num ato mediado pelos sentidos e a razão, e com isso foi oferecida a oportunidade de sensibilizar a sociedade a mudar sua relação com o meio ambiente. Tornando a vegetação conhecida, especialmente a nativa, os paisagistas possibilitaram em suas áreas paisagísticas a valorização da flora pela população, o que é de suma importância para sua preservação e perpetuação para futuras gerações.

Esta atitude é explicada pelo filósofo francês Alain Roger (1994). Ele expõe que a paisagem nasce em primeiro lugar no olhar que se modela pela percepção e se amplia a partir do contato com as artes em geral, e particularmente com a pintura. Para ele, toda a experiência visual do ser humano é modelada por padrões artísticos, de modo que a apreciação da paisagem de um local é parte de uma criação cultural. Visto isso, entende-se o papel fundamental da arte nessa construção, instaurando em cada época modelos de visão para a sociedade, que constituem aquisições ou invenções culturais que podemos datar e analisar.

A esse processo Roger (1994) chama de ‘artealização’, que significa dizer que nossa experiência é fruto de uma percepção gerada a partir de modelos artísticos. Existem dois modos de ‘artealizar’ um terreno para transformá-lo em paisagem. A primeira corresponde à própria ação artística sobre a materialidade do local, sobre o terreno – que o autor chama de artealização *in situ*. É a arte dos jardins. A outra corresponde ao processo *in visu*, onde se opera o olhar coletivo fornecendo modelos de visão, percepção e fruição.

A arte dos jardins é então fruto de uma construção social onde está intrínseco o pensamento estético de uma época que se manifesta nas demais artes. Através dela, o homem ‘ensina’ o que é belo

no meio ambiente, e que por isso deve ser apreciado, segundo modelos estilísticos que lhe são peculiares. Tal opinião é corroborada pela filósofa e crítica de arte francesa Anne Cauquelin (2007) que explica que a paisagem traduzida por meio de um artifício de expressão, seja ele uma pintura, uma poesia ou um jardim, representa a concretização de um vínculo entre elementos variados e os valores de uma cultura, que contribuem como um referencial à percepção do mundo.

O maior patrimônio ambiental de uma cidade, de acordo com Busarello (1990), está no conjunto de vegetação que ela apresenta, em suas diferentes formas e composições. A necessidade do uso da vegetação evidencia o enriquecimento da paisagem e da qualidade do meio ambiente. O estudo concreto da vegetação utilizada precisa ser diferentemente tratado e revelado, pois é importante meio de estruturação espacial, de amenização climática, de orientação e identificação, de valorização das qualidades cênicas, da melhoria do ar e da consequente melhoria da qualidade de vida urbana. As espécies vegetais, com sua diversidade de formas, cores, estruturas e dimensões, não são elemento acessório, mas estruturador do espaço urbano.

Neste sentido, é possível considerar que as práticas paisagísticas buscaram interpretar principalmente a relação da sociedade com o meio na Cidade do Rio de Janeiro, sem abstrair de seu olhar cultural, e que essas ‘forças’ constituíram as principais diretrizes para suas decisões projetuais, promovendo assim uma continuidade de encadeamento na construção paisagística do Lugar. Tal aspecto é de suma importância para a própria compreensão do ato de criação em paisagismo, pois ilustra que um produto criativo no campo ampliado das ciências sociais aplicadas – onde está inclusa a Arquitetura, o Urbanismo, e o Paisagismo – mesmo havendo uma intenção estética, o profissional não age independentemente do Lugar no qual está intervindo, e necessita levar em consideração suas características, sejam elas físicas ou culturais, para elaborar sua criação.

Dentro do recorte temporal estudado, essa noção é válida para trabalhos realizados no século XVIII, como a criação do Passeio Público da Corte, até produções mais recentes, com o Passeio de Copacabana no século XX. Através do tempo, as obras paisagísticas foram sendo elaboradas em função dessa relação, que operou na percepção de paisagem dos profissionais, condicionando suas decisões. As práticas, principalmente as desenvolvidas por Glaziou e Burle Marx, não foram alheias a tal condição, mas também não lhes foram subversivas, e, num ato de criatividade, buscaram os saberes que poderiam particularizar suas obras. Saberes esses presentes ora no momento contemporâneo aos projetos, ora em seu percurso histórico.

Cauquelin (2007) explica que quando se trata de uma criação reivindicada pela arte, o processo de transformação da paisagem torna-se explícito. Assim, a paisagem criada pelos profissionais no sítio carioca origina marcações de lugares que comentam a si mesmos e se auto indicam para o habitante. É neste sentido que Anne Cauquelin diz que a paisagem é uma ‘invenção’ (CAUQUELIN, 2007). É uma invenção porque é preciso o substrato cultural ao elemento natural, ou seja, a paisagem é “sempre uma criação cultural”. (ROGER, 2000) (texto traduzido)

Entende-se, portanto, que as áreas paisagísticas estudadas ultrapassam a exclusividade de atender apenas às necessidades pragmáticas ou a tendências formalistas. Neles, os profissionais buscaram, ao longo do tempo, interpretar as percepções dos indivíduos diante dos estímulos proporcionados pela composição dos espaços. Desta forma, eles buscaram não apenas estimular o público, como também entender suas sensações perante novas propostas, e com isso reservaram em sua intervenção relativa harmonia na paisagem. Tal fato é devido à permanência de determinadas características paisagísticas, que eles ao intervirem, buscaram conservar. Esta constância perceptiva é particularmente importante, porque graças a ela o mundo surge com certa estabilidade, como descreve Fayga Ostrower (2010).

A noção de paisagem instaurada numa sociedade, conforme Berque (1994), leva a pensar de maneira precisa, fruto de longo e complexo aprendizado, que conduz a modificar o meio motivado em determinado sentido. Cauquelin (2007)⁴³ refere que na paisagem está implícito o enunciado cultural, composto por milhares de “dobras”. Isso significa dizer que a cultura, consolidada pela relação da sociedade com o meio ambiente, configura “esquemas de percepção” da realidade. Dessa forma, pode-se dizer que a cultura carioca contribuiu diretamente para o olhar de paisagistas como Auguste Marie-François Glaziou, no século XIX, e ao olhar de Roberto Burle Marx, no século XX.

Sendo assim, a paisagem criada pelos profissionais, antes de ser uma construção individual, seria produto da evolução das representações coletivas, que estão implícitas em seu ‘modo de fazer’ o paisagismo. Como descreve Berque, “a paisagem não existe fora de nós, que também não existimos fora de nossa paisagem. É porque falar da paisagem é sempre um pouco uma auto-referência” (BERQUE, 1994) (texto traduzido). A continuidade na percepção da paisagem carioca pelos profissionais foi fator de suma importância para caracterizar seus projetos paisagísticos, pois a partir dela eles interpretaram os processos socioculturais, e construíram paisagens que remetem ao imaginário cultural, e desafiam a expandir a percepção das pessoas.

5.1.2. Paisagem-matriz: a percepção na construção paisagística carioca

Em algum momento da história da humanidade ocidental surgiu a noção de paisagem que, no decorrer das práticas sociais, representações artísticas e reflexões religiosas filosóficas e científicas, configurou-se como “esquemas de percepção” da realidade, até parecer algo originário, pré-existente ao homem. Esta condição se deve ao fato de ser essa noção proveniente e representativa da realidade objetiva: o meio ambiente, o meio em que vive o homem, do qual ele faz parte e ao qual ele transforma, objetiva e subjetivamente, simplesmente pelo fato de aí viver.

Segundo o que foi visto no decorrer desse estudo pode-se interpretar que, para compreender a paisagem da Cidade do Rio de Janeiro, agentes sociais partiram de uma experiência estética perante o

⁴³ Cauquelin (2007) refere-se a “explicitar as dobras da paisagem”, no sentido de elaborar uma gênese da paisagem, revelando elementos que devido à sua aparente universalidade, escondem-se por trás de cada “dobra”.

meio, que é a condição de sentir suas qualidades sensíveis. Estética, de acordo com o Dicionário Básico de Filosofia de Japiassú e Marcondes (2008), etimologicamente significa perceber, sentir, e de maneira geral, refere-se à empiria do gosto subjetivo em relação àquilo que estimula os sentidos. Já a experiência estética, de acordo com o historiador de arte Giulio Argan (1992), é o ato de perceber a partir da recepção de sensações do mundo exterior, que acontece através da sensibilidade do indivíduo.

Na paisagem, a experiência estética emana das impressões que se pode captar tanto através dos sentidos – a imagem, a sonoridade, os cheiros, a temperatura, o tato, os sabores – quanto dos sentimentos – o prazer, o afeto – que estão relacionados à cultura de uma região. A partir das afirmações da estudiosa de arte Fayga Ostrower (2010) entende-se que grande parte da experiência estética está vinculada ao inconsciente, às reações involuntárias do organismo, enquanto outra parte torna-se consciente, por meio de formas organizadas. É o que se denomina de percepção.

Falar em percepção da paisagem não se refere a processos fisiológicos. Segundo Ulpiano Bezerra de Menezes, “a percepção envolve organização e reorganização de dados a partir de modelizações, valores, aspirações, interesses, etc. Indo além, envolve igualmente práticas que desfazem a antinomia sujeito/objeto, cultura/natureza.” (MENEZES, 2002, p. 33) A percepção da paisagem ocorre em função de um ato de seletividade por parte dos agentes sociais. Ao percebê-la, eles tornam o ato sensível em uma atitude consciente, apreendendo tanto aspectos naturais, quanto socioeconômicos e histórico-culturais. Nesta perspectiva, os projetos paisagísticos não só são reveladores da individualidade dos agentes, de unicidade dentro dos valores coletivos, como constituem um referencial para apreender a noção de paisagem de uma determinada época.

Compreende-se que a paisagem carioca atuou como matriz para os agentes sociais, que fazendo uso de suas intuições e intelectos ao “significar” o meio, transformaram-no, objetiva e subjetivamente, e conferiram aos habitantes possibilidades, técnicas, regras, maneiras e formas de utilizá-lo, adequando o patrimônio comum ao contexto em que estavam inseridos, através de suas linguagens paisagísticas.

A maneira do profissional perceber e compreender a paisagem está relacionada ao seu processo de formação cultural, de modo que o objeto não existe à margem da atividade objetivada do sujeito. Cada sujeito impelido por suas necessidades constrói sua própria realidade. A realidade é construída, mas não é fruto do capricho de cada um. O meio político, social, histórico, cultural, também condiciona a produção do conhecimento. Assim, cada indivíduo constrói na prática sua realidade buscando compatibilizar as realidades construídas, a fim de equilibrar internamente suas necessidades. Tais necessidades são pessoais e intransferíveis, de modo que duas pessoas podem compatibilizar seus imperativos a partir de concepções diferenciadas.

Com isso, critica-se o primeiro critério da UNESCO para a escolha de Paisagens Culturais, dito como: “representar uma obra prima do gênio criador humano”. Esse critério inclusive foi escolhido pelo Comitê Técnico de Candidatura como proposta de justificativa para o recebimento do

título, através da seleção de obras dos paisagistas como Auguste François-Marie Glaziou e Roberto Burle Marx, representadas pelo Passeio Público, o Parque do Flamengo, e o Passeio de Copacabana, adotadas como representativas de intervenções realizadas por profissionais de notável capacidade artística, que ao longo do tempo conferiu ao sítio caráter peculiar.

A noção de “gênio criativo humano” está embasada na teoria de Immanuel Kant, e fundamentada em quatro características envolvidas no gênio artístico: (1) talento e originalidade; (2) produtos exemplares; (3) não saber explicar a própria criação; (4) restrição à arte. Levando em conta as duas últimas características, ele exclui da definição de gênios os cientistas - situação em que também se enquadram tanto Glaziou quanto Burle Marx - justamente porque os princípios que eles expõem podem ser explicados e ensinados. O artista, ao contrário, não saberia ensinar os seus procedimentos que resultam numa obra de arte. Além disto, esta classificação é também excludente das peculiaridades da paisagem, isolando sua produção do contexto sociocultural em que o artista se insere.

Porém, as qualidades que dotam o paisagismo da condição de arte, enquanto processo criativo, é que fazem com que no mesmo espaço destinado ao aprendizado – a escola/ universidade – haja a expectativa do inatismo, calcada numa visão equivocada do artista, e ainda sob a influência do significado de artista (ser genial), que começou a existir no Renascimento. Segundo Arthur Miller (1996), o que diferencia os ‘gênios’ é uma intuição para ver o mundo que se esconde por trás das aparências. Esse ‘saber ver’, mesmo sendo inerente aos ‘espíritos geniais’, não significa que não possa ser aprendido.

A qualidade peculiar de uma paisagem cultural mantém sua importância quando conserva seu valor de preservação, onde o passado deve ser expresso como uma imagem imperturbável que expresse vividamente sua época histórica. Esta é uma maneira de justificar a continuidade de suas estruturas espaciais. E para que essa imagem exista demanda não necessariamente um criador identificável, e sim um ‘representante’ educado. Isolar a linguagem paisagística das condições sociais de sua produção é ignorar que a relação da eficácia simbólica da comunicação entre a linguagem em si com no mundo social que a favoreceu.

Admite-se assim que o critério (1) das Diretrizes Operacionais da UNESCO, como se encontra elaborado atualmente, resulta numa compreensão redutora de uma ‘paisagem criada intencionalmente’, para o título de Paisagem Cultural. Apesar de se tratar de uma expressão técnica, admite-se que tanto a noção de autoria quanto a de “gênio criador” são reducionistas na compreensão das práticas paisagísticas, e excludentes das peculiaridades da paisagem, pois isolam a produção do paisagismo do contexto sociocultural em que se insere. Este contexto presente na Cidade do Rio de Janeiro foi inclusive fundamental para legitimar suas práticas paisagísticas através da referência cultural, cuja relação levou ao reconhecimento da cidade (sítio) como patrimônio cultural mundial.

5.1.2.1. Uma referência cultural

Os saberes adotados pelas práticas paisagísticas, apesar de serem frutos de uma prática erudita, todavia, em sua maioria não foram desenvolvidos na academia, nem através de uma atividade regulamentada. Foram gerados através do acúmulo de experiências e da pesquisa autônoma, com a finalidade de objetivar uma forma de expressão que “responde por percurso histórico”, como disse Burle Marx (MARX, 1994), e que inclusive contribuiu para definir aspectos formais da prática paisagística.

Em vista disso, corrobora-se que a tipologia do jardim moderno de Burle Marx não fundou uma ‘escola’ paisagística. O arquiteto e pesquisador Silvio Soares Macedo (1999), no livro “Quadro do Paisagismo no Brasil”, é enfático ao afirmar que Burle Marx não fundou uma escola de paisagismo, sendo seu trabalho estritamente pessoal. Porém, o termo escola é um tanto ambíguo, e é possível distinguir pelo menos dois tipos de “escolas”. Segundo Howard Becker:

De um lado, temos as chamadas *escolas de pensamento* e, de outro, as *escolas de atividade*. Uma escola de pensamento, na terminologia de Guillemard, consiste em um grupo de pessoas que têm em comum o fato de que outras pessoas consideram seu pensamento semelhante; é possível que nunca tenham se encontrado, mas o que caracteriza uma *escola de pensamento* é que alguém, geralmente muitos anos mais tarde, decide que essas pessoas estavam fazendo a mesma coisa, pensando da mesma maneira, que suas ideias eram semelhantes. É muito comum na história das ideias definir *escolas de pensamento* dessa maneira, frequentemente em relação às circunstâncias históricas em que esse pensamento se formou. Uma *escola de atividade*, por outro lado, consiste em um grupo de pessoas que trabalham em conjunto, não sendo necessário que os membros da *escola de atividade* compartilhem a mesma teoria; eles apenas têm de estar dispostos a trabalhar juntos. Certas ideias vigentes na Universidade de Chicago eram compartilhadas pela maioria das pessoas, mas não por todas; certamente não era preciso que todos concordassem com essas ideias para se engajarem nas atividades que realizavam (BECKER, 1996).

Assim, compactua-se com a opinião de Macedo, pois, em verdade, a referência não se restringe à prática de Roberto Burle Marx, e sim de uma maneira própria de pensar o paisagismo presente na Cidade do Rio de Janeiro. Num mesmo momento, é possível observar características semelhantes nas práticas dos arquitetos Atílio Corrêa Lima e de David Xavier Azambuja, e nas ideias do botânico Luís Emygdio de Mello Filho, e do arquiteto Wit Olaf Prochinik, além do próprio paisagista Roberto Burle Marx, que muito contribuiu para disseminar esses saberes.

Em relação ao patrimônio, os padrões culturais podem ser entendidos como expressão de uma nação ou grupo social, algo que é herdado, e também podem ser considerados como um trabalho consciente, deliberado e constante de reconstrução. São duas visões presentes na categoria de patrimônio que o fazem funcionar como mediador entre duas importantes dimensões da noção de cultura: em uma ela é aquela que é pensada como auto aperfeiçoamento humano; em outra as culturas seriam dimensões orgânicas da identidade dos diversos agrupamentos humanos.

Porém, tem-se uma categoria mais complexa de patrimônio, ao entender-se as relações do homem com o meio como paisagem cultural, cujos modos de vida produzem singularidades relacionais existentes, e definem os traços da própria paisagem, a distinguindo de outros espaços. Tais conhecimentos gerados tiveram e têm efeito multiplicador, sendo passados a outros profissionais, e produzindo informação nas especificidades de seus respectivos ofícios.

Desta forma, pode-se dizer que o processo de construção das práticas paisagísticas na paisagem cultural carioca seria uma ‘referência cultural’ para a atividade no âmbito local, nacional, e até internacional. Referência Cultural, de acordo com Maria Cecília Londres Fonseca (2001), “[...] significa, pois, dirigir o olhar para representações que configuram uma identidade da região para seus habitantes, e que remetem à paisagem, às edificações e objetos, aos fazeres e saberes, às crenças, hábitos, etc.” (FONSECA, 2001, p. 113).

Considerar a noção de ‘referência cultural’ significa reconhecer a existência de sujeitos para os quais estas referências fazem sentido (FONSECA, 2001). Assim, com base em depoimentos de paisagistas, botânicos, agrônomos, que tiveram contato direto (ou não) com as práticas paisagísticas cariocas, admite-se que sua representatividade seja uma referência cultural. O dilema da representatividade revela uma tensão inerente no campo do patrimônio: de um lado estão os valores atribuídos localmente a determinada prática cultural; do outro, os valores reconhecidos no âmbito da preservação.

Como *locus* para disseminação destes saberes, num primeiro momento, tem-se o Curso Geral da ENBA da Universidade do Brasil, através da disciplina urbanismo e arquitetura paisagística, que fora ministrada por Atílio Corrêa Lima; o curso de especialização em Arquitetura Paisagística da Universidade do Distrito Federal, ministrado por David Xavier Azambuja; posteriormente, no curso de arquitetura da FAU juntamente com o curso de Pós-Graduação em Urbanismo, ambos promovidos pela Universidade do Brasil, que contou com a disciplina de paisagismo; e os cursos de curta duração promovidos pelo Departamento de Parques e Jardins, coordenado por Luís Emygdio de Mello Filho e Wit Olaf Prochnik.

Roberto Burle Marx ainda hoje recebe críticas devido ao fato de, apesar de ser um veemente defensor do paisagismo e da consciência ecológica em estudantes de arquitetura e profissionais das mais diversas áreas, em contraponto, não ter ingressado na carreira de magistério superior a fim de transmitir esses conhecimentos. Porém, a partir de relatos da arquiteta Lúcia Costa (1999), ratificados com depoimentos do arquiteto paisagista Haruyoshi Ono em entrevista concedida em 2012, a convite do arquiteto Lúcio Costa, o paisagista Roberto Burle Marx ministrou a disciplina de paisagismo em 1954, no curso de especialização em Urbanismo. Exerceu a docência acadêmica por um ano, e em suas aulas ele buscava ressaltar a integração entre o projeto paisagístico, o urbanístico e o arquitetônico em diversas escalas. Em 1957, a cadeira ficou sob o comando do arquiteto Newton

Penna Guedes da Silva Rosa, chefe do Serviço de Estudos e Projetos do Departamento de Parques e Jardins da Guanabara.

Além disso, na transmissão dos saberes, há que se considerar não apenas as instituições de ensino de arquitetura, como os escritórios de prática paisagística. Nos empreendimentos privados organizados por Burle Marx - como o Ateliê de Paisagismo, o Burle Marx e Arquitetos Associados, e o escritório Burle Marx e Cia – podem também ser considerados centros irradiadores da prática, onde o paisagista passou a praticar a instrução do paisagismo no próprio dia a dia, em que adotou um método de ensino baseado no estímulo sensível de seus discípulos, atentando para a percepção dos elementos do jardim observados *in natura*. Dessa forma, ele contribuiu ao longo de sua carreira com a formação de quase quatro gerações de profissionais.

Dentre eles, têm-se os arquitetos Fernando Chacel, Haruyoshi Ono, José Tabacow, Fátima Marques, Koiti e Klara Mori, Oscar Bressane, o paisagista Robério Dias, e outros que atuam ou atuaram no cenário nacional, seja na prática projetual ou em carreira acadêmica, ou institucional, como o arquiteto Sergio Treitler, que também foi técnico do IPHAN. Internacionalmente, entre seus discípulos tem-se a arquiteta paisagista argentina Marta Montero, a francesa Joelle Moreau, o uruguaio Leandro Silva Delgado, o venezuelano Eduardo Robles Piquer, o americano Raymond Jungles, e outros.

Há de se considerar também as diversas palestras que o paisagista proferia não só em todo território nacional – como o emblemático discurso em defesa da preservação da Floresta Amazônica, devido à devastação que estava ocorrendo em benefício da construção de uma fábrica da Volkswagen, pronunciado no Senado Federal em 1976 – bem como, no âmbito internacional. Com isso, ele almejava que sua ‘voz’ tivesse longo alcance, sensibilizando para os problemas do causados pelo progresso desenfreado.

Muitos dos profissionais por ele formados seguiram carreira acadêmica, como o arquiteto paisagista Fernando Chacel que se dedicou não somente à prática institucional e privada, como também ao ensino; o arquiteto paisagista José Tabacow, que ainda se dedica ao ensino e à prática privada em paisagismo; o paisagista Robério Dias, que após sua experiência no escritório Burle Marx e Cia, foi se dedicar ao curso de Composição Paisagística da UFRJ, de 1996 a 2011 através do IPHAN assumiu a direção do Sítio Burle Marx, e atualmente é novamente professor do referido curso na UFRJ.

Tais saberes, entendidos como referência cultural, não podem ser vistos como passado histórico apenas, e é necessário que este legado seja comunicado no presente e para futuras gerações, como forma exemplar do processo de construção da prática paisagística em território nacional reconhecidamente como patrimônio através da categoria de paisagem cultural, no tratamento da relação entre o meio ambiente e a cultura.

O Patrimônio Cultural mudou consideravelmente seu conteúdo nas últimas décadas, em parte devido aos instrumentos desenvolvidos pela UNESCO. Nesta perspectiva, em 17 de outubro de 2003, a UNESCO organizou a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, que é particularmente relevante para paisagens culturais. De acordo com a Convenção de 2003, o patrimônio imaterial, ou patrimônio vivo, é uma base para a diversidade cultural, e sua manutenção uma garantia para a continuidade da criatividade. Ela assim define como patrimônio imaterial:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

A importância do patrimônio cultural imaterial, conforme a instituição, não é a própria manifestação cultural, mas sim a riqueza de conhecimentos e habilidades que são transmitidos através dele de uma geração para a próxima. O valor social e econômico desta transmissão de conhecimento é relevante para grupos minoritários, e para integrar grupos sociais dentro de um Estado, e é tão importante para países em desenvolvimento como para os desenvolvidos.

No Brasil, com a Constituição Federal de 1988 houve legalmente a ampliação do sentido de patrimônio cultural, aproximação entre cultura e patrimônios no sentido antropológico e político, incorporando visões de mundo, memórias, relações sociais e simbólicas, saberes e práticas, além das experiências diferenciadas nos grupos humanos, fundamentando as identidades sociais e culturais. Passou assim a constituir patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, tais como: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988).

Patrimônio é constituído pelos bens materiais e imateriais que se referem a nossa identidade, nossas ações, costumes, crenças e memórias. Integram o Patrimônio Cultural as formas de expressão; os modos de criar, fazer, viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).

Tal conceituação mostra a preocupação em ampliar o entendimento de patrimônio e incluir a cultura popular, por meio das suas formas de expressão e dos seus modos de criar, fazer e viver, como

parte integrante da cultura nacional. Desde então, dimensões menos tangíveis do patrimônio têm ganhado relevo nas políticas de cultura do Estado Brasileiro.

Com base nesses pressupostos, observa-se que é necessário trazer essa compreensão para os estudos do paisagismo carioca, e brasileiro de maneira geral. Isto significa entendê-lo como fruto de um processo, de uma construção cultural, onde atuam no ato da criação as dinâmicas do contexto em que se insere. Para tanto, o a estruturação do ensino e a regulamentação da prática paisagística nacional são de suma importância.

É preciso trazer essas discussões também para o Brasil, e definir parâmetros não só para preservar o que já existe como para as futuras intervenções que venham a ocorrer, que só é possível através de diretrizes reguladoras que definam sua gestão. O país possui um grande efetivo de tombamentos de ‘jardins históricos’, geralmente atrelados a monumentos edificadas, bem como o título de Paisagem Cultural concedido ao sítio da Cidade do Rio de Janeiro, além de outros que estão em processo de candidatura.

Dessa forma, é necessário tanto regulamentar a profissão, através da formação em cursos específicos, quanto sensibilizar para a conservação desses patrimônios, e a discussão proporcionada pelo meio acadêmico é fundamental para trazer à luz a complexidade das novas dinâmicas adaptadas ao território brasileiro. A Cidade do Rio de Janeiro, especificamente, constitui um cenário onde tal carência tem imprescindível instância de ser resolvida, por se tratar de uma cultura paisagística distinta.

5.1.3. A cultura paisagística carioca

Através das continuidades e permanências promovidas pelas diversas práticas paisagísticas, legitimadas ou não, é possível falar na construção de uma ‘cultura paisagística carioca’. Segundo o Dicionário Aurélio, cultura seria, dentre outras definições, “o complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e doutros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade; civilização [...]”. Neste sentido, a cultura paisagística seria o padrão de comportamento ligado à produção paisagística da cidade, numa relação entre a cultura e o meio, que pode ser observado a partir do conjunto das práticas que cercam esta produção em diferentes momentos históricos.

Num sentido mais amplo, uma das teorias vigentes na Antropologia na atualidade considera a existência da superposição evolutiva entre o biológico e o cultural, o desenvolvimento do cérebro e os indícios de humanização, uma vez que, ao mesmo tempo em que ocorriam mudanças genéticas que conduziam um ser anatomicamente diferenciado, foram aparecendo manifestações rudimentares do fazer, daquilo que chamam hoje de cultura.

No âmbito patrimonial, o conceito de cultura, de acordo com a Declaração da Cidade do México sobre Políticas Culturais (1985) é:

[...] o conjunto de traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos, que caracterizam uma sociedade ou um grupo social, e que abarca, para além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (UNESCO, 1985, p. 1).

A compreensão da lógica de um sistema cultural depende da apreensão das categorias constituídas pelo mesmo, que correspondem aos princípios de juízo e raciocínio constantemente presentes na linguagem, sem que sejam necessariamente explícitos, existem ordinariamente sob a forma de hábitos, diretrizes e da consciência. Grande parte dos padrões culturais de um dado sistema não foi criado por um processo autóctone, e sim copiados e adaptados de outros sistemas culturais. Na antropologia, esses empréstimos são chamados de difusão, e contribuem diretamente para o desenvolvimento atual da humanidade.

Em torno da construção das áreas paisagísticas cariocas articularam-se sistemas de significados que são parte integrante da organização de diferentes ideias e pontos de vista de atores sociais com interesses diversos. Tais sistemas culturais comportam ambiguidades, cuja articulação do desacordo com elementos próprios conduz a um sistema simbólico. Contudo, apesar de se tratarem de ‘objetos’ socialmente bastante arraigados, os saberes, estéticos e éticos, produzidos pelos especialistas, e de especial interesse das classes dominantes, foram intencionalmente difundidos pela sociedade carioca, como forma de mecanismos ‘homogeneizadores’ desta forma de viver. Eles permitem assim criar a ‘ilusão necessária’ de homogeneidade social sobre uma realidade de heterogênea, mas que favorece, inclusive, sua permanência.

Desta forma, as áreas paisagísticas e os saberes a elas associados possuem significação simbólica para o Lugar, e constroem afirmações metafóricas sobre as relações da sociedade carioca e o meio. Assim, é possível dizer que se trata do gosto paisagístico tão enraizado, que parece ‘invisível’. Mas não é. Ele está presente no cotidiano das pessoas, e as práticas buscaram e buscam responder a esses anseios. E é a cultura paisagística um dos principais aspectos a distinguir o Lugar, de maneira sensível e intangível.

As práticas paisagísticas atuantes no contexto carioca buscaram incorporar saberes que se desenvolviam no Brasil e no mundo, tanto no campo das artes quanto das ciências, e os adaptaram à realidade do lugar. A busca dos saberes trouxe à tona a procura do conhecimento da tradição social, das experiências cotidianas das pessoas e do mundo vivido. Este ponto de vista é baseado, inclusive, nos pensamentos de Pierre Bourdieu (2012) através de seu conceito de *habitus*, onde ele busca a mediação entre os indivíduos e os ‘caos’ sociais.

Portanto, através das práticas paisagísticas dos diferentes agentes sociais na concepção das áreas paisagísticas no sítio da paisagem cultural carioca - com destaque para os três objetos empíricos representados pelos jardins históricos - observou-se que tais espaços são resultado da combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos que, reagindo dialeticamente uns sobre os outros, fazem do meio um conjunto único e indissociável, em perpétua evolução.

Admite-se então que a paisagem carioca é essa relação dialética entre natureza e cultura, entre objetividade e subjetividade. Segundo o antropólogo e sociólogo francês Bruno Latour (1994), a separação entre sociedade e natureza é um artifício da modernidade que cria instrumentos de purificação (isolamento) para uma realidade híbrida. Para ele, a superação da ciência moderna seria pensar os híbridos.

Pode-se dizer que a paisagem carioca é híbrida. Falar dessa forma trata-se de um claro pleonasma, uma figura de linguagem usada para intensificar o significado de um termo através da repetição da própria palavra ou da ideia contida nela. Mas, não é um erro. Apenas reforça-se a noção que se trata de práticas que relacionam o híbrido 'natureza-cultura'. Nesta trama que a compõe estão juntos os mitos, as etnociências, as genealogias, as formas políticas, as técnicas, as religiões, os ritos, entre outros. E, em meio a essa 'paisagem híbrida' estão ainda as práticas paisagísticas como parte de uma grande rede que se relaciona imbricada, de forma sistêmica.

A partir desse ponto de vista, outra crítica que se faz na presente pesquisa é ao pensamento dicotômico, ao dualismo entre meio ambiente e cultura, à separação entre sujeito e objeto, em suma, uma crítica à ciência ocidental moderna. A realidade é híbrida, e ao focar numa hibridização, possibilita a revelação da indissociabilidade entre meio ambiente e cultura através da noção de paisagem.

Em suma, dentro do recorte temporal estudado pode-se admitir que a cultura paisagística carioca é fruto de conexões entre complexas correntes do pensamento proporcionadas de forma contingente por agentes sócio culturais perante o meio, onde a percepção e a criação paisagística foi desenvolvida no âmbito local, mas também interligada a ideias e conceitos globais. Essas ideias se desenvolveram como parte da cultura do sítio da Paisagem Cultural Carioca, a partir de diferentes características de modelos e tipologias de projeto, mas dilatada ao longo de pelo menos dois séculos, que se conecta num princípio fundamental que é a relação a cultura do Lugar e o meio.

Num primeiro momento, em que ocorrem a gênese, formação e estruturação do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro, as ideias ainda são dispersas, fruto de decisões políticas, com fins econômicos ou sociais. Ora atreladas ao campo da Agricultura, da Agronomia, da Botânica, ou das Artes, esses saberes ainda se embasavam fortemente em modelos e tendências internacionais, com adaptações à realidade e peculiaridades do local.

Posteriormente, quando o campo paisagístico carioca começa realmente a se configurar e buscar uma identidade própria, mesmo deslocando saberes internacionais, percebe-se a tendência a unificar essas ideias em torno de um mesmo objetivo: a criação de um produto paisagístico nacional. Neste sentido, a institucionalização da disciplina de urbanismo e arquitetura paisagística na ENBA juntamente com o início da prática no âmbito privado, e a representatividade de Roberto Burle Marx foram de suma importância.

Num terceiro momento é quando se tem a consolidação do campo paisagístico, com o aumento significativo de profissionais participando dessa prática, e a noção das definições de suas atribuições. Nesse contexto, a disciplina passa a ter autonomia institucional, e a prática passa a ser percebida como uma atividade singularizada não apenas no âmbito nacional, como também em relação ao lugar em que a obra vai ser inserida.

Trata-se, portanto, de correntes de pensamento abertas, de fluxo contínuo, fruto da cultura paisagística de uma sociedade que se organizou de forma diferenciada, estruturada em função do meio onde está inserida. Neste sentido, o sítio da Paisagem Cultural Carioca cresceu, se modificou, se expandiu, como um ‘organismo vivo’ perante os acidentes geológicos que restringiam seu espaço, caracterizado por redes atreladas, formas entrelaçadas por eixos radiais, no qual os grandes espaços entre os bairros e as linhas de comunicação são conectados pelo sistema de áreas paisagísticas.

O homem muda seu ambiente para produzir suas necessidades de vida ou para se abrigar, mas ele faz isso como um membro de uma comunidade maior geralmente seguindo os mesmos costumes e métodos como os outros membros do grupo, e involuntariamente cria um modo uniforme de viver com seus semelhantes. Essa resposta resulta em paisagens culturais. A criação da categoria de paisagem cultural pela UNESCO, em 1992, representou o primeiro instrumento legal internacional a reconhecer e proteger esse tipo complexo de patrimônio – focado na interação entre o meio ambiente e a cultura e, com isso, ligado intimamente às maneiras tradicionais de viver.

Em suma, no sítio da paisagem cultural do Rio de Janeiro mesmo se tratando de setores morfologicamente separados e com características próprias, as áreas paisagísticas constituem elementos autônomos e ao mesmo tempo interdependentes, resultantes do desenrolar histórico de grupos sociais, e representantes das “ideias científicas, ambientais e de design” que assinalaram o Lugar com o tempo. Essa interrelação entre elas representa o que se pode considerar uma continuidade sistêmica de correntes híbridas de pensamentos em sua relação com o meio e a cultura, que gerou uma cultura paisagística construída ao longo dos séculos.

A partir das observações refletidas na presente pesquisa espera-se contribuir com outro olhar sobre projetos paisagísticos, não apenas restrito às características morfológicas, mas com a possibilidade de entender os saberes que regem as concepções das práticas paisagísticas, e que se possa aprender com a experiência desses profissionais que constroem a profissão no Brasil, abrindo portas para novas narrativas metahistóricas no campo do paisagismo nacional. Mas, principalmente deseja-se colaborar para maior entendimento desse patrimônio mundial que é a paisagem cultural carioca, e a relação dos agentes sociais com o meio e a cultura na construção de suas áreas paisagísticas, que posteriormente recebeu o reconhecimento e a atribuição do Valor Universal Excepcional pela UNESCO.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As áreas paisagísticas correspondem a um dos principais componentes-chaves da Paisagem Cultural Carioca, e precisam de proteção para que possam perpetuar a identidade do sítio. Como visto antes, muitas delas são também jardins históricos, que dão testemunho histórico-cultural da construção da cidade, e sentido à memória coletiva no presente. Seus significados são caracterizados pelos valores artísticos, estilísticos, econômicos, botânicos, científicos, ecológicos, filosóficos, econômicos, urbanísticos, educativos, higienistas, sanitaristas, tecnológicos, sociais, que contribuíram para distinguir a cidade.

Assim, esse patrimônio cultural materializa a paisagem-palimpsesto carioca ao longo do tempo, marcada pela continuidade no uso de determinadas espécies vegetais, nativas e exóticas, que traduz mais claramente a relação entre a sociedade e o meio, e materializa a cultura paisagística que identifica o lugar. Conhecer-lhe estruturalmente facilita a constituição de juízos e valores, bem como perspectivas para sua conservação.

Um dos atributos que concedeu o Valor Universal Excepcional ao sítio foi a “[...] fusão criativa entre natureza e cultura. Esta relação não é o resultado de processos tradicionais persistentes, mas sim reflete um intercâmbio baseado em **ideias científicas, ambientais e de design** [...]” que o individualizam (grifo nosso). Sendo assim, admite-se que os especialistas do ICOMOS-IFLA, através da UNESCO, atribuíram ao sítio o valor paisagístico, por identificar que este é incorporado ao lugar como um todo.

Os valores patrimoniais, de acordo com Chris Caple (2000), podem ser distinguidos em três grupos: os instrumentais, os simbólicos, e os documentais. No caso da Paisagem Cultural Carioca, foi atribuído valor simbólico ao sítio, sendo assim compreendido como valor paisagístico, que remete aos valores artísticos, estéticos, científicos, culturais, políticos, técnicos, sociais, inerentes à prática paisagística, bem como à experiência vivida por sua comunidade, no usufruto da organização planejada de elementos naturais e construídos.

Tal atribuição reforça a importância das áreas paisagísticas, estando, portanto, diretamente ligadas à cultura do lugar, passada e presente, e às relações sociais da comunidade. O reconhecimento é dado pela indissociação das características materiais (atributos) e o imateriais (valores e significados) da construção paisagística, de modo que a conservação deve privilegiar os aspectos tangíveis e intangíveis do sítio de forma sistêmica, holística.

Conservação, conforme Jukka Jokilehto (2002), é compreendido como um termo geral relacionado com a proteção do patrimônio cultural e natural, e como a ação de preservação de sua decadência, onde se incluem áreas históricas e paisagens culturais, cujos balanços e natureza específicos dependem da fusão das partes com que foram compostos, abarcando atividades humanas, edificações, organização espacial e arredores.

Sabendo-se que, segundo Avrami, Mason e De la Torre (2000), são os valores que definem o que e como se deve conservar. A partir da atribuição do Valor Universal Excepcional pela UNESCO, e a distinção do valor paisagístico, compreende-se a necessidade premente em conservar os modos de apresentação do significado cultural do sítio, como suas áreas paisagísticas, e os saberes que elas relacionam, bem como, a cultura paisagística que identifica o lugar.

A Carta de Burra, para a conservação dos sítios com significado cultural, abriu a revisão das teorias de conservação do patrimônio cultural ⁴⁴, quando definiu conservação como “[...] todos os processos de cuidar de um lugar de modo a conservar o seu significado cultural”, e associou o significado à interpretação de “[...] indivíduos ou grupos diferentes” (ICOMOS, 1999).

As áreas paisagísticas cariocas são dotadas de reconhecimento não só em suas unicidades, algumas inclusive como jardins históricos, como também em sistema, atribuindo significado cultural ao sítio. Desta forma, é necessário, de antemão, que a pertinência do significado cultural seja validada por seus habitantes, bem como, que as pessoas sejam associadas na tomada de decisões em relação à sua conservação, como recomenda a Carta de Burra (ICOMOS, 1999).

Em recente pesquisa realizada pelo *Getty Conservation Institute*, observou-se que a conservação do patrimônio é “parte integrante da sociedade civil” (2000, p. 3). Sua ação não pode ser isolada com objetivos distintos, e em contraponto, precisa contemplar também as opiniões das pessoas envolvidas com o patrimônio, e ter impacto positivo na sociedade, incluindo benefícios sociais e econômicos. Além destes, há ainda a tendência em considerar ainda os impactos ambientais gerados pela prática da conservação, como no caso do *National Trust*, organização não governamental do Reino Unido.

Nesta perspectiva, admite-se que também as áreas paisagísticas podem possuir maior relevância afetiva para uma determinada comunidade, em comparação ao gosto estético ou artístico. Sendo assim, sua conservação não deveria ser puramente restrita à manutenção da autenticidade dos valores estéticos e expressivos, e levar em consideração a precedência da capacidade simbólica, cultural e sentimental, para as pessoas.

Historicamente, a primeira vez que a autenticidade aparece vinculada ao patrimônio cultural é na Carta de Veneza, em 1964, porém ainda sem definição do termo. A partir de 1978, a UNESCO passou então a exigir o “teste de autenticidade” com a finalidade de inclusão na Lista do Patrimônio Mundial. O bem deve ser submetido ao teste de autenticidade, segundo a UNESCO (1978), no que tange ao seu desenho, o material, as técnicas construtivas e entorno. A autenticidade, entretanto, vai além da consideração da forma e estruturas originais, e inclui todas as modificações subsequentes e adições, ao longo do tempo, as quais possuem valor histórico e artístico.

⁴⁴ As teorias tradicionais da conservação têm como principais autores John Ruskin, Eugenne Viollet-le-Duc, Camillo Boito, Gustavo Giovannoni, e Cesare Brandi.

Após longo período, houve discussões mundiais acerca do conceito de autenticidade, critérios e atributos, porém apenas em 1994, na Conferência de Nara, realizada no Japão. Especialistas chegaram à compreensão que a autenticidade não reside apenas no aspecto material dos bens culturais, como também nas técnicas, modos de fazer, processo de criação e recriação dos bens.

Sobre a autenticidade de algumas áreas paisagísticas no sítio da Paisagem Cultural Carioca, o Parque do Flamengo é assim descrito pelo Dr. Saul Alcântara Onofre:

O desenho da paisagem criada por Burle Marx no início dos anos cinquenta em quase toda a costa da Baía de Guanabara compreende os jardins do Aeroporto Santos Dumont (1952), o grande parque que vai do Flamengo a Copacabana e os jardins do Museu de Arte Moderna faz parte de uma enorme intervenção para a reconstrução das praias do Rio de Janeiro, iniciada em 1954 e concluída nos primeiros anos da década dos anos sessenta. Esta é uma das mais reconhecidas obras de planejamento urbano e urbanístico de Burle Marx que atualmente dá caráter e identidade à arquitetura do espaço aberto da Baía de Guanabara. Aqui, a circulação de veículos e pedestres convivem harmonicamente, [...] com a plantação de árvores nativas em Copacabana e algumas exóticas como *Plumeria rubra*, *Pseudobombax elipticum* e *Ceiba pentandra* da área mesoamericana. (ONOFRE, 2011, p. 7). (texto traduzido) ⁴⁵

Onofre, ainda conforme o referido documento complementa sua percepção do estado de autenticidade do Parque do Flamengo:

O sítio mencionado conserva inteiramente a sua morfologia de paisagem de acordo com os projetos originais, o inventário, o catálogo, e as declarações de proteção das obras do paisagista Roberto Burle Marx de agosto de 2009, salvaguardadas e elaboradas pelo município do Rio, e declaradas como herança nacional do Brasil pelo IPHAN, antes da sua inauguração em 1965 (ONOFRE, 2011, p. 7) (texto traduzido). ⁴⁶

Entretanto, apesar dos especialistas do ICOMOS-IFLA considerarem as áreas paisagísticas localizadas no Sítio Nomeado em relativo estado de conservação chamam atenção principalmente para o cuidado com a composição paisagística. Em 2012, o estado de conservação do Passeio Público foi assim relatado no Relatório do ICOMOS-IFLA, diz-se:

O Passeio Público reflete o desenho romântico do século XIX. Todas as suas características originais estão presentes em pontes, lago, canais, linhas de árvores, fontes e *parterres*. No entanto, o ICOMOS nota que ele requer

⁴⁵ Texto original: *The landscape design made by Burle Marx at the beginning of the fifties in almost the entire coast of the Guanabara Bay, comprises the gardens of the Santos Dumont airport (1952), the large park that goes from Flamengo to Copacabana and the gardens of the Modern Art Museum are part of an enormous intervention for the reconstruction of the Rio de Janeiro beaches begun in 1954 and concluded in the first years of the decade of the sixties. This is one of the most recognized landscape and urban planning works of Burle Marx that at present gives character and identity to the open space architecture of the Guanabara Bay. Here, vehicle and pedestrian circulation coexist harmonically, as well as the rock mats of Portuguese inspiration and the geometry of the textiles of his native state Santo Antônio da Bica; with the plantation of native trees in Copacabana and some exotic like *Plumeria rubra*, *Pseudobombax elipticum* and *Ceiba pentandra* of the Mesoamerican area.*

⁴⁶ Texto original: *The mentioned sites conserve entirely their landscape morphology, according to the original projects, to the inventory and catalog, and to the declarations of protection of Roberto Burle Marx landscape works of August of 2009, safeguarded and elaborated by the Municipality of Rio, and declared as national heritage of Brazil by the IPHAN, before their inauguration in 1965.*

maior manutenção nestas partes e em seu paisagismo (ICOMOS, 2012, p. 387) (Texto traduzido).⁴⁷

Com a intenção de sanar estes problemas, o Passeio Público foi fechado no final de 2016, e reaberto no dia 8 de junho de 2017, após passar por manutenção a fim de voltar a receber visitantes. O parque urbano recebeu diversos reparos como nova pintura, corte de grama, troca de luminárias, plantio de novas mudas e restauração de alguns monumentos.⁴⁸ (Figura 70).



Figura 70: Manutenção do Passeio Público do Rio de Janeiro, finalizada em 2017. Fotos: Alda Ferreira, 2018.

Manutenção corresponde à proteção contínua da substância, do conteúdo e do entorno de um bem, que é diferente de reparação, que está relacionada à restauração e reconstrução. Preservação é a

⁴⁷ Texto original: *The Passeio Publico reflects Romantic designs of the 19th century. All its original characteristics are present such as bridges, lake, channels, tree line, fountains, and parterres. However, ICOMOS notes that it requires more maintenance to its parts and hard landscaping.*

⁴⁸ Disponível em:>> <http://prefeitura.rio/web/guest/exibeconteudo?id=7079764><< Acesso em: 12/03/2018.

manutenção no estado da substância de um bem, e desaceleração de seu processo de degradação. Restauração é o restabelecimento da substância de um bem a um estado anterior conhecido. Reconstrução é o restabelecimento o mais próximo possível de um estado anterior conhecido, diferenciada pela introdução de materiais diferentes, novos ou antigos (ICOMOS, 1999).

Da mesma forma foi percebido no Parque do Flamengo que seus elementos construídos estão em bom estado de conservação, porém seria indicada a restauração de sua composição vegetal. Seu primeiro grande projeto de restauração teve início em outubro de 1997, coordenado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, quando foi começado o Projeto de Recuperação e Revitalização do Parque e da Praça Senador Salgado Filho, em frente do Aeroporto Santos Dumont, sob a direção do arquiteto paisagista Haruyoshi Ono, do escritório Burle Marx e Cia.

Inicialmente, foi realizado um diagnóstico de toda a vegetação e dos elementos construídos existentes a partir do projeto original, da década de 1960 e de um levantamento topográfico e fotográfico do período. O relatório final constatou, dentre vários outros aspectos, a descaracterização do projeto original, principalmente no que diz respeito às espécies vegetais, a não reposição dos elementos mortos e a falta de cuidados gerais como poda, limpeza, controle fitossanitário e adubação. Em suas palavras, a época foi feito:

No tocante à vegetação tomamos por base o projeto original da década de 60 e o Inventário Florístico elaborado em 1992. Este inventário nos apontou a existência de 10.250 exemplares de árvores, em 1992, e confrontando-o com o projeto original, constatou-se que houve uma perda de aproximadamente 6.000 exemplares arbóreos (ONO, 2001, p. 139).

Com o conhecimento dos resultados do inventário florístico passou-se a especificar a vegetação sob o critério definido no projeto original. No projeto original, unindo os diversos equipamentos, foram propostos por Burle Marx grupos de vegetação, em que se teve o cuidado na escolha de espécies com florações sazonais, de maneira a assegurar flores durante todo o ano. Com isso, foi elaborado um Termo de Referência pelo escritório Burle Marx e Cia. com as diretrizes para a restauração do parque, e entregue às empreiteiras que ficaram responsáveis pela execução da obra.

Após vinte e um anos desde a última grande intervenção, a flora do parque está, novamente, ameaçada pelos mesmos problemas. Dentre eles, a ausência de cuidados de seus gestores e o uso predatório praticado por parte dos usuários. Em 2011, o Dr. Saul Alcántara Onofre analisou o estado de autenticidade do Complexo do Parque do Flamengo no sítio da Paisagem Cultural Carioca, e assim descreveu:

Dentro do Parque do Flamengo, os recursos da paisagem dos projetos de Burle Marx, bem como os jardins do Aeroporto Santos Dumont, o Museu de Arte Moderna, [...] e o monumento aos mortos na Segunda Guerra Mundial,

todos incorporados ao Parque, estão razoavelmente bem conservados (ICOMOS, 2012, p. 387) (Texto traduzido).⁴⁹

Segundo o Plano de Manejo da Paisagem Cultural Carioca (2015), o Plano Diretor do Parque do Flamengo utilizará como referência, para todas as intervenções propostas, manutenção, conservação, restauração e outros, os princípios estabelecidos no projeto original na Carta de Florença (1982). No que tange ao patrimônio paisagístico do Parque, ainda conforme o Plano de Manejo (2015), é representado pelo conjunto de elementos que compõem a coleção existente de caráter predominantemente ornamental no Parque do Flamengo. O conteúdo do levantamento de seu patrimônio paisagístico deve ser expresso por classificação ou agrupamento de espaços paisagísticos por padrões semelhantes (pesquisa visando o uso do Parque); pela discriminação de espécies vegetais existentes e plantadas inicialmente, incluindo um levantamento de seu estado fitossanitário; através de um registo fotográfico abrangente e representativo de revestimentos vegetais e revestimentos minerais, apresentado com referências de sua colocação no Parque, através de esquemas gráficos. (Figuras 71, 72, 73, e 74)



Figura 71: Parque do Flamengo, com destaque para a composição da vegetação. Foto: Alda Ferreira, 2015.



Figura 72: Parque do Flamengo, com destaque para a área do bosque. Foto: Alda Ferreira, 2015.



Figura 73: Parque do Flamengo, com destaque para a necessidade de melhoramentos na drenagem. Foto: Alda Ferreira, 2015.



Figura 74: Parque do Flamengo, com destaque para o canteiro entre as pistas de alta velocidade. Foto: Alda Ferreira, 2015.

⁴⁹ Texto original: *Within the Flamengo Park the hard landscape features of Burle Marx's designs as well as the gardens of the Santos Dumont Airport, The Museum of Modern Art, the Paris Square, and the monument to the Dead in the Second World War, all of which are incorporated into the Park, are reasonably well conserved.*

Em relação ao Calçadão de Copacabana, a avaliação do ICOMOS-IFLA ressalta a necessidade de recomposição das partes faltantes do desenho de piso e da vegetação original proposta no projeto (Figuras 75, 76, 77, e 78):

Os projetos de paisagem desenvolvidos por Burle Marx em Copacabana estão geralmente em bom estado de conservação. No entanto, o ICOMOS observa que os mosaicos requerem nivelamento e há necessidade de restabelecer peças faltantes. Há também alguns espaços onde as árvores precisam ser substituídas para completar o projeto original (ICOMOS, 2012, p. 387) (texto traduzido).⁵⁰



Figura 75: Passeio de Copacabana, com destaque para os canteiros destruídos. Foto: Alda Ferreira, 2018.



Figura 76: Passeio de Copacabana, com destaque para as partes faltantes do piso em pedras portuguesas. Foto: Alda Ferreira, 2018.



Figura 77: Passeio de Copacabana, com destaque para o avanço de restaurantes em grande parte de sua extensão. Foto: Alda Ferreira, 2018.



Figura 78: Passeio de Copacabana, com destaque para a descaracterização promovida pelos empreendimentos comerciais. Foto: Alda Ferreira, 2018.

Em suma, observa-se que, em relação às áreas paisagísticas do sítio carioca, no Plano de Manejo (2014) é dada evidência apenas para o Passeio Público, o Parque do Flamengo e o Passeio de

⁵⁰ Texto original: *The landscape designs carried out by Burle Marx at copacabana are generally in a good state of conservation. However ICOMOS notes that the mosaics require levelling and there is a need to reinstate missing pieces. There are also some spaces where trees need replacing to complete the original designs.*

Copacabana, onde foram indicadas apenas ações pontuais para manutenção, e vagas diretrizes para gestão, com a resolução de problemas que foram apontados na avaliação de especialistas do ICOMOS-IFLA em 2011, mas sem perspectiva integrada das áreas paisagísticas, e ausência de sua conexão com o sítio como um todo. É necessário ainda a recomendação ao acompanhamento, monitoramento, e ações preventivas de problemas que venham a surgir, além da política de gestão. Segundo pressupostos da Carta de Burra:

A conservação pode, conforme as circunstâncias, incluir os processos de: retenção ou reintrodução de um uso; retenção de associações e de significados; manutenção, preservação, restauro, reconstrução, adaptação e interpretação; e costuma incluir, habitualmente, uma combinação de mais do que um deles (ICOMOS, 1999, p. 11-12).

Desta forma, ainda em relação ao Plano de Manejo (2014) a UNESCO observou que há informações que ainda precisam ser fornecidas pelo Brasil sobre as solicitações remanescentes relacionadas à proteção, conservação e gerenciamento do sítio. Dentre elas, a UNESCO ressalta:

Como base para o Plano de Gestão, há a necessidade de implementar um sistema para definir, registrar e inventariar os principais componentes do panorama cultural geral, [...] a fim de conservar tanto as vistas longas quanto os detalhes individuais do sítio, é necessário desenvolver um Plano de Gestão da Conservação, ou uma abordagem de Conservação para o sítio, e para projetos de Conservação em vários locais, a fim de conservar seus detalhes importantes.⁵¹

Há cerca de 20 anos a UNESCO solicita aos Estados-Parte o desenvolvimento de planos de manejo para cada novo sítio incluído na Lista do Patrimônio Mundial. Além da importância desses planos, eles fornecem instrumentos de monitoramento para auxiliar os Relatórios Periódicos sobre o estado de conservação dos sítios, realizados a cada seis anos. Os instrumentos de monitoramento assumem especial importância, visto sua aplicabilidade para avaliar as mudanças no estado de conservação dos sítios urbanos, e dar possibilidade de ação em curto período de tempo a fim de prevenir, corrigir ou mitigar os problemas.

Observa-se que, entre outros aspectos em relação à Paisagem Cultural Carioca, a UNESCO solicita o monitoramento do estado de conservação não só do sítio como um todo, mas também de seus detalhes importantes. Dentre eles, incluem-se os jardins históricos cariocas. Tal questão é um desafio, visto a ambiguidade entre a necessidade de conservação de um jardim histórico, e sua instância de pertencimento a um contexto mais amplo, como complementar do sítio da Paisagem Cultural, que demanda a integração da visão sistêmica em sua conservação.

Na conservação de um jardim histórico, a intenção artística no ato da criação deve inclusive persistir às ações do tempo, como descreve a Presidente de Honra do Comitê Científico Internacional de Paisagens Culturais ICOMOS-IFLA, Camem Añon Feliú (1994). A partir dos anos 1960, os

⁵¹ Disponível em:>> <https://whc.unesco.org/en/list/1100/><< Acesso em: 12/05/2018.

historiadores de arte passaram a considerar as obras não só por uma única perspectiva estético-formal, e sim as colocando em relação com o entorno que as havia produzido e as concebido como um produto social, ideológico e psicológico. Deram-se conta de que qualquer tentativa de entender a obra de um artista era fútil se o problema se calcava numa perspectiva unicamente formal. Compreenderam assim que homens e ideias se ocultam por trás das obras, e se dispuseram a investigar os significados que aqueles atribuem às suas produções.

Tanto a perspectiva da UNESCO (com a Carta de Florença) quanto a do IPHAN (com a Carta de Jardins Históricos Brasileiros) está relacionada a jardins históricos vistos como ‘monumentos vivos’, cujas diretrizes para a preservação dão grande relevância ao caráter da autenticidade. Mas, alguns aspectos merecem ser refletidos e aprofundados acerca dessas abordagens no sítio da Paisagem Cultural Carioca.

Primeiramente, é importante enfatizar que, em nível internacional, segundo Saul Alcántara Onofre (2016), o ICOMOS-IFLA encontra-se atualmente em discussão para atualizar a Carta dos Jardins Históricos ou Carta de Florença, e para tanto, foi formada uma comissão para analisar o texto original e avaliar os métodos e instrumentos para a salvaguarda do patrimônio paisagístico à luz dos avanços técnicos, metodológicos, e conceituais com o objetivo de reformular o conteúdo da Carta.

Nesse sentido, no que tange à paisagem cultural admite-se a ambiguidade entre a necessidade de preservação de um jardim histórico, e sua instância de pertencimento a um contexto espacial mais amplo, como integrante de um grande sítio na categoria de Paisagem Cultural, que demanda a integração da perspectiva sistêmica. Com isso, acolhe-se a necessidade de uma postura mediativa na conservação dos jardins históricos inseridos no sítio da Paisagem Cultural, visto a precisão de resguardar suas peculiaridades paisagísticas do lugar.

Salienta-se que isso não significa que a conservação dos jardins históricos não pode continuar a ser tratada em sua individualidade, porém é necessário que não se perca a perspectiva sistêmica que eles integram, e a manutenção da identidade que distingue o lugar como um todo, refletindo acerca de noções de autenticidade e integridade para a preservação do valor paisagístico atribuído ao sítio.

As noções de integridade e autenticidade apresentadas nas Cartas Patrimoniais de Veneza (1964), Burra (1980) e Nara (1994) influenciaram diretamente a elaboração das Diretrizes Operacionais para inclusão de um bem cultural na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO. Ambos os conceitos constam nesse documento como condições de qualificação para os sítios culturais. Porém, é o conceito de integridade que configura uma ferramenta capaz de lançar luz sobre análises comparativas entre bens mais complexos a fim de identificar porque um é mais notável que outro.

Antes de ser revisado recentemente, o teste de autenticidade da UNESCO envolvia quatro fagentes: *design*, *material*, *workmanship* e *setting*, todos se referindo a fagentes tangíveis. Após o Documento de Nara (1994), foi estipulada pela UNESCO uma definição para as condições de

autenticidade: dependendo do tipo de patrimônio e de seu contexto, as propriedades devem ser compreendidas de forma a concatenar os diversos atributos e valores culturais (JOKILEHTO, 2006).

A noção de integridade permeia toda a prática da Conservação e Restauro, figurando com frequência nas cartas patrimoniais. Apesar do respeito à integridade ser colocado como um dos principais fundamentos da disciplina, em muitos documentos essa ideia pouco se desenvolve, a não ser no que diz respeito à atribuição de qualidades ao termo. Jukka Jokilehto (2006) classifica a integridade de um bem cultural a partir de três aspectos: integridade sociofuncional, que diz respeito à identificação de funções e processos nos quais o seu desenvolvimento foi baseado, como aqueles associados às interações na sociedade, sensibilidades espirituais, utilização dos recursos naturais e migrações populacionais; integridade estrutural, relacionada à identificação espacial dos elementos; e integridade visual, referente aos aspectos estéticos relacionados ao bem cultural.

No Brasil, em relação aos jardins históricos, em 2017 ocorreu a aprovação da tese de doutorado de Joelmir Silva, botânico e pesquisador do laboratório da Paisagem/UFPE. Intitulada “Integridade Visual dos monumentos vivos: os jardins históricos de Roberto Burle Marx”, tratou-se do desenvolvimento de uma metodologia para a verificação da integridade dos jardins do paisagista, através do estudo de casos de dois de seus primeiros jardins: a Praça de Casa Forte (1934) e a Praça Euclides da Cunha (1935), ambos situados na Cidade do Recife e com tombamento nacional pelo IPHAN, como já foi mencionado.

A reflexão partiu dos questionamentos sobre o que fazer quando uma espécie vegetal já não mais se adapta ao jardim, bem como, acerca da proibição da exportação e/ou importação de determinada espécie vegetal de um país para o outro e/ou entre estados de um mesmo país, por barreiras fitossanitárias. A partir dessa verificação, na prática e em pesquisas, Silva observou que a integridade visual para os jardins históricos é mais coerente a ser pensado do que propriamente sua autenticidade devido ao caráter mutável da vegetação.

O estudo de Silva (2017) segue a mesma linha de pensamento que vem sendo refletida pelos especialistas do ICOMOS-IFLA nas recentes discussões acerca da conservação de jardins históricos. Segundo Silva (2017), para o jardim histórico, a integridade visual, está diretamente atrelada às espécies vegetais, por serem responsáveis pela transmissão da ideia de quem o projetou. Com isso, para a conservação da integridade visual de um jardim histórico é possível introduzir espécies que não façam parte de sua paleta vegetal original, mas que possuam atributos plásticos semelhantes às espécies especificadas pelo paisagista. Da mesma forma, é possível substituir indivíduos que já não mais se adaptam ao microclima estabelecido na atualidade (SILVA, 2017).

As condições de qualificação de autenticidade/integridade, segundo Herb Stovel (2007), são essenciais para assegurar a qualidade da orientação dada à gestão da conservação feita após a nomeação de um patrimônio da humanidade. Desta forma, corrobora-se com Silva quanto à integridade ser uma noção mais relevante na conservação de jardins históricos do que a autenticidade.

Contudo, na Cidade do Rio de Janeiro a realidade é muito específica, pois vários dos seus jardins históricos estão inseridos no sítio da paisagem cultural. Sob o ponto de vista sistêmico, entende-se que a perspectiva da integridade para conservação dos jardins históricos pode ser uma forma de agregá-los ao sistema de áreas paisagísticas. Assim, se é necessário eventualmente substituir as espécies por outras de características arquitetônicas semelhantes às especificadas pelos agentes, a partir da perspectiva sistêmica, admite-se que também é possível, nessa troca, escolher indivíduos que se integrem ao ambiente cultural do lugar, de modo a contemplar os elementos necessários para transmitir os significados da paisagem, e conservar o valor paisagístico incorporado e atribuído ao sítio. Tal forma de conservação se respalda nos pressupostos da integridade cultural.

A ideia de integridade cultural aparece relacionada aos objetos de natureza sensível, que se configurariam como aqueles que encerram em si valores que dizem respeito a sua faceta intangível, possuem valor particular para membros de uma comunidade e por esse motivo demandam respeito e tratamento especial. Desta forma, a noção de integridade cultural relaciona-se à realização de processos colaborativos entre as comunidades incluídas com a origem dos bens culturais, e abarca concomitantemente suas características materiais e imateriais.

Entende-se, assim, que a noção de integridade cultural se faz presente nos aspectos materiais e imateriais que distinguem a Paisagem Cultural Carioca, como as áreas paisagísticas e os saberes inerentes, bem como, o significado cultural incorporado ao sítio, a serem considerados de forma conjunta. Segundo os pressupostos da Carta de Burra, “a conservação de um sítio deve identificar e levar em consideração todos os aspectos do significado cultural e natural sem dar ênfase injustificada a qualquer valor individual, à custa dos outros (ICOMOS, 1999, p. 8).”

Devido ao caráter mutável e perecível da vegetação, a principal matéria das áreas paisagísticas precisa ser continuamente substituída, de modo que, é necessário o seu ‘uso compatível’, ou seja, que se respeite o significado cultural do sítio, provocando impacto mínimo sobre ele. Nesse caso, admite-se que a integridade do valor paisagístico do sítio será tão importante quanto a da área paisagística.

Para tanto, considerar a perspectiva que se sugere relaciona-se aos pressupostos da ‘conservação integrada’. Ela é alcançada, conforme Jokilehto (2002), através da aplicação de técnicas para restauração sensível, bem como pela escolha de funções apropriadas ao contexto das áreas históricas, em consideração à pluralidade de valores, sejam econômicos ou culturais, objetivando julgamentos equilibrados. Considerando o relativismo cultural, a conservação integrada da Paisagem Cultural Carioca seria entendida como atividade que visa a tornar o bem compreensível sem comprometer, ou comprometendo de forma mínima, a integridade cultural do sítio.

A noção de integridade cultural também está embasada nos pressupostos da Carta de Burra (ICOMOS, 1999). Apesar de defender que a significação cultural é inerente ou adquirida pelos bens materiais com o tempo, a referida Carta também afirma que isso pode mudar, a partir de novas informações resultantes do tempo de permanência desses bens. Desta forma, a conservação da

integridade cultural pode ser entendida como uma ação ligada aos esforços para compreender (visto que esse pode mudar), e ‘reter’ o significado cultural do sítio carioca.

A pluralidade de valores da vegetação na Cidade do Rio de Janeiro é destacada nos estudos de Lucia Costa (1992), e Ivete Farah (2004), onde é ressaltada a importância dos significados que a sociedade atribui às espécies. Esses estudos, inclusive, destacam a importância da visão sistêmica da paisagem, “[...] que ultrapasse os limites físicos da vegetação e do design, levando em consideração as dimensões humanas e a diversidade de significado pessoal que cada um de nós adiciona, criando nossa paisagem mental” (FARAH, 2004, p. 102).

Os laços psicológicos entre as pessoas e a vegetação urbana ultrapassam aspectos quantitativos e tangíveis, assumindo significados associados às tradições, ao simbolismo e à necessidade de se envolver com o lugar. As pessoas apresentam melhor qualidade de vida quando relacionadas às dimensões sensoriais promovidas pela vegetação, através dos odores associados à essência das flores, do abrigo, dos sons dos pássaros e insetos, ou do vento farfalhando através das folhas, que inclusive despertam a memória afetiva dos cidadãos, e ajudam a amenizar os efeitos da intensa urbanização e das mudanças climáticas (DWYER et al, 1991). Para a apreensão da relação entre a sociedade e o meio é importante admitir o caráter contingente e transitório da construção social, bem como sua atribuição de valores.

É importante admitir o caráter contingente e transitório da construção social. Um jardim, por exemplo, é mais que uma experiência estética, e proporciona um conjunto de sensações aos seus usuários que vão além da apreensão morfológica. As pessoas atribuem valor à distinção dos atributos, que é validado socialmente por expressarem uma coletividade, tornando-se assim um jardim histórico. Dessa forma, admite-se que não se deve separar a natureza dos atributos, pois os processos de valorização combinam as dimensões, e estão diretamente relacionados à percepção das pessoas. Desta forma, sujeitos, objetos e significados são indissociáveis no campo da conservação patrimonial.

Esta compreensão está relacionada aos pressupostos delimitados pelo espanhol Salvador Muñoz Viñas (2005), que destaca a importância da intersubjetividade como elemento fundamental no processo de conservação patrimonial. O estudioso destaca que as metas e grandes desafios da conservação são manter as características físicas e materiais, bem como os valores e significados culturais atribuídos ao patrimônio.

O fato é que a conservação de bens patrimoniais não pode mais ser considerada uma atividade neutra, pois se refere a objetos simbólicos. Ao criticar a ideia de objetividade na conservação, os teóricos contemporâneos - como Muñoz-Viñas e Jokilehto - não defendem propriamente a subjetividade, e sim, a atividade intersubjetiva. A intersubjetividade é alcançada através de acordos alcançados entre os sujeitos, e a subjetividade não é sinônimo de individualismo.

Desta forma, segundo o Relatório do *Getty Conservation Institute* (2000), as pessoas afetadas pelo processo de conservação também precisam ser consideradas nas tomadas de decisões. A prática

da conservação não pode se restringir a um acordo interno, envolvendo apenas historiadores, cientistas, especialistas e experts do campo do patrimônio. Trata-se de um contrato social, onde “todos” para os quais o objeto possui algum significado precisam ser consultados. Assim, novos grupos tornaram-se também responsáveis pela atenção e cuidado com a herança patrimonial. Esses grupos de cidadãos (alguns são profissionais de áreas como turismo e economia, os defensores dos interesses de suas comunidades) chegam com seus próprios critérios e opiniões sobre como estabelecer significado, sobre o que merece conservação, e como isso deve acontecer.

Conforme diretrizes da Carta de Burra, “a conservação, a interpretação e a gestão de um sítio devem prever a participação das pessoas para quem esse sítio tem associações e significados especiais, ou que têm responsabilidades sociais, espirituais ou outras responsabilidades culturais para com esse sítio (ICOMOS, 1999, p. 11)”.

O significado cultural do valor paisagístico do sítio da paisagem cultural carioca é dado, inclusive, pelas relações de interação entre as pessoas e seu ambiente. É preciso então considerar o julgamento intersubjetivo dos sujeitos frente à interpretação dada ao significado cultural do sítio. Para tal apreensão, é fundamental a validação pelas pessoas cuja vida é afetada pelo patrimônio, ou seja, aquelas que se relacionam com o bem e com ele interagem de forma tangível e intangível.

A partir desse entendimento, ainda conforme processo da Carta de Burra (1999), são preparadas “[...] declarações escritas sobre o significado cultural e a política para o sítio, justificadas e acompanhadas pelas evidências de suporte” (ICOMOS, 1999, p.15). Todavia, até o presente momento a ‘Declaração do Significado da Paisagem Cultural Carioca’ não foi elaborada, e a ausência do documento representa mais um obstáculo para definição da política de conservação e gestão do sítio.

A política deve identificar um uso, ou uma combinação de usos, que retenha o significado cultural do sítio. Um uso novo de um sítio deve envolver alterações mínimas da fábrica e do uso significativo; deve respeitar as associações e os significados; e, onde for apropriado, deve proporcionar a continuação das práticas que contribuem para o significado cultural desse sítio (ICOMOS, 1999, p. 9).

A compreensão do significado cultural do sítio da presente tese então assume especial importância, como base fundamental para a política de gestão da conservação, necessitando ainda sua validação pelas pessoas envolvidas com o patrimônio. A análise e valorização, negociações, proposições, monitoramento e controle são, portanto, perspectivas para a conservação integrada das áreas paisagísticas, cujas diretrizes precisam integrar o plano de gestão da conservação da paisagem cultural carioca, a ser baseado em conceitos e teorias atualizadas no campo da conservação.

A ‘gestão da conservação’, segundo Zancheti (2002), é um campo disciplinar relativamente recente que reúne teorias, conceitos, e experiências reais, com a finalidade de gerar subsídios para a prática planejada da ação pública voltada para a conservação e o desenvolvimento das cidades contemporâneas. Sua origem surgiu da convergência da ‘conservação integrada’, fruto do Manifesto

de Amsterdã (1975), e dos pressupostos do ‘desenvolvimento sustentável’, que trouxe a tona a importância das relações intergerações, a relevância do planejamento multidimensional de acordo com a ética da conservação ambiental e equidade social.

Assim, o plano de gestão da conservação da paisagem cultural carioca, que se sinaliza, precisa ter como objetivo a visão sistêmica da paisagem e a sustentabilidade do sítio, como indicam as recentes modificações nas Leis do Município do Rio de Janeiro, e solicita a UNESCO. E, um de seus grandes desafios é a conservação da cultura paisagística, que sustenta o valor paisagístico concedido e incorporado ao sítio como Patrimônio da Humanidade, bem como, para a sociedade que habita e constrói o lugar.

Tais reflexões não são concluídas, e merecem ser desenvolvidas de forma mais aprofundada, ficando aqui como proposta para análises futuras. Independente desses reverses, a paisagem carioca continua a ser construída, não de forma estática, mas guardando suas características peculiares, fruto dos saberes e das práticas que sobre ela refletem e executam, dialogando com a sociedade e o meio ambiente, e como ‘musa inspiradora’ ora versada ora cantada ora pintada por poetas, músicos, e artistas, como bem interpretaram os especialistas do ICOMOS-IFLA, e a UNESCO ao conceder-lhe o Valor Universal Excepcional.

Nesse sentimento fica então a presente tese, sem esgotar o que merece ser refletido, mas abrindo espaço para continuidades ou contradições. Almeja-se, entre outras coisas, que se possa manter vivo o sonho dos naturalistas, jardineiros, horticultores, paisagistas, arquitetos paisagistas, botânicos, agrônomos, arquitetos da paisagem, enfim, dos profissionais e da sociedade que atuaram e atuam na construção da paisagem carioca.

REFERÊNCIAS

- AB'SABER, Aziz Nacib. **Os domínios da natureza no Brasil**: potencialidades paisagísticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ABRAÇOS, Gabriela Borges. **Aproximações entre Mário Pedrosa e Gestalt**: crítica e estética da forma. Dissertação (Mestrado). Programa de Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2012.
- ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. [1ª impressão em 1987] 4ª ed. Rio de Janeiro: IPP, 2013.
- ACKEL, Luiz Gonzaga Montans. **Atílio Côrrea Lima**: uma trajetória para modernidade. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- ACSELRAD, Henri. Discursos da sustentabilidade urbana. In: **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**. nº01. ANPUR - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 1999.
- “Acta da Sessão da Ilustríssima Câmara Municipal”. 17/07/1857. Acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
- ADAMS, William Howard. **Roberto Burle Marx**: The unnatural art of the Garden. Nova York: The Museum of Modern Art, 1991.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. “Regionalismo e modernismo: as duas faces da renovação cultural dos anos 20”. In: KOSMINSKY, E.; LÉPINE, C.; PEIXOTO, F. (org). **Gilberto Freyre em quatro tempos**. São Paulo: Ed. Fundação UNESP,
- ALVARADO, Daisy V.M.P. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.
- AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na semana de 22**. [1ª impressão em 1970]. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ANDERSON, B. The Importance of Cultural Meaning in Defining and Preserving Sense of Place. In: TOMLAN, M. (Ed.) **Preservation of what, for whom?** A critical look at significance. Ithaca: National Council for Preservation Education, 1998, p. 127-135.
- ANDRADE, Inês El-Jaick. “Construção e desconstrução do conceito de jardim histórico”. **Risco**. Nº8. Jul-Dez 2008. p. 138-144.
- ANDRADE, P.; ARANTES, Antônio. Consultoria e Projetos Culturais. **Inventário Nacional de Referências Culturais**. Vol. I, Metodologia. Campinas, SP: Fevereiro, 2000.
- ANDREATTA, Verena. **Cidades quadradas, paraísos circulares**: os planos urbanísticos do Rio de Janeiro no século XIX. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- ANDREATTA, V.; CHIAVARI, M.P.; REGO, H. **O Rio de Janeiro e sua orla**: história, projetos e identidade carioca. Nº 20091201. SMU/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.
- AÑÓN-FELIÚ, Carmen. “El jardín histórico: notas para una metodología previa al proyecto de recuperación”. In: **Jardins et sites historiques**. Madrid: Ediciones Doce Calles, ICOMOS/UNESCO, 1993, p. 312-325.
- ARAÚJO, Hermes Reis. “Técnica, trabalho e natureza na sociedade escravista”. In: **Revista Brasileira de História**. vol. 18 n. 35 São Paulo, 1998.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer**: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.

ARESTIZÁBAL, Irma. “A paisagem desenhada”. In: ARESTIZÁBAL, Irma (Org). **A paisagem desenhada: o Rio de Janeiro de Pereira Passos**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. Pp. 9-11.

ARGAN, Giulio Carlo. A História na Metodologia do Projeto. **Revista Caramelo**. nº 6. São Paulo, 1993. p: 156-170.

_____. **Arte Moderna**. [1ª impressão em 1992]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão**. São Paulo: Thompson Learning, 2007.

AUGEL, Moema Parente. **Ludwig Riedel, um viajante Alemão no Brasil**. Fundação Cultural do Estado da Bahia: Salvador, 1979.

AVRAMI, E.; MASON, R.; DE LA TORRE, M. (Org.), **Values and Heritage Conservation. Research Report**, The Getty Conservation Institute: Los Angeles, 2000. Disponível em: >http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/valuesrpt.pdf< Acesso em: 25/03/2019.

AZEVEDO, Marlice N. S. Atílio Corrêa Lima (1901/1943): Uma produção moderna em diferentes escalas – do objeto à cidade. In: “**Anais do I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**”. Disponível em: <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/34/34-293-1-SP.pdf>. Acesso em: 31/10/2015.

BARATA, Mário. “Século XIX: transição e início do Século XX”. In: ZANINI, Walter (Org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. pp. 377-451.

BARDI, Pietro Maria. **The tropical gardens of Burle Marx**. Rio de Janeiro: Colibril Editora Ltda, 1964.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BARRETO, Patrícia Regina Corrêa. “Sociedade auxiliadora da indústria nacional: oficina de homens”. **Anais do XIII Encontro de História Anpuh-Rio**. 2008.

BEDIAGA, Begonha. Conciliar o útil ao agradável e fazer ciência: Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1808-1860. In: **História, Ciências e Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 4, p. 1131-1157, out.-dez., 2007.

_____. **Marcado pela própria natureza: o Imperial Instituto Fluminense de Agricultura e as ciências agrícolas, 1860 a 1891**. 2011, 265 f. Tese (Doutorado em Ensino e História de Ciência da Terra). Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Geociências. Campinas, 2011.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical: a renovação urbana da Cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. [1ª impressão em 1953]. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1992.

BÉRIAC, Jean-Pierre. “Auguste Glaziou e seus mestres franceses em Bordeaux”. In: **Catálogo da Exposição Glaziou e os jardins sinuosos**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2009. pp. 21 – 53.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 23ª ed. [1ª publicação em 1966]. Ed. Vozes: Petrópolis, 2003.

BERQUE, Augustin. “El sentimiento del paisaje em China”. In: **Huesca: Arte e naturaleza**. Actas del segundo curso de Huesca. Setembro, 1996. p. 23-27.

_____. **Paysage, milieu, histoire**. In: BERQUE, A (Org). **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Paris: Champ Valon, 1994.

_____. “Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural”. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p.84-91.

BOURDIEU, Pierre. “L’Illusion biographique”. **Actes de la recherche en sciences sociales**. v. 62/63. Junho, 1986.

_____ **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____ **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 11ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

BRASIL. Regulamento nº 16 de 16 de Abril de 1838. **Coleção de Leis do Império do Brasil**. Tomo 1. Parte 2. Seção 14.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: ed. Perspectiva, 1991.

BUSARELLO, Orlando. “Planejamento urbano e arborização”. Anais... 3º Encontro Nacional sobre Arborização Urbana, Curitiba, 1990.

CABRAL, Francisco Caldeira. **Fundamentos de arquitectura paisagista**. 2ª ed. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza, 2003.

CÂMARA, Manuel Arruda da. “Discurso sobre a utilidade da instituição de jardins nas principais províncias do Brasil”. In: Câmara, M. A. da. **Manuel Arruda da Câmara: obras reunidas**. Recife. Prefeitura da Cidade. 1982. pp.195-227.

CAPEL, Horácio. **Filosofia e ciência na geografia contemporânea: uma introdução à geografia**. Maringá: Massoni, 2004.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida: a nova compreensão científica dos sistemas vivos**. Ed. Cultrix: São Paulo, 1997.

CARITA, Helder. **Tratado da grandeza dos jardins em Portugal ou da originalidade e desaires dessa arte**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia do iluminismo**. Campinas: Editora UNICAMP, 1992.

CASTAÑEDA, Luíza Aurélia. “História natural e as ideias de geração e herança no século XVIII: Buffon e Bonnet”. **História Ciência e Saúde – Manguinhos**. Vol II. Jul – Out, 1995. pp. 33-50.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

_____ **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

_____ **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.

CAVALCANTI, Lauro; EL-DAHDAH, Farès (org). **Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2004.

CESAR, Luiz Pedro de Melo; CIDADE, Lucia Cony Faria. “Ideologia, visões de mundo e práticas socioambientais no paisagismo”. **Sociedade e Estado**. Vol.18. nº1-2. Jan-Dez. 2003.

CHACEL, Fernando Magalhães. **Paisagismo e ecogênese**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fraiha, 2001.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2ª ed. Lisboa: Difel, 1988.

CHIAVARI, Maria Pace. “Novo olhar, nova tecnologia: o princípio da modernidade”. In: ARESTIZÁBAL, Irma (Org). **A paisagem desenhada: o Rio de Janeiro de Pereira Passos**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 23-26.

CHIAVARI, M; HERSCHMANN, M.; FARIAS, E. “Rio’s beaches: the great meeting place.” In: Rio de Janeiro, The city’s future depends on the renewed rapport with the water. **Aquapolis**. nº 20. Veneza: Marsilio Editori, 1999.

CHIURATTO, Agnes Helena. **Paisagem cultural e a experiência urbana Latino Americana: Buenos Aires/ Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. 2015.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Editora Fundação Joaquim Nabuco, 2005.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO. **Nosso futuro comum.** Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991.

CORRÊA, Roberto Lobato. “Denis Cosgrove: a paisagem e as imagens”. **Espaço e Cultura.** Nº 29. UERJ. Jan/ Jun, 2011. P. 7-21.

COSTA, Lucia Maria Sá Antunes. “Começando com Burle Marx: O paisagismo na pós-graduação da UFRJ”. In: COSTA, Lucia (Org.) **Anais do I Encontro de Ensino de Paisagismo em Escolas de Arquitetura.** Rio de Janeiro: Editora Maia Barbosa, 1998.

_____ **Popular values for urban parks: a case study of the changing meanings of Parques do Flamengo, in Rio de Janeiro.** Tese (Doutorado). University College London, 1992.

COSTA, Lucia; PELLEGRINO, Paulo Renato M. Perspectivas da arquitetura paisagística no Brasil. In: FARAH, I.; SCHLEE, M.; TARDIN, R. (Org.). **Arquitetura paisagística contemporânea no Brasil.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010, p. 215-227.

CRIMP, Douglas. Apropriando-se da Apropriação. In: **Sobre as Ruínas do museu.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CULLEN, Gordon. **Paisagem urbana.** São Paulo: Martins Fontes, 1983.

DEAN, Warren. “A botânica e a política imperial: a introdução e a domesticação de plantas no Brasil”. In: **Estudos Históricos.** Vol4. Nº 8. Rio de Janeiro, 1991. p. 216-228.

_____ **A ferro e fogo: a história e a devastação da mata atlântica brasileira.** [1ª impressão em 1996]. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.** [1ª impressão entre 1834]. Tradução e notas de Sérgio Millet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1989.

DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. “A modernização e sua imagem”. In: In: ARESTIZÁBAL, Irma (Org). **A paisagem desenhada: o Rio de Janeiro de Pereira Passos.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. Pp. 17-21.

DOURADO, Guilherme Onofre Mazza. **Belle époque dos jardins: da França ao Brasil do século XIX e início do século XX.** Tese (Doutorado). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, 2009.

_____ **Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx.** São Paulo: Senac, 2009.

_____ (Org.). **Visões de paisagem: um panorama do paisagismo contemporâneo no Brasil.** São Paulo: ABAP, 1997.

DRUMMOND, José Augusto; FRANCO, José Luíz de A. **Proteção à natureza e identidade nacional no Brasil, anos 1920-1940.** Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2009.

DUNCAN, J. The City as Text: the politics of landscapes interpretation. In: **The Kandyan Kingdom.** USA: Cambridge University Press, 1990.

_____ After the Civil War: Reconstructing Cultural Geography as Heterotopia. In: Foote, K. E et al. (Orgs.) **Re-Reading Cultural Geography.** Austin: The University of Texas Press, 1994. pp. 401-408.

DWYER, J.; SCHOEDER, H.; GOBSTER, P. The deep significance of urban trees and forests. In: PLATT, R.; ROWNTREE, R.; MUIK, P. (Org.) **The ecological city: preserving and restoring urban biodiversity.** Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1994, p. 137-150.

- ELIOVSON, Sima. **The gardens of Roberto Burle Marx**. London: Thames&Hudson, 1991.
- FALCÃO, Joaquim A. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, Sergio (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. p. 24-55.
- FARAH, Ivete. **Arborização pública e desenho urbano na Cidade do Rio de Janeiro**. A contribuição de Roberto Burle Marx. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1997.
- _____. Árvores e população: as relações que se estabelecem no contexto da cidade. In: **Paisagem e ambiente: ensaios**. nº 18. São Paulo. 2004. P. 99-120.
- FARAH, Ivete; SCHLEE, Mônica Bahia; TARDIN, Raquel (Org.). **Arquitetura paisagística contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.
- FERREIRA, Alda de Azevedo. **A permanência da paisagem: os princípios do projeto paisagístico de Haruyoshi Ono**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano. Universidade Federal de Pernambuco. 2012.
- FERREIRA, Marcelo Alves. **Transformismo e extinção: de Lamarck a Darwin**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2007.
- FIGUEIREDO, Vanessa Gayego Bello. O patrimônio e as paisagens: novos conceitos para velhas concepções? **Paisagem e ambiente: ensaios**. Nº 32. São Paulo, 2013. p. 83-118.
- FIGUEIRÓ, Adriano S. **Biogeografia: dinâmicas e transformações da natureza**. São Paulo: Oficina de Textos, 2015.
- FLEMING, Lawrence. **Roberto Burle Marx: um retrato**. Rio de Janeiro: Ed. Index, 1996.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. “Referências culturais: bases para novas políticas do patrimônio”. In: **Políticas sociais, acompanhamento e análise**. Nº 2. 2001. P. 111 – 120.
- FOWLER, Peter. “Cultural landscape: Archaeology, Ancestors and Archive, in Geja Hajos”. In: **Monument-Site-Cultural Landscape Exemplified by the Wachau**. Austrian National Committee of ICOMOS. Vienna, 1999. p. 56-62.
- _____. **World heritage cultural heritage 1992-2002**. World Heritage Papers 6. Paris: UNESCO World Heritage Centre, 2003.
- FRANCO, José Luiz de Andrade. “A primeira conferência de proteção à natureza e a questão da identidade nacional”. In: **Varia História**. Nº 26. Janeiro, 2002. pp. 77 – 96.
- FRANCO, José Luiz de Andrade; DRUMMOND, José Augusto. "O cuidado da natureza: a Fundação Brasileira para a Conservação da Natureza e a experiência conservacionista no Brasil: 1958-1992". In: **Textos de História**, 2009. p. 59-84.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano**. 14. ed. São Paulo: Global, 2003.
- FROTA, Lelia Coelho. **Burle Marx: paisagismo no Brasil**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- FROTA, Lélia Coelho; CAVALCANTI, Lauro; ONO, Haruyoshi. **Roberto Burle Marx uma experiência estética: pintura e paisagismo**. Rio de Janeiro: Editora 19 Design, 2009.
- Fundo Marquês do Lavradio: inventário**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- GABLER, Louise. A Secretaria de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas e a modernização do Império (1860-1891). **Cadernos Mapa**. Nº 4. Memória da Administração Pública Brasileira. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.
- GASPAR, Cláudia Braga; BARATA, Carlos Eduardo. **De engenho a jardim: memórias históricas do Jardim Botânico**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2008.

- GLAZIOU, Auguste Marie-François. “Sociedade Botânica da França: Memórias 3”. Maio/1905. In: **Catálogo da Exposição Glaziou e os jardins sinuosos**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2009. pp. 88 – 101.
- GOMIS, Alberto. “Historia de la ciência y de la técnica”. In: SARMIENTO, Francisco J. P. (Org). **La biologia en el siglo XIX**. Vol 43. Madri: Ediciones Akal, 1991.
- GONÇALVES, Aureliano Restier. **Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: terras e fatos**. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2004.
- GRAHAN, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823**. São Paulo: Editora Nacional, 1956.
- GRINGBERG, Piedade Epstein. “O Rio civiliza-se: Pereira Passos”. In: ARESTIZÁBAL, Irma (Org). **A paisagem desenhada: o Rio de Janeiro de Pereira Passos**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. Pp. 13-15.
- GRUNOW, Evelise; SERAPIÃO, Fernando. “Entrevista com Fernando Chacel”. **Revista Projeto & Design**. nº 305. São Paulo, 2005.
- GUILLAUC, Isabelle. “Tijuca: a floresta obra de arte do Rio de Janeiro: a atualidade da obra de Glaziou”. In: **Catálogo da Exposição Glaziou e os jardins sinuosos**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2009. pp. 64 – 87.
- GUIMARÃES, Maria Lucia Paschoal. ‘Memórias partilhadas: os relatos dos viajantes oitocentistas e a ideia de “civilização do cacau”’. **História, Ciências, Saúde — Manguinhos**, vol. VIII (suplemento), 1059-1070, 2001.
- HAMERMAN, Conrad. “Burle Marx Vive”. In: **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**. nº 21. 1995.
- HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O palacete paulistano e outras formas de morar da elite cafeeira: 1867/1918**. 2ªed. São Paulo: Ed WMF Martins Fontes, 2010.
- COUSTER, Robert. “Grandjean de Montigny à Rio de Janeiro”. In: INSTITUT DE FRANCE ACADEMIE DES BEAUX-ARTS (Org.). **Grandjean de Montigny (1776-1850): um architecte français à Rio**. Bologne-Billancourt: Bibliothèquè Marmottan, 1988. Pp. 39-61.
- INSTITUTO DE PESQUISAS DO JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO (Org.). **Jardim Botânico do Rio de Janeiro (1808 – 2008)**. Rio de Janeiro, 2008.
- JACOBI, Pedro. Educação ambiental, cidadania e sustentabilidade. In: **Cadernos de Pesquisa**. Nº 118. Março/ 2003. pp. 189-205
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 5ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- JELLICOE, Geoffrey; JELLICOE, Susan. **El paisaje del hombre: la conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995.
- JOKILEHTO, Jukka. Conceitos e idéias sobre conservação. ZANCHETI, Silvio (Org.). **Gestão do patrimônio cultural integrado**. Centro de Conservação Integrada Urbana e Territorial. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002. P. 11-18.
- KAMP, Renato. **Burle Marx**. Rio de Janeiro: RKF, 2005.
- KESSEL, Carlos. **A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

KLIASS, Rosa Grena. **Rosa Kliass: desenhando paisagens, moldando uma profissão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.

_____. Trinta anos, uma longa jornada. In: FARAH, I.; SCHLEE, M.; TARDIN, R. (Org.). **Arquitetura paisagística contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC, 2010. pp. 9- 11.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. 5ªed. [1ª impressão em 1962]. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1997.

KURY, Lorelai. “Viajantes naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem”. In: **História, Ciências e Saúde – Manguinhos**. Vol 8. (Suplemento). 2001. P. 863-880.

_____. “Homens de ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780-1810)”. In: **História, Ciências e Saúde – Manguinhos**. Vol 11. Suplemento 1. 2004. pp. 109-129.

KURY, Lorelai; SÁ, Magali Romero. Flora brasileira: um percurso histórico. In: MARTINS, Ana Cecília I. (Org). **Flora Brasileira: história, arte e ciência**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. pp. 18-57.

LAEMMERT, Eduard; LAEMMERT, Heinrich. **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro**. 1844 - 1859. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LAURIE, Michael. **An introduction to landscape architecture**. Nova Jersey: Prentice Hall PTR, 1985.

LEWIS, Charles A. Landscape of mind. In: RODBELL, Phillip D. (Org.) **Make our cities safe for trees: proceedings of the fourth urban forestry conference**. Washington: The American Forestry Association, 1990, p. 33-34.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pela Cidade do Rio de Janeiro**. [1ª impressão em 1862]. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

MACEDO, Silvio Soares. “O paisagismo moderno brasileiro - além de Burle Marx”. **Paisagens em debate**. Nº01. FAUUSP, 2003.

_____. **Quadro do paisagismo no Brasil**. São Paulo: Coleção Quapá, 1999.

MAGALHÃES, Cristiane Maria. **O desenho da história no traço da paisagem: patrimônio paisagístico e jardins históricos no Brasil: memória, inventário e salvaguarda**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2015.

MAGNOLI, Miranda. “Paisagem: pesquisa sobre o desenho do espaço”. In: **Paisagem e Ambiente: ensaios**. nº 21. São Paulo: FAUUSP, 2006. p. 223-236.

MARQUES, Tereza Portela; MAGALHÃES, Cristiane Maria. “Técnica, arte e cultura nos jardins de meados de Oitocentos até ao limiar do século XX, em Portugal e no Brasil”. **Anais... UFES**. Vitória, 2014.

MARQUES, Vera Regina Beltrão. “Escola de homens de ciências: a Academia Científica do Rio de Janeiro, 1772-1779”. **Educar**. Nº. 25. Curitiba: Editora UFPR, 2005. pp. 39-57

MARX, Roberto Burle. “A função do jardim”. In: MARX, Roberto Burle; TABACOW, José (Org). **Arte e paisagem: (conferências escolhidas)**. 2ª ed. rev. [1ª impressão em 1982]. São Paulo: Studio Nobel LTDA, 2004. p. 206-213.

_____. “Conceitos de composição em paisagismo”. In: MARX, Roberto Burle; TABACOW, José (Org). **Arte e paisagem: (conferências escolhidas)**. 2ª ed. rev. [1ª impressão em 1982] São Paulo: Studio Nobel LTDA, 2004. p. 22-33.

_____. “Considerações sobre a arte brasileira”. In: MARX, Roberto Burle; TABACOW, José (Org). **Arte e paisagem**: (conferências escolhidas). 2ª ed. rev. [1ª impressão em 1982] São Paulo: Studio Nobel LTDA, 2004. p. 68-75.

_____. “Jardim e ecologia”. 1967. In: MARX, Roberto Burle; TABACOW, José (Org). **Arte e paisagem**: (conferências escolhidas). 2ª ed. rev. [1ª impressão em 1982] São Paulo: Studio Nobel LTDA, 2004, p. 84-95.

_____. “O jardim como forma de arte”. In: MARX, Roberto Burle; TABACOW, José (Org). **Arte e paisagem**: (conferências escolhidas). 2ª ed. rev. [1ª impressão em 1982]. São Paulo: Studio Nobel LTDA, 2004, p. 50-67.

_____. **Anais do Seminário de Tropicologia**: Homem, terra e trópico. Tomo 19 (1985). Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Ed. Massangana, 1992.

MARX, Roberto Burle; TABACOW, José (org). **Arte e paisagem**: (conferências escolhidas). 2ª ed. rev. [1ª impressão em 1982] São Paulo: Nobel, 2004.

MAYA, Raimundo Ottoni de Castro. **A floresta da Tijuca**. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1966.

MCDOWELL, L. “A transformação da Geografia Cultural”. In: Gregory, D. et al (Orgs). **Geografia Humana**: Sociedade, Espaço e Ciência Social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

MELHEM, Núbia Santos; CARVALHO, Márcia Pereira; SANTOS FILHO, Paulo. **Burle Marx**: jardins e ecologia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2009.

MELO, Vera Lúcia Mayrinck de Oliveira. “A paisagem sob a perspectiva das novas abordagens geográficas”. Artigo científico. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**, 2005.

MELLO FILHO, Luiz Emygdio. “Burle Marx: uma relação profissional e humana”. **Revista Municipal de Engenharia**. Jan-Mar. 1949. Acervo da Biblioteca do Clube de Engenharia do Rio de Janeiro.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “A cidade como bem cultural: áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance de preservação do patrimônio ambiental urbano”. In: ANDRADE, Antônio L. D. et al. **Patrimônio**: atualizando o debate. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2006.

_____. “A paisagem como fato cultural”. In: Eduardo Yázigi (Org.) **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002. Pp. 29 – 64.

MÉRIAN, Jean-Yves. “A atualidade de Auguste Glaziou”. In: **Catálogo da Exposição Glaziou e os jardins sinuosos**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2009. pp. 11 - 19.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. [1ª impressão em 1945]. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MITCHELL, N.; RÖSSLER, M.; TRICAUD, P-M. **World Heritage Cultural Landscapes**: a handbook for conservation and management. UNESCO, 2009.

MONTANER, Josep Maria. **Sistemas arquitetônicos contemporâneos**. 2ª ed. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2009/2015.

MONTERO, Marta Iris. **Burle Marx**: paisajes líricos. Montero: Buenos Aires, 1997.

MONTERO, Marta Iris; SCHWARTZ, Martha. **Roberto Burle Marx**: The Lyrical Landscape. University of California Press: Berkeley, 2001.

MOTTA, Flávio L. “Art- Nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo”. In: ZANINI, Walter (Org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. Pp. 453-484.

_____. **Roberto Burle Marx e a nova visão de paisagem**. São Paulo: Livraria Nobel, 1984.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. **Contemporary theory of conservation**. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 1998.

- NEPOMUCENO, Rosa. **O jardim de D. João**: a aventura da aclimação de plantas asiáticas à beira da Lagoa e o desenvolvimento do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, que vence dois séculos de umidade, enchentes, transformações da cidade, novos padrões científicos e mantém-se exuberante, com seus cientistas e suas árvores. 2ªed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). 2ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- NITSCHKE, Günter. **El jardín japonés**: el ángulo recto y la forma natural. Köln: Taschen, 2007.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). 2ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 444 – 461.
- NORONHA SANTOS, Francisco Agenor de. **O Parque da República, antigo da Aclamação**. nº 8. Rio de Janeiro: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1944.
- ODUM, Eugene P. **Ecologia**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1988.
- _____. **Fundamentos de ecologia**. 6ª ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- OLIVEIRA, Ana Rosa. **Tantas vezes paisagem**. Rio de Janeiro: Faperj /Gráfica Digital, 2007.
- ONO, Fernando Pedro de Carvalho. **A abstração informal de Roberto Burle Marx**: uma reflexão sobre imagens possíveis. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.
- ONO, Haruyoshi. “Recuperação e revitalização do Parque do Flamengo”. In: **Paisagem e Ambiente**: ensaios. São Paulo n. 15. Dez., 2001, p. 127 – 141.
- ONOFRE, Saul Alcântara. **Conservación de paisajes culturales y jardines históricos em México**. Tese (Doutorado). Division de Ciencias y Artes para el Diseño. Universidad Autonoma Metropolitana Azcapotzalco, 2001.
- _____. **Diseño, planificación y conservación de paisajes y jardines**. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco: México, 2002.
- _____. “Jardines históricos: actualización de la Carta de Florencia”. **Revista MEC-EDUPAZ**. Universidad Nacional Autónoma de México. Março – Setembro, 2016, p. 6 – 30.
- _____. “Report on evaluation mission to ‘Rio de Janeiro: carioca landscapes between the mountain and the sea’ (Brazil)”. **Confidential ICOMOS Document**. México, 2011.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 25ªed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ªed. [1ª impressão em 1939]. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PANZINI, Franco. **Projetar a natureza**: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2013.
- PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. “Lúcio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes”. **Anais do 6º Seminário DOCOMOMO- Brasil**. Niterói, ArqUrb/UFF, 2005.
- PINTO, Maria Novaes. “A Cidade do Rio de Janeiro: evolução física e humana”. **Revista Brasileira de Geografia**. Abr – Jun. 1965. Pp. 191 – 232.
- PONTUAL, Virgínia. Plano de gestão da conservação integrada. In: **Plano de gestão da conservação urbana**: conceitos e métodos. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2012, p. 90-101.

- PRATT, Mary Louise. Humboldt e a reinvenção da América. **Estudos históricos**. Vol. 4. n 8. 1991. P. 151-165.
- PRESTES, Maria Elice Brzezinski. **A investigação da natureza no Brasil colônia**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.
- RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN/ COPEDOC, 2007.
- Rio Lei Orgânica do Município**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Centro de Estudos da Procuradoria-Geral do Município, 2010.
- RIZZO, Giulio. **Roberto Burle Marx: Il giardino del novecento**. Firenze: Cantini, 1992.
- ROGER, Alain. “Historie d’une passion théorique ou comment on deviant un raboliot du paysage”. In: BERQUE, A (Org). **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Paris: Champ Valon, 1994.
- ROSENDAHL, Zeny ; CORRÊA, Roberto Corrêa. (Org). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.
- RÖSSLER, Mechtild. “Linking Nature and Culture: World Heritage Cultural Landscapes”. In: World Heritage 2002. Shared Legacy, Common Responsibility. Associated Workshops, 11-12 November, 2002. **Cultural landscapes: the challenges of conservation**. World Heritage papers 7. Ferrara, Italy: UNESCO World Heritage, 2003.
- ROTHEN, José Carlos. A universidade brasileira na reforma Francisco Campos de 1931. **Revista Brasileira de História da Educação**. v. 8. nº 2. 2008. pp. 141 – 160.
- SÁ CARNEIRO, Ana Rita; PONTUAL, Virgínia (Org). **História e paisagem: ensaios urbanísticos do Recife e de São Luís**. Recife: Bargaço, 2005.
- _____. **Parque e paisagem: um olhar sobre o Recife**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.
- SÁ CARNEIRO, A. R.; SILVA, J. ; DUARTE, M.; AMORIM, M. “A conservação de um jardim de Burle Marx: Praça ministro Salgado Filho”. **Revista Bitácora Urbano Territorial**. vol. 25. n. 2. jul-dez, 2015, pp. 43-50.
- SÁ CARNEIRO, A.; CASTEL-BRANCO, C.; SILVA, J. “Burle Marx no Recife: restauro do jardim do aeroporto dos Guararapes como bem patrimonial”. **Paisagem e ambiente: ensaios**. Nº 37. São Paulo, 2016, p. 53-71.
- SÁ CARNEIRO, A. R.; SILVA, A. F.; SILVA, J. **Jardins de Burle Marx no Nordeste do Brasil**. Recife: UFPE, 2013.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTOS, Ana Maria Pessoa dos. “Histórias de um jardim: de chácara a bem cultural”. **Comunicação apresentada no I Colóquio Ibero-americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto**, UFMG, 2010.
- _____; FERREIRA, Alda de Azevedo. Jardineiros do século XIX: o ofício na Cidade do Rio de Janeiro. **Leituras paisagísticas: teoria e práxis**. n.5. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2015, p 33-50.
- SANTOS, Cesar Floriano. **Burle Marx: el jardin como arte público**. Doutorado (Tese). Universidad politécnica de Madrid, 1999.
- SANTUCCI, Jane. **As promenades do Rio de Janeiro: o papel do Passeio Público, Praça Paris e Parque do Flamengo na história da Paisagem Carioca**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2003.

- SCARANO, Fabio Rubio. Patrimônio florístico brasileiro: ciência e biodiversidade. In: MARTINS, Ana Cecília I. (Org). **Flora Brasileira: história, arte e ciência**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. pp. 68-86.
- SCHENK, Luciana Bongiovanni Martins. **Arquitetura da paisagem: entre o Pinturesco, Olmsted, e o Moderno**. Tese (Doutorado). Escola de Engenharia de São Carlos. São Paulo, 2008.
- SEGAWA, Hugo. **Ao amor do público: jardins do Brasil**. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp, 1996.
- _____. **Arquiteturas no Brasil - 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. “Os jardins botânicos e a arte de passear”. In: **Ciência e Cultura** [online]. vol.62. nº.1. São Paulo, 2010. pp 50-53.
- SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. “De Mestre Valentim a Roberto Burle Marx: los jardines históricos brasileiros”. In: **Anais do Seminário Internacional Los Jardines Historicos: Aproximacion Multidisciplinaria**. Comitê Científico Internacional de Jardines Historicos de ICOMOS, Argentina, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. “O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura”. In: **Revista USP**. Nº 30. São Paulo, jun/ago 1996.
- SILVA, Joelmir Marques. **Arqueologia botânica dos jardins de Burle Marx: a Praça de Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha, Recife-PE**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2012.
- _____. **Integridade visual nos monumentos vivos: os jardins históricos de Roberto Burle Marx**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2017.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Burle Marx: espaços da arte brasileira**. São Paulo: Cosac& Naify, 2004.
- _____. **Burle Marx: paisagens transversas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Loyola, 2004.
- SOUTO, Maria Anita Fraga. O jardim paisagístico tropical de Glaziou. In: **Catálogo da Exposição Glaziou e os jardins sinuosos**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2009. pp. 61 – 63.
- SOUZA, Elizabeth Marques Jesus de. **A técnica do Leitmotiv em Des Nibelungen de Richard Wagner e em Buddenbrooks de Thomas Mann**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Lisboa, 1999.
- SPIX, J. B.; MARTIUS, K. F. P. **Viagem pelo Brasil: 1817 – 1820**. 4ªed. [1ª impressão na língua portuguesa em 1938]. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.
- TAULOIS, Cláudio José Azevedo. **O passeio Público setecentista, a cidade e a memória além-mar: traçado urbano e a traça do jardim**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2003.
- TERRA, Carlos Gonçalves. **Paisagens Construídas: jardins, praças, e parques do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.
- _____. **Os jardins do Brasil no século XIX: Glaziou revisitado**. 2ª ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2000.
- TOLEDO, Benedito de Lima. “Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó”. In: ZANINI, Walter (Org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. pp. 89-296.
- TREITLER, Sergio Martins. “A importância dos jardins históricos e a restauração de um jardim de Burle Marx”. **Revista Brasileira de Horticultura Ornamental**. V.16. nº1. 2010. P. 51-56.
- TREIB, Marc. **Modern landscape architecture: a critical review**. The MIT Press, 1993.

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana**: um estudo de antropologia social. 5ª ed. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1989. [1ª edição em 1973].

VELHO, Gilberto (org.). **Antropologia urbana**: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

VIANA, Ernesto da Cunha de Araújo. “A architectura e a arte ornamental: phases de seu desenvolvimento no Brasil”. Conferência realizada em 26/12/1914. In: **Anais da Biblioteca Nacional**. 1914. pp. 97- 112.

VILAS BOAS, Naylor Barbosa. **O Passeio Público do Rio de Janeiro**: análise histórica através da percepção do espaço. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

WATERMAN, Tim. **Fundamentos de paisagismo**. Tradução técnica: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. [1ª edição em 1973]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Ed. Pini, 1983.

ZANCHETI, Silvio; LACERDA, Norma. Introdução. In: **Plano de gestão da conservação urbana**: conceitos e métodos. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2012, p. 8-14.

ZANINI, Walter. “Arte contemporânea”. In: ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. Pp. 499-820.

ZAPPA, Regina. “Mestre, herdeiro do mestre: entrevista com Haruyoshi Ono”. In: FROTA, Lélia Coelho; CAVALCANTI, Lauro; ONO, Haruyoshi. **Roberto Burle Marx uma experiência estética**: pintura e paisagismo. Rio de Janeiro: Design e Editora LTDA, 2009. pp. 205 a 213.

Páginas da web consultadas

ABAP. “Carta brasileira da paisagem”. Disponível em:

>>http://www.caubr.gov.br/anexos/noticias/CARTA_BRASILEIRA_DA_PAISAGEM.pdf<< Acesso em: 24/03/2016.

Acta da Sessão da Congregação da Escola Nacional de Bellas Artes, realizada em 22 de Abril de 1931, sob a presidência do Sr. arquiteto Lucio Costa, Diretor. Pag. 194 – 196. Acervo do Museu D. João VI. Disponível em:

>><http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Encadernados&pesq=><< Acesso em: 11/10/2013.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, 1988. Disponível em:

>>www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm<< Acesso em: 04/08/2015.

BRASIL. Decreto nº 264 de 18 de Janeiro de 1843. **Coleção de Leis do Império do Brasil**. Vol. pt II. p. 17. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-264-18-janeiro-1843-560751-publicacaooriginal-83912-pe.html>. Acesso em: 04/12/2015.

“Cultural properties: Rio de Janeiro, carioca landscapes between the Mountain and the sea”.

Disponível em:>> <http://whc.unesco.org/en/decisions/4813><<. Acesso em: 27/04/2016.

DIAS, Vera. “O Passeio Público do Rio de Janeiro”.

Fonte:>><http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2011/12/o-passeio-publico-do-rio-de-janeiro.html><<. Acesso em: 20/05/2014.

“Dossiê de Candidatura da Cidade do Rio de Janeiro a Paisagem Cultural Brasileira”. Disponível em: >>

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20portugu%C3%AAs%2028%20mar%C3%A7o%202011%20RJ.pdf><< Acesso em: 25/04/2016.

DOWNING, Andrew Jackson. **A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, Adapted to North America**. New York & London: Wiley and Putman, 1841. Disponível em:>> <https://archive.org/details/treatiseontheory41down><< Acesso em: 20/05/2016.

GUERRA, Abilio. José Tabacow. Entrevista. São Paulo, ano 07, n. 028.02, **Vitruvius**, out. 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.028/3299>>.

ICOMOS. **Carta de Burra**: Carta do ICOMOS da Austrália para a conservação dos sítios com significado cultural. 1999. Disponível em:> <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/carta-de-burra.pdf>< Acesso em: 15/04/2019.

_____ **Carta de Florença**. 1981. Disponível em:>> <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Florenc%CC%A7a%201981.pdf> << Acesso em: 07/11/2014.

_____ **Conferência de Nara**. 1994. Disponível em:>> <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conferencia%20de%20Nara%201994.pdf><< Acesso em: 01/07/2015.

IPHAN. **Carta dos Jardins Históricos Brasileiros, dita Carta de Juiz de Fora**. 2010. Disponível em:>> <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20dos%20Jardins%20Historicos.pdf><< Acesso em: 07/11/2014.

_____ “Paisagem cultural”. Disponível em: >> http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livreto_paisagem_cultural.pdf<< Acesso em: 11/03/2016.

IRPH. “Rio de Janeiro, Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural Urbana”. Disponível em: >> <http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/sitio-unesco><< Acesso em: 27/04/2016.

JOKILEHTO, Jukka. Considerations on authenticity and integrity in World Heritage context. *City & Time*, v. 2, n. 1, 2006. Disponível em: <<http://www.ct.ceci-br.org/novo/revista/rst/viewarticle.php?id=44>>. Acesso em: 07/11/2017.

Lei Orgânica do Município do Rio de Janeiro de 5 de Abril de 1990. Disponível em:>> <https://leismunicipais.com.br/lei-organica-rio-de-janeiro-rj><< Acesso em:07/11/2017.

LOUDON, John Claudius. **Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphry Repton**. London: Whitehead and Co. Printers, 1840. Disponível em:>> <https://archive.org/stream/landscapegardeni00rept#page/n11/mode/2up><< Acesso em: 21/05/2016.

MATTOS, Claudia Valladão de. **Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay**. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm>. Acesso em: 23/12/2015.

MEASON, Gilbert Laing. **On The Landscape Architecture of the Great Painters of Italy**. London: Jacques Lower Sloane Street, 1828. Disponível em: >> <https://archive.org/stream/onlandscapearchi00meas#page/n7/mode/2up><< Acesso em: 26/05/2016.

METZGER, Jean Paul. O que é ecologia de paisagens? **Biota Neotropica**. Vol 1. Nº1-2. Campinas, 2001. Disponível em:> http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-06032001000100006< Acesso em: 03/08/2017.

RIO DE JANEIRO. “Lei Complementar nº 111, de 1 de Fevereiro de 2011”. Dispõe sobre a Política Urbana e Ambiental do Município, institui o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável do Município do Rio de Janeiro e dá outras providências. Disponível em:>>

<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/139339/DLFE-229591.pdf/LeiComplementar1112011PlanoDiretor.pdf><< Acesso em: 10/12/2017.

“Rio de Janeiro: paisagens cariocas entre a montanha e o mar”. Relatório do Comitê Técnico da candidatura do Rio a Patrimônio Mundial. Disponível em:

>><http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=2505><< Acesso em: 9/9/ 2013.

SHEPHERD, George. “Uma breve história da obra”. Disponível em:

>><http://florabrasiliensis.cria.org.br/info?history><<. Acesso em: 30/8/2015.

STOVEL, Herb. Effective use of authenticity and integrity as world heritage qualifying conditions.

City & Time 2 (3): 3. [online]. 2007. Disponível em: ><http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2007/CT-2007-71.pdf>< Acesso em: 29/05/2017.

TORRES, Cristina Menezes; HOLZER, Werther. “Paisagem cultural: saber, instrução para a sustentabilidade ambiental urbana”. Artigo Científico. Disponível em:

>>www.usp.br/nutau/CD/32.pdf<<. Acesso em 05/07/2010.

UNESCO. **Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention**.

2015. Disponível em: >> <http://whc.unesco.org/en/guidelines><< Acesso em: 15/07/2016.

_____ “Rio de Janeiro (Brazil) nº 1100 rev”. In: **Nomination file**. Disponível em:>>

<https://whc.unesco.org/uploads/nominations/1100rev.pdf><< Acesso em: 05/04/2015.

_____ “Rio de Janeiro: carioca landscapes between the mountain and the sea”. Disponível em:

>> <http://whc.unesco.org/en/list/1100><< Acesso em: 27/04/2016.

_____ “What is Intangible Cultural Heritage?”. Disponível em:

><http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00002>< Acesso em: 18/07/2015.

“What is Landscape Architecture?”. Disponível em: >>

<https://www.asla.org/aboutlandscapearchitecture.aspx><< Acesso em: 27/06/2012.

Periódicos consultados

IV Congresso Pan-Americano de Architectos. **O Jornal**. 20/02/1930. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 17

IV Congresso Pan-Americano de Architectos. **Jornal do Brasil**. 02/07/1930. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 8

A propósito da edificação no Morro de Santo Antonio. **Novo Correio de Modas**. 1852. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 28.

“A praia de Botafogo”. **Jornal do Commercio**. 3/12/1905. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 3.

“A *toilette* dos jardins cariocas”. **O Malho**. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Agricultura. **Gazeta oficial do Império do Brasil**. 18/05/1847. Vol. II. nº 14.. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 3

Agricultura e jardinagem. **Correio Mercantil**. 21/08/1862. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p.2.

ALBUQUERQUE, Frederico de. Horticultura dos jardins. **Revista de horticultura**. 5/1/1878. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. pp. 3 - 5.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. 1849/1850-1859/1860-1869/1870-1879/ 1880-1889.

As duas próximas exposições promovidas pela Sociedade Nacional de Agricultura. **O Paíz**. 09/05/1929. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 2.

As crianças ganharam, calçada não demora. **Correio da Manhã**. 18/05/1970. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 3

Artigo comunicado. **A aurora fluminense**. 07/08/01829. Nº 223. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 935

BRASIL. **Relatório apresentado ao Presidente dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro da Agricultura, Indústria e Commercio**. 1910. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. P. 658.

“Burle Marx”. **Careta**. 15/12/1956. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 24.

“Burle Marx cobra o verde nas escolas”. 19/08/1974. **Diário de Notícias**. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 1.

Chacel vê desapropriação do Parque Lage como volta de reserva florestal ao Rio. **Jornal do Brasil**. 22/10/1964. P. 13.

“Chronica da quinzena”. **Novo correio de modas**. 1856. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 47.

“Chronicas fluminenses”. **Revista ilustrada**. 04/09/1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 2.

“Congresso Regionalista do Nordeste”. **O Paiz**. 07/02/1926. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 7.

“Exame de algumas passagens de hum moderno viajante ao Brazil e refutação de seus erros mais grosseiros, por hum brasileiro”. **O Patriota**. 1813. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

FERNANDES, Carlos D. A architectura paisagista do Rio de Janeiro. Como devemos embellezar os morros da cidade. **O Paiz**. 25/02/1926. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 1 – 2.

Fetos. **Revista Médica Fluminense**. 1839. nº 5. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 205.

Floricultura. **Jornal das Famílias**. 1871. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 28.

GLAZIOU, A. F. M. Agricultura e jardinagem. **Correio Mercantil**. 24/08/1862. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p.2.

Guanabara terá no início de 65 Parque Ari Barroso, que se localizará na Penha. **Jornal do Brasil**. 1/11/1964. P. 12.

IBRAHIM, Emílio. João Carlos Vital: lições de grandeza. **Jornal do Brasil**. 07/05/1984. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

“Jardins de Pernambuco”. **O Cruzeiro**. 18/04/1936. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p.26-27.

JEAN, Yvonne. Experiências da arte decorativa no Rio. **Correio da Manhã**. 13/11/1949. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 1.

LEVI, Rino. O ensino de Arquitetura. **Diário de Notícias**. 22/12/1957. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

LOS RIOS FILHO, A. Morales. Instituto Central de Architectos: posse da nova directoria. **Architectura**. Agosto de 1929. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 22-23.

MAYRINCK, José Maria. Praça Paris remoçada para turistas volta a ser cartão postal da Guanabara. **Jornal do Brasil**. 24/09/1965. P. 5.

MARX, Roberto Burle. Jardins e parques do Recife. **Diario da Tarde**. 14/03/1935. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 1.

_____. O jardim da Casa Forte. **Diario da Manhã**. 10/05/1936. Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional.

MAURÍCIO, Jayme. A iniciação visual e seus primeiros aspectos. **Correio da Manhã**. 05/07/1956. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, p. 12.

_____ Curso de Jardins no Museu de Arte Moderna. Itinerário das artes plásticas. **Correio da Manhã**. 05/07/1958. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 14.

_____ O curso de botânica. Itinerário das artes plásticas. **Correio da Manhã**. 11/03/1958. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 12.

MELLO FILHO, Luiz Emygdio. A flora do Rio e os jardins cariocas. **Tribuna da Imprensa**. 23/12/1952. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 3

_____ Burle Marx: uma relação profissional e humana. **Revista Municipal de Engenharia**. Jan-Mar. 1949. Acervo da Biblioteca Clube de Engenharia.

“Na Universidade da prefeitura curso de architectura paisagista”. **A Noite**. 30/08/1935. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 5

NOBRE DE MELO, A. L. Psicologia e arte. **A Manhã**. Suplemento Letras e Artes. 17/04/1949. p. 6. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Notícias diversas. **Brasil Commercial**. 19/05/1858. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 1

Nova Copacabana passa para segunda etapa: urbanização. **O Globo**. 11/05/1970. Acervo do Jornal O Globo. p. 3.

O êxito de um certâmen rural. **Jornal do Brasil**. 06/11/1929. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 8.

O flagelo da devastação florestal. **Correio da Manhã**. 06/07/1955. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 2

“O jardim da Gloria”. **O Paiz**. 23/08/1904. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 5.

“O jardim do Campo de Acclamação”. **O Apóstolo**. 08/09/1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p.1

O mago dos jardins. **Careta**. 10/04/1954. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 22-26.

O Passeio Público. **A Marmota Fluminense**. 03/05/1857. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 3.

PACHECO, José Praxedes Pereira. “Horticultura”. **Jornal do Commercio**. 28/03/1849. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 1.

“Paisagismo”. **Diário de Notícias**. 14/03/1971. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 8.

“Parque do Flamengo dá ao carioca dias de diversão”. **Jornal dos Sports**. 05/05/1965. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p.7

“Passeio Público”. **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro**. 1862. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 313.

Partido economista do Brasil. **Diario da Noite**. 12/11/1932. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 2.

PEDROSA, Mario. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. **Correio da Manhã**. 26/06/1966. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

“Prefeitura”. **Jornal do Brasil**. 23/08/1902. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 1.

PROCHNIK, Wit-Olaf. “Elementos construídos nos jardins”. **Diário de Notícias**. 2/11/1958. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 8.

Proteger áreas florestais na GB é missão valiosa. **Correio da Manhã**. 18/08/1962. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 7.

- “Reitor tentará liberar verbas”. **Jornal do Commercio**. 24/04/1964. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 5.
- Relatório da repartição de negócios do Império. **O Brasil**. 23/02/1843. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 4.
- Relatório do Marquês do Lavradio, Vice-Rei do Rio de Janeiro, entregando o Governo a Luís de Vasconcelos e Souza, que o sucedeu no Vice-Reinado. **Revista do Instituto Histórico, Geographico e Etnographico do Brasil**. Tomo IV. 1852. p 409-486.
- Relatório do Vice-Rei do Estado do Brasil Luiz de Vasconcellos ao entregar o Governo a seu sucessor, o Conde de Resende. **Revista do Instituto Histórico, Geographico e Etnographico do Brasil**. Tomo IV. 1852.
- RIBERIO, José Otacílio Sabóia. “Diretrizes para a formação de neo-urbanistas para atender às necessidades brasileiras”. **Diario de Notícias**. 25/08/1957. p. 6 – 8.
- RIBEYROLLES, Charles. Edilidade pública. **O Parahyba**. 04/08/1858. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 1.
- RIEDEL, Ludwig. Ideias sobre a criação de huma escola normal. **Correio Oficial**. 25/07/1840. Vol 2. Nº 67. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 266-268.
- SAMPAIO, A. J. A flora do Rio de Janeiro, ao tempo da fundação. **Correio da Manhã**. 19/01/1930. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 3.
- SAMPAIO, A. J. Florística em architectura-paysagista. **Correio da Manhã**. 09/03/1930. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 1.
- SILVA, Joaquim Norberto de Souza. Um passeio ao Corcovado em 1848. **Novo Correio de Modas**. 1852. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 28.
- SILVA, Miguel Antonio da. “Eucaliptus globulus: descoberta e introdução”. In: **Revista Agrícola do Imperial Instituto Fluminense de Agricultura**. Vol 5. Nº 1. Março de 1874. P. 11-19. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.
- SILVEIRA, Fernando Rodrigues da. O Jardim botânico do Rio de Janeiro. **Rodriguesia**. 1935. Nº 1. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 13-16.
- SIR I. “Um sorriso para todas”. **Careta**. 7/7/1951. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 14.
- STRANG, Harold Edgard. “O ensino de paisagismo no Brasil”. **Correio da Manhã**. 09/12/1945. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p.1.
- Urbanização de Copacabana não poderá sair no prazo. **O Globo**. 10/03/1970. Acervo do Jornal O Globo. p. 6.
- VALADARES, Clarival do Prado. “Arquitetura do jardim e da paisagem”. **Diário de Notícias**. 06/12/1959. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 5
- “Verdadeiros bosques surgirão nos jardins do Aterro da Glória”. **A Noite**. 09/09/1963. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 3.
- Viagem de Pernambuco até o Rio de Janeiro. **Jornal de Coimbra**. 1814. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 340.
- VINCENT, Claude. “Jardins públicos e particulares”. **Almanaque do Correio da Manhã**. 1952. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. p. 105- 106.
- “Vista tomada do Passeio Publico”. **Ostensor Brasileiro Jornal Literário e Pictorial**. Rio de Janeiro. Volume II. Lith: Ludwig & Briggs, 1846-1847. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional

ANEXOS

ANEXO 1

SISTEMATIZAÇÃO DOS JARDINEIROS ATUANTES NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX

Jardineiros	Início	Fim	Início 2ºP	Fim 2ºP	Anos/ Total
J.B.Binot	1847	1876			29
Pe. Manoel Thomás dos Santos	1847	1876			29
Maurício José Ferreira	1849	1867			18
Manoel Martins de Castro	1863	1879			17
Manoel Fernandes Guimarães	1878	1889			13
Adolpho Lietze	1862	1862	1878	1889	12
Manoel Silveira de Medeiros Souto	1862	1872			10
Antonio Gomes de Faria	1873	1873	1880	1889	10
Emilio Wittig	1865	1875			10
José Martins Nunes	1880	1889			10
Luis Antonio da Costa	1880	1889			10
Silva & Mota	1880	1889			10
Henrique Rossiter & C.	1863	1872			9
Corrêa e Pereira	1880	1889			9
João José Abreu	1881	1889			9
João Maria	1881	1889			9
José Fernandes & Joaquim Alves	1879	1887			9
José Ferreira Muniz	1878	1886			9
Manoel da Silveira Medeiros Souto	1880	1888			9
José Marcelino da Costa e Sá	1852	1860			8
José Diniz Augusto	1882	1889			8
Manoel Antonio de Castro	1882	1889			8
Manoel Augusto de mendonça	1881	1888			8
Frederico Groth	1864	1869	1877	1878	6
Verissimo de Souza Paes	1869	1874	1878	1878	6
Antonio José Gonçalves Veloso	1883	1889			6
Gonçalves e Gomes	1883	1889			6
Goulart & Silveira	1883	1889			6
Silva, Velloso & Sobrinho	1884	1889			6
Antonio da Silveira Dutra Junior	1878	1883			6
M. Rangel & P. Moser	1853	1858			5
Goulart & Mello	1872	1877			5
José Maria Vieira	1877	1877	1883	1886	5
A. A. Pereira da Fonseca	1884	1889			5
Jens Sand	1885	1889			5
Lourenço Hoyer	1885	1889			5
Manoel Henrique de Castro Figueiredo	1885	1889			5
Souza & Botelho	1885	1889			5

Antonio João Cristóvão	1875	1879			5
Fernandes Guimarães e Ávila	1880	1884			5
F. M. Santos Vianna	1857	1861			4
Plácido Gomes da Silva	1858	1872			4
Silva & Dutra	1873	1877			4
Francisco Silveira de Avila	1885	1889			4
Figueiredo & Velloso	1879	1882			4
Manoel Leal Goulart	1883	1886			4
Motta e Cerqueira	1885	1888			4
João Eloy da Porciuncula	1847	1850			3
José Rufino dos Vasconcelos	1849	1852			3
Nap. Meuran & C.	1854	1857			3
G. Krieger	1859	1861			3
Hebster & Rossiter	1859	1862			3
A.J.C. Jacomo	1869	1872			3
Rodrigues & Silva	1876	1878			3
Silva, Rossiter & C.	1877	1879			3
Manoel Pereira da Silva	1887	1889			3
Vieira & C.	1887	1889			3
Antonio Jorge de Farias	1880	1882			3
Costa & Baptista	1886	1888			3
Costa e Lopes	1883	1885			3
José Maria Vieira	1884	1886			3
Soares e Motta	1882	1884			3
Viuva Castro e Filho	1880	1882			3
Manoel Rodrigues de Almeida Júnior	1854	1856			2
Guilherme Linkon (hortelão quinta da B.Vista)	1869	1871			2
Herdeiros de Placido Gomes da Silva	1873	1874			2
Silva & Freitas	1875	1876			2
P. Magne	1876	1877			2
F. Albuquerque	1877	1878			2
Manoel José Ferreira Neto	1879	1880			2
Antonio Alves	1888	1889			2
José Fernandes de Carvalho	1888	1889			2
Antonio Ferreira de Melo	1878	1879			2
Camara e Cerqueira	1883	1884			2
Fernandes Guimarães e Silveira	1884	1885			2
Motta e Souza	1883	1884			2
Silva & C.	1882	1883			2
Silva & Velloso	1884	1885			2
Domingos de Sá Pereira	1852	1853			1
José Antonio dos Santos Xavier	1852	1853			1
José Hermenegildo Xavier de Moraes	1852	1853			1
José André Pereira	1857	1858			1
M. Rangel	1859	1859			1
José Nicolao Teixeira	1863	1864			1
Manoel de Miranda Affonso	1874	1874			1
Figueiredo & Silva	1876	1876			1
Guimarães & Gomes	1877	1877			1
Dias Rossiter & C.	1878	1878			1
José Antonio Rodrigues	1878	1878			1
Lopes & Costa	1879	1879			1

Manoel Francisco da Silveira	1879	1879			1
Braga & C.	1889	1889			1
José Gomes Viana	1889	1889			1
José Manoel de Oliveira	1889	1889			1
Soares, Vieira & C.	1889	1889			1
Antonio Domingues Guerra	1880	1880			1
Antonio Ferreira Dutra Junior	1879	1879			1
Antonio Nunes da Silva	1881	1881			1
Figueiredo e Fonseca	1883	1883			1
Gonçalves da Silva & Silveira	1883	1883			1
Goulart e Mendonça	1880	1880			1
Guerra e Souza	1880	1880			1
J. Tavares	1882	1882			1
J.J.Abreu	1880	1880			1
João de Andrade	1887	1887			1
João Diniz Augusto	1882	1882			1
Joaquim Gomes Viana	1886	1886			1
José Manoel Gonçalves da Silva	1882	1882			1
Oliveira e peixoto	1883	1883			1
Souza Domingos & C.	1881	1881			1

ANEXO 2

SISTEMATIZAÇÃO DA CONSTRUÇÃO DO CAMPO DAS PRÁTICAS PAISAGÍSTICAS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

A gênese da prática paisagística na Cidade do Rio de Janeiro

(1779 - 1860)

1763 – Rio de Janeiro se torna sede do Governo da Colônia Brasileira.

1769 – Governo do Marquês do Lavradio, que propõe um novo "sistema de governo", baseado no modelo econômico da monocultura extensiva escravista.

O conhecimento científico, neste momento, se integrava num programa que, desenvolvido em instituições sob a tutela da Coroa, teria repercussões na ciência, na política, na economia e no bem-estar social.

1772 – Fundação da Academia das Ciências e da História Natural do Rio de Janeiro.

1779 – Início da construção do Passeio Público da Corte, primeiro jardim público da Cidade do Rio de Janeiro, durante o Governo do Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos e Souza, por obra do artesão Valentim da Fonseca e Silva.

1808 – Vinda da Corte Portuguesa para o Brasil, estabelecendo-se na Cidade do Rio de Janeiro.

Início da construção do Real Jardim Botânico da Lagoa de Freitas.

Criação da Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro.

1814 – Assinatura da Paz de Viena permite maior circulação de naturalistas-viajantes estrangeiros, coletores e amadores, que firmam suas carreiras científicas em publicações sobre a natureza do país, como os botânicos Spix e Martius, Auguste Saint-Hillaire, e Johann Emmanuel Pohl.

1815 – O Brasil é elevado à categoria de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.

O Passeio Público da Corte passa a abrigar um curso de Botânica, em que era ensinada anatomia, fisiologia e classificação das plantas, juntamente com princípios e práticas da Agricultura, destinado à instrução de proprietários de engenhos e fazendas, bem como àqueles que fossem frequentar o curso médico a ser criado na capital.

1816 – Vinda da Missão Artística Francesa, com a fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e introdução do sistema de ensino superior acadêmico, e fortalecimento do neoclassicismo.

1822 – É proclamada a Independência do Brasil de Portugal, e D. Pedro I é coroado o primeiro Imperador.

Início da Expedição Langsdorff, saindo de São Paulo e indo por rios até a Amazônia, de lá seguiram para o Rio de Janeiro, e depois voltaram para a Rússia.

1824 – Frei Leandro do Santíssimo Sacramento é nomeado para a direção do Real Jardim Botânico da Lagoa de Freitas, sendo seu primeiro Diretor Botânico. Ele também foi o primeiro Diretor do Jardim do Passeio Público da Corte, sendo nomeado em 1825. No Passeio Público, Sacramento ministrava aulas de Botânica, e para este fim construiu-se nele um edifício oitavado, situado ao lado esquerdo, próximo à Lapa.

1831 - D. Pedro I abdica repentinamente ao Império do Brasil, e herda o trono seu filho, D. Pedro II, com apenas cinco anos.

1834 - o Ato Adicional separou a Cidade do Rio de Janeiro da Província do Rio de Janeiro, passando a ser denominada Município Neutro, e ganhando, com isso, nova desenvoltura urbana.

1836 - Entra em vigor o primeiro Código de Posturas da Ilustríssima Câmara Municipal, e todas as obras públicas da cidade passaram a ser orientadas pela Câmara Municipal da Corte, que lhe proporcionou maior autonomia no controle e realização das melhorias físicas. Com isso, a rua se aristocratiza e os serviços urbanos são aperfeiçoados.

1838 – Em 16 de Abril deste ano, através do Regulamento nº 16, criou-se um Jardim Botânico no Passeio Público do Rio de Janeiro, com o objetivo de instruir os estudantes da Academia Médico-cirúrgica, nas cadeiras de Química e Botânica Médica.

1839 – É nomeado para a direção do Jardim Botânico do Passeio Público o naturalista alemão Luiz Riedel - ou Ludwig Riedel, na função de “jardineiro botânico”.

1840 – Início do desenvolvimento do “Relatório das Obras à Ilustríssima Câmara Municipal”, pelo engenheiro Henrique Pedro Carlos de Beaureparie-Rohan - Diretor de Obras da Cidade da Câmara Municipal, que ficou conhecido como Relatório Beaureparie, e é considerado o primeiro Plano Urbanístico do Rio de Janeiro. São recomendadas melhorias para a cidade, com ênfase para a salubridade pública e indicações para o plano de aformoseamento.

1841 - Elevação da maioridade de D. Pedro II, que foi antecipada para seus 14 anos, sendo então aclamado, coroado e consagrado em 18 de julho de 1841.

1844 – Além de dirigir o Jardim Botânico do Passeio Público, Ludwig Riedel torna-se o primeiro Diretor de Jardins da Casa Imperial, e Diretor da Seção de Botânica, Agricultura, e Artes Mecânicas do Museu Nacional.

1847 – O Almanak Laemmert abre a seção "jardineiros e floristas", que anuncia os serviços de três jardineiros, entre eles, Jean Baptiste Binot, que "encarrega-se da cultura e conservação de jardins" e oferece uma coleção de riscos de jardim no "gosto antigo e moderno".

1850 – É promulgada a Lei de Terras, tornando-se necessário um aparato administrativo para demarcar, registrar e fiscalizar as terras e seus processos de compra e venda.

A Lei Euzébio de Queiroz proibiu o comércio internacional de escravos, dando o primeiro passo para o processo de extinção da escravidão.

1843 – É reorganizada a Secretaria de Estado dos Negócios do Império, e os negócios relativos à saúde, instrução, obras públicas, polícia civil e caridade eram conferidos à 2ª Seção dessa secretaria.

1849 – Primeiro surto de febre amarela na Cidade do Rio de Janeiro.

1850 – A forte epidemia de febre amarela que suscitou a aprovação pelo decreto n. 598, de 14 de setembro de 1850, de um crédito extraordinário para ser despendido exclusivamente na melhoria da salubridade da capital.

É criada a Junta de Higiene Pública, e estabelecida uma comissão composta por oficiais do Corpo de Engenheiros para responder pelas propostas de saneamento e melhoramento urbano.

1856 – Início da construção do Jardim Público de Bordeaux.

1858 – Plano de revitalização de Bordeaux, referência da complexidade das problemáticas urbanas e engrenagens decisórias de meados do século XIX.

O francês François-Marie Glaziou adota o prenome Auguste, e ingressa para o Brasil.

A emergência do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro

(1860 – 1900)

1860 – Visita do príncipe Maximiliano da Áustria ao Brasil, que ao se deparar com o estado de abandono do Passeio ao pisar no terraço do jardim, não suportou o cheiro fétido dos dejetos e tapou o nariz com um lenço, envergonhando as autoridades presentes.

São contratados em 1 de Dezembro deste ano, o comendador Francisco José Fialho e o paisagista Auguste François-Marie Glaziou para a reforma do Jardim Botânico do Passeio Público.

1861 - Glaziou assume a direção e conservação do Passeio Público da Corte, na função de “diretor botânico”.

Início do replantio da Floresta da Tijuca, para o qual foi nomeado para coordenar o Major Manoel Gomes Archer.

1862 – Glaziou dá um depoimento para o Correio Mercantil, de 21/08/1862, e se autodenomina “horticultor paisagista”. Trata-se da primeira vez que a alcunha de ‘paisagista’ é dada para um profissional que atua no planejamento de parques e jardins na Cidade do Rio de Janeiro.

1871 – Glaziou e Francisco José Fialho desenvolvem o plano para o Campo de Santana, que é aprovado em 1872.

1872 - Criação da Associação Brasileira de Aclimação, visando à introdução, aclimação, domesticação, propagação e melhoramento das espécies, raças ou variedades animais ou vegetais, susceptíveis quer de emprego útil, quer de simples acessório ou ornamento.

1873 – Início da construção do Campo de Santana.

A Associação Brasileira de Aclimação solicitou à Câmara Municipal que autorizasse o plantio do *Eucalyptus globulus* em jardins públicos, praças e passeios, de modo que várias sementes da espécie *globulus* e *gigante* foram entregues a Glaziou.

1875 - É desenvolvido o Plano da Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro, pelos jovens engenheiros Jerônimo Rodrigues de Moraes Jardim, Marcelino Ramos da Silva e Francisco Pereira Passos.

É fortemente recomendada a arborização de ruas, praças e parques para a salubridade da cidade carioca.

1880 – Inauguração do Campo de Santana.

1886 - É extinta a Junta Central de Higiene Pública, e cria-se a Inspeção-Geral de Higiene, através do decreto n. 9.554/1886.

Torna-se crescente a implementação da arborização pública na Cidade do Rio de Janeiro. A arborização era indicada como um dos meios mais seguros e econômicos para o saneamento da cidade, segundo os estudos científicos da época. Glaziou fica incumbido de preparar planos para a inclusão da vegetação nas ruas, no qual dá prioridade para os vegetais de rápido e fácil crescimento, a serem previamente aclimatados em um viveiro localizado na Quinta da Boa Vista.

1888 – Assinatura da Lei Áurea, e abolição da escravatura.

1889 - É proclamada a República do Brasil. Com isso, o Rio de Janeiro torna-se Distrito Federal e Capital do país.

1890 – O botânico João Barbosa Rodrigues é nomeado para a direção do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

1893 - Criação da *Inspeção de Mattas*, Florestas, Jardins Públicos, *Arborização* e Caça, através do Decreto nº 36 de 11 de Dezembro de 1893. Na ocasião, Glaziou foi nomeado para a função de “Botânico”.

1894 – É publicado o “*Hortus Fluminensis*”, que conta a história das plantas nativas da flora do Rio de Janeiro e do próprio Jardim Botânico.

1897 – Glaziou aposenta-se, porém continuou seus trabalhos pelo Brasil coordenando as coleções de herbário, dos quais reservava grande parte para o Município. Em seguida, ele e sua esposa retornam à Bordeaux, onde ele falece em 30 de março de 1906.

A formação do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro

(1900-1930)

1900 – O francês Paul Villon foi instituído jardineiro-chefe na *Inspectoria de Mattas Terrestres e Marítimas, Caça e Pesca do Rio de Janeiro*.

1902 – O engenheiro civil Francisco Pereira Passos é nomeado Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro. Em sua gestão, ele promoveu a execução de uma grande reforma urbanística na cidade carioca, num período que ficou conhecido popularmente como “bota-abaixo”, e que visou o saneamento, o urbanismo e o embelezamento, dando ao Rio de Janeiro ares de cidade moderna e cosmopolita.

A *Inspectoria de Mattas Terrestres e Marítimas, Caça e Pesca do Rio de Janeiro* é unificada à a *Inspectoria de Mattas Marítimas e Pescas*, e passa a se chamar *Inspectoria de Mattas, Jardins, Arborisação, Caça e Pesca*.

O cargo de jardineiro-chefe foi substituído pelo de “architecto paysagista”, ocupado por Paul Villon. Sua equipe na Inspetoria era formada por Archimedes José da Silva, Rene Barba e Louis Rey.

1904 – Construção do Jardim da Glória, por obra de Paul Villon. Ele e sua equipe tomam como referência os jardins franceses do século XVII e XVIII, articulados em planos geométricos precisos, terraços, espelhos d’água, e configurados através do sistema projetual clássico da *beaux arts*, de axialidade, e rigor simétrico. Retoma o uso das flores na jardinagem do espaço público, associado a elementos do jardim romântico, numa linguagem próxima de um ecletismo, condizente com a estética do momento, dita moderna.

1905 – O cargo de arquiteto paisagista é substituído pelo de arquiteto na Inspetoria, e Paul Villon foi sucedido por seu desenhista, e também francês Jean Louis Rey.

1906 – Construção do Jardim Suspenso do Valongo, por obra de Jean Louis Rey. Concebido como um jardim romântico, destinado ao passeio da sociedade nos finais de tarde, ele continha terraço, passeios, arborização, combustores de gás, depósito de água para irrigação, canteiros e grama, jardim rústico, casa do guarda e depósito de ferramentas e até mesmo uma cascata.

1913 - A função de arquiteto na *Inspectoria de Mattas e Jardins* é preenchida por Pedro F. Viana da Silva.

1915 – Assume a direção do Jardim Botânico do Rio de Janeiro o médico e cientista Antônio Pacheco Leão. Deu-se então outro período profícuo de incentivo à Ciência, com a continuidade aos trabalhos iniciados por seu antecessor, como o incremento no número de títulos da Biblioteca e a ampliação do Herbário e do arboreto.

1919 - Assumiu a Prefeitura do Distrito Federal o engenheiro Paulo de Frontin.

1920 - Assumiu a Prefeitura do Distrito Federal o engenheiro Carlos César de Oliveira Sampaio. Em sua gestão, foram realizadas importantes obras, como: arrasamento do morro do Castelo; aterro da área onde se instalou a Exposição Internacional comemorativa do 1º centenário da independência do Brasil (1922); saneamento e aterro de grande área ao redor da lagoa Rodrigo de Freitas, hoje Avenida Eptácio Pessoa; construção da Avenida Maracanã; reconstrução da Avenida Atlântica, destruída pela ressaca (1921).

1921 - Desmonte do Morro do Castelo, fruto da reforma urbanística da Cidade do Rio de Janeiro iniciada neste ano.

1922 – Nascia simbolicamente o “Brasil Moderno”, através das luzes da Exposição do Centenário da Independência, sobre o aterramento da Urca, e morria o passado pelo semiarrasado berço da cidade, fruto do Desmonte do Morro do Castelo.

1926 – O então prefeito Antônio Prado Júnior, buscando dar maior visibilidade à cidade, contratou o urbanista francês Alfred H. Donat Agache para dar as diretrizes do planejamento urbano da Cidade do Rio de Janeiro.

O plano marca uma transição dos planos de embelezamentos, para os “superplanos”, que viriam a ser desenvolvidos nas décadas de 60 e 70.

1929 – É contratado pelo prefeito Prado Junior o paisagista francês André Redout, que ficou encarregado de dirigir os serviços de arborização da capital e da concepção da Praça Paris.

A arquitetura paisagística figura mais fortemente nos discursos atrelados à prática agrícola. A Exposição Hortícola e de Laticínios na Capital Federal, promovida pela Sociedade Nacional de Agricultura, onde a profissão aparece como uma das categorias expositivas, relacionando-a aos jardins, parques.

1931 – Inauguração da Praça Paris. Trata-se de um jardim clássico francês, inspirado no estilo criado por André Le Nôtre para os Jardins do Palácio de Versalhes, no século XVI, considerado o mais rígido e formal de todos os estilos, que se traduz em formas geométricas e simetria perfeita. Ela representou, no espaço urbano, o apogeu das mudanças desejadas desde a proclamação da República.

1920 – Criação da Universidade do Rio de Janeiro, pelo presidente Epitácio Pessoa, por meio do Decreto nº 14.343/20. A instituição é resultante da justaposição inicial de três escolas tradicionais – Escola Politécnica, Faculdade Nacional de Medicina, e Faculdade Nacional de Direito -, às quais se foram somando outras - tais como a Escola Nacional de Belas Artes, e a Faculdade Nacional de Filosofia.

1922 – Semana de Arte Moderna.

1929 – Toma posse no Instituto Central de Arquitetos, Affonso Morales de Los Rios Filho, dando início à luta pela regulamentação da profissão do arquiteto, em diferenciação de suas atribuições em relação às dos engenheiros. Em suas palavras, era pertinente ao arquiteto o trabalho paisagístico, na função de higienizar as cidades e educar a sociedade.

A Sociedade Nacional de Agricultura promoveu a 1ª Exposição Nacional de Horticultura, que correspondia a um de produção em que estavam inclusas a floricultura, a “horticultura” (que compreendia a cultura de hortaliças, temperos e plantas medicinais), e a arquitetura paisagística.

A configuração do campo paisagístico na Cidade do Rio de Janeiro (1930-1965)

1930 – Início do Governo do presidente Getúlio Vargas.

Cria-se o Ministério da Educação.

Realiza-se no Rio de Janeiro o IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, e dentre os eixos teóricos abordados, havia um que versava sobre os problemas relacionados ao “urbanismo e architectura paysagista”.

O arquiteto Lúcio Costa assume a direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e dá início a uma reforma estrutural e curricular no curso de Arquitetura, criando a cadeira de ‘Urbanismo e Architectura Paysagista’.

1931 - São adotadas diversas medidas, entre as quais se destacam a promulgação do Estatuto das Universidades Brasileiras (Decreto-Lei nº 19.851/31), a reorganização da Universidade do Rio de Janeiro (Decreto-Lei nº 19.852/31) e a criação do Conselho Nacional de Educação (Decreto-Lei nº 19.850/31).

1932 – O arquiteto Atílio Corrêa Lima é nomeado professor da cadeira de ‘Urbanismo e Architectura Paysagista’, tornando-se pioneiro no ensino destas duas disciplinas no país.

Tem-se o registro de um dos primeiros profissionais a atuar no Rio de Janeiro com formação em Arquitetura Paisagística, o paranaense David Xavier Azambuja. Contratado pela *Inspectoria de Mattas, Jardins, Arborização, Caça e Pesca*, ele projetou a Praça da Fé, em Bangu, e introduziu pela primeira vez um *playground* para crianças.

1933 – Projeto em traços modernistas de Roberto Burle Marx para o jardim e laje ajardinada da família alemã Schwartz, com arquitetura de Gregori Warchavchik, em Copacabana.

1934 - Realizou-se na Cidade do Rio de Janeiro, a Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza, em que duas linhas argumentativas se fizeram presentes: em uma, o mundo natural era valorizado como recurso econômico a ser usufruído racionalmente, e, na outra, era objeto de culto e fruição estética. Nesta última, a ideia de paisagismo aparecia reforçando a perspectiva de uma “natureza jardim”.

1935 - Conforme o parágrafo 10 do Art. 6, do Decreto nº 22.897, o conteúdo específico da disciplina de arquitetura paisagística na ENBA compreendia “parques e jardins; o problema florestal; estudo sumário das plantas como elementos de composição urbana.”

Em março, Roberto Burle Marx define a “higiene, educação e arte” como os princípios basilares do seu jardim moderno.

Em Abril foi criada a Universidade do Distrito Federal (UDF). Ela era composta de cinco escolas, além de instituições complementares: a Escola de Ciências, o Instituto de Educação, a Escola de Economia e Direito, a Escola de Filosofia e Letras e o Instituto de Artes.

Foi promovido pela UDF o 1º Curso de Pós-Graduação *Latu Sensu* (Especialização) em Arquitetura Paisagística, ministrado pelo arquiteto David Xavier Azambuja.

1936 – Atílio Corrêa Lima monta o primeiro escritório privado na cidade onde também são realizados projetos paisagísticos. Projeta o Jardim da Estação de Hidroaviões, próximo ao Aeroporto Santos Dumont, na Cidade do Rio de Janeiro.

1937 – Cria-se a Escola Nacional de Arquitetura, através da lei nº 452, de 5 de julho de 1937.

Roberto Burle Marx organiza o primeiro estabelecimento privado dedicado ao desenvolvimento de projetos paisagísticos, o Ateliê de Paisagismo, localizado em sua residência no bairro do Leme.

Início do projeto para o edifício Gustavo Capanema, sede do Ministério da Educação e Saúde (MES), do qual participou equipe liderada pelo arquiteto Lucio Costa, e formada pelos jovens arquitetos Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, juntamente com os artistas Cândido Portinari, Celso Antônio, e Roberto Burle Marx, que contou com consultoria do arquiteto franco-suíço Le Corbusier.

Início do projeto para a Praça Salgado Filho, localizada em frente ao Aeroporto Santos Dumont, por obra de Roberto Burle Marx.

Em 5 de julho de 1937, foi criada a Universidade do Brasil, como continuidade da Universidade do Rio de Janeiro.

Em Novembro, o presidente Getúlio Vargas dissolve o Congresso e as Assembleias Legislativas Estaduais, ordena o fechamento dos partidos, passa a perseguir seus opositores e outorga uma nova Constituição, instituindo o Estado Novo.

1940 – Início da Segunda Guerra Mundial.

A *Inspectoria de Mattas, Jardins, Arborisação, Caça e Pesca* passa à tutela da Secretaria Estadual da Viação e Obras, e recebe a designação de Departamento de Parques e Jardins da Guanabara.

1942 - O Brasil declara guerra à Alemanha e Itália.

1945 – Fim da Segunda Guerra Mundial, que alterou significativamente o cenário internacional, com a divisão do mundo em dois blocos político-militares liderados pelas duas superpotências emergentes: EUA e URSS. Alinhado aos Estados Unidos, tem início um clima favorável ao crescimento econômico nacional.

Através do Decreto-Lei nº 7.918/45, de 31 de Agosto de 1945, a Escola Nacional de Arquitetura passou a ser denominada Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA).

Em 29 de Outubro, Getúlio Vargas é deposto pelos chefes das Forças Armadas.

1946 – Toma posse da presidência o General Eurico Gaspar Dutra.

1948 - Fundação oficial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM RJ.

1949 – O psiquiatra Augusto Luiz Nobre de Melo defende as contribuições dos estudos científicos da psicologia para a arte, e em especial para a crítica de arte. Ele descreve que a teoria da *Gestalt* revolucionou por inteiro o conceito de forma, influenciando, decisivamente na percepção do fato estético e no julgamento de valores.

Apresentação da tese de Mário Pedrosa para o concurso catedrático de História da Arte da Faculdade Nacional de Arquitetura, da Universidade do Brasil, intitulada “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”.

1950 – Getúlio Vargas é eleito presidente.

1951 – O botânico Luiz Emygdio de Mello Filho assume a diretoria do Departamento de Parques e Jardins da Secretaria de Viação e Obras da Prefeitura do Distrito Federal.

1955 – Início da criação do Parque do Flamengo.

Funda-se o escritório Burle Marx e Cia, registrado em contrato social em 26 de Novembro de 1955, através de sociedade firmada entre Roberto Burle Marx e seu irmão Guilherme Siegfried Marx.

1956 – Juscelino Kubitschek é eleito presidente da República, e estabelece se Plano de Metas, com o slogan “cinquenta anos em cinco”.

Ocorre um curso de Iniciação Visual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ministrado pelo professor da Escola Superior de Desenho de Ulm, Tomás Maldonato.

1957 - Sobressaem manifestações artísticas que adotavam os princípios gestálticos para criar uma “nova sintaxe”, como a arte concreta.

1958 – Ocorre o curso de extensão universitária de “Botânica aplicada aos jardins”, no MAM-RJ, dirigido pelo botânico Luiz Emygdio de Mello Filho e assistido pelo arquiteto Wit Olaf Prochnik, onde se propunha a fornecer ensinamentos relacionados ao jardim moderno.

1960 – Inauguração de Brasília em 21 de Abril.

1961 – Carlos Lacerda é eleito Governador da Guanabara.

1962 - Sob a direção de Luiz Emygdio de Mello Filho eram frequentes as conferências e cursos realizados no Departamento de Parques e Jardins da Guanabara, para instrução dos técnicos, e abertas ao público em geral. Como exemplo cita-se a proferida pelo arquiteto Wit Olaf Prochnik em 18 de Agosto, denominada “Planejamento para Áreas Verdes”. Ele expressa sua fala sobre grandes parques, enfatizando que estes representavam naquele momento uma expressão maior que os jardins. Lugares de intercâmbios e sociabilidade, onde o sentimento de pertencimento a uma comunidade se realiza.

1963 – Toma posse da Diretoria do Departamento de Parques e Jardins da Guanabara, o arquiteto Fernando Magalhães Chacel. Ele então instaura uma gestão de restauro dos jardins públicos da Cidade do Rio de Janeiro, sem precedentes, motivado pelo Programa de Remodelação do Rio para o IV Centenário. Com ações envolvendo recomposição de vegetação, ensaibramento e pavimentação em pedra portuguesa, reconstituição de gramado, restauro de obras de arte, limpeza dos espelhos d’água e cascatas, introdução de mobiliário, com colocação de bancos e novos brinquedos em playgrounds, é implementada a reforma. Assim, foram restauradas cerca de trinta praças e alguns parques.

1964 – Golpe militar, com imposição do regime de ditadura política. Instaura-se um processo de modernização burocrática no país e de centralização dos âmbitos administrativos e financeiros na esfera federal, além da supressão das liberdades individuais, e a implantação de um código penal militar.

Antes de ser deposto pelo golpe militar, o então presidente João Goulart determinou que o número de vagas das universidades federais fosse duplicado. Assim, com turmas de quase 400 alunos na FNA, os

estudantes se deparavam com deficiências incontornáveis devido à falta professores e a precária infraestrutura no curso, que comprometiam a qualidade do aprendizado.

A consolidação da prática paisagística na Cidade do Rio de Janeiro

(1965 - 1970)

1965 – Entrada de Haruyoshi Ono e José Tabacow no escritório Burle Marx e Cia.

1968 – Haruyoshi Ono e José Tabacow são promovidos a sócios no escritório Burle Marx e Cia.

Estudo preliminar para a Embaixada do Brasil em Washington, desenvolvido por Burle Marx e Haruyoshi Ono, em que ele sugere nova conformação espacial.

1970 – Projeto para o Passeio de Copacabana, desenvolvido por Burle Marx, Haruyoshi Ono e José Tabacow.