

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
MESTRADO EM DINÂMICAS DO ESPAÇO HABITADO - DEHA



PAISAGISMO CONTEMPORÂNEO: Estratégias para o projeto de praças

Claudio Estêvão Bergamini

Maceió
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
MESTRADO EM DINÂMICAS DO ESPAÇO HABITADO - DEHA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**PAISAGISMO CONTEMPORÂNEO:
Estratégias para o projeto de praças**

Claudio Estevão Bergamini

Maceió
2009

Claudio Estevão Bergamini

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**PAISAGISMO CONTEMPORÂNEO:
Estratégias para o projeto de praças**

Dissertação de mestrado apresentada ao Mestrado em Dinâmicas do Espaço habitado da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Márcio Toledo

Maceió
2009

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

B493p Bergamini, Claudio Estevão.
Paisagismo contemporâneo : estratégias para o projeto de praças / Claudio Estevão Bergamini, 2009.
159 f. : il.

Orientador: Alexandre Márcio Toledo.
Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo : Dinâmicas do Espaço Habitado) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Maceió, 2009.

Bibliografia: f. 153-159.

1. Paisagismo contemporâneo. 2. Projetos. 3. Estratégias. 4. Espaço público.
I. Título.

CDU: 711.61

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
MESTRADO EM DINÂMICAS DO ESPAÇO HABITADO - DEHA

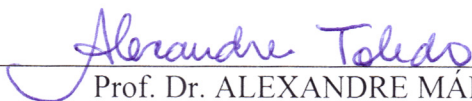
Claudio Estêvão Bergamini

**PAISAGISMO CONTEMPORÂNEO:
Estratégias para o projeto de praças**

Dissertação de mestrado apresentada ao Mestrado em Dinâmicas do Espaço habitado da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em:

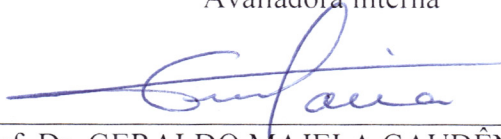
BANCA EXAMINADORA



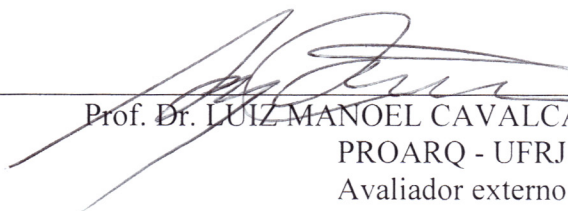
Prof. Dr. ALEXANDRE MÁRCIO TOLEDO
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFAL
Orientador



Prof. Dra. GIANNA MELO BARBIRATO
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFAL
Avaliadora interna



Prof. Dr. GERALDO MAJELA GAUDÊNCIO FARIA
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFAL
Avaliador interno



Prof. Dr. LUIZ MANOEL CAVALCANTI GAZZANEO
PROARQ - UFRJ
Avaliador externo

Dedico este trabalho a meus pais: Sebastião e Olinda, que desde cedo me inculcaram, pelo exemplo, o gosto pela leitura e a curiosidade para aprender sempre; e aos meus filhos: Victor, Pedro e Luna, que me ensinam a cada dia que as coisas sempre podem ser melhores do que esperamos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Gabriela Biana, pela primeira idéia e entusiasmo em fazer o mestrado e pelo apoio carinhoso e incondicional.

Agradeço ao meu orientador Alexandre Toledo pela paciência de auxiliar a estruturar intuições e pensamentos dispersos em um discurso coerente.

Agradeço às professoras Maria Angélica e Lúcia Hidaka, pela contribuição com críticas, comentários, sugestões e visão abalizada do paisagismo.

Agradeço ao arquiteto Fábio Robba e à professora Gianna Barbirato pela leitura atenta e sugestões para o desenvolvimento da dissertação.

E a todos os professores e colegas com os quais convivemos durante este período e que ajudaram com comentários e incentivo.

“Nossa arquitetura devia de ser (sic) imaginosa, meio demente, colorida, violenta, irregular. Arde nte e forte em certos casos e noutros casos, tranqüila e acolhedora. Isto é, arquitetura pública no primeiro caso, e particular no segundo”.

Ariano Suassuna

Palestra em Maceió - 23 Agosto 2006

RESUMO

O paisagismo atualmente se constitui na maior área de experimentações conceituais e formais que envolvem o campo da arquitetura. Nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, assistiram-se as mais radicais propostas de desenho da paisagem na criação de ambientes exteriores em todas as escalas. Estas transformações visam à criação de uma nova natureza, mais próxima do ser humano, mais adequada a sua escala e ao gosto contemporâneo. A partir da década de 1980, os projetos de paisagismo passaram a ser mais abrangentes e tomaram maior liberdade no que diz respeito aos conceitos e estratégias projetuais. O objetivo deste trabalho é discutir os fundamentos teóricos do paisagismo contemporâneo e o seu rebatimento em estratégias de projeto recorrentes no trabalho recente dos paisagistas brasileiros. Como metodologia, optou-se por: (i) uma pesquisa de revisão de literatura de caráter histórico, nesta investiga-se as influências do paisagismo moderno nas novas concepções contemporâneas no cenário internacional e no Brasil, verifica-se a influência dos conceitos da arquitetura contemporânea sobre o paisagismo e abordam-se os aspectos e as disciplinas que atuam de maneira conjunta na concepção dos projetos de paisagismo contemporâneos, que são: o aspecto funcional - relacionado ao desenho urbano, o aspecto estético - relacionado à arte e a arquitetura contemporânea e o aspecto ambiental - relacionado ao conforto ambiental e à preocupação com o aquecimento global e a sustentabilidade ambiental; (ii) análise, sob três aspectos (funcional, estético e ambiental) de oito praças - duas praças em quatro capitais brasileiras: São Paulo e Rio de Janeiro, na região sudeste; e Recife e Maceió, na região nordeste. Embora haja uma diferença propiciada pela história e herança cultural de cada região, os projetos contemporâneos apresentam uma unidade no que diz respeito à criação de ambientes artificiais, com grande influência da arquitetura, que sejam mais coerentes com o formalismo, a tecnologia, o espírito e a poesia contemporânea. Este trabalho visa contribuir para a formação de um pensamento mais claro sobre os fundamentos do paisagismo e para uma prática profissional menos estereotipada, evitando-se projetos baseados em simples formalismo.

Palavra chave: paisagismo contemporâneo, estratégias de projeto.

ABSTRACT

The landscape today is the greatest area of conceptual and formal trials involving the field of architecture. In the last decades of the twentieth and early twenty-first century, attended to the more radical proposals for landscape design in creating outdoor environments at all scales. These changes aim to create a new nature, closer to humans, more suitable for scale and contemporary taste. From the 1980s, the landscape design have become more extensive and took more freedom with regard to the concepts and strategies for projecting. The aim of this paper is to discuss the theoretical foundations of contemporary landscape and their effects on design strategies applicants in a recent study of Brazilian landscape. The methodology was chosen: (i) a research literature review of historical character, this investigates the influences of the modern landscape in contemporary new designs in the international arena, and Brazil, there is the influence of architecture concepts on the contemporary landscape and address the aspects and disciplines working closely together in the design of contemporary landscape design, which are the functional aspect - related to urban design, the aesthetic - relating to art and architecture and contemporary aspect Environment - related to environmental comfort and concern about global warming and environmental sustainability, (ii) analysis in three areas (functional, aesthetic and environmental) of eight squares - two squares in four Brazilian cities: Sao Paulo and Rio de Janeiro, in the southeast, and Recife and Maceio, in northeastern Brazil. Although there is a difference provided by the history and heritage of each region, contemporary designs have a unit with regard to the creation of artificial environments, with great influence of architecture which are more consistent with the formalism, technology, entrepreneurship and contemporary poetry. This paper aims to contribute to the formation of clearer thinking about the fundamentals of landscaping and a professional practice less stereotyped, avoiding projects based on mere formality.

Keyword: landscaping, contemporary design strategies.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Adaptado Método de Estudo de Caso.....	6
Fig. 2 - Jardim Noailles - planta baixa - 1924.....	13
Fig. 3 - Jardim Noailles - vista.....	13
Fig. 4 - Jardim da Casa Kallenbach - planta baixa - 1922.....	13
Fig. 5 - Jardim da Casa Kallenbach - perspectiva.....	13
Fig. 6 - Villa Noailles - perspectiva isométrica - 1924.....	14
Fig. 7 - Villa Noailles - vista do jardim.....	14
Fig. 8 - Vista árvore de concreto.....	15
Fig. 9 - Jardins Exposição de Artes Decorativas de Paris - 1925.....	15
Fig. 10 - Jardim de Água e Luz - perspectiva - 1925.....	16
Fig. 11 - Jardim de Água e Luz - vista.....	16
Fig. 12 - Jardim Secreto Villa Noailles - 1926.....	16
Fig. 13 - Jardim Secreto Villa Noailles.....	16
Fig. 14 - Pavilhão de Barcelona – planta baixa - 1929.....	17
Fig. 15 - Pavilhão de Barcelona - vista panorâmica do jardim.....	17
Fig. 16 - Casa Farnsworth - planta baixa - 1946.....	18
Fig. 17 - Casa Farnsworth.- vista do jardim.....	18
Fig. 18 - Casa Bentley Wood - planta baixa - 1935.....	19
Fig. 19 - Casa Bentley Wood - fachada.....	19
Fig. 20 - Casa Bentley Wood - detalhe escultura de Henry Moore.....	20
Fig. 21 - Casa Bentley Wood - vista do jardim.....	20
Fig. 22 - Ministério da Educação e Saúde - planta do jardim - 1936-1943.....	21
Fig. 23 - Ministério da Educação e Saúde - vista do terraço-jardim.....	21
Fig. 24 - Ministério da Educação e Saúde - detalhe do jardim.....	21
Fig. 25 - Casa Burton Tremaine - planta do jardim - 1948.....	22
Fig. 26 - Casa Kaufmann – Bear Run – <i>Fallingwater</i> - planta baixa -1936.....	23
Fig. 27 - Casa Kaufmann - vista da cascata.....	23
Fig. 28 - Casa Kaufmann – Palm Springs - planta baixa - 1946.....	24
Fig. 29 - Casa Kaufmann - vista do jardim.....	24
Fig. 30 - Jardim Donnell - planta baixa - 1948.....	26
Fig. 31 - Jardim Donnell - vista da piscina.....	26
Fig. 32 - Jardim Donnell - vista do deck.....	26
Fig. 33 - Jardim Donnell - detalhe escultura.....	26
Fig. 34 - Jardim Goldstone - planta - 1948.....	28
Fig. 35 - Jardim Goldstone - vista.....	28
Fig. 36 - Quadra S.Cristóbal - México - 1967/68.....	29
Fig. 37 - Casa Barragán - México - 1947.....	29
Fig. 38 - Jardins da Sede da IBM - N.Iorque - 1964.....	29
Fig. 39 - Califórnia Scenário - Califórnia - 1980-82.....	29
Fig. 40 - Casa Rua Santa Cruz – jardim - 1928.....	31
Fig. 41 - Casa da Rua Santa Cruz - detalhe do jardim.....	31
Fig. 42 - Detalhe do jardim da residência Abraão Huck -1956 - Waldemar Cordeiro... 33	33
Fig. 43 - Idéia Visível - 1956.....	33
Fig. 44 - Clube Espéria - S.Paulo - 1966.....	34
Fig. 45 - Clube Espéria - <i>playground</i>	34
Fig. 46 - Jardim Res. Pacaembú - São Paulo - 1956.....	35
Fig. 47 - Clube São Paulo - São Paulo.....	35

Fig. 48 - Praça Roosevelt - S. Paulo - 1967-68	36
Fig. 49 - Praça da Casa Forte - Recife - PE - planta - 1935	38
Fig. 50 - Praça da Casa Forte - vista do tanque	38
Fig. 51 - Praça da Casa Forte - vista tanque central	38
Fig. 52 - Museu de Arte da Pampulha - Belo Horizonte - MG - planta - 1942	39
Fig. 53 - Museu de Arte da Pampulha - vista da entrada	40
Fig. 54 - Museu de Arte da Pampulha - vista espelho d'água	40
Fig. 55 - Praça Duque de Caxias - Brasília - DF - planta baixa - 1970	41
Fig. 56 - Praça Duque de Caxias - vista geral	41
Fig. 57 - Praça Duque de Caxias - esculturas	41
Fig. 58 - Franklin Court – Filadélfia – 1976	48
Fig. 59 - Western Plaza - Washington – 1980/84	48
Fig. 60 - Diagramas Casa VI – Cornwall, Connecticut, 1975	50
Fig. 61 - Maquete Casa II - Cornwall,	50
Fig. 62 - <i>Cannaregio Town Square</i> – Veneza - 1978	51
Fig. 63 - <i>Cannaregio Town Square</i> – maquete	51
Fig. 64 - <i>Il giardino dei passi perduti</i> – Museu Castelvecchio - Verona, Itália, 2003 ...	51
Fig. 65 - <i>Il giardino dei passi perduti</i> - detalhe do piso	51
Fig. 66 - <i>Il giardino dei passi perduti</i> - aspecto da topografia	52
Fig. 67 - <i>Il giardino dei passi perduti</i> - vista geral	52
Fig. 68 - Blue Residential Tower, Nova Iorque, Estados Unidos, 2007	54
Fig. 69 - Concert Hall and Exhibition Complex. Rouen, França, 1998 - 2001	54
Fig. 70 - Concurso Parc de La Villette – Proposta Zaha Hadid - entorno	59
Fig. 71 - Concurso Parc de La Villette – Proposta Zaha Hadid - implantação	59
Fig. 72 - Concurso Parc de La Villette - Proposta OMA	60
Fig. 73 - Concurso Parc de La Villette - Proposta OMA - maquete	61
Fig. 74 - Concurso Parc de La Villette - Proposta OMA - detalhe da maquete	61
Fig. 75 - <i>Parc de La Villette</i> - Paris - França - Esquema de <i>layers</i> - 1982	63
Fig. 76 - <i>Parc de La Villette</i> – Vista aérea	64
Fig. 77 - <i>Parc de La Villette</i> - Folies	64
Fig. 78 - <i>Parc de La Villette</i> - marquise	64
Fig. 79 - <i>Parc de La Villette</i> – <i>La promenade cinématique</i>	64
Fig. 80 - <i>Parc de La Villette</i> – Jardins de Bambus	65
Fig. 81 - <i>Parc de La Villette</i> - <i>Chora L Works</i>	65
Fig. 82 - <i>Planta Plaça dels Paisos Catalans</i> , Barcelona, 1983	70
Fig. 83 - <i>Plaça dels Paisos Catalans</i> - vista geral	70
Fig. 84 - <i>Plaça dels Paisos Catalans</i> , vista noturna	70
Fig. 85 - <i>Plaça dels Paisos Catalans</i> , mobiliário	70
Fig. 86 - <i>Parc Estàcio del Nord</i> , Barcelona, 1987/92	72
Fig. 87 - <i>Parc Estàcio del Nord</i> , <i>Cel Caigut</i>	72
Fig. 88 - <i>Parc Estàcio del Nord</i> , mobiliário	72
Fig. 89 - <i>Parc Estàcio del Nord</i> , <i>Spiral of Threes</i>	72
Fig. 90 - <i>Parc del Clot</i> , Barcelona - planta baixa - 1988	73
Fig. 91 - <i>Parc del Clot</i> - vista geral	73
Fig. 92 - <i>Parc del Clot</i> , passarela	74
Fig. 93 - <i>Parc del Clot</i> , fonte	74
Fig. 94 - Inter-relação estudos de climatologia e morfologia urbana / três aspectos	82
Fig. 95 - Inter-relação aspectos funcionais e estéticos / estudos de morfologia urbana.	83
Fig. 96 - Uso de mapas de figura-fundo	84
Fig. 97 - Uso de layers em projetos paisagísticos	84

Fig. 98 - Utilização dos conceitos de Linch em projetos paisagísticos –	85
Fig. 99 – Percepção e imagem mental	86
Fig. 100 – Efeitos topológicos e efeitos perspectivados	86
Fig. 101 - Largo da Carioca, Rio de Janeiro - 1981	88
Fig. 102 - Peershing Square – Los Angeles	88
Fig. 103- Concurso Goiânia - Praça Cívica	88
Fig. 104- Concurso Goiânia - Praça dos Trabalhadores	88
Fig. 105 - <i>Spiral Jetty</i> - Robert Smithson	90
Fig. 106 - <i>The Lightning Field</i> - Walter Maria	90
Fig. 107 - <i>Plaza Tower</i> - California – 1991	91
Fig. 108 - <i>Marugame Station Plaza</i> - Japão – 1992	91
Fig. 109 - Rio Shopping Center – Geórgia	92
Fig. 110 - Splice Garden – Cambridge – Massachusetts	92
Fig. 111 - Piazza d'Itália –EUA - 1976	93
Fig. 112 - <i>Tsukuba Centre Square</i> - Japão - 1983	93
Fig. 113 - Praça Itália - Porto Alegre - 1992	94
Fig. 114 - Praça de Espanha - Rio de Janeiro - 1998	94
Fig. 115 - Jardim Necco - Campus do MIT Cambridge - 1980	95
Fig. 116 - Praça Turca - Juazeiro - BA - 2005	95
Fig. 117 - Parque Gringrin – Hakata Bay - Island City - Fukuoka - Japão - 2005	96
Fig. 118 - Praça da Sinagoga –	96
Fig. 119 - Museu Brasileiro de Esculturas - MUBE – São Paulo - Brasil - 1987-1995	96
Fig. 120 - Praça das águas - Campinas - Brasil -2004	96
Fig. 121 - <i>Los Angeles Civic Park</i> - Los Angeles - EUA - 2003	97
Fig. 122 - Sala Urbana St. Gallen - St. Gallen Suíça - 2005	97
Fig. 123 - Il giardino dei passi perduti - Peter Eisenman	99
Fig. 124 - Tanner Fountain - Peter Walker	99
Fig. 125 - Corredor Verde Tietê - SP	101
Fig. 126 - Parque da Gleba E - Rio de Janeiro	101
Fig. 127 - Rio Office Park - Rio de Janeiro	102
Fig. 128 - Condomínio Laguna Maceió	102
Fig. 129 - Parque da Juventude - São Paulo - 1995	102
Fig. 130 - Parque da Juventude - detalhe passarelas	102
Fig. 131 - Oosterscheldekering – Holanda - 1994	103
Fig. 132 - Arroio Parkway - Pasadena - Los Angeles - 2002	103
Fig. 133 - Elementos que conformam o espaço	105
Fig. 134 - <i>Kiel Triangle Plaza</i> - EUA - 2002	110
Fig. 135 - Jardins Edifício Gifu Kitagata - Japão	110
Fig. 136 - <i>Jardines Piccadilly</i> - Manchester - Reino Unido - 2002	111
Fig. 137 - Parque Central de <i>Nou Barris</i> - Barcelona - Espanha - 2007	111
Fig. 138 - <i>Fira Montjuic 2</i> - Barcelona - Espanha - 2005	111
Fig. 139 - <i>Plaza Town Hall</i> - Toronto - Canadá - 2005	111
Fig. 140- Jardim Bury Court - Hampshire, Inglaterra	112
Fig. 141 - Intervenções na área central de São Paulo	113
Fig. 142 - Vale do Anhangabaú - S.Paulo - SP - 1988	114
Fig. 143 - Vale do Anhangabaú - planta baixa	115
Fig. 144 - Vale do Anhangabaú - detalhe dos desenhos de piso	115
Fig. 145 - Vale do Anhangabaú - detalhe escadaria	115
Fig. 146 - Vale do Anhangabaú - ruas de pedestres	116
Fig. 147 - Vale do Anhangabaú - enquadramento pela Praça Ramos de Azevedo	116

Fig. 148 - Praça do Patriarca - S.Paulo - SP - 1992/2002	118
Fig. 149 - Praça do Patriarca - planta baixa.....	118
Fig. 150 - Praça do Patriarca - vista do viaduto do Chá.....	118
Fig. 151 - Praça do Patriarca – enquadramento.....	119
Fig. 152 - Praça do Patriarca - cobertura	119
Fig. 153 - Praça do Patriarca - detalhe da estátua.....	120
Fig. 154 - Praça do Patriarca - Igreja de Sto. Antônio	120
Fig. 155 – Mapa da Zona Sul do Rio de Janeiro	121
Fig. 156 - Praça Antero de Quental - Rio de Janeiro - RJ - 1994/1996.....	122
Fig. 157 - Praça Antero de Quental - mapa entorno.....	122
Fig. 158 - Praça Antero de Quental - planta.....	122
Fig. 159 - Praça Antero de Quental - <i>playground</i>	123
Fig. 160 - Praça Antero de Quental - pergolado.....	123
Fig. 161 - Praça Antero de Quental - mobiliário	124
Fig. 162 - Praça Antero de Quental - iluminação	124
Fig. 163 - Praça José de Alencar - Rio de Janeiro - RJ - 1994/1996.....	126
Fig. 164 - Praça José de Alencar - mapa do entorno	126
Fig. 165 - Praça José de Alencar - Planta.....	126
Fig. 166 - Praça José de Alencar - playground.....	127
Fig. 167 - Praça José de Alencar - painel artístico	127
Fig. 168 - Praça José de Alencar - base de refletor	128
Fig. 169 - Praça José de Alencar - iluminação	128
Fig. 170 – Mapa da Orla e Centro Histórico de Recife.....	129
Fig. 171 - Praça de La Coruña - Recife - PE - 1995.....	130
Fig. 172 - Praça de La Coruña - planta baixa.....	130
Fig. 173 - Praça de La Coruña - grupo de esculturas	131
Fig. 174 - Praça de La Coruña - detalhe trepadeira.....	131
Fig. 175 - Praça Rio Branco - Recife - PE - 1999/2000	132
Fig. 176 - Praça Rio Branco - planta baixa.....	133
Fig. 177- Praça Rio Branco - Marco Zero	133
Fig. 178 - Praça Rio Branco - esculturas de Brennan.....	134
Fig. 179 - Praça Rio Branco - vista noturna	134
Fig. 180 – Mapa de parte da orla de Maceió	135
Fig. 181 - Praça Gogó da Ema - Maceió - AL - 1996-2009	136
Fig. 182 - Gogó da Ema	136
Fig. 183 - Praça Gogó da Ema - monumento	136
Fig. 184 - Praça Gogó da Ema - mapa do entorno	137
Fig. 185 - Praça Gogó da Ema - planta.....	137
Fig. 186 – Praça Gogó da Ema - playground	137
Fig. 187 - Praça Gogó da Ema - coqueiros.....	137
Fig. 188 - Corredor Cultural Vera Arruda - Maceió - AL – 1999/2000.....	139
Fig. 189 - Corredor Cultural Vera Arruda - mapa do entorno.....	140
Fig. 190 - Corredor Cultural Vera Arruda - planta.....	140
Fig. 191 - Corredor Cultural Vera Arruda - playground	141
Fig. 192 - Corredor Cultural Vera Arruda - aparelhos de ginástica	141
Fig. 193 - Corredor Cultural Vera Arruda - painéis culturais - escritores.....	142
Fig. 194 - Corredor Cultural Vera Arruda - Totem Beto Normande.....	142
Fig. 195 - Corredor Cultural Vera Arruda - caramanchão	143
Fig. 196 - Corredor Cultural Vera Arruda - pergolado.....	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Considerações sobre o paisagismo contemporâneo	1
Fundamentos teóricos e estratégias de projeto	2
Definindo objetivos	3
Referencial Teórico e Procedimentos Metodológicos	4
Estrutura da dissertação	7
CAPÍTULO 1:	9
PAISAGISMO CONTEMPORÂNEO - ANTECEDENTES	9
1.1 Introdução	10
1.2 Paisagismo moderno	10
1.2.1 Os precursores do jardim moderno	11
1.2.2 A consolidação do moderno	17
1.2.3 A escola americana	24
1.2.4 Paisagistas da transição moderno/contemporâneo	28
1.3 Paisagismo moderno no Brasil	30
1.3.1 Mina Warchavchick, primórdios do jardim moderno	30
1.3.2 Waldemar Cordeiro, moderno ou contemporâneo?	32
1.3.3 Roberto Coelho Cardozo e a escola americana	34
1.3.4 Roberto Burle Marx, a natureza organizada	37
1.4 Considerações finais do capítulo 1	42
CAPÍTULO 2:	44
O CONTEMPORÂNEO NA ARQUITETURA E NO PAISAGISMO	44
2.1 Introdução	45
2.2 Arquitetura Contemporânea e sua relação com o paisagismo	45
2.2.1 Robert Venturi – A ruptura com o moderno	46
2.2.2 Peter Eisenman - A invenção do contexto	49
2.2.3 Bernard Tschumi - Evento, espaço e movimento	52
2.2.4 O neomoderno - A continuidade do espírito moderno	54
2.3 Momentos de inflexão no paisagismo	57
2.3.1 O <i>Parc de La Villette</i> : novos paradigmas para o paisagismo	57
2.3.1.1 O projeto de Zaha Hadid	58
2.3.1.2 O projeto de Rem Koolhaas	60
2.3.1.3 O projeto de Bernard Tschumi	62
2.3.2 Barcelona: a volta da praça como tema de projeto de arquitetura	66
2.3.2.1 A <i>Plaça dels Paisos Catalans</i>	69
2.3.2.2 O <i>Parc Estació del Nord</i>	71
2.3.2.3 O <i>Parc del Clot</i>	72
2.4 Considerações finais do capítulo 2	75
CAPÍTULO 3:	77
ASPECTOS FUNCIONAIS, ESTÉTICOS E AMBIENTAIS NA CONCEPÇÃO DE PROJETOS DE PAISAGISMO	77
3.1 Introdução	78
3.2 Aspectos funcionais	79
3.2.1 Desenho urbano	80
3.2.2 Estudos de Análise do Espaço Urbano	82
3.3 Aspectos estéticos	89
3.3.1 Arte: <i>Land Art</i> e minimalismo	89
3.3.2 Arquitetura: pós-moderno e contemporâneo	92

3.3.3 Análise visual e percepção do meio ambiente.....	97
3.4 Aspectos ambientais	100
3.4.1 Conforto Ambiental.....	103
3.5 Considerações finais do capítulo 3	106
CAPÍTULO 4:.....	108
ESTRATÉGIAS DE PROJETO NO PAISAGISMO CONTEMPORÂNEO	108
4.1 Introdução	109
4.2 Estratégias do projeto paisagístico contemporâneo	109
4.3 Duas praças contemporâneas em São Paulo	113
4.3.1 Vale do Anhangabaú	114
4.3.2 Praça do Patriarca	117
4.4 Duas praças contemporâneas no Rio de Janeiro	121
4.4.1 Praça Antero de Quental.....	121
4.4.2 Praça José de Alencar	125
4.5 Duas praças contemporâneas em Recife	128
4.5.1 Praça de La Coruña	129
4.5.2 Praça Rio Branco (Marco Zero)	132
4.6 Duas praças contemporâneas em Maceió.....	134
4.6.1 Praça Gogó da Ema	135
4.6.2 Corredor Cultural Vera Arruda.....	138
4.7 Considerações finais do capítulo 4	143
CONCLUSÃO.....	145
Antecedentes do Paisagismo Contemporâneo.....	146
Paisagismo e Arquitetura Contemporânea	147
Aspectos Funcionais, Estéticos e Ambientais	148
Estratégias projetuais em oito praças brasileiras	148
Principais dificuldades.....	149
Sugestões para novas investigações	150
Considerações finais.....	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153

INTRODUÇÃO

Considerações sobre o paisagismo contemporâneo

O paisagismo contemporâneo tem produzido projetos mais abrangentes e ampliado seu conceito e forma de atuação. Essa ampliação de escopo e contexto torna-se evidente ao observarmos os projetos recentes de paisagismo. Zein (in KLIASS, 2006) comenta que Rosa Kliass formou-se na primeira turma da USP, na qual foi incluída a disciplina de Paisagismo no curso de Arquitetura em 1955, época em que o campo do paisagismo reduzia-se a jardins particulares e praças públicas. Burle Marx já evidenciava esta ampliação de temas e a aproximação do paisagismo com o planejamento urbano.

“A profissão de paisagista assume importância cada vez maior em nossos dias. A evidência disso é o crescente número de escolas e cursos atuando na área, bem como a efetiva participação dos profissionais em equipes de projetos no âmbito urbano, municipal e mesmo regional, nas rodovias, em áreas de preservação, em renovação urbana, preservação de patrimônio histórico, entre outros” (BURLE MARX in FIASCHI, 1978, p.3).

Segundo Gehl e Gemzoe (2002, p.7) “Por um longo tempo – desde 1930 até 1980 – muito pouco ocorreu no campo do urbanismo e da arquitetura do espaço público. A rejeição dos modernistas à cidade e aos espaços públicos é uma explicação a esse fato”.

Observando a explosão que ocorreu no campo do paisagismo de 1980 aos dias de hoje, o alargamento e a liberdade dos conceitos e estratégias projetuais, tanto em quantidade como em qualidade de novos projetos, parece ter ocorrido uma profunda ruptura com a fase imediatamente anterior: o paisagismo moderno.

A recente produção de trabalhos e eventos sobre o paisagismo moderno (ÁLVARES, 2007, SANDEVILLE JR., 2007, eventos do DOCOMOMO¹, entre outros) tem elucidado muito essa questão, desmistificando em parte, inclusive a afirmação acima de Gehl e Gemzoe (2002), apresentando a contribuição do paisagismo moderno e

¹ DOCOMOMO - Documentation and Conservation (of building, sites and neighbourhoods of) Modern Movement - é uma organização não-governamental, com representação em mais de quarenta países. Foi fundada em 1988, na cidade de Eindhoven na Holanda. É uma instituição sem fins lucrativos e está sediada atualmente em Paris, na Cité de l'Architecture et du Patrimoine, e é um organismo assessor do World Heritage Center da UNESCO. Os objetivos do DOCOMOMO são a documentação e a preservação das criações do Movimento Moderno na arquitetura, urbanismo e manifestações afins. Em 1992 foi criado o núcleo brasileiro do DOCOMOMO.

suas rupturas e continuidades com o paisagismo contemporâneo. Paralelo a isso, as discussões sobre o conceito e o significado da paisagem, sob uma perspectiva cultural, com uma visão mais complexa e abrangente da questão, contribui para o surgimento de estratégias projetuais mais livres de modelos pré-concebidos de imitação da natureza.

Fundamentos teóricos e estratégias de projeto

A busca dos fundamentos do paisagismo contemporâneo não pode limitar-se a um simples arrolar cronológico de exemplos, trata-se de uma tarefa que certamente implicará um esforço maior de investigação teórica. A prática do pensamento teórico não é usual entre os arquitetos brasileiros, que na sua maioria tendem a desconsiderar a teoria (ZEIN in KLIASS, 2006).

Essa aproximação dos arquitetos com a teoria é mais explícita no trabalho de arquitetos contemporâneos europeus e americanos, conforme demonstra Moneo (2008, p.9): “Introduzo no título o termo “inquietação”, pois o modo de abordar o estudo da arquitetura nos últimos tempos resulta mais em ensaios críticos ditados pela inquietação do que na elaboração de uma teoria sistemática”. Esta inquietação, presente nas obras teóricas e construídas de arquitetos contemporâneos é o que move a pesquisa sobre os fundamentos teóricos do paisagismo contemporâneo.

Por outro lado, existe uma tendência dos teóricos em desconsiderar a intuição, ou reputá-la como mera inspiração, entretanto como pondera Carlos Eduardo Dias Comas.

Pode-se sustentar que se trata de intuição educada pela experiência e observação de soluções progressas, (...) de intuição preparada por um conhecimento prévio específico que informa a ação arquitetônica em qualquer circunstância, ainda que o faça de modo subliminar (COMAS apud ZEIN in KLIASS, 2006, p.10).

Esta situação pode ser ilustrada pelo depoimento do arquiteto Paulo Mendes da Rocha ao comentar suas obras, na qual, sob uma intenção rigorosamente racional deixa espaço para a intuição e posteriormente uma checagem dessa intuição com a memória e sua validação dentro de um enquadramento teórico próprio (PIÑON, 2002).

Segundo Sandeville Jr. (2005):

“A paisagem diz respeito muito de perto ao arquiteto, mas não é fácil nos darmos conta do significado do termo e do “objeto” designado em sua abrangência e complexidade. Entendida

como espaço e sob aspectos culturais, ao arquiteto interessa a materialidade do espaço e seu significado (SANDEVILLE JR., 2005, p.2).

De toda forma a busca dos fundamentos teóricos do paisagismo e sua relação com a prática projetual conduziram a uma pesquisa histórica do paisagismo e da sua relação com a arquitetura.

O entendimento que se faz no presente estudo do termo estratégia refere-se ao conceito utilizado por Moneo (2008, p.9) “O termo “estratégia” (...), é entendido aqui como mecanismos, procedimentos, paradigmas e artefatos formais que aparecem com insistência recorrente na obra dos arquitetos de hoje: entendo que os utilizem para configurar o construído”.

A identificação das estratégias de projeto utilizadas no paisagismo contemporâneo permite estabelecer uma relação entre o aporte teórico e a prática de projeto, com o cuidado de não se tomarem estas estratégias como fórmulas pré-concebidas e sim como uma maneira de se dar respostas às novas solicitações ao contexto e modo de vida contemporâneos.

Definindo objetivos

O objetivo geral do presente trabalho é discutir os fundamentos teóricos do paisagismo contemporâneo e o seu reatamento em estratégias de projeto recorrentes no trabalho recente de paisagistas. Não se pretende, entretanto chegar a uma definição precisa do paisagismo contemporâneo espera-se contribuir para uma abordagem conceitual que preserve a enorme riqueza e complexidade do paisagismo pensada como um vasto campo de significados, tensões e contradições.

Como objetivos específicos pretende-se:

- 1- Contextualizar o paisagismo contemporâneo e suas influências;
- 2- Identificar contribuições do urbanismo, da arte, da arquitetura contemporânea e das questões ambientais no paisagismo;
- 3- Verificar as estratégias projetuais adotadas em praças contemporâneas no Brasil.

Referencial Teórico e Procedimentos Metodológicos

A busca dos fundamentos teóricos e a contextualização do paisagismo ensejam uma pesquisa de revisão de literatura de caráter histórico. Na pesquisa histórica busca-se o fio condutor dos pressupostos modernos do paisagismo e sua continuidade no contemporâneo e até que ponto o pensamento teórico da arquitetura contemporânea se reflete no paisagismo. A construção do referencial teórico no que diz respeito aos fundamentos teóricos advindos do paisagismo moderno se dá por meio do estudo de projetos exemplares ou de autoria de renomados arquitetos modernos. Foram pesquisados principalmente os estudos empreendidos por Álvares (2007), Gehl e Gemzoe (2002) e Favole (1995) no cenário internacional. No Brasil isto se faz pelo exame da obra de quatro paisagistas modernos: Mina Warchavchick, Waldemar Cordeiro, Roberto Coelho Cardoso e Roberto Burle Marx, por meio de estudos de Sandeville Jr. (1997), Macedo (1999), Robba (2002), Cavalcanti e el-Dahdah (2009) e Dourado (2009).

A investigação sobre a contribuição da arquitetura contemporânea se faz com a discussão do conjunto do trabalho de arquitetos importantes na concepção da arquitetura contemporânea, a partir da ruptura com o pensamento moderno e que realizaram projetos paisagísticos sob uma nova perspectiva. A referência aos projetos fundantes do paisagismo contemporâneo que são os do concurso do *Parc de La Villete* e os projetos das intervenções de requalificação urbana de Barcelona contribuem para consolidação dos novos conceitos e estratégias do paisagismo. Discute-se para isso Moneo (2008), Venturi (1995) e Álvares (2007).

Para se estabelecer uma discussão sobre o paisagismo, e sua interface com o desenho urbano, a arte, a arquitetura e as questões ambientais faz-se necessário uma revisão de literatura sobre as disciplinas citadas, que contribuem na formação do pensamento contemporâneo. Nesta revisão utilizam-se principalmente os estudos de Macedo (1999), Romero (2001), Del Rio (1990), Kohlsdorf (1996), Lynch (1960) e Cullen (1971).

Por meio do estudo de casos múltiplos de praças contemporâneas em capitais brasileiras, pretende-se obter um quadro de estratégias de projeto que poderão servir de

base de dados para melhor compreensão da atividade de projetar praças com uma visão mais abrangente e contemporânea do assunto.

“Se tomarmos assim a paisagem urbana como um dado da realidade, procurando compreender seus elementos componentes, a maneira como se combinam, seus usos e funções, seus acontecimentos de destaque, sua apropriação e transformação pelos usuários, analisando a contraposição e a integração de suas partes, **poderemos extrair daí conceitos e diretrizes para possíveis intervenções futuras** visando determinados objetivos" (Grifo nosso, ZEIN, 1986, p.68).

Nesse caso, a ampla compreensão do projeto como desenho/desígnio, isto é, a intenção e uma investigação sobre o pensamento do arquiteto complementam o estudo de caso das oito praças escolhidas em quatro capitais brasileiras. As capitais escolhidas foram São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Maceió.

São Paulo, por ter iniciado em 1988 um processo de requalificação na área central da cidade no qual o pensamento contemporâneo de introduzir qualidade de vida e respeito ao pedestre no espaço público resultou em uma série de replicações na própria cidade e em outras capitais. Selecionaram-se a Praça do Patriarca e o Vale do Anhangabaú, na área central da cidade.

Rio de Janeiro, pelo fato de ter seguido a tendência mundial de investir na melhoria dos espaços públicos, que iniciou com os projetos de recuperação ambiental em Jacarepaguá, seguidos dos projetos Rio Cidade (1995-1996) e Favela-Bairro, que também tiveram grande repercussão no cenário nacional e motivaram outras cidades na melhoria da qualidade de seus espaços. Selecionaram-se duas praças de bairros residenciais da Zona Sul: a Praça Antero de Quental, no bairro do Leblon e a Praça José de Alencar, no bairro do Catete.

Recife, por participar do projeto de requalificação da orla em 1995 e posteriormente ter sido palco de um projeto de recuperação do patrimônio arquitetônico via melhoria do espaço público em 1999, de características semelhantes às de Barcelona. As praças escolhidas foram a Praça de La Coruña, na praia de Boa Viagem e a Praça Rio Branco, no Bairro do Recife.

Finalmente Maceió, que sofreu a intervenção de projetos de extensão nacional como os de reestruturação da orla marítima em 1995, e projetos voltados ao financiamento de recuperação do patrimônio cultural em 1999. Selecionaram-se as

praças Gogó da Ema, no bairro da Ponta Verde e o Corredor Cultural Vera Arruda, no bairro Stella Maris.

Escolheram-se duas praças de cada cidade, quando possível participantes de um mesmo programa de requalificação e no marco temporal sugerido por Macedo (1999) nos estudos do Quapá - Quadro do Paisagismo no Brasil, que considera como linha projetual contemporânea os projetos realizados a partir de 1980. As praças foram visitadas e fotografadas durante a pesquisa.

Empregou-se a metodologia de análise, servindo como base os aspectos funcionais - relacionados ao desenho urbano; estéticos - relacionados à arte e arquitetura contemporâneas; e ambientais - relacionados às questões de recuperação de áreas degradadas e a sustentabilidade ambiental, por meio dos quais foi conduzido o estudo de casos múltiplos das praças escolhidas conforme esquema abaixo (fig.1).

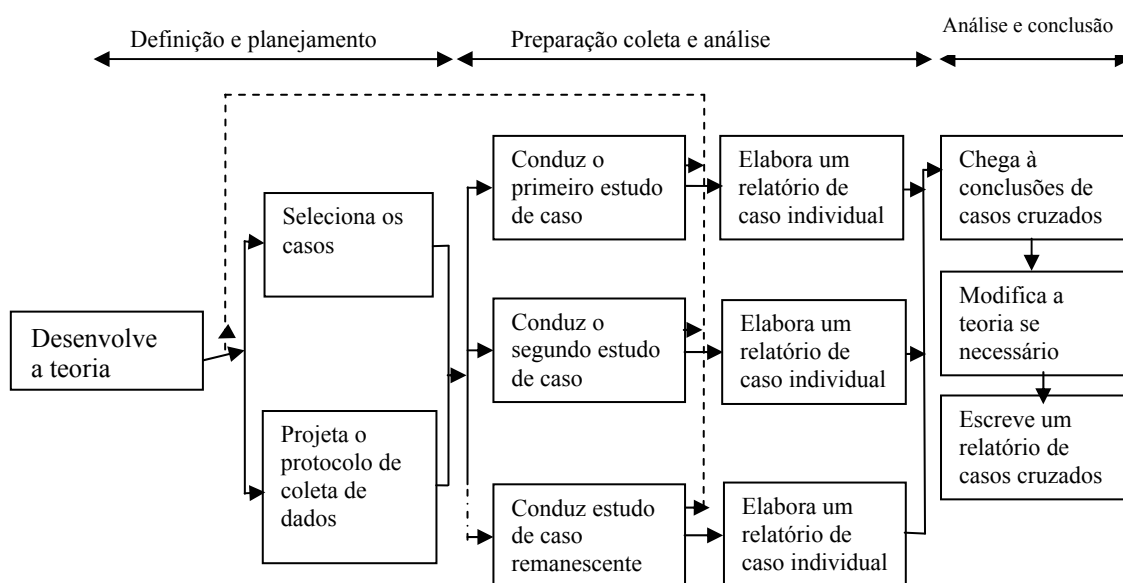


Fig. 1 - Adaptado Método de Estudo de Caso
(YIN, 2001, p.73)

As análises das praças de Maceió complementam-se com entrevistas com as autoras dos projetos. Busca-se nas estratégias recorrentes nos projetos do paisagismo não meramente um vocabulário formal, mas sim entender como essas estratégias respondem às novas demandas da sociedade contemporânea, compondo um quadro

coerente e consistente nos projetos recentes, destacando-se com certa identidade como intervenções contemporâneas.

Estrutura da dissertação

No primeiro capítulo apresenta-se uma reflexão sobre o paisagismo contemporâneo iniciando-se pelo antecedente imediato: o paisagismo moderno. Alguns autores como Gehl e Gemzoe (2002) e Favole (1995), negam a existência de um paisagismo moderno, especialmente por analisarem praças e espaços públicos, entretanto Álvares (2007) demonstra a influência de um pensamento moderno no paisagismo, expresso em projetos de jardins. Por meio do estudo de jardins emblemáticos ou de autoria de expoentes da arquitetura moderna, busca-se identificar a influência do pensamento moderno no paisagismo. Apresentam-se os trabalhos de Waldemar Cordeiro, Roberto Coelho Cardoso e Roberto Burle Marx, como expoentes do moderno no paisagismo brasileiro.

No capítulo dois discute-se a relação do paisagismo com a arquitetura contemporânea, passando pela investigação da gênese da arquitetura contemporânea, como forma de compreender a influência do pensamento filosófico e artístico contemporâneo sobre a prática projetual do paisagismo. No estudo da obra arquitetônica de arquitetos contemporâneos expressa-se uma nova abordagem e linguagem no projeto de paisagismo. Em seguida, identificam-se os momentos de inflexão do paisagismo, quando surge a visão contemporânea da concepção de projetos paisagísticos, destacando-se três projetos finalistas do concurso para o *Parc de la Villete*: o projeto de Zaha Hadid, o projeto de Rem Koolhaas e o projeto vencedor de Bernard Tschumi; e três projetos integrantes das intervenções de requalificação urbana de Barcelona: o projeto de Helio Piñon e Albert Viaplana, o projeto de Andreu Arriola e Carmen Fiol e o projeto de Daniel Freixes e Vincence Miranda.

No capítulo três discutem-se os aspectos funcionais, estéticos e ambientais na concepção dos projetos de paisagismo. Estes aspectos relacionam-se com as disciplinas: desenho urbano, relacionada ao aspecto funcional; arte e arquitetura contemporâneas, relacionadas ao aspecto estético; e a questão ambiental, relacionada aos projetos de recuperação de áreas degradadas e sustentabilidade ambiental. Tornou-se necessário então a discussão de alguns aspectos dessas disciplinas afins com o paisagismo. No que

tange a questão da concepção de projetos os paisagistas passam a utilizar critérios e o instrumental teórico próprios destas disciplinas.

No quarto capítulo discutem-se as estratégias projetuais do paisagismo contemporâneo, exemplificando com projetos; e analisam-se projetos de intervenções em programas de requalificação em quatro capitais brasileiras. A Praça do Patriarca e o Vale do Anhangabau em São Paulo, participantes das intervenções na área central; a Praça Antero de Quental e a Praça José de Alencar no Rio de Janeiro, integrantes do programa Rio-Cidade; a Praça de La Coruña e a Praça Rio Branco em Recife parte do programa de revitalização da orla e da área central da cidade, respectivamente; e a Praça Gogó da Ema e Corredor Cultural Vera Arruda, de diferentes programas de requalificação de Maceió. Utilizam-se como critério de análise os aspectos descritos no capítulo três.

CAPÍTULO 1:

PAISAGISMO CONTEMPORÂNEO - ANTECEDENTES



*“Encontrar beleza na forma,
em lugar de fazê-la depender da ornamentação,
é uma busca permanente da humanidade”.*

Christopher Tunnard

1.1 Introdução

Observando as obras e projetos recentes de praças e parques no Brasil e no exterior e comparando-as com a imagem mental que temos de uma praça percebemos um contraste acentuado. O uso das cores, formas poderosas e às vezes agressivas, materiais industrializados, o caráter artístico presente na geometria e na iluminação causam uma sensação de estranhamento frente à imagem tradicional da praça ainda tão presente nas pequenas cidades do interior do Brasil.

Esta primeira impressão induz a pensar que houve uma ruptura profunda e extensa na concepção dos projetos de paisagismo. Isto leva a considerar que o estudo da história do paisagismo não trará as respostas a essa mudança radical de conceitos de projeto, como se a mudança fosse de alguma forma externa ao campo do paisagismo. Entretanto, um estudo mais acurado dos antecedentes do paisagismo contemporâneo mostra que essa ruptura não foi tão intensa quanto parece a princípio.

Discute-se neste capítulo a contribuição do modernismo para o paisagismo, as idéias e os conceitos principais em duas abordagens: (i) uma de caráter geral, desde os precursores, passando pela consolidação das idéias fundamentais, destacando-se a escola americana e apresentando o trabalho de paisagistas cujas características estão entre o moderno e o contemporâneo; e (ii) uma abordagem sobre o paisagismo moderno no Brasil.

1.2 Paisagismo moderno

Gehl e Gemzoe (2002) e Favole (1995) entre outros acreditam que não existiu um paisagismo moderno, contudo alguns críticos contemporâneos consideram indícios de um paisagismo moderno apenas nas obras de Luis Barragán² e Roberto Burle Marx³.

² Luis Ramiro Barragán Morfin (Guadalajara, México, 1902 – Cidade do México, México, 1988). Foi um dos arquitetos mexicanos mais importantes do século XX. Barragán atuou com uma arquitetura única, distinta, que remete tanto a ideologia do Movimento Modernista Europeu, como ao regionalismo tradicional mexicano. Essa mescla concebida cria uma arquitetura singular, de beleza e emoção; o estranhamento, a reflexão e a contemplação perpassa todo conjunto da obra do arquiteto. (Obs. As biografias de arquitetos foram pesquisadas nos sites Educatorium, Wikipédia, entre outros, em livros constantes das referências bibliográficas e organizadas de forma padronizada)

³ Roberto Burle Marx (São Paulo, Brasil, 1909 — Rio de Janeiro, Brasil, 1994). Foi um dos maiores paisagistas do nosso século, distinguido e premiado internacionalmente. Artista de múltiplas artes foi também, desenhista, pintor,

O movimento moderno, mais preocupado com questões de outra natureza e urgência é substancialmente indiferente ao tema da praça. Os motivos desse desinteresse são múltiplos e convergentes: a escolha de potencializar bairros compostos por blocos isolados de plano aberto, que rompiam com a tradicional continuidade de fachadas; a escolha de potencializar a implantação das residências na periferia urbana, situando as funções públicas no centro histórico e nas praças tradicionais (FAVOLE, 1995, p.10).

A argumentação desses autores é em parte pertinente, haja visto que o tema da praça como projeto de arquitetura foi praticamente inexistente na produção de arquitetos modernos, sendo que a única praça projetada por Le Corbusier⁴, um dos mais notáveis arquiteto moderno, foi para o complexo do Capitólio de Chandigarh (1951), que apresenta semelhanças formais com as praças cívicas de Brasília projetadas por Oscar Niemeyer⁵. Entretanto estudos mais recentes como os de Álvares (2007) e Sandeville Jr. (1997), apresentam uma análise histórica detalhada da contribuição do paisagismo moderno, desde o movimento precursor do moderno que foi o *arts & crafts*⁶.

A busca de uma linguagem mais condizente com a arquitetura é mais evidente no projeto de jardins residenciais, desta forma busca-se identificar os traços característicos do paisagismo moderno em obras emblemáticas de jardins e na obra de renomados arquitetos modernos.

1.2.1 Os precursores do jardim moderno

No princípio, a idéia de se constituir uma linguagem moderna surgiu da necessidade de se projetar um jardim que dialogasse com a arquitetura, não se poderia projetar uma casa moderna e manter o jardim com as características ecléticas.

tapeceiro, ceramista, escultor, pesquisador, cantor e criador de jóias, sensibilidades que conferiram características específicas a toda a sua obra. De 1928 a 1929 estudou pintura na Alemanha, tendo sido freqüentador assíduo do Jardim Botânico de Berlim, onde descobriu, em suas estufas, a flora brasileira, passando a dedicar-se ao paisagismo, paralelamente à pintura e ao desenho.

⁴ Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier, (La Chaux-de-Fonds, Suíça, 1887 — Roquebrune-Cap-Martin, França, 1965). Arquiteto, urbanista e pintor francês de origem suíça. É considerado juntamente com Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Mies van der Rohe e Oscar Niemeyer, um dos mais importantes arquitetos do século XX.

⁵ Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares Filho (Rio de Janeiro, Brasil, 1907). Arquiteto brasileiro, considerado um dos nomes mais influentes na Arquitetura Moderna internacional. Foi pioneiro na exploração das possibilidades construtivas e plásticas do concreto armado. Seus trabalhos mais conhecidos são os edifícios públicos que desenhou para a cidade de Brasília.

⁶ *Arts & crafts* (do inglês artes e ofícios). Foi um movimento estético surgido na Inglaterra, na segunda metade do século XIX. Durou relativamente pouco tempo, mas influenciou o movimento francês da *art nouveau* e é considerado por diversos historiadores como uma das raízes do modernismo no design gráfico, desenho industrial e arquitetura. De acordo com Tomás Maldonado, o *arts & crafts* foi uma importante influência para o surgimento posterior da Bauhaus.

“O Jardim é uma criação artificial com uma finalidade específica; é um ambiente da casa no exterior. Como obra do homem, deve levar o selo indelével de sua arte e destreza.” Edwin Lutyens⁷ (ALVARES, 2007, p.33).

Os pressupostos de uma nova linguagem partiram da oposição ao jardim eclético e principalmente ao chamado “jardim paisagístico”, que é o jardim inglês, considerado pelos arquitetos modernos uma tentativa de imitar e melhorar a natureza.

Desta forma, as principais características do jardim *arts & crafts* e moderno foi seu aspecto arquitetônico, um jardim construído, obedecendo aos eixos da arquitetura, buscando interação com a arquitetura, utilizando a topiaria⁸ como recurso de reforçar a aparência arquitetônica do jardim.

Dentro deste espírito, André Vera publicou um livro intitulado *Les Jardins*, onde apresenta suas idéias: “Nosso jardim não será, tampouco uma acumulação de vegetais encantadores, como no jardim paisagista. Pensamos que a razão deve ordená-lo.” (ÁLVARES, 2007, p.96). André e Paul Vera⁹ produzem jardins rigorosamente geométricos, composições com raízes clássicas, entretanto o tratamento geométrico de todos os elementos e a total ausência de ornamentos remete aos jardins do Movimento Moderno.

André e Paul Vera projetaram em 1924 o Jardim Noailles em Paris (fig. 2 e 3), segundo os pressupostos do *arts & crafts* quanto à questão dos eixos da arquitetura, porém apresentando uma inovação no uso de *parterres*¹⁰ assimétricos e diagonais, lembrando um vitral ou estilhaços de vidro e ainda utilizando uma parede de espelhos que reflete o jardim. Este projeto é notável também pela sua vinculação às artes plásticas, o jardim passa a ter um caráter mais livre e artístico, afastando-se da tentativa de imitação da natureza.

⁷ Sir Edwin Landseer Lutyens, (Londres, Inglaterra, 1869 – Londres, Inglaterra, 1944). Um dos grandes arquitetos ingleses do século XX. Reconhecido pela criatividade adaptando os estilos tradicionais de arquitetura aos requisitos de sua época. Projetou várias mansões inglesas e jardins segundo as idéias do movimento *arts & crafts*.

⁸ Arte de aparar árvores ou arbustos para criar formas decorativas.

⁹ André e Paul Vera (arquiteto – 1881-1971 e gravador -1882-1957 respectivamente). Paisagistas franceses. André Vera é autor dos livros *Le Nouveau Jardin* (1912) e *Les Jardins* (1919).

¹⁰ *Parterre* do francês *par terre* – sobre o solo – maciço ornamental ou quadra de jardim arranjada com flores e plantas de diferentes tamanhos e espécies.

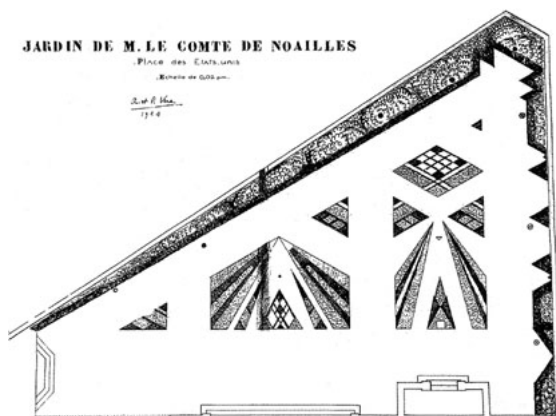


Fig. 2 - Jardim Noailles - planta baixa - 1924
André e Paul Vera
Fonte: Álvares, 2007, p.99

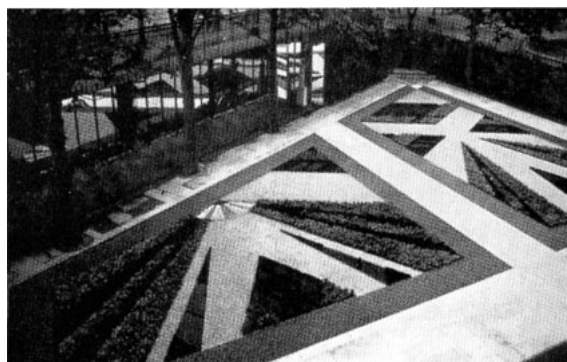


Fig. 3 - Jardim Noailles - vista
Fonte: Álvares, 2007, p.99

Walter Gropius¹¹ projeta também nessa época um jardim com esta característica, com forte influência do cubismo e do expressionismo, correntes artísticas em voga na Europa na época, que é o jardim da Casa Kallenbach em Berlim, 1922 (fig. 4 e 5).

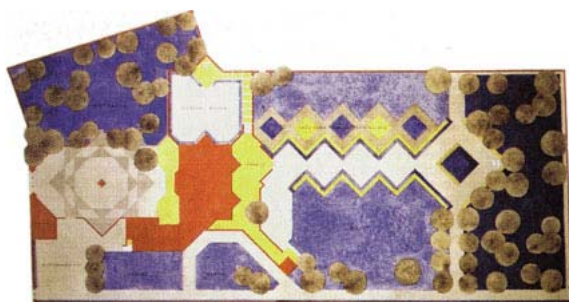


Fig. 4 - Jardim da Casa Kallenbach - planta baixa - 1922
Walter Gropius
Fonte: Álvares, 2007, p.20

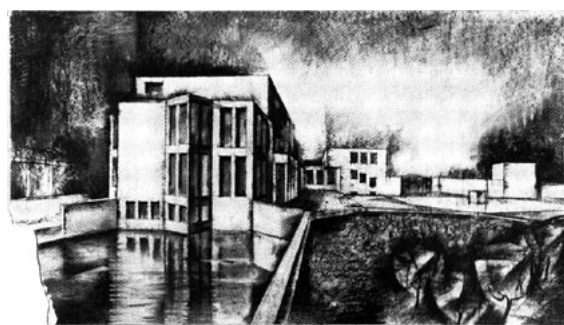


Fig. 5 - Jardim da Casa Kallenbach - perspectiva
Fonte: Álvares, 2007, p.113

Desenha uma composição baseada nos eixos da arquitetura e ainda utilizando formas da planta baixa criando figuras quebradas e surpreendentes, utiliza também a água como elemento da composição refletindo a arquitetura como se fará muitos anos depois nos palácios de Brasília. As cores e as formas reforçam a expressão de um jardim abstrato, contrastando com a visão tradicional do jardim natural.

Robert Mallet-Stevens¹² produz um dos exemplos mais notáveis do paisagismo moderno com os jardins da Villa Noailles em Hyeres, 1924 (fig. 6 e 7).

¹¹ Walter Gropius (Berlim, Alemanha, 1883 — Boston, Estados Unidos, 1969). Arquiteto alemão, considerado um dos principais nomes da arquitetura do século XX, tendo sido fundador da Bauhaus, escola que foi um marco no design, arquitetura e arte moderna e diretor do curso de arquitetura da Universidade de Harvard. Gropius iniciou sua carreira na Alemanha, seu país natal, mas com a ascensão do nazismo na década de 1930, emigrou para os Estados Unidos da América e lá desenvolveu a maior parte de sua obra.

Sobre o muro frontal da Villa abrem-se grandes vãos que se debruçam sobre fragmentos da paisagem previamente escolhidos, capturam a paisagem através das janelas. A paisagem passa a fazer parte do jardim como se fosse um quadro na parede. No jardim, sobre um gramado algumas árvores estão distribuídas aleatoriamente, mas entre as janelas, o arquiteto utiliza pequenas árvores podadas como esferas, sobre uma base circular escalonada, acentuando o caráter arquitetônico do jardim.

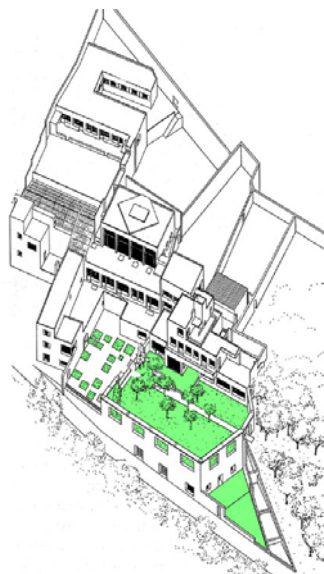


Fig. 6 - Villa Noailles - perspectiva isométrica - 1924

Robert Mallet-Stevens

Fonte: adaptado de Álvares, 2007, p.106



Fig. 7 - Villa Noailles - vista do jardim
Disponível em: www.stylepark.com

A Villa Noailles é um dos raros exemplos de arquitetura moderna na época; Mallet-Stevens entendia a arquitetura como um trabalho de arte total, e a paisagem como elemento essencial na composição de toda obra de arte.

O diálogo do interior com o exterior está presente na arquitetura, na integração da casa com o jardim e no paisagismo na integração do jardim com a paisagem.

Mallet-Stevens apresenta durante a Exposição de Artes Decorativa de Paris, em 1925, as polêmicas árvores de concreto, (fig. 8 e 9) que alimentam a discussão sobre o natural e o artificial no paisagismo e que suscitaram uma série de projetos de árvores e flores artificiais como elementos utilizados em jardins que não tiveram prosseguimento.

¹² Robert Mallet-Stevens (1886-1945). Arquiteto belga, designer e escritor, estudou na Escola Especial de Arquitetura, em Paris, de 1903 a 1906. Participou da Exposição de Artes Decorativas de Paris 1925, para o qual projetou o Pavilhão da Embaixada Francesa que lhe trouxe notoriedade. Seus projetos mais famosos são a Villa Noailles e o bloco de apartamentos na Rua Mallet-Stevens em Paris.

Entretanto, a imagem das árvores de Mallet-Stevens continua a ser emblemática na história do paisagismo do século XX.



Fig. 8 - Vista árvore de concreto
Fonte: Álvares, 2007, p.116

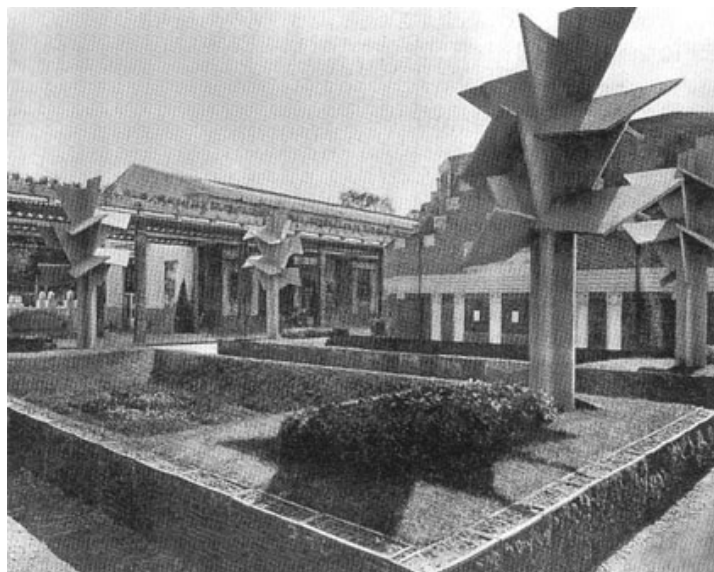


Fig. 9 - Jardins Exposição de Artes Decorativas de Paris - 1925
Fonte: Álvares, 2007, p.109

Ainda na Exposição de Artes Decorativas de Paris em 1925, Gabriel Guévrékian¹³ projetou o Jardim de Água e Luz, em que apresenta novos conceitos na concepção de jardins (fig.10 e 11).

As paredes de fundo eram pequenas pirâmides empilhadas, os canteiros triangulares com flores vermelhas, azuis e amarelas, um globo de espelhos e cristais, com iluminação em seu interior, uma fonte de cristal que jorrava água para os tanques triangulares em diferentes níveis, tudo enfatizando a tridimensionalidade e o movimento.

Considerado como jardim cubista, é inegável a influência do pintor cubista Roberto Delaunay, amigo do paisagista e participante na execução da obra. Ultrapassa, entretanto a simples aplicação de uma estética cubista, utilizando o volume e uma

¹³ Gabriel Guévrékian (Istambul 1892 ou 1900 - 1970). Arquiteto formado em Viena em 1919. Trabalhou em Viena com Oscar Strand e Joseph Hoffman até 1922. Saiu de lá para Paris, onde trabalhou para o arquiteto francês Henri Sauvage inicialmente e depois com Robert Mallet-Stevens até 1924. Entre outros, ele também trabalhou com Le Corbusier, Andre Lurcat e Sigfried Gideon. Os jardins modernos de Guévrékian representaram uma mudança a partir da relação entre o jardim e a natureza para uma relação entre o jardim e a saúde humana. O jardim se tornou uma extensão da casa, uma forma arquitetônica. Presidiu o CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) a partir de 1928 até 1932, indicado por Le Corbusier. O governo do recém-formado Irã, convidou-o para retornar à sua terra natal. Ele atuou como secretário-geral e projetou muitos edifícios governamentais e públicos. No entanto, o seu trabalho mais interessante ocorreu em seu início de carreira, em Paris, onde houve uma explosão de arte e arquitetura durante o pós-guerra. Guevrékian é mais conhecido por suas contribuições à arquitetura paisagística.

conjunção de elementos naturais, artificiais e a iluminação para criar um ambiente totalmente novo como conceito de jardim.



Fig. 10 - Jardim de Água e Luz - perspectiva - 1925
Gabriel Guévrekian
Fonte: Álvares, 2007, p.21

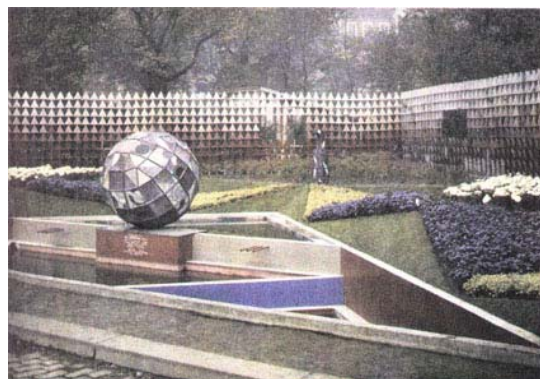


Fig. 11 - Jardim de Água e Luz - vista
Fonte: Álvares, 2007, p.21

Em 1926 Guévrekian é contratado para projetar o Jardim Secreto da Villa Noailles em Hyeres, projeto de Mallet-Stevens com quem trabalhou anteriormente (1922-1924), e que se tornaria célebre por sua proposta arrojada (fig. 12 e 13).



Fig. 12 - Jardim Secreto Villa Noailles - 1926
Disponível em: www.commons.wikipedia.org

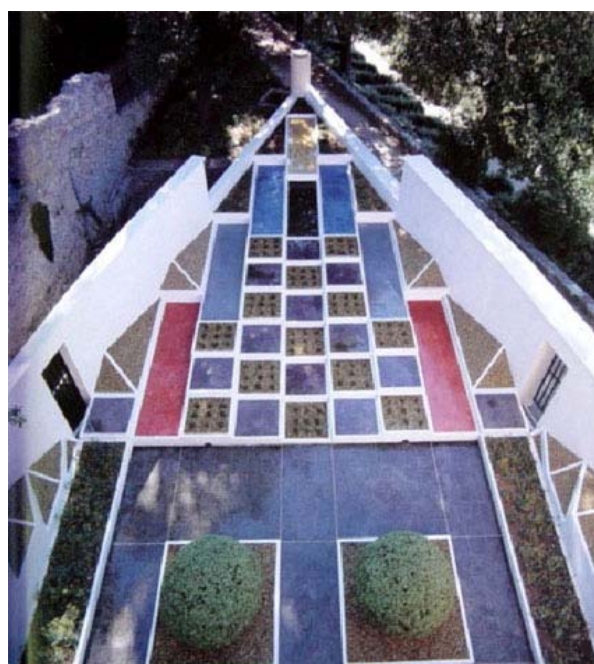


Fig. 13 - Jardim Secreto Villa Noailles
Disponível em: www.commons.wikipedia.org

Em uma área triangular do terreno cria uma composição geométrica, utilizando canteiros alternados pelo piso revestido por pastilhas de vidro, além de um espelho d'água e uma escultura que gira sobre a base. Novamente utiliza as cores, a tridimensionalidade e o movimento para construir um jardim arquitetônico de grande beleza plástica.

Surpreendentemente, Guévrékian criou apenas três jardins de interesse, considerados jardins cubistas, nenhum deles sobreviveu ao tempo. Em 1990 foi restaurado o Jardim Secreto, juntamente com a arquitetura e os jardins da Villa Noailles.

Estas experiências de vanguarda, renunciando uma estética anti-naturalista, cores e movimento não tiveram prosseguimento na concepção dos jardins modernos, talvez por não corresponderem aos ideais modernos então nascentes de “Superfícies lisas, arestas vivas, curvas limpas, materiais polidos, ângulos retos; claridade, ordem” (ROBERT MALLET-STEVENS in ÁLVARES, 2007, p.101).

1.2.2 A consolidação do moderno

Ludwig Mies van der Rohe¹⁴, no auge de sua popularidade como arquiteto, é convidado para projetar o que seria um dos ícones da arquitetura moderna mundial, o Pavilhão Alemão para a Exposição de Barcelona em 1929 (fig.14 e 15).

Nesse projeto ele expressa todo o seu pensamento projetual de busca da verdade e desmaterialização da arquitetura, além de utilizar de forma inovadora materiais tradicionais, como o mármore, e novos materiais industrializados, como o aço e o vidro.

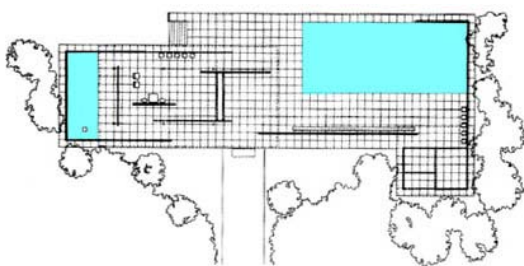


Fig. 14 - Pavilhão de Barcelona – planta baixa - 1929

Mies van der Rohe

Fonte: adaptado de Álvares, 2007, p.283



Fig. 15 - Pavilhão de Barcelona - vista panorâmica do jardim

Disponível em: www.flickr.com.br

Embora a palavra “jardim” nunca apareça em seus desenhos, deve-se levar em conta sua linguagem depurada e reduzida ao essencial. A integração dos espaços

¹⁴ Ludwig Mies van der Rohe, nascido Maria Ludwig Michael Mies (Aachen, Alemanha, 1886 - Chicago, Estados Unidos, 1969). Arquiteto alemão, naturalizado americano, considerado um dos principais nomes da arquitetura do século XX, sendo geralmente colocado no mesmo nível de Le Corbusier ou de Frank Lloyd Wright. Foi professor da Bauhaus e um dos formadores do que ficou conhecido por *International style*, onde deixou a marca de uma arquitetura que prima pela clareza e aparente simplicidade. Os edifícios da sua maturidade criativa fazem uso de materiais representativos da era industrial, como o aço e o vidro, definindo espaços austeros mas que transmitem uma determinada concepção de elegância e cosmopolitismo. Sua concepção dos espaços arquitetônicos envolvia uma profunda depuração da forma, voltada sempre às necessidades impostas pelo lugar, segundo o preceito do minimalismo, *Less is more*.

internos e externos num jogo de paredes descontínuas delimita o espaço onde o tanque com a escultura de mulher, a parede de mármore verde e as árvores entrevistadas por sobre o muro evocam um jardim artificial com uma natureza inexistente, que se repetiria em outras obras do arquiteto.

Na Casa Farnsworth (1946) outra obra de referência da arquitetura moderna, chegou ao limite extremo de desmaterialização da arquitetura, no qual o jardim é a transição entre a casa e a paisagem (fig.16 e 17).

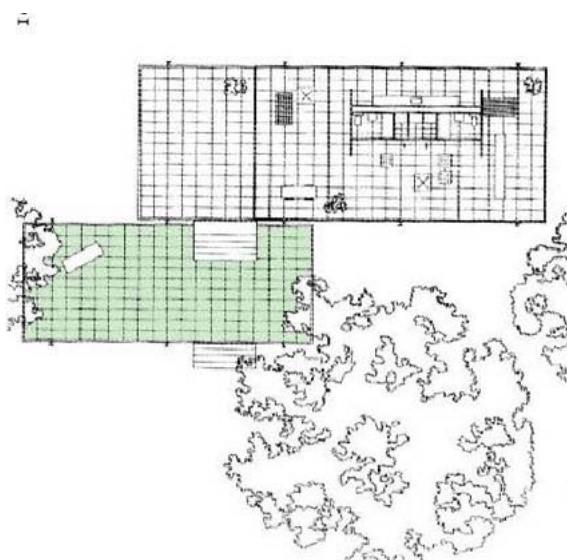


Fig. 16 - Casa Farnsworth - planta baixa - 1946
Fonte: adaptado de Álvares, 2007, p.246



Fig. 17 - Casa Farnsworth.- vista do jardim
Disponível em:
www.ideiasdespedacadas.wordpress.com

Wright havia iniciado uma relação da casa com a paisagem por *mimesis*, Neutra a continuou por contraste e Mies a concluiu por transparência, com o que conseguiu uma nova leitura da paisagem natural através das paredes artificiais de vidro da casa Farnsworth (ÁLVARES, 2007, p.245).

Christopher Tunnard¹⁵ abriu novos caminhos para formalização do jardim moderno, não somente com suas obras, mas também com a publicação do livro *Gardens in Modern Landscap*. Um manifesto pró jardim moderno, em que estabelece três princípios: 1- o funcional – uma abordagem global baseada no conceito de que o uso determina a forma; 2- a empatia – baseada na atitude japonesa de um diálogo do jardim

¹⁵ Christopher Tunnard (Victória, Canadá, 1910 – British Columbia, 1979). Paisagista canadense, autor de *Gardens in the Modern Landscape* (1938). Tunnard emigrou para os Estados Unidos em 1939, onde desempenhou importante atividade docente em Harvard, influenciando a nova geração de arquitetos paisagistas americanos: Dan Kiley, Garret Eckbo, James Rose e Lawrence Halprin, entre outros. Nesta época passou a dedicar-se ao planejamento do território.

com a natureza, expressa simbolicamente pelo uso de composições assimétricas e elementos irregulares; e 3- o artístico – baseado nos princípios da arte moderna.

Constrói em parceria com Serge Chermayeff um dos jardins mais significativos do paisagismo moderno que é o jardim da casa do arquiteto Serge Chermayeff em Bentley Wood, Halland, 1935 (fig.18 e 19). Utiliza o recurso do enquadramento, presente no jardim da Villa Noailles, através de uma esquadria de madeira que tem também a função de proteger o jardim dos ventos (os cinco quadros de baixo são fechados com vidro). Esta esquadria faz também uma referência à fachada da casa, estabelecendo uma relação entre a casa, o jardim e a paisagem.

Assim como a arquitetura se abre para o exterior, através das amplas esquadrias de madeira e vidro, o jardim se abre para uma paisagem previamente preparada (algumas árvores foram cortadas e o gramado plantado) e enquadrada de uma maneira quase pictórica.

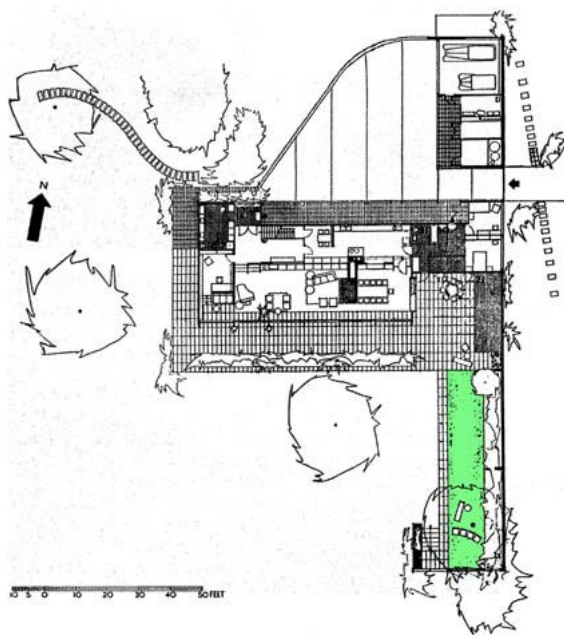


Fig. 18 - Casa Bentley Wood - planta baixa - 1935
Christopher Tunnard
Fonte: adaptado de Álvares, 2007, p.104



Fig. 19 - Casa Bentley Wood - fachada
Fonte: Álvares, 2007, p.155

Neste projeto, tanto a arquitetura como o jardim conseguem a integração entre interior e exterior, utilizando o moderno uso da proporção, sem adornos, para criar um conjunto equilibrado de espaços dinâmicos. A escultura de Henry Moore¹⁶ (fig.19)

¹⁶ Henry Spencer Moore (Castleford, Yorkshire, Inglaterra, 1898 — Perry Green, Hertfordshire, Inglaterra, 1986). Escultor e desenhista britânico que desenvolveu uma obra tridimensional predominantemente figurativa, com breves incursões pela abstração. Foi influenciado sobretudo pela arte mexicana pré-colombiana, assim como pela arte

observando a paisagem e o uso de mobiliário de interior no jardim (fig.21) complementam a característica de se “viver ao ar livre” do jardim moderno. “Encontrar beleza na forma, em vez de fazê-la depender da ornamentação, é uma busca permanente da humanidade”, escreveu o paisagista inglês Christopher Tunnard (BRADLEY-HOLE, 2009, p.32).

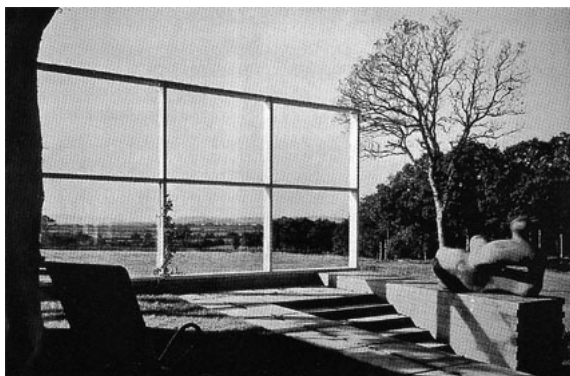


Fig. 20 - Casa Bentley Wood - detalhe escultura de Henry Moore
Fonte: Álvares, 2007, p.155



Fig. 21 - Casa Bentley Wood - vista do jardim
Fonte: Álvares, 2007, p.155

Nesta mesma época (1936-1943), Roberto Burle Marx projeta os jardins do Ministério da Educação e Saúde, primeiro prédio modernista de porte construído no Brasil (fig.22 e 24).

Após alguns anos projetando praças em Recife, este é um dos primeiros projetos de Burle Marx no qual a liberdade do traçado, o uso das cores, das formas ondulantes e da vegetação nativa aparecem em sua plenitude. Nesse projeto, contrariando os princípios iniciais do paisagismo moderno de estabelecer uma relação de continuidade com a arquitetura, Burle Marx apresenta um forte contraste entre as linhas e as cores sóbrias da arquitetura com a exuberância do paisagismo. Bruno Zevi manifesta sua preocupação com estas novas liberdades do paisagismo no comentário abaixo:

Alguns desenhos de jardins e de parques parecem tomados de empréstimo a Arp ou Miró: uma decoração “orgânica”, que insiste nas curvas livres, que abranda a geometria dos traçados reguladores e a dureza dos perfis arquitetônicos. Uma forma de compensação psicológica, particularmente evidente no famoso Ministério da Educação (...). A intervenção de Burle Marx aí se desdobra em dois sentidos: colocando uma luxuriante vegetação junto a um ângulo ou a uma parede nua do edifício, ou quebrando a regularidade retangular de um terraço com um desenho ondulado multicolorido. (...) O resultado costuma ser excelente, sempre interessante e genial, mas deixa alguma perplexidade, justamente por se basear num processo “corretivo” da arquitetura (ZEVI apud DOURADO, 2009, p.170).

Segundo Dourado (2009, p.145) Burle Marx utilizava nos projetos as cores das florações das espécies aplicadas ao desenho, como essas florações se dão em épocas diversas há sempre certa discrepância entre o projeto e as fotos.

Burle Marx utilizou também neste projeto uma técnica de diluição da arquitetura na paisagem, ao promover a continuidade do desenho do terraço-jardim com o desenho dos jardins ao nível do solo, cria a ilusão, de quem vê pela janela da lâmina, de que o volume do auditório não existe (fig.23).



Fig. 22 - Ministério da Educação e Saúde - planta do jardim - 1936-1943
Burle Marx
Fonte: Cavalcanti, 2009, p.48



Fig. 23 - Ministério da Educação e Saúde - vista do terraço-jardim
Disponível em: www.mateussz.blogspot.com



Fig. 24 - Ministério da Educação e Saúde - detalhe do jardim
Fonte: Cavalcanti, 2009, p.205

Esta atitude projetual é também identificável nos jardins da casa Burton Tremain em Santa Bárbara, Califórnia, 1948, projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer,

onde “A planta do conjunto pintada por Burle Marx mostra a perfeita empatia entre o jardim e a casa, (...) a ponto de o edifício – apenas definido por pilares e linhas de envidraçamento – desaparecer como em um jogo visual.” (ÁLVARES, 2007, p.176).

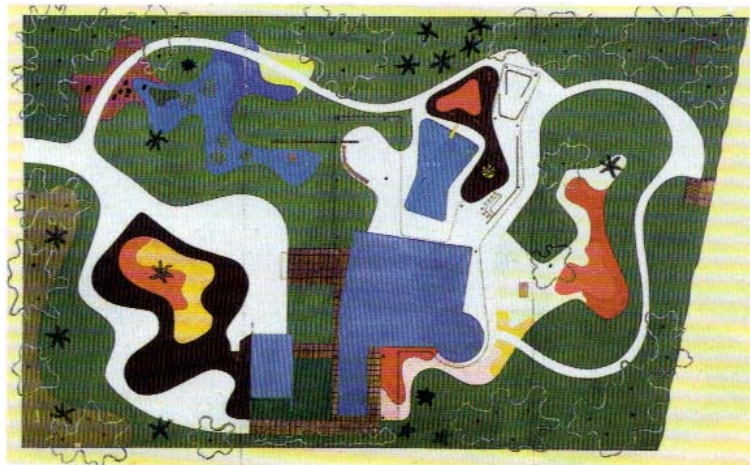


Fig. 25 - Casa Burton Tremaine - planta do jardim - 1948
Fonte: Álvares, 2007, p.24

Desta forma as estratégias iniciais do paisagismo moderno que seriam de emolduramento, ou ainda resultantes de eixos e formas da arquitetura são aqui subvertidas, no momento em que alguns projetos como no apresentado acima, a relação entre a arquitetura e o paisagismo é de diálogo, sem hierarquia, e em outros projetos de Burle Marx, o paisagismo praticamente ignora a arquitetura.

Frank Lloyd Wright¹⁷ projeta alguns jardins cuja principal característica é o mimetismo entre a arquitetura e a natureza, a busca da continuidade e unicidade entre a arquitetura e a paisagem. Essa característica aparece mais claramente em sua obra prima de arquitetura que é a Casa Kaufmann mais conhecida como *Fallingwater* (Casa da cascata), Bear Run, Pensilvânia, 1936 (fig. 26 e 27).

...*Fallingwater* representa seu ideal de uma habitação integrada com a natureza. (...) Neste edifício, mais do que em qualquer outro, Wright quebrou a caixa formal dos edifícios tradicionais, separando os planos verticais e horizontais. Planos de concreto em balanço são realizados em conjunto com muros de pedra bruta de diferentes espessuras. Por ser tão completamente fundido com a paisagem e o terreno sobre o qual é construído, *Fallingwater* não pode nunca ser completamente capturado em uma única fotografia.(CONSTANTINO, 1999, p.67).

¹⁷ Frank Lloyd Wright (Richland Center, Estados Unidos, 1867 — Phoenix, Estados Unidos, 1959). Arquiteto, escritor e educador americano de ascendência galesa. Um dos conceitos centrais em sua obra é o de que o projeto deve ser individual, de acordo com sua localização e finalidade. No início de sua carreira, trabalhou com Louis Sullivan, um dos pioneiros em arranha-céus da Escola de Chicago. Foi a figura chave da arquitetura orgânica, exemplificada pela casa da cascata, um desdobramento da arquitetura moderna que se contrapunha ao *International style* europeu. Wright escreveu vinte livros, muitos artigos, era um palestrante popular nos Estados Unidos e Europa e grandemente reconhecido ainda em vida.

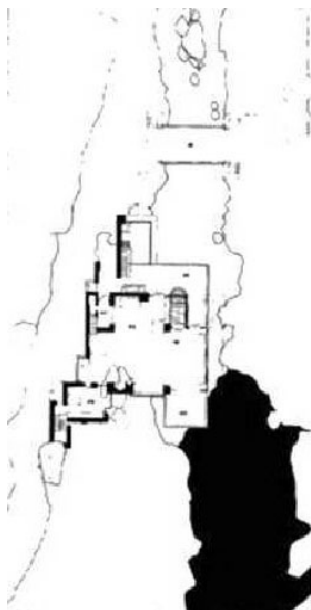


Fig. 26 - Casa Kaufmann – Bear Run – *Fallingwater* - planta baixa -1936
Frank Lloyd Wright
Fonte: adaptado de www.hughpearman.com



Fig. 27 - Casa Kaufmann - vista da cascata
Fonte: Constatino, 1999, capa

Richard Neutra¹⁸ iniciou sua produção de projetos residenciais em Los Angeles, tipologia de projetos que ocuparão quase toda sua carreira. Juntamente com os projetos das residências elaborava os jardins de uma maneira muito pessoal, definindo com sua obra o chamado estilo californiano.

Apesar de sua colaboração com Frank Lloyd Wright, a visão de Neutra era bastante diferente: enquanto Wright buscava o mimetismo, Neutra jogava com o contraste de sua arquitetura de aço, alumínio, vidro e um jardim luxuriante.

Neutra produz uma arquitetura “embalada” no paisagismo, seus projetos não procuram reproduzir a natureza, pelo contrário, exagerava na construção do cenário “natural” para produzir maior contraste com os materiais industrializados utilizados, e o perfil reto da arquitetura, buscando um equilíbrio complexo.

Ao mesmo tempo o arquiteto utiliza uma técnica japonesa chamada *shakkei* termo que poderíamos traduzir como “tomar emprestado um fundo ou um cenário”,

¹⁸ Richard Joseph Neutra (Viena, Áustria, 1882, Wuppertal, Alemanha, 1970). cursou arquitetura na Universidade Técnica de Viena, onde foi aluno de Adolf Loos, com quem trabalhou antes mesmo de se formar. Após se formar, Neutra trabalhou em alguns escritórios europeus e, em 1921, foi contratado pelo inventivo arquiteto Erich Mendelsohn. Em 1923, casou-se e viajou para os Estados Unidos contagiado pela arquitetura de Frank Lloyd Wright com quem trabalha por algum tempo. Em Los Angeles, trabalhou com Rudolph Schindler em vários projetos, e depois iniciou seus trabalhos individuais.

onde ele leva o seu jardim até certo ponto, escondendo o entorno imediato e emoldurando a paisagem de fundo. Uma evolução da Villa Noailles de Mallet-Stevens e de Bentley Wood de Tunnard, que também utilizavam o recurso do enquadramento da paisagem circundante.

Em uma de suas obras, referência da arquitetura habitacional moderna, a Casa Kauffman em Palm Springs na Califórnia, 1946 (fig.28 e 29), Neutra implanta um oásis no deserto da Califórnia. As montanhas onduladas da paisagem são capturadas e colocadas em contraste com sua arquitetura de formas puras e retas; a oposição da paisagem agreste com o brilho do alumínio, do aço e dos vidros valorizando ambos e o jardim minuciosamente definido no projeto revelam o conceito peculiar dos jardins de Neutra.

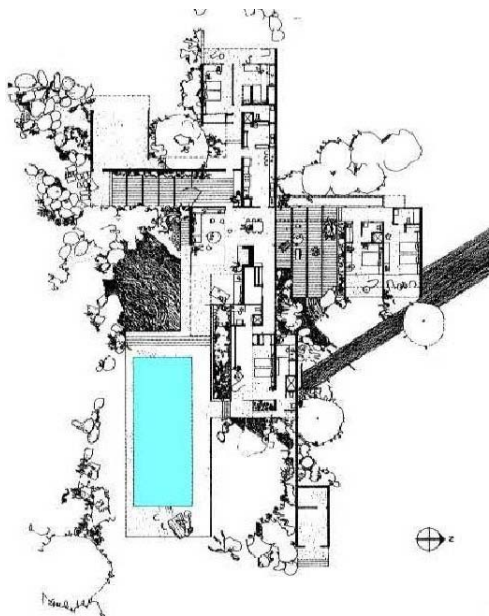


Fig. 28 - Casa Kaufmann – Palm Springs - planta baixa - 1946
Richard Neutra
Fonte: adaptado de Álvares, 2007, p.218



Fig. 29 - Casa Kaufmann - vista do jardim
Fonte: Lamprecht, 2004, capa

1.2.3 A escola americana

Nos Estados Unidos a profissão de paisagista já era consolidada no princípio do século XX, entretanto o academicismo imperava nas escolas de arquitetura. Com a vinda de arquitetos europeus modernos como Walter Gropius e paisagistas como Christopher Tunnard e Richard Neutra, um movimento de reação contra o academicismo e a busca de uma linguagem moderna se inicia.

Thomas Church¹⁹ foi um dos mais importantes paisagista americano, professor e autor de livros sobre paisagismo, em sua teoria estabelecia três elementos que influenciavam nas formas de um jardim: 1- as necessidades e exigências do cliente, 2- as características dos materiais e das espécies vegetais utilizadas e 3- a expressão artística na concepção do espaço, semelhante ao que professava Tunnard em seu livro *Gardens in Modern Landscape*, as semelhanças também se estendem às obras realizadas.

Inicialmente Church projetava jardins com vocabulário eclético, aos poucos passou a se interessar pela linguagem moderna, utilizando traçados lineares e ortogonais. Em 1937 em viagem aos Estados Unidos conhece os arquitetos Le Corbusier e Alvar Aalto²⁰.

A obra de Alvar Aalto com sua característica orgânica e curvas onduladas tiveram grande influência na sua concepção formal. A utilização de curvas e retas resultando em um efeito dramático de movimento passa a ser a expressão do trabalho maduro de Church.

No jardim Donnell, Somona, Califórnia, 1948 (fig.30 e 31), um de seus jardins mais famosos, vê-se a ilustração de suas idéias: a concepção de um ambiente artificial aplicado sobre o terreno. O deck de madeira solto sobre o terreno, a presença de rochas ali colocadas, e as pequenas árvores que perfuram o *deck* evocam o contraste do natural sobre o artificial. A conjunção de retas e curvas, do orgânico com o racional, o equilíbrio entre o geométrico e o irregular conforme preconizava Tunnard aparece neste projeto de forma engenhosa. O requinte dos detalhes, a forma amebóide e a escultura da piscina e o uso do mobiliário (fig.32 e 33) complementam a idéia de que o interior da residência foi trazido para o exterior e colocado no terreno como um tapete.

A ampliação definitiva do jardim como um ambiente da casa, que deve ser planejada, projetada, mobiliada e decorada como qualquer outra, como uma resposta ao

¹⁹ Thomas Doliver Church (Boston, 1902-1978). Arquiteto paisagista titulado por Bekerley e Harvard, realizou aproximadamente 2.000 jardins. Autor de *Garden are for the people: How to plan for Outdoor Living* (1955). Foi um dos mais importantes paisagistas modernos, criador do genuíno jardim americano.

²⁰ Hugo Alvar Henrik Aalto (Kuortane, Finlândia, 1898 -1976). Arquiteto finlandês cuja obra é considerada exemplar da vertente orgânica da arquitetura moderna da primeira metade do século XX, foi um dos primeiros e mais influentes arquitetos do movimento moderno escandinavo. No campo do design, tornaram-se célebres os projetos de cadeiras baseados na exploração das possibilidades de corte e tratamento industrial da madeira. Além disso, pode-se citar os cristais que desenhou, como o conhecido Vaso Savoy.

“viver ao ar livre” da vida moderna, a partir da obra de Church torna-se uma constante, embora já estivesse de forma incipiente no jardim de Bentley Wood, de Tunnard.

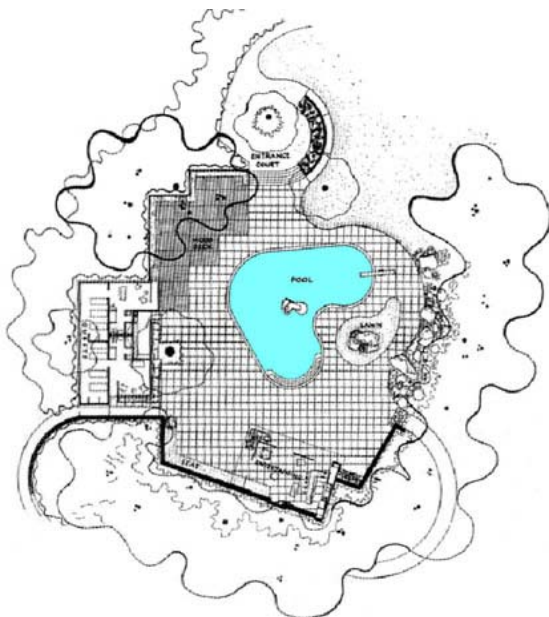


Fig. 30 - Jardim Donnell - planta baixa - 1948
Thomas Church
Fonte: adaptado de Álvares, 2007, p.235



Fig. 31 - Jardim Donnell - vista da piscina
Disponível em:
www.landscapeandurbanism.blogspot.com

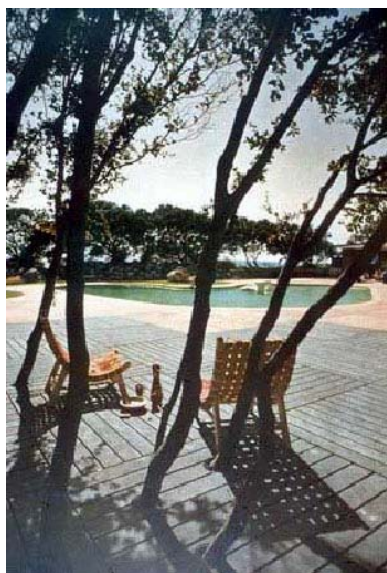


Fig. 32 - Jardim Donnell - vista do deck
Disponível em: www.nucleoap.blogspot.com



Fig. 33 - Jardim Donnell - detalhe escultura
Disponível em:
www.landscapeandurbanism.blogspot.com

Sobre Thomas Church, “Peter Walker e Melanie Simo consideram que na história do jardim moderno somente Christopher Tunnard, na Inglaterra e Roberto Burle Marx, no Brasil, promoveram rupturas comparáveis” (BARRA, 2006, p.79).

Bruno Zevi²¹, em *Saber ver a Arquitetura* conceituava arquitetura como sendo o espaço interior, considerando, entretanto que o espaço exterior das edificações faz parte do espaço interior da cidade. Dessa forma o exterior é também espaço interior. Muitos anos se passaram para que a prática arquitetônica produzisse espaços coerentes com esta afirmação.

Garrett Ekbo²², avança na concepção do paisagismo como construção artificial em projetos em que o jardim já adquire maior autonomia em relação à casa. Em 1950 publica seu livro *Landscape for living*, em que apresenta suas idéias de negação do pensamento tradicional sobre jardins como lugar de recreação vegetado e contra o debate sobre o formal e o informal e a sua compreensão do jardim como espaço de interação entre as pessoas e o lugar.

Em 1956 publica um novo livro: *The art of Home Landscaping*, no qual, de forma semelhante ao de Thomas Church expressa suas idéias de como projetar jardins. Estabelece quatro premissas para o desenho de jardins: 1- a forma da casa e do terreno, 2- os problemas técnicos relacionados à implantação da casa no terreno, 3- a função e o uso que desejam os moradores, 4- as propriedades físicas dos materiais utilizados. Também entendia que os jardins deveriam ter três qualidades: ritmo, equilíbrio e ênfase.(ALVARES, 2007)

Nos projetos do paisagismo moderno existe sempre uma relação de complementação ou extensão em relação à arquitetura, exceto em alguns projetos de Burle Marx. Nos projetos de Eckbo estas relações vão se diluindo, assim como a relação com os elementos naturais que vão se tornando progressivamente raros. A geometria do traçado dos jardins busca a desmaterialização dos limites regulares da casa por meio da profusão de formas, como numa colagem.

No Jardim Goldstone, Beverly Hills, Califórnia, 1948 (fig.34 e 35), a composição já não tem nenhuma relação com a arquitetura da casa, o uso dos materiais

²¹ Bruno Zevi (Roma, 1918 – Roma, 2000). Arquiteto italiano bastante importante no contexto da teorização e introdução da historiografia da Arquitetura moderna. Exilou-se nos Estados Unidos e lá recebeu fortes influências da arquitetura orgânica e principalmente de Frank Lloyd Wright. Foi autor de diversos livros célebres sobre a arquitetura, incluindo *Saper vedere l'architettura*, 1948 .

²² Garrett Eckbo (1910 – 2000). Arquiteto paisagista norte-americano notável por seu livro *Landscape for Living*. Influenciado por Gropius, ele previsivelmente rejeitou os estilos históricos de desenho de jardins e partiu para criação de um estilo moderno. A partir de 1945, projetou vários jardins com plantas exóticas, sendo por isso associado à Escola Californiana. Mais tarde, passou a fazer projetos para fábricas, campus, e espaços urbanos na Califórnia.

e dos poucos elementos vegetais é no sentido de dar à composição a cor e a textura desejadas. A inspiração nas artes plásticas e na obra de Kandinsky²³ e Moholy-Nagy²⁴ é evidente.

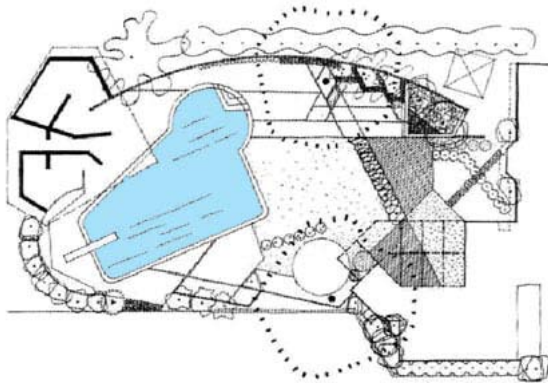


Fig. 34 - Jardim Goldstone - planta - 1948
Garrett Eckbo
Fonte: adaptado de Álvares, 2007, p.243



Fig. 35 - Jardim Goldstone - vista
Fonte: Álvares, 2007, p.244

1.2.4 Paisagistas da transição moderno/contemporâneo

A obra de Luis Barragán e Isamo Noguchi²⁵ assim como a de Burle Marx, (coincidentemente nenhum dos três tem formação em arquitetura paisagística) embora entendida usualmente como sendo paisagismo moderno destoa um pouco da dos demais arquitetos apresentados até agora.

Os jardins de Barragán inspirados na obra do pintor de Chirico²⁶, jardins árabes, jardins tradicionais japoneses e outras influências, apresentam uma poética muito pessoal e de difícil classificação. Alguns projetos apresentam a influência minimalista dos pátios jardins de Mies van der Rohe; entretanto, o colorido violento, texturas, luzes

²³ Wassili Kandinsky (Rússia, 1866 – França, 1944). Pintor russo, introdutor da abstração no campo das artes visuais, lecionou na escola Bauhaus.

²⁴ Lázló Moholy-Nagy (1895-1946). Designer, fotógrafo, pintor e professor de design pioneiro, lecionou na escola Bauhaus. Foi muito influenciado pelo Construtivismo Russo e um defensor da integração entre tecnologia e indústria no design e nas artes.

²⁵ Isamu Noguchi - Los Angeles, Estados Unidos, 1904 – New York – Estados Unidos, 1988). Proeminente artista e paisagista de origem japonesa, conhecido por suas esculturas e obras públicas, Noguchi também desenhou luminárias e mobiliário, tendo colaborado com a empresa Herman Miller em 1948. Seus trabalhos estão ao redor do mundo e no Museu Noguchi em Nova Iorque.

²⁶ Giorgio de Chirico (Vólos, Grécia, 1888 — Roma, Itália, 1978) também conhecido como Népo, foi um pintor italiano. Fez parte do movimento chamado *Pintura metafísica*, considerado um precursor do Surrealismo.

e sombras conforme a tradição da arquitetura popular mexicana, não condiz com o ideário modernista de sobriedade de linhas e cores (fig.36 e 37).



Fig. 36 - Quadra S.Cristóbal - México - 1967/68
Luis Barragán
Disponível em: www.thequietman.org



Fig. 37 - Casa Barragán - México - 1947
Disponível em:
www.mooonriver.spaces.live.com

Quanto a Isamu Noguchi, assim como Burle Marx, utilizava o jardim como um meio de expressão artística como escultor que era. Seus jardins apresentam de forma personalista uma interpretação de jardins japoneses utilizando elementos naturais e artificiais de forma contrastante e artística (fig.38 e 39), dificilmente identificável com os jardins propriamente modernistas apresentados anteriormente.



Fig. 38 - Jardins da Sede da IBM - N.Iorque - 1964
Isamu Noguchi
Fonte: Barra, 2006, p.102

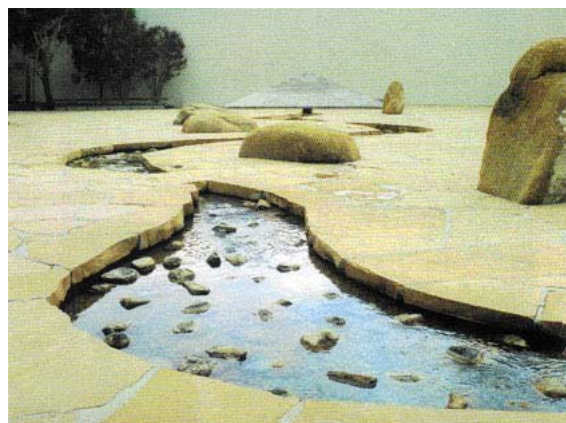


Fig. 39 - Califórnia Cenário - Califórnia - 1980-82
Fonte: Barra, 2006, p.103

1.3 Paisagismo moderno no Brasil

Durante o período colonial algumas intervenções paisagísticas ocorreram na cidade do Rio de Janeiro, mas é com a chegada ao Brasil de Glaziou²⁷ em 1858, que a prática do paisagismo torna-se mais consistente. Glaziou projeta várias praças e parques e cria o equivalente ao atual “departamento de parques e jardins”, sendo sua maior contribuição a formação, na prática de desenhistas e profissionais de obra que após seu retorno à França, disseminaram este conhecimento construindo e reformando praças e parques nas principais cidades brasileiras no início do século XX. Segundo Sandeville Junior (1997), até o final da década de 1920, o paisagismo no Brasil mantinha-se atrelado aos modelos franceses e ingleses.

Assim como na Europa, a preocupação de criar um jardim que atendesse às inovações formais da arquitetura moderna conduziu o nascente paisagismo moderno para o tema do jardim residencial. Os primeiros traços de um jardim moderno aparecem nos jardins de Mina Klabin Warchavchik para as casas modernistas de seu marido Gregori Warchavchik²⁸, arquiteto ucraniano, pioneiro do modernismo no Brasil.

1.3.1 Mina Warchavchick, primórdios do jardim moderno

As casas de Warchavchick foram projetadas conforme o ideário moderno da época: a liberação da edificação do terreno, integração dos espaços interiores e exteriores, ausência de ornamentação, entre outros. Warchavchik atuava com o controle total sobre a obra, algo semelhante ao conceito de Mallet-Stevens de obra de arte total, onde fazia a arquitetura, os interiores e o paisagismo, chegando a desenhar os móveis para a edificação. Desta forma surgiram os jardins projetados por sua esposa Mina Warchavchik que buscavam uma linguagem mais despojada e coerente com a arquitetura.

²⁷ Auguste François Marie Glaziou (1833-1906) Engenheiro civil francês, integrante da equipe de Alphand durante as reformas de Paris comandadas pelo barão Haussmann. Foi convidado pelo imperador D. Pedro II para remodelar o Rio de Janeiro e reflorestar o maciço da Tijuca, viveu no Rio de Janeiro de 1858 a 1897.

²⁸ Gregori Ilich Warchavchik (Odessa 1896 — São Paulo, 1972). Foi um dos principais nomes da primeira geração de arquitetos modernistas do Brasil. Chegou ao Brasil em 1923. Naturalizado brasileiro, entre 1927 e 1928, projetou e construiu para si aquela que foi considerada a primeira residência moderna do país.

Apesar de Mina Warchavchick sempre ser citada como pioneira, sua obra atinge até o momento um interesse muito circunscrito e pouco avaliado, o que aliás será difícil de ser superado devido à carência do material hoje disponível, já que seus jardins são conhecidos apenas por uma via extremamente indireta à partir de fotos que visam mostrar a arquitetura modernista que se inicia com esse poucos exemplos solitários na cidade. (SANDEVILLE JR., 1997, p.106).

A parte as dificuldades citadas, é possível observar nas fotos o uso de vegetação nativa brasileira. É notável o uso de cactus (fig.40 e 41), espécie que nessa época havia se tornado quase um símbolo de brasilidade na pintura moderna, presente na obra de Tarsila do Amaral ²⁹e Anita Malfati³⁰ (DOURADO, 2009, p.44-45). Observa-se também uma composição mais livre, diferente da profusão de elementos que caracterizava o jardim eclético da época. Deve-se observar que Mina Warchavchik não era arquiteta, nem artista, não tendo restado nenhuma planta ou croquis dos jardins que registrasse intenções ou composições nos jardins que eram executados sob sua supervisão. Não existe também nenhuma evidência de que estes trabalhos tenham tido influência em jardins posteriores.



Fig. 40 - Casa Rua Santa Cruz – jardim - 1928
Mina Warchavchik
Fonte: Sandeville Jr., 1997, p.108



Fig. 41 - Casa da Rua Santa Cruz - detalhe do jardim
Fonte: Sandeville Jr., 1997, p.108

²⁹ Tarsila do Amaral (1886-1973). Pintora modernista, nasceu em 1º de setembro de 1886 no município de Capivari, interior do Estado de São Paulo. Em 1922 regressa (da Europa) ao Brasil e se integra com os intelectuais do grupo modernista. Faz parte do “grupo dos cinco” juntamente com Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia. É autora das pinturas: “pau-brasil”, “Abaporu”, e “Operários”. Faleceu em São Paulo no dia 17 de janeiro de 1973.

³⁰ Anita Malfatti (1889-1964). Pintora modernista, nasceu em São Paulo. A pintura de Anita Malfatti foi o estopim da vanguarda do modernismo brasileiro. Já em 1917, cinco anos antes da Semana de Arte Moderna, uma mostra com 53 de seus mais arrojados trabalhos chocaram a provinciana e acadêmica São Paulo. A artista pintou obras como "O homem amarelo", "A Boba" e "Mulher de Cabelos Verdes".

Embora os jardins de Mina Warchavchik sejam considerados um marco no paisagismo moderno, passaram-se quase vinte anos para que a nova linguagem modernista se tornasse visível nos projetos.

No levantamento realizado pelo Quapá³¹ para o livro Praças Brasileiras, as praças ecléticas ainda imperaram por muito tempo, sendo projetadas, fora do eixo Rio - São Paulo, até nos anos 1990. No Rio de Janeiro, pela presença do paisagista Roberto Burle Marx, o uso da linguagem moderna se deu mais cedo, a maioria das praças modernas apresentadas na pesquisas data dos anos 1940 a 1960, embora ainda perdurem até os anos 1990; em São Paulo essas datas se adiantam para os anos 1960 e 1970.

De qualquer forma, segundo Ana Belluzo, “em São Paulo só por volta dos anos 1950 alarga-se o espaço, antes preenchido pelo arquiteto e pelo jardineiro, dando lugar à figura do profissional paisagista. Contavam-se nos dedos: eram Roberto Coelho Cardozo e Cordeiro“. (SANDEVILLE JR., 1997, p.127).

1.3.2 Waldemar Cordeiro, moderno ou contemporâneo?

Waldemar Cordeiro³² inicia sua carreira de paisagista em 1950 ao projetar os jardins de uma obra de Vilanova Artigas. A partir de 1953 estuda botânica e mantém um prolífico escritório de paisagismo de 1950 a 1973 quando falece prematuramente aos 48 anos de idade.

Segundo Sandeville Jr. (1997, p. 131): “Há um constante questionamento em Cordeiro de todo tipo de naturalismo. Entendia que essa idéia não correspondia à natureza de artefatos do homem contemporâneo”.

A concepção mais ampla da paisagem, e o entendimento de que a paisagem ultrapassa os limites do naturalismo, conduzem Cordeiro ao campo do planejamento urbano. Na década de 1960 passa a atuar em projetos de planejamento urbano com

³¹ Quapá - Quadro do Paisagismo no Brasil (Grupo de estudos em paisagismo da FAU/USP).

³² Waldemar Cordeiro (Roma – Itália 1925 – São Paulo – Brasil 1973). Pintor, escultor, paisagista, designer e crítico de arte. Transfere-se para São Paulo em 1946. Em 1949 integra a Mostra do Figurativo ao Abstracionismo, exposição inaugural do MAM – SP. Participa da I Bienal Internacional de SP, em 1951. Compõe o Grupo Ruptura, juntamente com Geraldo de Barros e outros. Lidera o Movimento Concreto em São Paulo. Expõe em Paris, em 1969, no X Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui e no Salon Comparaisons. Intruz a computer art no Brasil, em 1970.

Anhaia Melo e posteriormente com Jorge Willheim³³, antecipando uma tendência de aproximação do paisagismo com o desenho urbano que aconteceria décadas depois. Cordeiro, assim como Burle Marx, trabalham a transposição da atividade de artista plástico para o projeto de jardins, com a diferença que os trabalhos de Burle Marx eram uma construção com a natureza, já Cordeiro descobre uma natureza recriada por meio de sua construção (SANDEVILLE JR, 1997). Os dois paisagistas trabalham com apoio em sua atividade artística, sendo que o ambiente cultural e as múltiplas atividades de Cordeiro remetem mais à vanguarda e às pesquisas formais do concretismo e da arte pop nas quais trabalha tendo também como suporte os jardins (fig.42 e 43)

Para ele, uma atitude naturalista quanto à paisagem conduz à omissão e à neutralidade, porquanto considera que a paisagem passou a ser um produto da cultura, um fato da comunicação, que se apresenta através de sinais naturais e artificiais, símbolos e signos. (SANDEVILLE JR., 1997, p.135)

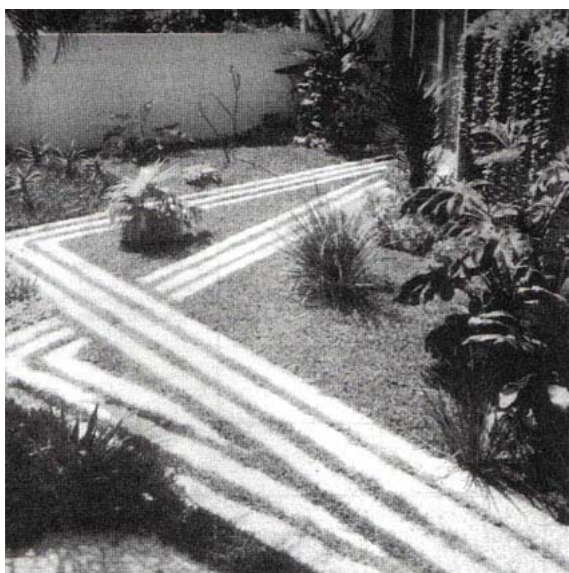


Fig. 42 - Detalhe do jardim da residência Abraão Huck -1956 - Waldemar Cordeiro
Fonte: Sandeville Jr., 1997, p.140.



Fig. 43 - Idéia Visível - 1956
Disponível em: www.austin360.com

Segundo Sandeville Jr. duas fases marcaram o trabalho de Waldemar Cordeiro, num primeiro momento no qual os jardins são uma transposição do trabalho do artista plástico para o plano do jardim. O conceito de um projeto onde a vegetação participa como elemento de composição com tratamento escultórico, a idéia de fragmentação e totalidade, o rigor geométrico e a concepção de projeto em arranjos espaciais abstratos, nos quais o jardim como imagem da natureza é negada, está sempre presente na obra

³³ Jorge Willheim (Trieste, Itália, 1928), arquiteto e urbanista, formado pela Faculdade de Arquitetura Mackenzie, São Paulo, em 1952. Foi secretário de planejamento da cidade de São Paulo na década de 1970. Entre suas obras estão: o Parque Anhembi, o Hospital Albert Einstein, o SESI – Vila Leopoldina; entre os projetos urbanos: a revitalização do Centro Histórico e as reurbanizações do Pátio do Colégio e do Vale do Anhangabaú.

precursora de Cordeiro. Segundo o paisagista “*O número de materiais e espécies vegetais é o estritamente necessário a articular a estrutura plástica*” (Acrópole nº. 237, 1958 apud SANDEVILLE JR., 1997, p. 138-140).

Uma das características desses jardins é a fragmentação da composição geral, como são fragmentos esses espaços livres do lote. Cada setor é entendido de modo temático, com uma plástica autônoma. Ao contrário de Burle Marx, o artista parece abandonar a idéia de totalidade, favorecendo a “ruptura” entre as unidades dentro de sua linguagem. (SANDEVILLE JR., 1997, p.141)

Num segundo momento, já na década de 1960, passa a se preocupar mais com a noção de conjunto do jardim, utilizando mais a integração com o plano vertical, utilizando painéis cinéticos abstratos coloridos, por meio de um jogo de sombras e de luz estabelece mudanças visuais com o deslocamento do espectador.

No Clube Espéria (fig. 44 e 45), segundo Sandeville Jr., Cordeiro realiza a mais completa transposição de seus conceitos de paisagismo, desenvolve uma construção abstrata em que abandona a representação naturalista.

Waldemar Cordeiro estabelece uma relação nítida na década de 50 entre questão da linguagem artística e do paisagismo. O faz porém, por um caminho diverso de Burle Marx. Este constrói com a natureza, Cordeiro descobre uma natureza recriada através de sua construção. (SANDEVILLE JR., 1997, p.143)



Fig. 44 - Clube Espéria - S.Paulo - 1966
Waldemar Cordeiro
Fonte: Macedo, 1999, p.97



Fig. 45 - Clube Espéria - playground
Fonte: Macedo, 1999, p.97

1.3.3 Roberto Coelho Cardozo e a escola americana

Roberto Coelho Cardozo³⁴, vem para o Brasil por indicação de Garrett Eckbo para trabalhar no escritório de Burle Marx em 1952. Em 1954 estabelece seu escritório próprio em São Paulo. Seu trabalho profissional e atividade acadêmica (lecionou na

³⁴ Roberto Coelho Cardoso (1923 -). Arquiteto paisagista americano, filho de pais portugueses, estudou arquitetura paisagística na Universidade da Califórnia, tendo trabalhado no escritório de Garrett Eckbo.

FAU/USP) influenciaram algumas gerações de arquitetos paisagistas, tendo se mudado para Inglaterra em 1969.

Trouxe a mudança nos referências de projeto, com a abordagem da escola californiana, que difere muito dos pressupostos artísticos de Cordeiro e Burle Marx. Além de estruturar a questão metodológica de projeto, em que exigia maior elaboração, precisão e rigor na concepção dos espaços e no uso da vegetação. A escola californiana dava ênfase especial à produção de espaços destinados à recreação, os projetos eram concebidos arquitetonicamente quase como salas de estar ao ar livre, não somente nos jardins particulares, mas também no projeto de praças.

Esses espaços eram caracterizados formalmente pela existência de grandes pisos ou decks, pérgulas, jardineiras e piscinas (no caso das residências) e em geral delimitados por grandes panos de vegetação.

Cardoso sintetiza suas idéias em alguns pontos de projeto: (i) respeito ao usuário; (ii) os acessos e percursos dos espaços criados devem sempre tirar o maior partido das emoções e sensações usuais; (iii) o respeito às condições de visibilidade dos espaços a serem projetados; (iv) o uso da vegetação como elemento construtivo de ambientes e espaços semelhantes àqueles criados pela arquitetura; (v) a orientação do espaço a ser projetado em relação ao percurso solar, que se constitui em um critério fundamental para designar zonas de uso.

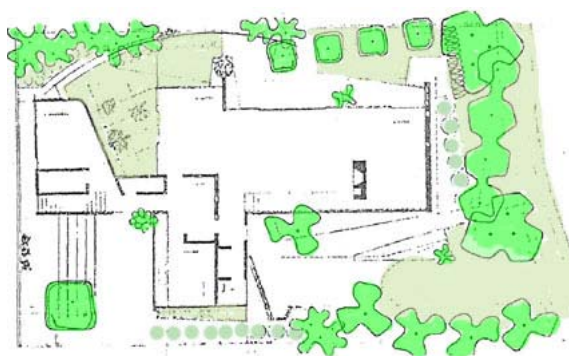


Fig. 46 - Jardim Res. Pacaembú - São Paulo - 1956
Roberto Coelho Cardoso
Fonte: adaptado Sandeville Jr., 1997, p. 149



Fig. 47 - Clube São Paulo - São Paulo
Fonte: Robba, 2002, p.126

No Jardim da Residência do Pacaembú, projeto de Vilanova Artigas (fig.46), é bastante visível a influência de Eckbo no traçado dos ângulos e curvas, buscando diluir os limites retangulares do lote.

Segundo Benedito Abbud, “(...) o Cardoso praticamente trabalhava com aspectos sutis, com formas que se sobrepõem a outras formas, com tons de verdes, com plantas caducas e não caducas, enfim, com uma riqueza muito grande e muito sutil, menos explícita que as cores do Burle Marx.” (SANDEVILLE JR., 1997, p.150).

Embora enfatizasse o zoneamento funcional e o uso da vegetação como elemento arquitetônico, seus projetos revelam grande sensibilidade e conhecimento específico das características das espécies utilizadas.

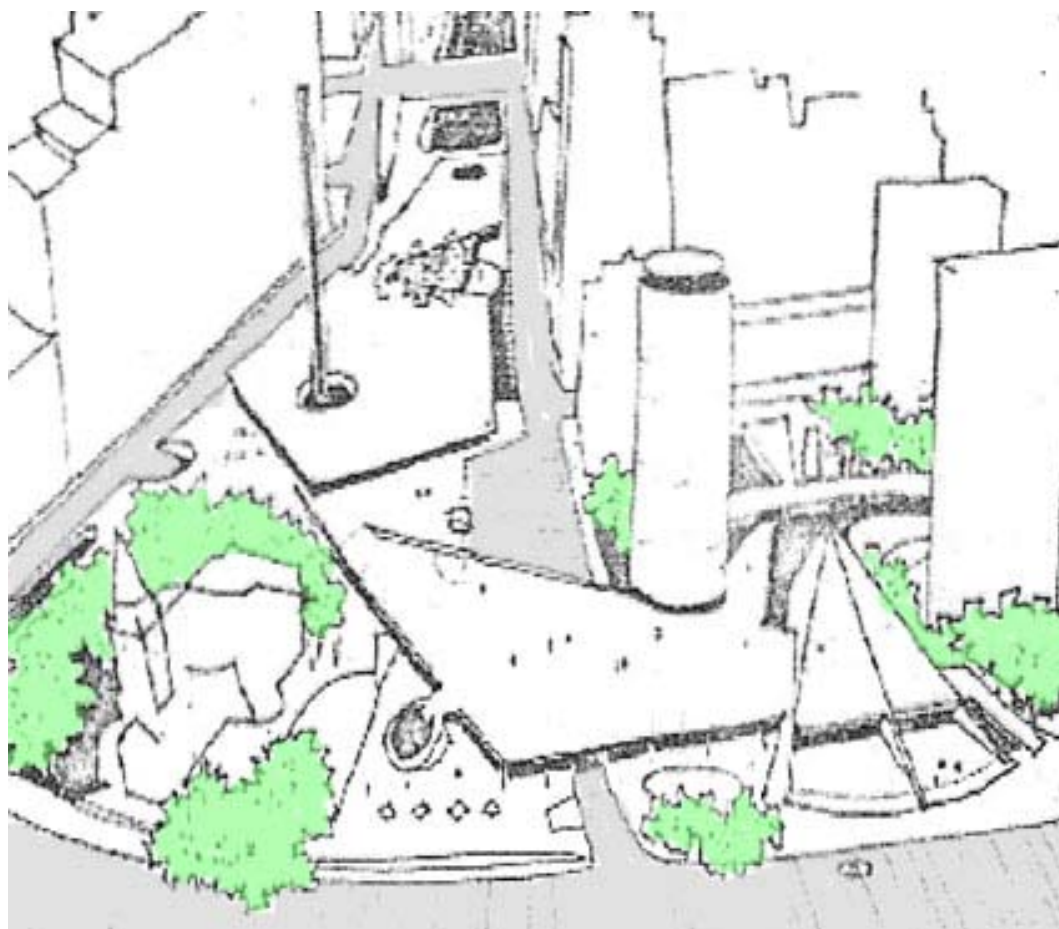


Fig. 48 - Praça Roosevelt - S. Paulo - 1967-68
Roberto Coelho Cardoso
Fonte: adaptado de Sandeville Jr., 1997, p. 153

Na década de 1960, seus projetos tendem a ser cada vez mais construídos, a vegetação diminui, cada vez mais subordinada aos elementos arquitetônicos, sendo que na Praça Roosevelt (fig.48) ela desaparece.

Segundo Alex (2008, p.160), a Praça Roosevelt foi a primeira praça moderna planejada em São Paulo, como estratégia de revitalização da área central, como se fazia nos Estados Unidos, por meio da construção de megaestruturas arquitetônicas.

O programa da praça era bastante complexo, incluindo dois pavimentos de garagens, área para supermercado, escola e pequenos serviços que antes estavam nas calçadas do entorno, que resultaram no projeto de grandes volumes arquitetônicos construídos, polígonos angulados, sem relação explícita com funções ou com o entorno.

1.3.4 Roberto Burle Marx, a natureza organizada

Roberto Burle Marx é considerado um dos maiores paisagistas do século XX. Produziu uma obra vasta e diversificada que tem inspirado paisagistas de todo mundo, obra esta, entretanto que requer maiores estudos, conforme comentário abaixo.

A obra do brasileiro Roberto Burle Marx é uma das poucas que tem sido entendidas pela crítica contemporânea como indício da existência de um jardim moderno; mas as leituras de seus jardins tem partido sempre de uma interpretação tendenciosa. Tem-se querido ver nos jardins de Burle Marx unicamente uma recriação de um paisagismo exótico e colorista, sem nenhuma outra pretensão adicional (ÁLVARES, 2007, p.169).

Alguns críticos tendem a exagerar a influência de Jean Arp, como se os jardins de Burle Marx fossem a transposição da obra deste artista (ou de Matisse e Miró); entretanto outros paisagistas de renome como Luis Barragán e Isamu Noguchi buscaram inspiração na obra de artistas contemporâneos, e assim como Burle Marx produziram uma obra que ultrapassa as influências na formulação de uma linguagem própria.

Macedo (2003) identifica três etapas na construção do paisagismo moderno brasileiro: Etapa 01- Primórdios (1937-1950) nesta época o destaque principal é a obra dos jardins da Pampulha de Burle Marx; Etapa 02 - Período de expansão (1950-1960), onde destaca a obra do paisagista Roberto Coelho Cardoso e de Waldemar Cordeiro; e Etapa 03- Consolidação (1960-1989) onde destaca a obra dos paisagistas do DEPAVE – Departamento de Parques e Áreas Verdes da Prefeitura Municipal de São Paulo, o trabalho da Fundação de Parques e Jardins do Rio de Janeiro e do Instituto de Planejamento de Curitiba.

Os projetos de paisagismo de Burle Marx passaram por várias fases, nas quais ele foi construindo uma obra que não cabe em uma rígida classificação. Alguns críticos em obras mais recentes tem classificado o trabalho de Burle Marx como sendo de paisagismo contemporâneo, e pode-se observar que em suas obras iniciais embora já houvesse o indício da modernidade, o traçado ainda era clássico.

No Jardim da Casa Forte, Recife/PE, 1935, considerado por Robba (2002), como um trabalho de transição entre o eclético e o moderno, Burle Marx projetou em um traçado clássico e simétrico um jardim com espécies brasileiras e exóticas, exaltando o caráter tropical, sem a pretensão de reprodução da natureza. Utilizou tanques de forma didática (fig.49), sendo que o da esquerda abrigava plantas exóticas à flora brasileira, o tanque central (circular) com espécies amazônicas e o da direita dedicado à flora americana. A temática dos tanques com plantas aquáticas tornou-se uma constante nos projetos de Burle Marx, que diferentemente de outros paisagistas que tiram partido somente do caráter plástico dos espelhos ou da água em movimento em fontes e cascatas, desenvolve o projeto sempre com a presença de espécies aquáticas. Entretanto, como observa Tabacow na citação abaixo, este não é ainda o momento de ruptura no trabalho de Burle Marx.

Os jardins de Casa Forte no Recife, ainda refletem forte influência da geometria francesa, com eixos longitudinais, formas rígidas e distribuição simétrica de vegetação. Portanto é equivocado atribuir o rompimento a essa época. O que houve de novo no Recife está relacionado com a escolha da vegetação. Esta não deve ser considerada nativa, porque se origina de outro bioma, a tão distante Amazônia, na geografia e na fisionomia (TABACOW in CAVALCANTI, 2009).

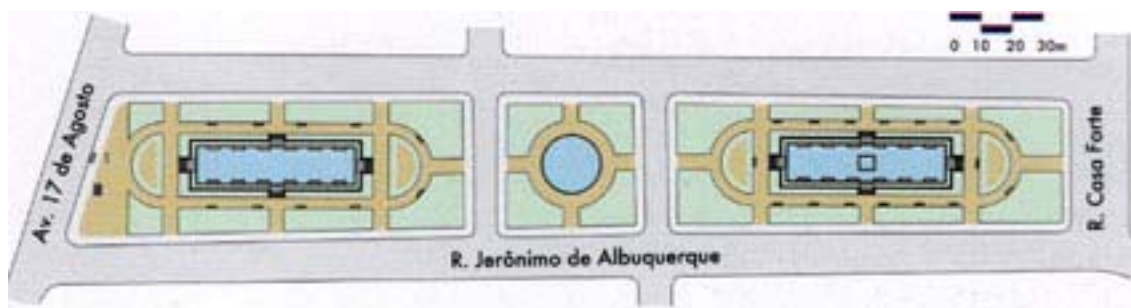


Fig. 49 - Praça da Casa Forte - Recife - PE - planta - 1935
Burle Marx

Fonte: Robba, 2002, p.91



Fig. 50 - Praça da Casa Forte - vista do tanque
Foto: Claudio Bergamini, 2008

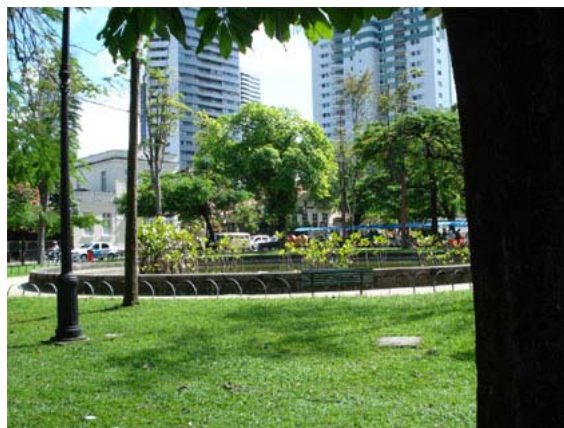


Fig. 51 - Praça da Casa Forte - vista tanque central
Foto: Claudio Bergamini, 2008

O marco inicial da construção do paisagismo moderno no Brasil foi o jardim do Ministério da Educação e Saúde, construído em 1938, apenas três anos após o projeto da Praça da Casa Forte, apresentado anteriormente (ver fig. 22 a 24, p.20). Segundo Dourado (2009) no período de 1930 a 1950 Burle Marx dedica-se a construir uma sintaxe plástica que aplicará em sua obra, por meio de pesquisas fundamentadas na cor e na forma. Segundo Fleming:

(...) Remoendo sobre as diferenças entre os cactos espinhados, as folhas grandes e brilhantes e a delicadeza das plantas que floriam do lado de fora, começou a se dar conta de que era essencial elaborar um vocabulário personalizado, caso quisesse levar a jardinagem a sério (FLEMING in DOURADO, 2009, p.57).

Entre os anos de 1942 e 1945 Burle Marx teve oportunidade, nos projetos de Belo Horizonte de explorar o uso de cores nos jardins. Neste contexto elabora o projeto dos jardins do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte/MG, 1942 (fig.52 a 54), a feliz conjunção entre as curvas da arquitetura de Niemeyer e do paisagismo de Burle Marx cria um cenário de exuberância e leveza, o colorido dos jardins valoriza por contraste a arquitetura branca, sendo uma obra bastante representativa do ideal moderno de união da arquitetura e paisagem.

Segundo Dourado este projeto apresenta um grande avanço no potencial criativo da abordagem cromática, de todos os trabalhos propostos para a arquitetura de Niemeyer configura-se como o mais luxuriante. Estes trabalhos utilizando cores demoraram certo tempo a serem absorvidos pelo ideário moderno, cujo espírito racionalista implicava em certa prevenção com a cor, que jamais deveria turvar a compreensão do desenho, quando muito deveria enfatizá-lo (DOURADO, 2009).



Fig. 52 - Museu de Arte da Pampulha - Belo Horizonte - MG - planta - 1942
Burle Marx
Fonte: Robba, 2002, p.105



Fig. 53 - Museu de Arte da Pampulha - vista da entrada

Fonte: Dourado, 2009, p.127



Fig. 54 - Museu de Arte da Pampulha - vista espelho d'água

Fonte: Robba, 2002, p.115

Segundo Dourado (2009) durante as décadas de 1940 e 1950, duas posições marcavam a discussão da arquitetura moderna: (i) a primeira de continuidade da vanguarda histórica, que resultou no *internacional style*; (ii) a outra corrente que indicava uma postura de revisão de alguns aspectos do moderno, constituída principalmente pela corrente organicista, expressa especialmente nos trabalhos dos arquitetos Alvar Aalto e Oscar Niemeyer. O paisagismo de Burle Marx antecipou estas questões utilizando formas curvas e assimétricas de maneira intensiva desde o emblemático projeto para o Ministério de Educação e Saúde.

As pesquisas quanto à forma e à cor na obra de Burle Marx prosseguem na década de 1960 e 1970, com especial destaque nos projetos do Parque Del Este (Caracas, 1956), nos jardins dos palácios de Brasília (entre 1961 e 1976) e no Parque do Flamengo (Rio de Janeiro, 1961). Nestes projetos pôs em prática um vocabulário plástico que ia de formas orgânicas a geométricas, conjugando formas regulares e irregulares de forma harmônica e sempre acompanhada de pesquisas sobre as espécies vegetais e seus ecossistemas.

Em 1970 realiza um de seus projetos mais singulares em Brasília, a Praça Duque de Caxias, 1970 (fig.55) que faz limite com o Ministério do Exército, obra de Niemeyer.

Neste projeto, a linguagem formal de grande expressividade se apresenta com características inéditas que se remetem ao vocabulário contemporâneo. Formas retilíneas quebradas combinadas com curvas já não tão sinuosas, em uma grande esplanada de forma triangular com um grande tanque no centro, do qual emergem grandes peças de concreto com aparência de cristais que atraem a atenção pelo caráter

artificial (fig. 57). Não existe um traçado unificador, a composição é formada por fragmentos de diversos materiais em colisão. As cores também passam a ser menos contrastantes tanto nos pisos, quanto na vegetação. Ainda que se reconheça um vocabulário autoral, a obra aponta para uma inflexão no caráter formal, atenuada nas novas tendências em formação em que a fragmentação e colisão fundamentam a composição.



Fig. 55 - Praça Duque de Caxias - Brasília - DF - planta baixa - 1970
Burle Marx
Fonte: Robba, 2002, p.120



Fig. 56 - Praça Duque de Caxias - vista geral
Fonte: Robba, 2002, p.121



Fig. 57 - Praça Duque de Caxias - esculturas
Fonte: Robba, 2002, p.95

1.4 Considerações finais do capítulo 1

A busca de uma linguagem coerente com a arquitetura moderna, com a negação do “jardim paisagístico” que procurava imitar a natureza, presente ainda nas raízes do arts & crafts se prolonga por todo século XX, passando pelos jardins de inspiração cubista, pelos precursores do moderno como Mallet-Stevens, pelo purismo de Mies van der Rohe até os jardins artificiais de inspiração na arte abstrata de Garrett Eckbo. Este afastamento da tentativa de cópia da natureza e a busca de uma expressão própria do jardim e da paisagem como criação é uma das características primordiais desse período.

Algumas experiências na formatação do jardim, como o uso dos espelhos no jardim dos irmãos Vera e os jardins de Guévrékian não tiveram continuidade na época, especialmente o uso de cor, movimento, luz elétrica e materiais estranhos ao jardim não se adequavam à linguagem purista do modernismo. São jardins inspiradores, mas só vieram a ser resgatados, e alguns, reconstruídos no final do século XX.

Uma linha condutora do pensamento moderno em paisagismo mais coesa parece ser a que passa pelos trabalhos de Mallet-Stevens, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Richard Neutra e principalmente Christopher Tunnard, que com seu livro estabeleceu as premissas do paisagismo moderno, anos depois corroboradas por Thomas Church e Garrett Eckbo em seus livros e obras.

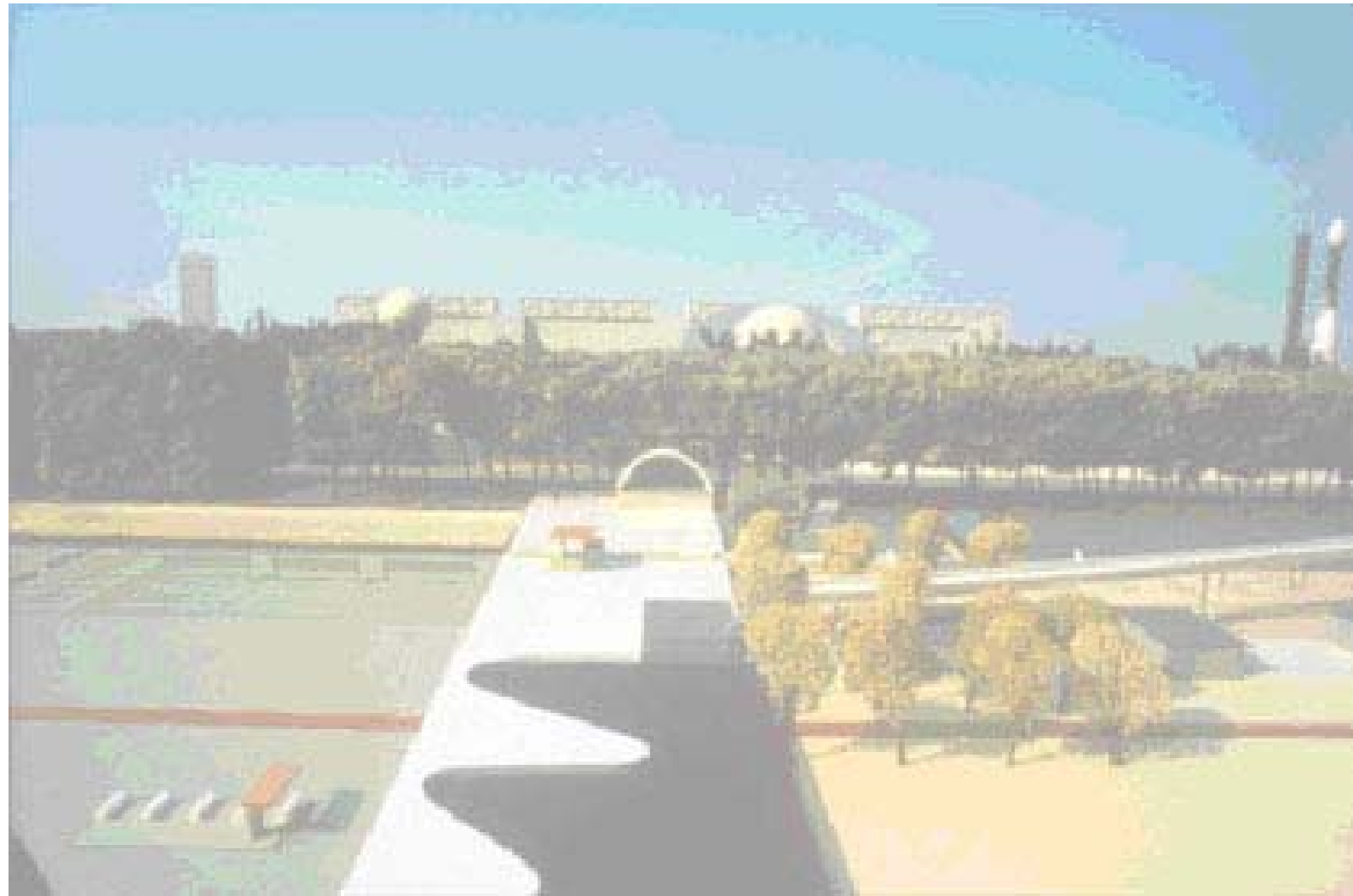
A escola americana de paisagismo se constitui em uma experiência de modernismo avançado, suas bases estão no paisagismo moderno, entretanto avançam para linguagens de transição, aproximando-se do contemporâneo.

Segundo Barra (2006), Peter Walker e Melanie Simo consideram Isamu Noguchi, Luís Barragán e Roberto Burle Marx os mais provocativos paisagistas contemporâneos. Realizaram obras extensas e autorais, não deixando seguidores, mas sendo fonte de inspiração para gerações de paisagistas. Como observado por Oliveira (2008) a obra de Burle Marx é um exemplo, na qual os três princípios básicos estabelecidos por Tunnard (ver p.18) são alcançados com maestria, no entanto, a obra desses três paisagistas não se resumem aos princípios modernos e também não são somente a aplicação de princípios artísticos na concepção de jardins, criaram modelos espaciais próprios que ultrapassam as fronteiras do moderno sendo que sua influência é bastante presente na obra dos arquitetos paisagistas contemporâneos.

No caso do paisagismo moderno no Brasil é notável a presença de um grande número de projeto de praças. A experiência do paisagismo moderno que se inicia em jardins da mesma forma que na Europa e nos Estados Unidos, conforme se observa no exemplo de Mina Warchavchick, a partir de Waldemar Cordeiro vai se ampliando para as praças. Roberto Burle Marx com sua atividade prolífica de cinquenta anos de atividade em projetos paisagísticos, introduz e consolida o paisagismo como prática profissional no Brasil. É notável a diferença formal e conceitual entre o paisagismo moderno europeu e as experiências empreendidas por Burle Marx, no que diz respeito às curvas. Uma das questões básicas do pensamento moderno europeu era a negação dos “jardins paisagísticos” curvilíneos, o que não ocorreu no Brasil, onde a discordância maior em relação aos antecedentes se dava pela negação das geometrias rígidas e eixos do jardim eclético. Através de sua obra e experiência Burle Marx influenciou várias gerações de paisagistas brasileiros e apontou os caminhos que viriam a seguir.

CAPÍTULO 2:

O CONTEMPORÂNEO NA ARQUITETURA E NO PAISAGISMO



O número de materiais e espécies vegetais é o estritamente necessário a articular a estrutura plástica”
Waldemar Cordeiro - 1958

O parque tradicional é uma réplica da natureza equipada com um mínimo de instalações requeridas para distração do público; (nosso) programa apresenta um denso bosque de instrumentos sociais, equipado com um mínimo de elementos naturais.
Rem Koolhaas - 1982

2.1 Introdução

Neste capítulo discute-se a contribuição dos pressupostos teóricos da arquitetura contemporânea sobre o paisagismo, por meio da investigação das investigações teóricas de arquitetos e suas experiências em obras de paisagismo, seguida do estudo de projetos de dois momentos de inflexão no paisagismo contemporâneo.

Sobre a contribuição do pensamento contemporâneo na arquitetura examina-se o momento de ruptura com o moderno, por meio das idéias de Robert Venturi. Em seguida apresentam-se as idéias expressas em ensaios críticos de Peter Eisenman e sua experiência em projetos de arquitetura e paisagismo. Conclui-se esta abordagem com a apresentação das idéias e obras de Bernard Tschumi, que tendo vencido o concurso do *Parc de La Villette* é o responsável pela primeira obra de paisagismo de grande porte, em que são materializados os novos paradigmas contemporâneos.

São apresentados três projetos finalistas do Concurso do *Parc de La Villette*, que são os de Zaha Hadid, do escritório OMA de Rem Koolhaas e o de Bernard Tschumi, na busca dos traços do pensamento contemporâneo na concepção de projetos de paisagismo, da mesma forma são estudados três projetos integrantes do programa de requalificação urbana da cidade de Barcelona, na Espanha, que são os projetos da *Plaça dels Països Catalans*, o *Parc Estació del Nord* e o *Parc del Clot*, ilustrando-se com este conjunto o momento de inflexão do paisagismo moderno para o contemporâneo.

2.2 Arquitetura Contemporânea e sua relação com o paisagismo

O capítulo 1 mostrou que as experiências de se formatar uma nova linguagem moderna se deram no âmbito dos jardins residenciais, alguns dos quais foram resgatados e divulgados no final do século XX. Os jardins representavam a tentativa de uma resposta coerente com os novos pressupostos da arquitetura moderna. Esta relação que é bastante evidente no paisagismo moderno, também se apresenta na relação entre a arquitetura e o paisagismo contemporâneo, ensejando uma investigação sobre a gênese da arquitetura contemporânea.

2.2.1 Robert Venturi – A ruptura com o moderno

Para Moneo (2008), o marco da ruptura com o pensamento moderno se deu com a publicação do livro de Robert Venturi³⁵, *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). Segundo Vincent Scully, influente crítico da área na época, tratava-se do “escrito mais importante sobre o modo de fazer arquitetura desde *Por uma arquitetura* de Le Corbusier, publicado em 1923” (MONEO, 2008, p.51).

O desgaste sofrido pelo modernismo pela sua absorção como “vocabulário inevitável”, por empreendedores e instituições, e sua repetição infinita, em contextos nem sempre adequados, trouxeram grandes descontentamentos, expressos pela primeira vez de forma articulada no livro-manifesto de Venturi.

Os arquitetos não podem mais se deixar intimidar pela linguagem puritanamente moralista da arquitetura moderna ortodoxa. Prefiro os elementos híbridos aos puros, os que aceitam compromisso ao “limpos”, os distorcidos aos “óbvios”, os ambíguos aos “articulados”, os deturpados que ao mesmo tempo são impessoais aos tediosos que ao mesmo tempo são “interessantes”, os convencionais aos “projetados”, os que buscam acordo aos “excludentes”, os redundantes aos simples, os que nos falam do passado aos que são inovadores, os inconsistentes e equívocos aos diretos e claros. Defendo a vitalidade confusa ante a necessidade óbvia. Manifesto-me em prol do *non sequitur* e proclamo a dualidade.

Sou a favor da riqueza de significados ante a clareza de significado: das funções inexplicitas ante as explícitas. Prefiro “ambos e ao mesmo tempo” a “um e outro”, o branco e o preto, e algumas vezes o cinza, em lugar do branco ou do preto. Uma arquitetura válida conhece muitos níveis de significado e diversos focos: seu espaço e seus elementos se lêem e funcionam de diversas formas ao mesmo tempo.

Porém uma arquitetura de complexidade e contradição tem uma especial obrigação para como o todo: sua verdade deve estar na totalidade ou nas suas implicações. A arquitetura deve incorporar a difícil unidade da inclusão, mais do que assumir a fácil unidade do exclusivo. Mais não é menos (VENTURI, 1995, p.1 e 2).

O centro da crítica de Venturi era quanto à indiferença do modernismo a tradição disciplinar arquitetônica e a sua relação com o contexto; argumentava que a vida contemporânea não admitia projetos simplificados, que os projetos deveriam ser multifuncionais e que a arquitetura deveria transmitir significado.

³⁵ Robert Charles Venturi (Filadélfia, Estados Unidos, 1925) Arquiteto norte-americano vencedor do Prêmio Pritzker de 1991. Formou-se em Princeton em 1947. Trabalhou com Eero Saarinen e Louis Kahn antes de formar sua própria firma. Lecionou na *University of Pennsylvania*, onde conheceu sua esposa Denise Scott Brown, que se tornou parceira da firma em 1967. Venturi foi um crítico ferrenho da arquitetura moderna, publicando seu manifesto *Complexity and Contradiction in Architecture* em 1966, e mais tarde, em 1972 o livro *Learning from Las Vegas* tidos como bases das transformações que ocorreriam na arquitetura nas décadas de 1970 e 1980.

Na mesma época, na Itália, Aldo Rossi³⁶ publica o livro *L'architettura della città* (1966), também uma crítica ao modernismo, especialmente em seus aspectos urbanísticos; no livro, Rossi aborda os aspectos tipológicos, estruturais e históricos na formação da cidade. (MONEO, 2008)

A reavaliação do papel da história, o retorno do uso de ornamentação, de cores contrastantes, como forma de crítica ao modernismo foram as estratégias da nova forma de se fazer arquitetura do movimento que ficou conhecido genericamente como “pós-moderno”.

Robert Venturi, Aldo Rossi, Charles Moore³⁷, Michael Graves³⁸, Philip Johnson³⁹ e Ricardo Bofill⁴⁰ foram os principais nomes da arquitetura pós-moderna que teve seu auge nos anos 1970 e 1980. A arquitetura pós-moderna no sentido estilístico do

³⁶ Aldo Rossi (Milão, Itália, 1931 – 1997). Arquiteto e teórico italiano, formado pela Escola Politécnica de Milão, em 1959. Seus principais livros foram: *L'architettura della città* e *Autobiografia Scientifica*. O termo *genius loci* não foi inventado por Aldo Rossi, embora ele o cite no seu livro a propósito das construções romanas. Os Romanos entendiam que um edifício só deveria ser construído se o lugar a ele destinado estivesse sob a proteção do *genius loci*, uma divindade ou o espírito do lugar. Em 1990 foi ganhador do Prêmio Pritzker pelo conjunto de sua obra.

³⁷ Charles Willard Moore (Michigan, Estados Unidos, 1925 – Texas, Estados Unidos, 1993). Arquiteto americano, professor, escritor. O design de Moore era muito peculiar, incluía combinações de cores contrastantes, grafismo, colisões de estilos, a reuso de soluções histórico-esotéricas e a utilização de materiais não tradicionais como plástico, alumínio, telhas de platina e letreiros de néon; como resultado, seu trabalho provoca excitação, exige atenção e, por vezes, se aproxima do *kitsch*. Seu projeto mais típico é a *Piazza d'Italia*, Nova Orleans, 1975-78 Essas características fizeram de Moore um dos primeiros inovadores pós-modernos, juntamente com Robert Venturi e outros.

³⁸ Michael Graves (Indianápolis, Estados Unidos, 1934). Formado em Cincinnati, teve uma curta temporada trabalhando no escritório do designer e arquiteto George Nelson, para logo ir para Roma, por ter recebido o *Prix de Rome*, onde passou dois anos estudando pintura e desenho e entrando em contato com os grandes clássicos teóricos e críticos de arquitetura que influenciaram grandemente sua carreira. Michael Graves utilizava cores com uma preocupação peculiar, por exemplo, a terracota, que representa a terra, geralmente é visto perto da base das suas estruturas, o azul utilizado como uma metáfora para o céu, é muitas vezes escolhida para o teto. Michael Graves era obcecado com a comunicação do significado de cada elemento do seu trabalho, suas cores suaves reforçam esta preocupação de simbolismo.

³⁹ Philip Cortelyou Johnson (Ohio, Estados Unidos, 1906 – Connecticut, Estados Unidos, 2005). Estudou artes e filosofia na Universidade de Harvard (1923-30) e foi o primeiro diretor do Departamento de Arquitetura do Museu de Arte Moderna (MOMA) em 1930-36. Voltou a Harvard para estudar arquitetura com Gropius e Breuer (1942-6) e fez parcerias com Richard Foster e John Burges. Construiu a Casa de Vidro em New Canaan influenciado pela Casa em Plano (1945) de Mies van der Rohe. Com a Sinagoga Kneses Tifereth Israel em Port Chester, New York (1954-6) ampliou o espectro de seu ecletismo. Cria controvérsia ao usar elementos barrocos na estrutura de arranha-céu. Durante sua trajetória foi representante do Estilo Internacional, Pós-Modernismo, e até Deconstrutivismo, levando críticos a dizerem que é um seguidor das tendências, e não um arquiteto com estilo próprio. Ganhou o Prêmio Pritzker (1978) e medalha de ouro do American Institute of Architects (1978).

⁴⁰ Ricardo Bofill Levi (Barcelona Espanha, 1939). Estudou na Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, de onde foi expulso, em 1957, por suas actividades políticas, em seguida, viajou para a Suíça e continuou os seus estudos na Universidade de Genebra. Em 1963 criou o *Taller de Arquitectura*, um estúdio que conta com sociólogos, além de arquitectos e engenheiros. Bofill é um dos máximos representantes do estilo pós-moderno da arquitectura contemporânea. Em seus desenhos mantém as linhas claras do estilo moderno, mas abandona as formas frias que caracterizam outras tendências modernas. Consegue-o incorporando nos seus edifícios elementos clássicos, como colunas ou arcos, que ao público leigo dão a sensação de familiares e entendíveis. Bofill é autor de uma extensa obra teórica, e entre os muitos livros que escreveu destacam-se *Espacio y vida*, *La ciudad del arquitecto* e *El dibujo de la ciudad*.

termo foi esvaziada pela repetição sem critério do uso de frontões e outros elementos, profusão de materiais e cores, etc., o que distorceu seu intento inicial de crítica aos princípios modernistas e a transformou em um padrão comercial.

Nas praças projetadas para Filadélfia e Washington, Robert Venturi utiliza partido semelhante: o desenho de piso com a planta da cidade como um desenho abstrato utilizando duas cores; entretanto carregado de significado e reconhecível como um espaço distinto pelos moradores.

Em Franklin Court, Filadélfia, a história do presidente é recuperada no perfil da casa em meio a um jardim (fig.58); na Western Plaza, um micro Capitólio colocado na perspectiva do Capitólio real é o único elemento vertical, num jogo gráfico de praças quase bidimensionais (fig.59).



Fig. 58 - Franklin Court – Filadélfia – 1976
Robert Venturi
Fonte: Favole, 1995, p. 114



Fig. 59 - Western Plaza - Washington – 1980/84
Fonte: Favole, 1995, p.115

Os arquitetos pós-modernos procuraram resgatar os estilos do passado recente, mas como fazê-lo em uma sociedade multicultural, a não ser por meio da colagem. Uma estratégia de justaposição de fragmentos veio substituir a idéia forçada de harmonia e unidade da arquitetura moderna. Conceitos como: colisão – colagem de fragmentos do passado e de utopias, e fragmentação – condição da cidade pós-moderna, apontam novos caminhos para a arquitetura e o urbanismo.

2.2.2 Peter Eisenman - A invenção do contexto

A obra peculiar de Peter Eisenman⁴¹ expressa seu desejo de fazer com que a teoria preceda a prática. Após concluir seu mestrado na Universidade de Columbia, vai para Cambridge, na Inglaterra, completar sua formação onde, por influência de Colin Rowe⁴² estuda a arquitetura moderna. Segundo MONEO (2008), é possivelmente lá, que Eisenman percebe que a arquitetura moderna não se realizou em sua plenitude, em seus trabalhos iniciais procura recuperar os ideais da modernidade. Acredita que os arquitetos modernistas se desviaram do objetivo de uma arquitetura pura ao se vincularem ao funcionalismo. Para ele a arquitetura deveria ser livre de tudo, sem contaminação nenhuma – nem do lugar, nem da função, nem dos sistemas construtivos.

Eisenman coloca-se, portanto, numa posição oposta à de Venturi, que reivindicando a condição comunicativa da arquitetura, sugeria que esta poderia ser capaz de recuperar a expressão de valores culturais latentes dentro de determinado grupo social. Eisenman não quer nem ouvir falar do simbólico (MONEO, 2008, p.139).

Nesta busca de uma linguagem autônoma para a arquitetura, durante dez anos Eisenman realiza uma pesquisa nos projetos de casas que são numeradas de I a XI, algumas delas não construídas, vê-se nitidamente a herança formal da arquitetura moderna, entretanto, sem nenhuma relação com os conceitos modernos (fig.60 e 61). Ao longo desse trabalho, Eisenman elabora uma linguagem em que a sobreposição, o deslocamento, as simetrias e anti-simetrias, os recortes, a distinção entre os espaços cheios e vazios, etc. se misturam e se transformam em mecanismos formais, uma nova linguagem particular com a qual o arquiteto se distingue.

Há, portanto, neste primeiro Eisenman uma resistência ao figurativismo que convém sublinhar: a geometria como alternativa à figura, à imagem. Uma geometria na qual os componentes abstratos da retícula – o ponto, a linha e o plano – são utilizados como elementos notacionais mínimos que permitem o surgimento de categorias citadas que, diga-se de

⁴¹ Peter Eisenman (Newark, Estados Unidos, 1932). Arquiteto e teórico da arquitetura norte-americano. Formado em Cornell, com mestrado na Universidade de Colúmbia e doutorado em Cambridge, Inglaterra. A partir de 1967, começa a fazer diversas pesquisas nos projetos das casas I a XI, experimentando assim diferentes metodologias compositivas, das quais a principal, é a trama ou espécie de grade cartesiana, que até hoje utiliza para compor volumetria e dividir seus espaços. Para Eisenman, espaço, função e mobiliário devem ser estruturados a partir de um sistema mental coordenado. Tornou-se um dos precursores da arquitetura desconstrutivista na década de 1980. O filósofo Jacques Derrida influenciou imensamente a arquitetura de Eisenman, com quem fez parceria em alguns trabalhos.

⁴² Colin Rowe (Rotherham, Inglaterra, 1920 – Virgínia, Estados Unidos, 1999). Historiador de arquitetura, crítico, teórico e professor inglês, naturalizado americano. Conhecido como o mais influente intelectual no mundo da arquitetura e do urbanismo na segunda metade do século XX e particularmente no campo do planejamento de cidades, revitalização de cidades e desenho urbano.

passagem, logo se transformam em mecanismos de projeto, adquirindo, dessa forma, uma condição instrumental e operativa (MONEO, 2008, p.141).

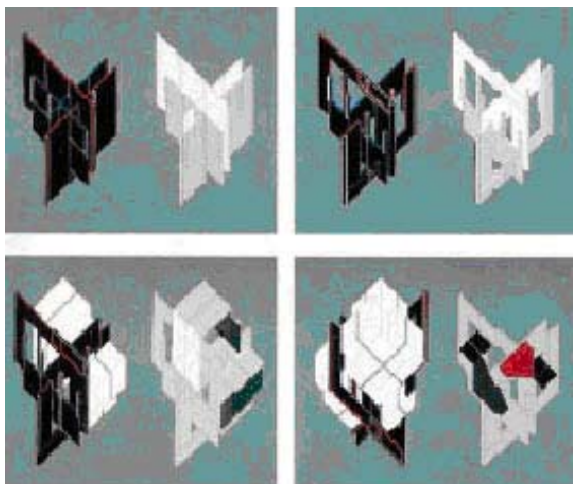


Fig. 60 - Diagramas Casa VI – Cornwall, Connecticut, 1975
Peter Eisenman
Disponível em: www.diagramas-pe.blogspot.com



Fig. 61 - Maquete Casa II - Cornwall,
Disponível em: www.extratos.blogspot.com

O projeto de intervenção em Cannaregio, em Veneza, 1978 (fig.62 e 63) representa um ponto de inflexão na obra de Eisenman, como o próprio arquiteto comenta.

O projeto de habitação do Cannaregio em Veneza foi o primeiro a empregar o que pode ser chamado de um texto externo, pois foi o primeiro de uma série de seis projetos nos quais considerei o lugar como “exterioridade” [...] Isso era condizente com a minha atitude psicológica naquela época, quando tentava transferir meu centro psicológico do pensamento ao sentimento, da cabeça ao corpo e à terra (EISENMAN apud MONEO, 2008, p.178).

Neste projeto Eisenman descobre o potencial do valor do lugar e do solo, coisa que até então, segundo seus princípios, não deveriam intervir na arquitetura. O arquiteto que ignora o contexto vê-se forçado, neste projeto a inventá-lo. Utilizando a malha universal que Le Corbusier utilizara em seu projeto para o hospital, e uma segunda malha, girada, resultante da união das duas pontes do entorno, Eisenman projeta, nas intersecções das malhas, estruturas semelhantes às das casas conceituais, utilizando sua linguagem peculiar. Desta forma, ao invés de utilizar o contexto como referência, Eisenman passa a inventar as condições aonde o projeto irá se implantar. A utilização de malhas de referência será a partir dessa experiência, uma constante no seu trabalho, estendendo-se inclusive ao plano vertical das fachadas.

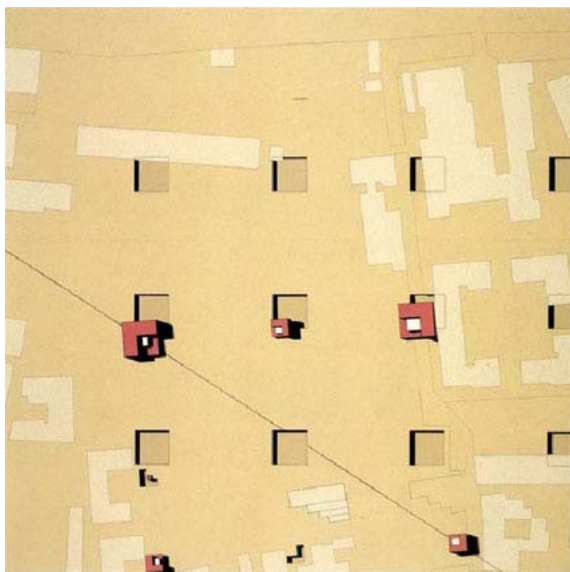


Fig. 62 - *Cannaregio Town Square* – Veneza - 1978
Disponível em: www.archinfo.it

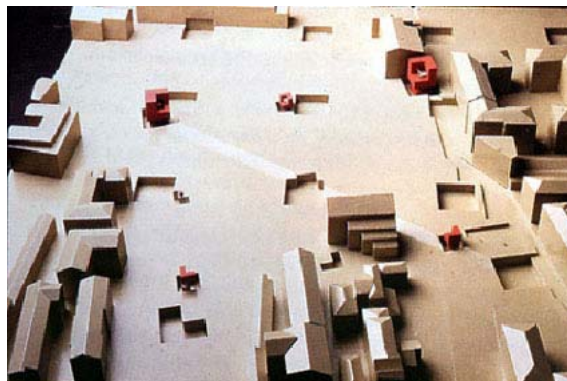


Fig. 63 - *Cannaregio Town Square* – maquete
Disponível em: www.archinfo.it

No jardim do museu de Castelvecchio, uma instalação construída em Verona em 2003 (fig.64), Eisenman aplica os conceitos desenvolvidos em suas indagações teóricas e em suas experiências construtivas na busca de uma lógica interna à arquitetura. O museu foi reconstruído após a Segunda Guerra Mundial pelo arquiteto Carlo Scarpa. Eisenman desenha o jardim inspirado por, e reagindo ao desenho de Scarpa. Eisenman inventa uma espécie de escavação que descobre os eixos da estrutura interna do Museu, os eixos de Scarpa, interseccionados pelos eixos de Eisenman, sugerem uma estrutura pré-existente.



Fig. 64 - *Il giardino dei passi perduti* – Museu Castelvecchio - Verona, Itália, 2003
Peter Eisenman
Fonte: www.landliving.com



Fig. 65 - *Il giardino dei passi perduti* - detalhe do piso
Disponível em: www.architectook.net

Eisenman utiliza o mesmo material que Scarpa utilizara na restauração: cimento lixado com juntas de pedra branca e elementos pintados de vermelho, que adentram o

Museu (fig.65). Cria uma paisagem artificial, na qual inclui a topografia (fig.66 e 67), citando suas obras anteriores, numa obra típica do arquiteto, reinventando um lugar de memória entre a ficção e a realidade.



Fig. 66 - *Il giardino dei passi perduti* - aspecto da topografia
Disponível em: www.flickr.com



Fig. 67 - *Il giardino dei passi perduti* - vista geral
Disponível em: www.flickr.com

2.2.3 Bernard Tschumi - Evento, espaço e movimento

Bernard Tschumi⁴³ lecionou e escreveu artigos e livros nos quais desenvolve seu pensamento peculiar sobre a arquitetura contemporânea, durante treze anos. Em “*Architecture and disjunction*” (1975-1991), desenvolve o conceito de disjunção – discrepância entre uso, forma e valores sociais na arquitetura contemporânea, e considera este elemento como uma situação altamente “arquitetural”. No ano de 1975 organizou a exposição “*A Space, a Thousand Words*”, em Nova Iorque. De 1977 a 1981, publicou *Manhattan Transcripts*, propondo um novo conceito de “Notação Arquitetônica”.

⁴³ Bernard Tschumi (Lausanne, Suíça, 1944) Arquiteto, escritor e professor, normalmente associado ao desconstrutivismo. Trabalha e vive em Nova Iorque e Paris. Estudou em Paris e em Zurich na ETH (Instituto Federal de Tecnologia) onde obteve graduação em Arquitetura em 1969. Lecionou em Universidades de Londres e Nova Iorque.

Segundo Tschumi “Arquitetura não é simplesmente a respeito de espaço e forma, mas também sobre eventos, ação e o que acontece no espaço” (TSCHUMI apud RENNÓ, 2006). Defende a idéia de que a arquitetura contemporânea deveria “projetar as condições” ao invés de “condicionar o projeto”. Esta confrontação entre espaço e uso e a disjunção entre os dois termos significa que a arquitetura é constantemente instável, mesmo porque na sociedade contemporânea, marcada pelo dinamismo, os próprios programas são instáveis.

Em 1983, Bernard Tschumi abre seu atelier em Paris, após vencer o Concurso para o *Parc de La Villette*, no qual pode materializar alguns de seus conceitos formulados anteriormente. Tschumi participou da exposição de 1988, no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque, *Desconstructivist Architecture*, organizada por Philip Johnson e Mark Wigley⁴⁴, juntamente com Peter Eisenman, Frank O. Gehry⁴⁵, Daniel Libeskind⁴⁶, Rem Koolhaas⁴⁷, Zaha Hadid⁴⁸ e Coop Himmelb(l)au⁴⁹. O

⁴⁴ Mark Antony Wigley (Nova Zelândia -). Arquiteto, decano da Graduate School of Architecture, Planning and Preservation na Universidade de Columbia em Nova Iorque. Em 2005, juntamente com Rem Koolhaas e Ole Bouman, fundou o Volume Magazine (revista de arquitetura).

⁴⁵ Frank Owen Gehry, nascido Ephraim Owen Goldberg (Toronto, Canadá, 1929). Arquiteto canadense, naturalizado americano, formou-se na *University of Southern California* em arquitetura, estudou planejamento urbano em Harvard. Gehry é conhecido como um dos principais expoentes do desconstrutivismo, pelo seu design arrojado na arquitetura, repleto de estruturas curvas, geralmente em metal. Sua obra mais famosa é o Museu Guggenheim Bilbao, em Bilbao, Espanha, todo feito revestido de titânio. Ganhador do Pritzker Prize em 1989, atualmente vive em Los Angeles.

⁴⁶ Daniel Libeskind (Lódz, Polónia, 1946). Arquiteto polonês, naturalizado americano. Estudou música em Israel e Nova Iorque antes de se formar em Arquitetura pela *Cooper Union for the Advancement of Science and Art* em Nova Iorque. É conhecido por introduzir um novo discurso crítico em arquitetura e por sua abordagem multidisciplinar. Considerado um dos expoentes do desconstrutivismo, dentre suas obras reverenciais estão: O Museu Judaico de Berlim e de Copenhague. Atualmente trabalha no projeto da Torre da Liberdade para a Zona Zero de Nova Iorque.

⁴⁷ Rem Koolhaas (Rotterdam, 1944). Passou parte da infância na Indonésia (1950-6) e Amsterdã (1958-62) e trabalhou como jornalista (1968-72), antes de estudar na *Architectural Association* em Londres. Ganhou experiência prática na Universidade Cornell com o pós-modernista Oswald Mathias Ungers (1972-73). Formou o OMA – Office for Metropolitan Architecture em 1975. Em 1980 Koolhaas abriu escritório em Rotterdam usando Londres como base para seus trabalhos. Admite que sua estética foi influenciada pelas pinturas de Dali e o Surrealismo sendo considerado um Desconstrutivista. É autor de “*Delirious New York*” (1978), “*S,M,L,XL*” (1995), entre outros. Desde 1990 leciona na Universidade Harvard no curso de Design. Recebeu o Prêmio Pritzker em 2000.

⁴⁸ Zaha Hadid (Bagdad, 1950). Arquiteta iraquiana identificada com a corrente desconstrutivista da arquitetura. Formou-se em Matemática na Universidade Americana de Beirute. Após se formar, passou a estudar na *Architectural Association* de Londres. Depois de se graduar em arquitetura tornou-se membro do *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), trabalhando com seu antigo professor, o arquiteto Rem Koolhaas. Em 1979, passou a estabelecer prática profissional própria em Londres. Em 2004, Hadid se tornou a primeira mulher a receber o Prêmio Pritzker de Arquitetura, pelo conjunto de sua obra.

⁴⁹ Coop Himmelb(l)au (1968). É uma cooperativa de arquitetos fundada inicialmente em Viena, Áustria, e atualmente com escritórios em Los Angeles, Estados Unidos e Guadalajara, México. O nome da firma *Himmelblau* traduzido do alemão quer dizer Céu azul, foi fundada por Wolf Prix, Helmut Swiczinsky e Michael Holzer e ganhou fama ao lado de Peter Eisenman, Zaha Hadid, Frank Gehry com a exposição “*Deconstructivist Architecture*” no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

desconstrutivismo, assim como o pós-modernismo situa-se em oposição à racionalidade ordenada do modernismo, assume uma postura de confrontação com a arquitetura e a história arquitetônica, rejeitando também o uso do ornamento, trabalha a geometria aplicada aos aspectos funcionais, estruturais e espaciais das construções, aprofundando idéias postuladas por Eisenman e Tschumi.



Fig. 68 - Blue Residential Tower, Nova Iorque, Estados Unidos, 2007
Bernard Tschumi
Disponível em: www.dezeen.com



Fig. 69 - Concert Hall and Exhibition Complex. Rouen, França, 1998 - 2001
Bernard Tschumi
Disponível em: www.iamjoa.xanga.com

2.2.4 O neomoderno - A continuidade do espírito moderno

Distante da discussão sobre a contemporaneidade que se travava no contexto mundial, no Brasil a arquitetura contemporânea realiza um percurso de continuidade com o período anterior recente que é a arquitetura moderna. Nesta evolução alguns fatores foram apontados por diversos pesquisadores, com enfoques diferentes, mas que apresentam similaridades. Bastos (2003) aponta como idéia dominante no pensamento nacional: O entendimento de uma arquitetura contemporânea brasileira que se coloca em continuidade e não como ruptura com a arquitetura moderna, valorizando coerência construtiva, adequação climática, adequada relação entre custo e benefício. (2003, p.255).

Bastos (2003) distingue seis traços característicos da Arquitetura Brasileira Contemporânea: (i) coerência construtiva; (ii) adequação física e climática; (iii) preeminência da realidade existente, do contexto; (iv) inserção cuidadosa do edifício no

meio urbano ou natural; (v) qualificação dos espaços internos e externos; e (vi) referências à arquitetura popular e tradicional.

Destas características colocam-se em relevo as que parecem de importância crucial e que se replicam também de certa forma, no paisagismo contemporâneo.

Os itens (iii) e (iv) citados por Bastos (2003) implicam numa mudança radical de atitude frente ao projeto. No modernismo o foco do projeto era o edifício isolado, e na corrente modernista do *internacional style*, isso foi radicalizado a ponto do edifício poder estar em qualquer contexto urbano ou país. Esta descontextualização total provocou muitas críticas, entretanto na arquitetura brasileira, gradativamente o agenciamento começou a tornar-se importante, como um movimento de afastamento do objeto do projeto e uma ampliação da escala, uma visão mais geral. Sintomaticamente, os projetos passaram a ser mais completos, o paisagismo passou a ser incorporado ao projeto arquitetônico.

Esse movimento de ampliação também ocorre com o paisagismo, originalmente relacionado apenas ao desenho de jardins e praças, considerando apenas os aspectos estéticos e cênicos, ao longo do tempo foi abarcando escalas e propostas maiores, incorporando as variáveis sócio-econômicas mais próprias do campo do desenho urbano.

O interesse crescente na recuperação da nova vida nos espaços públicos é certamente uma idéia instigante. Em uma sociedade na qual cada vez mais a vida diária acontece na esfera privada (...) existem sinais claros que a cidade e os espaços urbanos receberam um novo e influente papel como espaço e fórum públicos (GEHL e GEMZOE, 2002, p.20).

Um segundo paralelo entre a arquitetura e o paisagismo contemporâneos é quanto à adequação física e climática. Nas décadas de 1980 e 1990, a crise energética e as preocupações mundiais com a saúde do planeta, a agenda 21 e movimentos ecológicos se refletiram na arquitetura e também no paisagismo.

“Se a arquitetura do século XIX fosse definida pela construção em metal – o Palácio de Cristal e assim por diante – e a do século XX, pelo despojamento modernista na decoração e a superfície limpa, Então a arquitetura do século XXI deveria ser sobre humanismo, sobre a percepção de que estamos construindo em um mundo frágil. Sustentabilidade não tem a ver só com energia, mas com toda a história, a cidade” (Renzo Piano in Folha de São Paulo, 2008).

Outro traço característico do paisagismo contemporâneo é o tratamento dos espaços exteriores como arquitetura da paisagem, o que no paralelo traçado entre arquitetura e paisagismo contemporâneos está sugerido na qualificação dos espaços

internos e externos. Tanto na arquitetura quanto no paisagismo contemporâneos, paralelo ao movimento de afastamento e ampliação da escala, houve um movimento de aproximação no projeto, que foi detectado por Bastos (2003), mas que também é bastante evidente nos projetos recentes de paisagismo que apresentam um detalhamento precioso.

Este processo de continuidade do moderno também se verifica na Europa, e mais especificamente na Espanha, onde a obra teórica e a prática profissional do arquiteto Hélio Piñon apresenta uma aproximação com a arquitetura contemporânea brasileira. Coincidentemente ele organiza um livro sobre a obra do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em que expõe seu pensamento sobre a arquitetura exemplificando com as obras do arquiteto paulista. Mahfuz (2003) apresentando a Praça da Sinagoga projeto de Hélio Piñon para cidade de Onda, Espanha (2001) identifica através da análise do projeto, alguns critérios:

Do estudo deste projeto podem-se tirar as seguintes conclusões: 1. O projeto de espaços abertos é também arquitetura, e sendo assim pode ser resolvido com os mesmos recursos projetuais aplicados a projetos de edificação ou desenho urbano; 2. Não obstante o uso de vegetação, qualquer espaço aberto (jardim, praça, largo, parque, etc.) é artifício, produção cultural. Portanto, não faz sentido tentar imitar a natureza; o elemento natural deve ser tratado de modo a enfatizar o caráter artificial desse espaço. Plantas, pisos, bancos e luminárias são igualmente materiais de que dispõe o arquiteto; 3. Se é artifício e, mais especificamente, arquitetura, todo espaço aberto deve ser ordenado de modo claro e inteligível, permitindo que seus usuários se envolvam com ele não só com o corpo, mas também com o intelecto (MAHFUZ, 2003, p.1).

Esta corrente de pensamento da arquitetura de continuidade do moderno retoma os ideais modernos de se construir um arcabouço teórico em que a arquitetura é explicada pela realidade da obra e não como algumas correntes contemporâneas que buscam analisar a obra arquitetônica com base em conceitos filosóficos, biológicos, psicológicos, etc.. Assim sendo a importância da forma é retomada, a definição formal volta a ser a preocupação central do projeto.

...enquanto na arquitetura tradicional todos os subsistemas convergem e se confundem com a estrutura formal, a sua independência na arquitetura moderna permite o abandono da imitação como procedimento fundamental, possibilitando o uso de esquemas ordenadores de qualquer origem, até da própria história da arquitetura (MAHFUZ, 2006, p.23).

Esta relação do projeto pensado de modo autônomo, segundo estratégias próprias da arquitetura, se transpõe em certa medida para os projetos de paisagismo, conforme se verificará ao longo do estudo.

2.3 Momentos de inflexão no paisagismo

Não se pode falar propriamente de uma ruptura, mas sim de uma inflexão no campo teórico do paisagismo, já que muitos dos conceitos desenvolvidos pelo paisagismo contemporâneo já estavam presentes nas experiências dos jardins modernos.

A compreensão da paisagem como artifício e a inspiração nas artes plásticas, elementos presentes na criação dos jardins modernos, somam-se aos novos conceitos da arquitetura contemporânea formando a base de uma nova concepção de paisagismo.

Neste momento de inflexão, dois fatos ocorridos na Europa, temporalmente próximos (Concurso para o *Parc de la Villette* – 1982 e intervenções de renovação urbana em Barcelona – 1970/80) contribuíram para levantar a discussão e divulgar os projetos que representam uma nova maneira de se pensar o projeto de paisagismo, com uma ênfase especial para o espaço público.

2.3.1 O *Parc de La Villette*: novos paradigmas para o paisagismo

O primeiro concurso para o *Parc de la Villette* foi realizado em 1976, no qual foram atribuídos vários prêmios e menções, no entanto não houve claramente um ganhador. Segundo Álvares (2007), a maioria dos projetos apresentava soluções pseudo-paisagísticas ou pseudo-organicistas, apenas uns poucos se atreviam a refletir sobre a crise do modernismo.

La Villette, situado a noroeste da cidade é uma região de antigos matadouros e mercados de carne, estava ocupado por antigos galpões napoleônicos e edifícios industriais, dentre os quais se destacam a *Grande Halle*, estrutura típica do século XIX em ferro e vidro e a *Salle dès Ventes*, estrutura de concreto que mais tarde seria convertida em Cidade das Ciências.

Em 1982, resolveu-se convocar um segundo concurso, sob o lema de “Um parque urbano para o século XXI”, no qual o paisagista brasileiro Roberto Burle Marx foi convidado para presidir um júri internacional formado por, entre outros: Vittorio Gregotti⁵⁰, Renzo Piano⁵¹ e Arata Isozaki⁵². Em dezembro do mesmo ano, a comissão

⁵⁰ Vittorio Gregotti (Novara, Itália, 1927). Arquiteto italiano, formado em 1952 pela Escola de Arquitetura do Instituto Politécnico de Milão, responsável por vários projetos importantes como o do Estádio Olímpico de Barcelona, o Centro Cultural de Belém em Lisboa e o Teatro Arcimboldi de Milão.

de jurados escolheu nove primeiros prêmios *ex aequo*, e convidou seus autores a desenvolverem seus projetos. Em 25 de março de 1983, finalmente foi escolhido Bernard Tschumi como mestre de obras do parque.

O concurso levantou uma grande discussão sobre o paisagismo, e ao contrário do concurso anterior apresentou diversas contribuições para uma reflexão séria sobre a nova condição do paisagismo na cidade contemporânea, suas novas formas e novos métodos. A participação dos maiores escritórios de arquitetura colaborou para o surgimento de propostas de alto nível de complexidade resultando em inúmeros caminhos que mais tarde foram desenvolvidos em propostas para outras intervenções paisagísticas.

Segundo Álvares (2007), três projetos se diferenciavam radicalmente dos demais, e assumiam a condição de *palimpsesto*⁵³: o projeto de Zaha Hadid, o projeto do grupo OMA⁵⁴ liderado pelo arquiteto Rem Koolhaas e o projeto vencedor de Bernard Tschumi. Os três partiam de alusões às vanguardas pictóricas e arquitetônicas do século XX, os três tentavam experimentar novas maneiras de se entender o projeto de arquitetura como uma obra aberta e pode-se observar em todos eles uma relação com a cidade e o desenho urbano.

2.3.1.1 O projeto de Zaha Hadid

O projeto de Zaha Hadid apresentava uma clara inspiração na obra do pintor Wassily Kandinsky. “O parque de Hadid era uma paisagem de linhas tensionadas, a ponto de iniciar um movimento – uma implantação formal ou conceitual -, a ponto de serem lançadas, como flechas de um arco pintado pelo mestre russo.” (ÁLVARES, 2007, p.408).

⁵¹ Renzo Piano (Gênova, Itália, 1937). Arquiteto italiano, formado em 1964 pela Escola de Arquitetura do Instituto Politécnico de Milão. Adquiriu experiência internacional ao trabalhar com Louis Kahn, partidário da arquitetura high-tech, entre suas obras mais conhecidas destaca-se o Centro Georges Pompidou, em Paris, em parceria com Richard Rogers e o Aeroporto Internacional de Kansai, no Japão.

⁵² Arata Isozaki (Kyushu, Japão, 1931). Arquiteto formado pela Universidade de Tóquio em 1954, tendo sido aluno de Kenzo Tange. A partir de finais da década de 1980 evoluiu para uma posição que evidencia a sua reação aos princípios do Movimento Moderno. Nos seus edifícios podem encontrar-se referências tão díspares como o Neoclassicismo ou a Arte Nova.

⁵³ Palimpsesto – colagem historicista.

⁵⁴ Grupo OMA – Office for Metropolitan Architecture formado em 1975 pelo arquiteto Rem Koolhaas, do qual Zaha Hadid participou antes de partir para carreira solo.

A inspiração de Hadid, entretanto, quando se observa a planta do entorno (fig. 70 e 71) vem do traçado da cidade, em toda sua riqueza e desordem. A arquiteta “decompõe o caos da cidade (...) para reconstruí-lo de novo e articulá-lo como um *ballet* arquitetônico cujos elementos evoluíam sobre o espaço segundo as pautas pictóricas de Kandinsky”. (ÁLVARES, 2007, p.408). O projeto de Hadid era estruturado em faixas que abrigavam atividades diversas e que se aproximavam da estratégia utilizada pelo grupo OMA, ainda que com uma formalização diferenciada.



Fig. 70 - Concorso Parc de La Villette – Proposta Zaha Hadid - entorno
Fonte: Álvares, 2007, p. 409

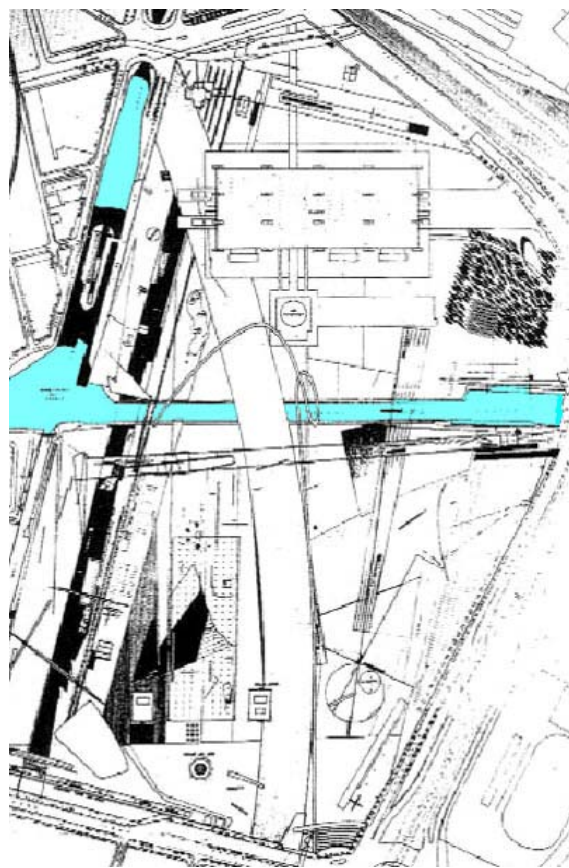


Fig. 71 - Concorso Parc de La Villette – Proposta Zaha Hadid - implantação
Fonte: adaptado Álvares, 2007, p. 409

Hadid propôs uma série de jardins elevados que deslizavam sobre esteiras mecânicas, e foram projetados para mover-se em órbitas aleatórias ou controladas e mudar com as estações do ano - uma galáxia virtual de quiosques, áreas de piquenique, restaurantes e jardins. Assim o movimento dos jardins se torna uma espécie de caligrafia sobre o terreno. Uma experiência possível neste parque no modo de ver um corte arquitetônico, como uma fatia vertical através da paisagem, gerando encontros imprevistos e infinitas justaposições no espaço. Natureza nesse sentido se tornou uma

construção artificial e mecanizada, e a paisagem, ao invés de uma pitoresca *paysage*, um laboratório de experimentações.

2.3.1.2 O projeto de Rem Koolhaas

O projeto de Koolhaas apresenta semelhanças e diferenças conceituais com o projeto de Tschumi. O uso de sistemas de tramas sobrepostos como estratégia de projeto que parece remeter ao desconstrutivismo; entretanto com resultados formais e conceituais diferentes dos obtidos por Tschumi.

O parque tradicional é uma réplica da natureza equipado com um mínimo de instalações requeridas para distração do público: aqui, o programa apresenta um denso bosque de instrumentos sociais, equipado com um mínimo de elementos naturais. OMA/Koolhaas apud (ÁLVARES, 2007, p.425).

O projeto de Koolhaas estabelecia cinco níveis de intervenção, que sobrepostos comporiam o parque: as faixas, a trama de pontos (confetis), as vias de acesso e circulações, o nível final e o nível de conexões e elaborações (fig.72).

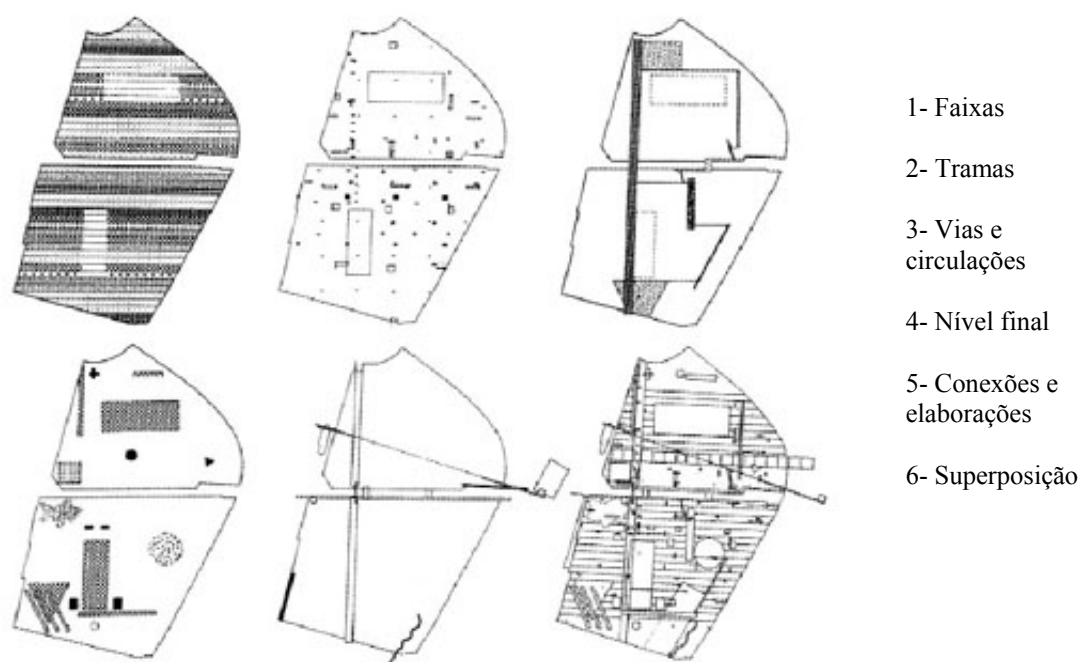


Fig. 72 - Concurso Parc de La Villette - Proposta OMA
Fonte: Álvares, 2007, p.425

As faixas eram os elementos principais do sistema e funcionavam como os pavimentos de um arranha-céu, proposta conceitual desenvolvida por Koolhaas em *Delirious New York* (1978). As faixas ocupam a superfície total do parque e podem acolher todos os acontecimentos programáticos possíveis: jardins temáticos, zonas de

jogos, esportes ou espetáculos. Assim como no piso dos arranha-céus, cada faixa admite um programa diferente e autônomo.

Koolhaas trabalha os elementos vegetais de forma ativa, criando cortinas que separam as faixas de maneiras diversas, em função do tipo de atividades: arbustos cortados e fileiras de árvores. Estas cortinas vegetais criam um efeito de profundidade, todos os elementos vegetais se modelam geometricamente, configurando um jardim extremamente construído.

A trama de pontos representa os diferentes tipos de pequenas arquiteturas: quiosques, pontos de venda, postos de bebidas, etc., cada um deles identificado com uma cor e distribuídos segundo uma frequência diferente. As vias de acesso e circulação são formalizadas em dois grandes elementos: o *mail* e a *promenade*⁵⁵.

O *mail* é uma faixa de 25 metros de largura que atravessa o parque de norte a sul, cruzando o canal; não é só um passeio, mas um sistema de conexão com a cidade. A *promenade* liga o resto dos elementos do parque, sua forma geométrica é à base de fragmentos de esplanadas conectadas entre si e ao *mail*. O nível final é composto por elementos de grande escala, alguns já existentes (o Museu, a Geoda, a Grande Halle, a Cidade da Música, a Rotonda e os Pavilhões) e outros novos como a pirâmide estufa e a colina artificial.



Fig. 73 - Concorso Parc de La Villette - Proposta OMA - maquete
Disponível em: www.gsd.harvard.edu



Fig. 74 - Concorso Parc de La Villette - Proposta OMA - detalhe da maquete
Disponível em: www.oma.eu

As conexões incluem a linha de metrô e a nova linha de teleférico que cruza o parque, e as elaborações espaciais do interior do parque como o anfiteatro e os jardins astronômicos constituem o último nível de projeto do OMA. A superposição de todos os

⁵⁵ Mail e promenade – tradução aproximada caminho expresso e passeio.

níveis configura a estratégia final do projeto, coincidente em alguns pontos com a estratégia do projeto vencedor do concurso (fig.73 e 74), o projeto de Bernard Tschumi.

2.3.1.3 O projeto de Bernard Tschumi

No projeto do Parc de La Villette (fig.76), Bernard Tschumi teve oportunidade de trabalhar vários conceitos teóricos que vinha desenvolvendo, como a concepção de que a experiência arquitetônica depende da interação de três níveis: o evento, o espaço e o movimento. O conceito de evento, como espaço de sobreposição de programas e acontecimentos, e a idéia de movimento são fortemente explorados.

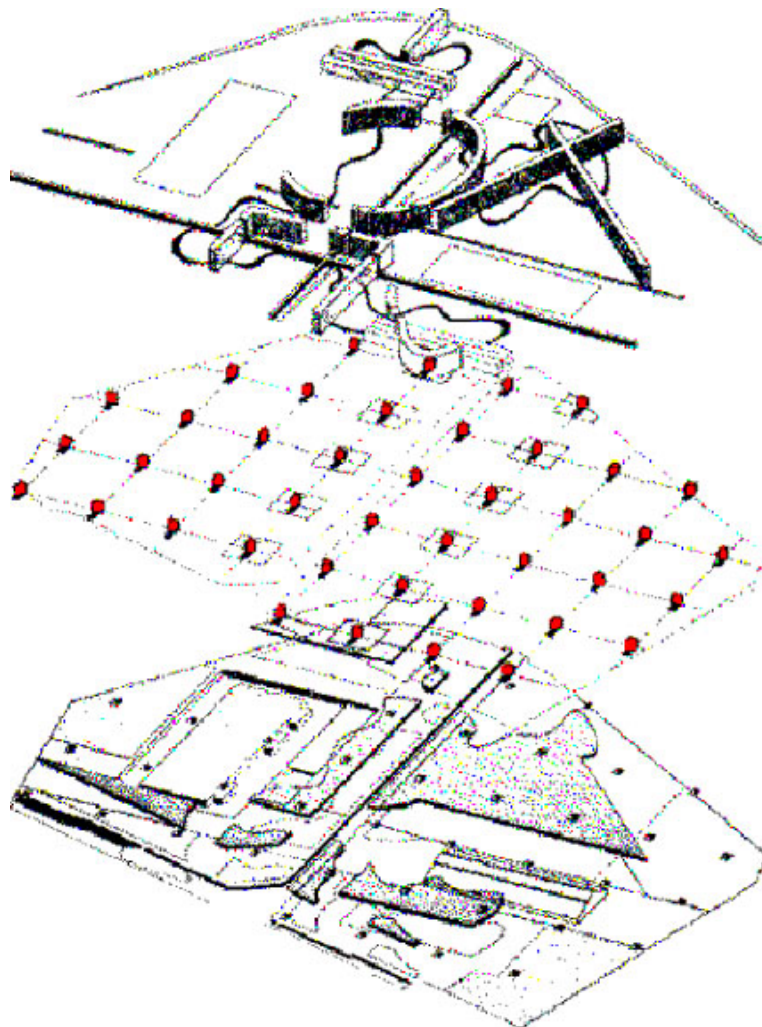
Transparece também no projeto uma grande influência das idéias e obras de Peter Eisenman, como por exemplo, a descontextualização do parque por meio do uso de uma trama geométrica e até mesmo as *folies*⁵⁶, que em seu formato remetem-se ao construtivismo russo, mas também à estética das casas conceituais de Eisenman, a semelhança formal é, sobretudo, em relação ao projeto do *Cannaregio Town Square* (fig. 62 e 63).

Segundo Álvares (2007), Tschumi propõe no processo de composição do parque, três operações: a primeira é a desconstrução do programa estabelecido, mediante definição de usos e áreas, para posteriormente reconstruí-lo em acontecimentos diversos; a segunda é a criação de objetos que abriguem estes acontecimentos, as *folies* (fig.77), que ativam e marcam o território e a terceira consiste em sugerir o movimento, por meio das circulações, mediante o uso de linhas curvas. Com base nessas operações se criam os três sistemas autônomos, que superpostos configuram o parque.

A estratégia principal do projeto (fig.75) está na sobreposição destes três *layers* conceituais: superfícies (água e vegetação), linhas (vias e circulações) e pontos (as *folies*). A estrutura organizadora do parque, representada pela grelha abstrata das *folies*, pode simular a idéia central de se criar uma estrutura sem centro ou hierarquia, uma estrutura que iria negar uma relação entre o programa e a arquitetura, conforme depoimento de Tschumi:

⁵⁶ Nos jardins do século XVIII se referiam às pequenas construções: pavilhões, templos ou quiosques presentes nos jardins, Tschumi utiliza a mesma denominação estruturas de aço pintadas de vermelho que demarcam a trama conceitual e que abrigam múltiplas atividades ou às vezes, nenhuma, aparecendo na paisagem como elemento escultórico.

“Nós tínhamos que projetar um parque: a rede de pontos era antinatural. Nós tínhamos que preencher um certo número de funções: a rede de pontos era antifuncional. Nós tínhamos que ser realistas: a rede de pontos era abstrata. Nós tínhamos que respeitar o conceito local: a rede de pontos era anticontextual. Nós tínhamos que ser sensíveis aos limites do local: a rede de pontos era infinita. Nós tínhamos que ter conhecimentos prévios de paisagismo: a rede de pontos não tinha origem, se abria em uma infinita recessão dentro de imagens e sinais.”



Três tramas formais:

Linhas – um continuum de corredores lineares e curvos que ao se sobrepor e cruzar criam pontos de tensão formal.

Pontos – convertidos em *folies* de cor vermelha, forma cúbica, expressividade neoconstrutivista e diferentes usos possíveis.

Superfícies – uma série de plataformas verdes e volumes de diversos usos culturais e lúdicos.

As sobreposições, interrelações e conflitos criados ao coincidir estas três lógicas – linhas, pontos e superfícies – que geram a forma global do parque.

Fig. 75 - *Parc de La Villette* - Paris - França - Esquema de *layers* - 1982

Bernard Tschumi

Fonte : www.deconstrublog.blogspot.com

Montaner (2001) aponta uma influência dos teóricos do desenho urbano sobre configuração do parque:

Outro elemento importante que está na base do projeto é a interpretação de Kevin Lynch sobre *A imagem da cidade*, com seu estabelecimento de cinco referências geométricas básicas na percepção que os habitantes têm da cidade: sendas, bordas, bairros, nós e marcos. No entanto, o fato de que um parque popular deva ser a recriação das tensões e frustrações próprias da metrópole e não um espaço alternativo ao artificial, um lugar orgânico de alegria e repouso, suscita sérias dúvidas. Isto nos obriga a formular a questão de como deve ser um parque ao final do século XX (MONTANER, 2001, p.238).

O parque foi concebido como uma construção artificial, em vez da tradicional paisagem pitoresca, Tschumi apresenta um laboratório de experiências, uma obra aberta a alterações e contribuições sem, entretanto desfazer seu conceito inicial, como se verificou no desenvolvimento da obra.

No *layer* de linhas, Tschumi desenvolve um caminho que ele chama de *la promenade cinématique* (fig.79), em uma referência aos seus trabalhos sobre arquitetura e cinema, num traçado sinuoso e livre que corta as circulações principais, e onde estão os jardins temáticos, cujos projetos foram delegados a arquitetos, paisagistas e artistas convidados.



Fig. 76 - Parc de La Villette – Vista aérea
Disponível em: www.landliving.com

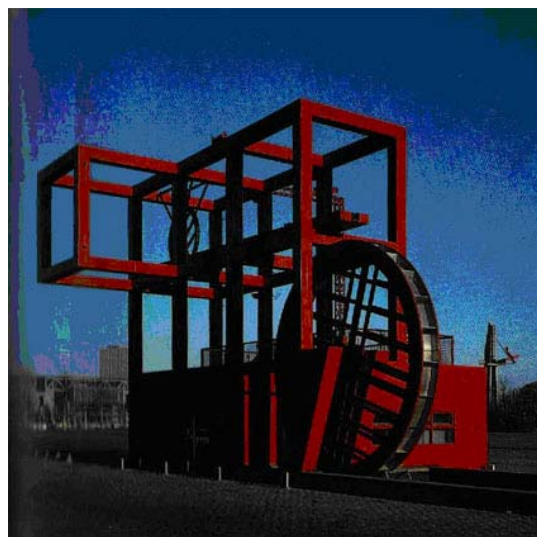


Fig. 77 - Parc de La Villette - Folies
Disponível em: www.users.compaqnet.be



Fig. 78 - Parc de La Villette - marquise
Disponível em: www.educatorium.com.br

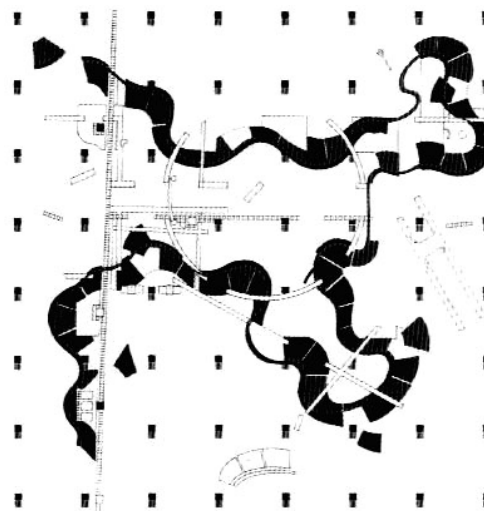


Fig. 79 - Parc de La Villette – La promenade cinématique
Fonte: Álvares, 2007, p.418

Nestes jardins, novas experiências foram realizadas dando suporte e complemento ao parque, com destaque para os jardins de bambus de Alexandre Chemetoff⁵⁷ (fig.80), e um pequeno jardim não construído de Peter Eisenman e Jacques Derrida denominado *Chora L Works* (fig.81). Agora que o parque está completo, com suas múltiplas leituras é possível avaliar melhor o intento do arquiteto ao construir uma nova paisagem para o século XXI.

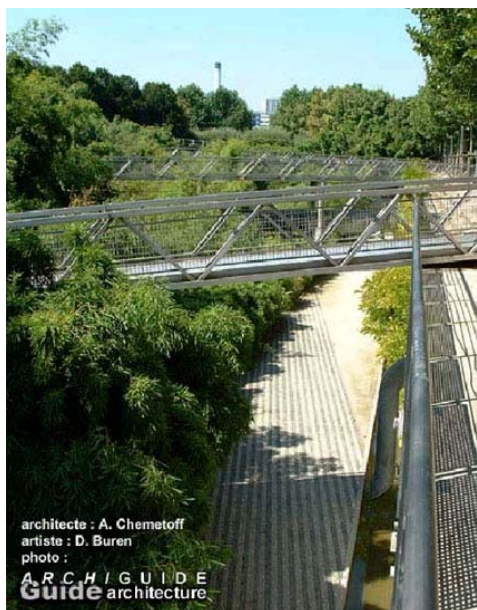


Fig. 80 - *Parc de La Villette* – Jardins de Bambus
Alexandre Chemetoff
Disponível em: www.archiguide.free.fr

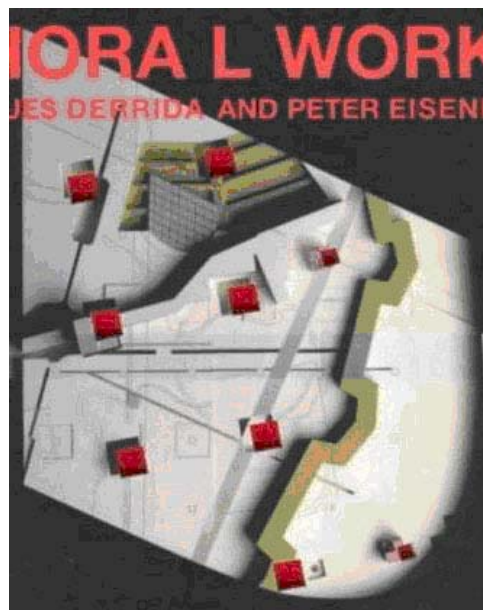


Fig. 81 - *Parc de La Villette - Chora L Works*
Peter Eisenman e Jacques Derrida
Disponível em: www.prabhsharanbir.blogspot.com

O concurso do *Parc de La Villette* estabeleceu novos paradigmas no paisagismo contemporâneo. No paisagismo moderno a utilização de molduras como forma de dominar e artificializar a paisagem são comparáveis a utilização de malhas ou grelhas estruturantes da composição, já não como forma de dominar a natureza, mas constatando que se está projetando uma outra paisagem, uma paisagem de arquitetura. Nesta outra paisagem a natureza entra como um dos elementos da composição e paradoxalmente contribui para enfatizar o caráter artificial do espaço.

A relação do espaço projetado com a cidade, o tratamento arquitetônico que se estende para o entorno e a composição inspirada no espaço urbano demonstram também uma aproximação maior do paisagismo com o desenho urbano. As circulações passam a ter um caráter rigorosamente funcional e mais atento à inserção do paisagismo no contexto da cidade.

⁵⁷ Alexandre Chemetoff (França, 1950). Arquiteto, urbanista e paisagista.

A partir de então, muitas idéias prospectadas pelos participantes do concurso, não só as executadas pelo projeto vencedor, passaram a ser utilizadas na concepção de novos projetos, reinterpretadas ou mesmo repetidas como elementos descontextualizados. O tratamento da paisagem como arquitetura se tornou corrente, o uso de alguns elementos específicos como marquises e passarelas metálicas, estruturas como grandes esculturas, que evoluíram para o tratamento do solo como suporte para arte, com inspiração na *land art*, serão os elementos recorrentes no paisagismo contemporâneo das décadas seguintes.

Porém a lição definitiva deste momento é a de que era possível inventar uma nova paisagem, mais próxima formalmente da arquitetura e da vida contemporânea, sem por isso estar espelhando “as tensões e frustrações de metrópole” (MONTANER, 2001), mas sim, apoiando-se em concepções da arquitetura moderna e contemporânea criar uma poética específica do paisagismo.

2.3.2 Barcelona: a volta da praça como tema de projeto de arquitetura

Na mesma época do concurso do *Parc de La Villette* (década de 1980) desenvolve-se em Barcelona um processo de requalificação dos espaços públicos que iria influenciar o paisagismo de forma decisiva. Segundo Solá-Morales (1991), o processo se inicia a partir da ação política das primeiras gestões democráticas na Espanha, a partir de 1978, e este contexto de participação da sociedade foi muito importante para o sucesso dos empreendimentos.

Na década de 1990, quando a primeira fase do projeto já se encontra construída, Barcelona passa a exportar certo “estilo municipal” de se fazer espaço público e apesar da aparente estranheza inicial, passou a ser “lugar comum enquanto **desenho urbano** habitualmente aceito”. (Grifo nosso, SOLÁ-MORALES, 1991, p.131). Embora o autor esteja se referindo às praças inicialmente restauradas e construídas, utiliza o termo **desenho urbano**.

Solá-Morales (1991) identifica três características que trazem unidade à experiência de Barcelona e da Catalunha. Em primeiro lugar, a localização dos projetos em áreas consolidadas, onde o projeto do espaço público é uma intervenção à

posteriori. Em segundo lugar, os espaços públicos são tratados como arquitetura, isto é, são projetos executados com a lógica dos projetos de arquitetura e design de pequena escala, não sendo feitos com uma metodologia ou um repertório diferente do da arquitetura.

Haver confiado uma ação política à disciplina arquitetônica e a seus instrumentos específicos é, sem dúvida, um caso excepcional, na situação cultural de nosso mundo tardo industrial, no qual todos os indícios apontam para a hegeliana morte da arquitetura ante a eficácia mais potente de outras racionalidades, de outras tecnologias e outros *mass media* (SOLÁ-MORALES, 1991, p.132).

Em terceiro lugar, a experiência de Barcelona tem uma “impostação ideológica precisa” (SOLÁ-MORALES, 1991, p.132), isto é, advinda de um governo socialista, após anos de ditadura, a tônica das intervenções foi recuperar o espaço público para a população: a praça, a rua, o jardim.

Essa recuperação do papel de coordenador de intervenções urbanísticas por parte do arquiteto no contexto das transformações em Barcelona é bastante notável no atual contexto da arquitetura e é também sintomático como as intervenções são ora nomeadas como paisagismo, ora como urbanismo e às vezes como arquitetura. Faz-se notar também o contexto em que se desenvolveram as propostas.

Da arquitetura barcelonesa destes últimos anos – pública, privada – falou-se que era astutamente eclética, entre a herança da tradição moderna e certa capacidade de prolongamento dos modelos do passado. Sem haver sido literalmente pós-moderna, no sentido estilístico que concedemos a este termo, pode ter sido uma arquitetura sem preconceitos com respeito a estar adstrita a uma linguagem única ou à emissão de uma mensagem programática com pretensões à universalidade (SOLÁ-MORALES, 1991, p.132).

Pode-se creditar a essa situação a ampla liberdade formal que tiveram os arquitetos ao propor os projetos, que pela sua quantidade e qualidade tiveram ampla repercussão na Europa. Observa-se pelas datas dos projetos dos novos espaços urbanos europeus a influência do vocabulário formal e conceitual da experiência barcelonesa, que também pelo fato de apresentarem grande visibilidade e uma resposta imediata do público com forte conteúdo político, foram exemplos facilmente adotados.

Essa visão contemporânea do paisagismo, que surge simultaneamente em diversas intervenções (*La Villete* e outros), mas com maior massa crítica em Barcelona, apresentam alguns aspectos presentes na obra de alguns paisagistas do modernismo e nas considerações teóricas sobre a arquitetura contemporânea (pós-modernismo, fragmentação, desconstrutivismo, etc.).

Entretanto um aspecto bastante importante apontado por Solá-Morales (1991) é o fato de que as experiências propostas pelos arquitetos para o espaço público, não tiveram uma base conceitual comum a todos os projetos e formulada anteriormente, mas sim o contrário.

Seu evidente realismo, sua deliberada autolimitação não só se refletem no fato de não ter se produzido depois de um completo debate teórico, como também porque, em todo caso, a armação conceitual que explica essa experiência é, sobretudo, o resultado de uma prática concreta, de um trabalho de reflexão caso a caso, a partir dos projetos e das situações particulares e não o revés (SOLÁ-MORALES, 1991, p.132).

Para desempenhar a tarefa de requalificar os espaços públicos, a prefeitura nomeou um dos arquitetos mais importantes na época: Oriol Bohigas⁵⁸, diretor da escola de arquitetura. Bohigas desenvolveu uma política que enfatizava mais as intervenções pontuais que projetos urbanos mais gerais e complexos, por uma questão prática, de que os projetos mostram à população uma visão de progresso imediato.

Na proposição de Bohigas, cada quarteirão deveria possuir sua própria “sala de estar” e cada distrito seu parque, evidenciando a interlocução entre o espaço urbano e o novo regime democrático que pressupõe espaços onde as pessoas possam se reunir. Como tratamento de “sala de estar”, fica evidente a atenção dos arquitetos ao detalhe dos pisos, dos bancos, da iluminação. A busca de espaços mais confortáveis em todos os sentidos, e não apenas a criação do idílico cenário vegetado. Fora da área central da cidade, foram criados outros espaços públicos sob o lema de “dar um rosto a quem não tem”, contemplando as extensas áreas de expansão da cidade, carentes de identidade, nas quais os arquitetos tiveram ampla liberdade de experimentação.

Outra premissa do projeto foi “Levar os museus às ruas”, que previa a implantação de uma obra de arte (normalmente esculturas) de um artista de prestígio internacional para cada praça. Isto suscitou a cooperação entre artistas e arquitetos em quase todas as intervenções. Segundo Gehl e Gemzoe (2002) “Os arquitetos de

⁵⁸ José Oriol Bohigas Guardiola (Barcelona, 1925) Formou-se pela Escola Técnica Superior de Barcelona, em 1951. Fez parceria com Josep Martorell (1951) logo incluindo Davia Mackay e formando o MBM (Martorell Bohigas Mackay), escritório responsável pela adequação de Barcelona para as Olimpíadas de 1992. Fundador do Grupo R criticava a estagnação cultural da década de 1940 e o regionalismo que resultaram na arquitetura vanguardista da década de 1930. Professor na Escola de Arquitetura de Barcelona (1971) e diretor em 1977 aliava a tendência moderna e o funcionalismo à tradição histórica. Recebeu dentre diversos prêmios, medalhas de ouro em Barcelona (1986) e Madrid (1990), Universidade de Darmstadt (1992) e pela construção da Academia de Arquitetura em Paris (1988).

Barcelona foram no mínimo pioneiros por elevar o espaço público ao nível de um campo arquitetônico independente, depois que essa disciplina desapareceu sob a influência do modernismo” (GEHL e GEMZOE, 2002, p.29).

Diferente do *Parc de La Villete*, que foi uma intervenção em grande escala, as intervenções em Barcelona, embora fizessem parte de um plano geral, em sua maioria eram na escala da praça, e em áreas consolidadas: áreas degradadas ou obsoletas.

2.3.2.1 A *Plaça dels Paisos Catalans*

A *Plaça dels Paisos Catalans* (Barcelona, 1983), projeto dos arquitetos Helio Piñon⁵⁹ e Albert Viaplana⁶⁰ é uma obra paradigmática, construída no que era um grande estacionamento em frente a uma estação ferroviária, demonstra a ruptura com os preconceitos em relação ao desenho de espaços públicos.

A praça está sobre um entroncamento de linhas subterrâneas e na superfície é circundada por vias de tráfego intenso (fig.82 e 83). A condição agressiva em que está localizada e a impossibilidade de ser arborizada obrigou os arquitetos a uma solução radical, que causou muita polêmica. A praça é uma composição abstrata, com o espírito formal do modernismo, utilizando elementos esculturais de forma poética.

Estrutura-se através da grande cobertura ondulada que divide a praça em duas áreas, uma segunda cobertura, mais elevada, como um dossel ou a copa de uma árvore frondosa faz um contraponto com o entorno de edifícios mais elevados, e parece representar um portal de entrada para cidade, sem entretanto, fazer qualquer concessão ao estilo *beaux-arts* de grandeza convencional. O piso de granito e o mobiliário: bancos, fontes e iluminação incomuns, mas de *design* preciso se apresentam como uma nova forma de se construir o espaço público da praça, mas também e principalmente uma nova forma de vê-lo.

⁵⁹ Hélio Piñon (Onda, Castellón, Espanha, 1942), arquiteto formado em 1966 e doutor em Arquitetura (1976) pela Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona. No início dos anos setenta, iniciou sua atividade docente nessa escola, onde, desde 1980, ocupa a cátedra de Projetos e atualmente, dirige o Laboratório de Arquitetura.

⁶⁰ Albert Viaplana (Barcelona, 1933), arquiteto, formado pela Escola de Arquitetura de Barcelona em 1966. É professor da Universidade de Arquitetura de Barcelona e desde 1974 tem um escritório com Helio Piñon. Entre suas obras podemos destacar: Plaza dels Paisos Catalans (1983), Parc del Besos (Sant Adrià del Besos, 1984), Centre d Art Santa Monica (1986), Plaza Barange (Granollers, 1987), Hotel Hilton (1990), Edificis d habitatges de la Vila Olímpica (1992), Biblioteca Popular en Sant Feliu de Llobregat (1993), Centre de Cultura Contemporanea (1993), Moll d Espanya, Port Vell (1995), Rambla de Mar (1994) e Maremàgnum (1995).

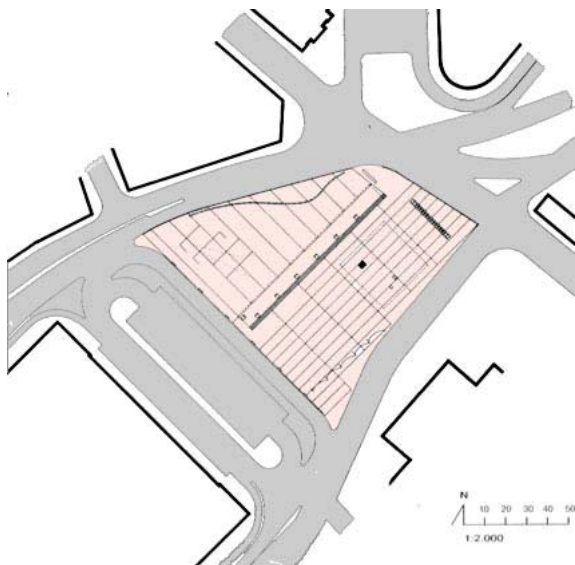


Fig. 82 - *Planta Plaça dels Països Catalans*,
Barcelona, 1983
Piñon e Viaplana
Fonte: adaptado de Gehl e Gemzoe, 2002, p. 178



Fig. 83 - *Plaça dels Països Catalans* - vista geral
Fonte: Gehl e Gemzoe, 2002, p. 179

Embora a praça contenha uma grande dose de ineditismo e ter suscitado polêmica, especialmente por apresentar um caráter extremamente arquitetônico, é possível os traços da estética do modernismo. A praça é uma construção de arquitetura, ordenada de forma clara e inteligível, resolvida com os mesmos recursos projetuais aplicados aos projetos de edificações ou desenho urbano. Os elementos apresentam formas puras, despidas de enfeites, e as cores e texturas são as dos próprios materiais, granito, aço, aplicadas a um design de mobiliário que valoriza a forma (fig.85), mas não mais preocupado com o binômio forma-função do ideário moderno.



Fig. 84 - *Plaça dels Països Catalans*, vista noturna
Fonte: Gehl e Gemzoe, 2002, p. 181



Fig. 85 - *Plaça dels Països Catalans*, mobiliário
Fonte: Gehl e Gemzoe, 2002, p. 180

Muitos elementos apresentados na praça foram reinterpretados ou repetidos como a formar um vocabulário da praça contemporânea: a concepção não usual das fontes, a cobertura metálica inspirada na pérgula, mas com uma aparência mais

contemporânea, as esferas metálicas utilizadas como balizadores impedindo acesso de automóveis e especialmente as luminárias criadas especialmente para este projeto (fig.84).

Há também a citação do paisagismo moderno, por meio de uma parede com uma abertura que emoldura a paisagem urbana na entrada da praça, como a demonstrar o apreço dos arquitetos aos mestres modernos (fig.83).

2.3.2.2 O *Parc Estació del Nord*

Como parte das premissas de Bohigas de “levar o museu às ruas”, a prefeitura de Barcelona convidou vários artistas de renome internacional para colaborar no projeto de praças. O *Parc Estació del Nord* é resultado da colaboração entre os paisagistas Andreu Arriola e Carmen Fiol⁶¹ e a escultora americana Beverly Pepper⁶², que desenvolve trabalhos no conceito de *land art*. Não se trata mais da utilização de uma linguagem da arte na concepção formal dos jardins, mas de um trabalho em que o conceito paisagístico e artístico da praça são desenvolvidos simultaneamente.

O parque chamado pelos autores de “Sombra e Sol” (fig.86), configura-se como uma praça de transbordo da estação de metrô adjacente a ele, e faz uma referência às estações do ano, materializada nas duas áreas principais: o *Cel Caigut* (céu de inverno), uma escultura de grandes proporções revestida de cacos de azulejos (fig.87), numa homenagem à Gaudí, é a área de sol, para utilização preferencial no inverno e a *Spiral of Threes* (espiral de árvores), no outro extremo da praça (fig.87), uma área sombreada de estar para uso preferencial no verão.

O projeto apresenta uma evidente unidade, presente em todos os detalhes, inclusive os bancos e a iluminação foram projetados pela artista Beverly Pepper (fig.88).

⁶¹ Andreu Arriola e Carmen Fiol (nasceram ambos em Barcelona, 1956), arquitetos, formados pela Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona. Lideraram de 1981 a 1988 o departamento de Desenho Urbano de Barcelona. Entre 1989 a 1993, Andreu Arriola foi diretor associado do Instituto de Desenvolvimento e Jogos Olímpicos – Barcelona 1992. Em 1987 começaram a trabalhar juntos em Barcelona e ganharam várias competições nacionais e internacionais.

⁶² Beverly Pepper (1922) é uma escultora moderna e pintora abstrata, nasceu em Beverly Stoll em 1922 na cidade de Nova Iorque e teve sua educação no Pratt Institute (desde 1940) and the Art Students League of New York. Estudou em Paris (a partir de 1949) com Fernand Léger e André Lhote e a partir de 1951 morou em, e próximo, à Roma. Ela é conhecida por suas figuras-totens, esculturas metálicas, trabalhos espelhados e construções ambientais e por sua série “Amphisculpture” (1947-76).



Fig. 86 - *Parc Estació del Nord*, Barcelona, 1987/92
Andreu Arriola e Carmen Fiol
Disponível em: www.beverlypepper.org



Fig. 87 - *Parc Estació del Nord*, *Cel Caigut*
Disponível em: www.beverlypepper.org

A praça é um refúgio em movimentada área urbana próxima à estação de metrô, questões de conforto ambiental estão presentes na proteção da praça em relação ao entorno urbano ruidoso, através de taludes incorporados às esculturas de Pepper (fig.86), ou na área sombreada em espiral que convida à introspecção e repouso da *Spiral of Threes*, nessa conjunção perfeita entre arte, funcionalidade e qualidade ambiental experimentada neste projeto.



Fig. 88 - *Parc Estació del Nord*, mobiliário
Disponível em: www.beverlypepper.org



Fig. 89 - *Parc Estació del Nord*, *Spiral of Threes*
Disponível em: www.beverlypepper.org

2.3.2.3 O *Parc del Clot*

No *Parc del Clot*, projeto de Daniel Freixes⁶³ e Vincence Miranda, recuperou-se um antigo espaço industrial para convertê-lo em um jardim arquitetônico de sistemas

⁶³ Daniel Freixes (Barcelona, 1946) Arquiteto, especializado na reabilitação de espaços arquitetônicos. Seus trabalhos incluem o *Parc del Clot*, a Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade Ramon Llull, o coquetel-Zsa Zsa em Barcelona, Palamos Museu de Pesca, o parque temático Felifonte em Taranto (Itália), uma conjunto de habitação plurifamiliar em Barcelona (em colaboração com Virginia Figueras) e outra em Reus (em colaboração com Josep Llobet). Trabalhou também em projectos para a remodelação do Tibidabo Amusement Park Barcelona (em colaboração com a Bosch Eulália), o Museu da Música de Barcelona (em colaboração com Rafael Moneo e Andreu Arriola), o Museu Mines of Transportation arqueológico, o Museu Rural de avaliação da vida de

geométricos em colisão. O parque apresenta uma interessante conjugação de parque e praça recreativa, sendo que os aspectos de preservação de um pequeno bosque e das ruínas de uma antiga estação ferroviária tornam o parque peculiar (fig.90 e 91).

O caráter da preservação das ruínas é apenas sinalizador, como em outros projetos contemporâneos, não se trata de preservação nos moldes de “patrimônio histórico”, assim como a preservação do pequeno bosque não foi com o rigor purista de botânicos, no parque admitiu-se o plantio de espécies exóticas de forma mais intencional e geométrica.

No aproveitamento das ruínas, vê-se dupla utilidade, o conjunto de arcos que emoldura a paisagem vista do interior do parque, ao mesmo tempo, funciona como limite de proteção em relação ao entorno urbano. O traçado dos caminhos: duas diagonais que cruzam a praça, representa bem o espírito do contemporâneo, de objetividade e rapidez (fig.92). Os pórticos que acompanham a passarela principal imprimem a sensação de velocidade ao trajeto.



Fig. 90 - *Parc del Clot*, Barcelona - planta baixa - 1988
Freixes e Miranda
Fonte: adaptado de Gehl e Gemzoe, 2002, p. 186



Fig. 91 - *Parc del Clot* - vista geral
Disponível em: www.geocities.com

O bosque é mantido, mas as árvores novas representam a natureza disciplinada: duas fileiras de ciprestes rigidamente dispostas; curiosamente essa geometria não transmite idéia de estática, mas de um jogo dinâmico ao se chocar com a assimetria das passarelas e das formas livres do bosque. A água como elemento lúdico e de proteção acústica, em cascatas, fontes, espelhos d'água é também outra característica que expressa movimento. O elemento lúdico presente nas colunas de ferro fundido que sustentam uma arcada de tijolos (fig.93), remetem à obra instigante de Gaudí.

A chaminé, resquício da antiga fábrica, forma um conjunto com as arcadas também de tijolo, que remetem ao passado, entretanto, as passarelas e as torres de vidro que compõem o sistema de iluminação da praça dão o toque do contraste e da fragmentação, que remete ao contemporâneo, a síntese da liberdade formal e da alegria que os novos espaços urbanos projetados têm suscitado.



Fig. 92 - *Parc del Clot*, passarela
Disponível em: www.geocities.com



Fig. 93 - *Parc del Clot*, fonte
Disponível em: www.geocities.com

Neste parque/praza o caráter contemporâneo estabelecido no *La Villette* se suaviza pela menor escala, mas nele estão contidos todos os elementos de velocidade, colisão e colagem presentes no anterior, compondo a nova poética contemporânea do paisagismo, contemplando os aspectos funcionais, especialmente nas circulações, o aspecto artístico nas obras de arte incorporadas à arquitetura e na preservação do histórico e o aspecto ambiental no uso da vegetação existente e a nova, fugindo um pouco do modelo praça seca, ou excessivamente construído, sem entretanto, deixar de atender à necessidade contemporânea dos amplos espaços multifuncionais.

2.4 Considerações finais do capítulo 2

Assim como o pensamento moderno em paisagismo surgiu como uma resposta coerente aos pressupostos da arquitetura moderna, os conceitos contemporâneos de paisagismo surgem também em decorrência de um movimento que se esboça também na arquitetura. É bastante evidente que o modernismo como movimento cultural era bastante coeso e abrangente, envolvendo as artes (música, pintura, literatura e escultura), a arquitetura e a filosofia, o que não é tão visível na arquitetura contemporânea, que se apresenta de forma fragmentária e cuja expressão não é tão facilmente distinguível em todas as artes em que se manifesta.

Muitas das experiências empreendidas no paisagismo moderno, nos jardins residenciais, serviram de base para o que se iria fazer no espaço público a partir da década de 1980, no paisagismo contemporâneo, configurando-se mais como continuidade, ou a retomada de experiências iniciadas no paisagismo moderno. Este aspecto de ruptura e continuidade é bastante presente na história do paisagismo, alguns aspectos do paisagismo eclético, como a rígida geometria foram reinterpretados pelo moderno, assim como algumas concepções de um paisagismo baseado em conceitos das artes plásticas serão reinterpretados pelo contemporâneo.

No paisagismo moderno, a estratégia de dominar o natural, através de emolduramento e da construção de marcos que representavam o domínio do construído sobre a natureza, evolui no contemporâneo com a utilização das malhas conceituais sobre o terreno. Como comenta Eisenman, já não é a tentativa de dominar a natureza, pois que a tecnologia já a esmagou, mas de estabelecer uma paisagem de arquitetura, onde os elementos naturais e construídos têm o mesmo valor num jogo compositivo de invenção de uma outra paisagem.

O paisagismo moderno institui o uso do jardim, os jardins deixam de ser preferencialmente destinados à contemplação e passeio e passam a ser utilizados, como enfatiza Thomas Church em *Gardens are for the people*, influenciado pelas novas doutrinas sobre saúde e vida ao ar livre. Nesse sentido, a introdução de áreas de lazer e esportes e a criação do *playground* são as influências mais evidentes da escola americana na formalização das praças modernas.

No paisagismo contemporâneo, com a negação dos princípios modernos, especialmente do dístico “forma e função” por Robert Venturi em seu manifesto, a funcionalidade se apresenta na forma de espaços múltiplos, embora as circulações e a ligação com a cidade tenha tornado os projetos mais rigorosamente funcionais. A recuperação do paisagismo como indutor de um desenvolvimento urbano, aproxima o paisagismo contemporâneo do desenho urbano, especialmente em intervenções de requalificação de áreas urbanas.

A conjunção de arquitetura e arte como princípio da Bauhaus e da arquitetura moderna se apresenta também nos primórdios do paisagismo moderno com os famosos jardins cubistas da década de 1920, aparecendo novamente na década de 1960 com a obra de paisagistas como: Roberto Burle Marx, Luis Barragán e Isamu Noguchi, em toda sua plenitude artística de formas e cores.

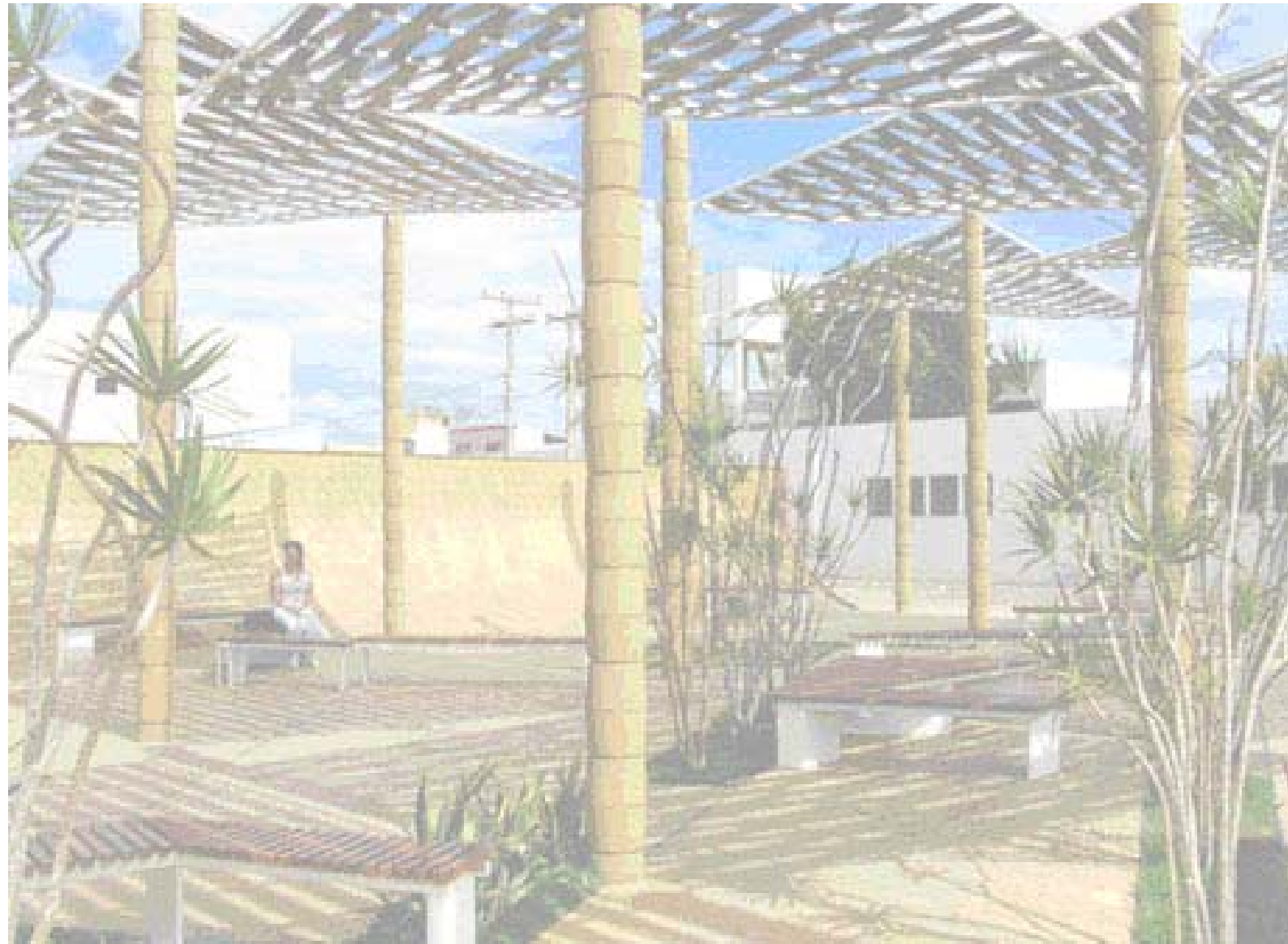
No paisagismo contemporâneo a arte não é mais uma citação ou um apêndice, ou uma linguagem utilizada no trabalho paisagístico, os conceitos da arte são subjacentes à origem do projeto. Observa-se também, como caso do *Parc de La Villette*, que conceitos teóricos do campo da arquitetura e da filosofia se incorporam a concepção do projeto.

Observa-se no paisagismo moderno pelo afastamento do jardim paisagístico, uma crescente artificialização do jardim, fato que parecia levar o paisagismo a se tornar uma obra essencialmente construída. Entretanto, a contribuição principalmente de paisagistas americanos e a atuação de Roberto Burle Marx, na preservação de espécies ameaçadas e no uso de vegetação autóctone, promove o equilíbrio entre elementos vegetais e construídos.

No paisagismo contemporâneo, a questão ecológica torna-se crucial, a partir da década de 1980, com a crise dos combustíveis e as preocupações com o aquecimento global, o paisagismo acompanhando o momento histórico, assim como a arquitetura também o faz, passa a incorporar na gênese do projeto as preocupações com a sustentabilidade do planeta. O caráter ambiental no paisagismo se amplia com a utilização de materiais recicláveis.

CAPÍTULO 3:

ASPECTOS FUNCIONAIS, ESTÉTICOS E AMBIENTAIS NA CONCEPÇÃO DE PROJETOS DE PAISAGISMO



*Os Fractais constituem uma maneira de geometrizar o caos da natureza,
de iluminar a desordem, mensurando-a,
representando-a e domesticando-a.
(MONTANER, 2008)*

3.1 Introdução

Neste capítulo apresentam-se os três aspectos importantes na concepção de projetos no paisagismo contemporâneo, aspectos estes que se interrelacionam e que estão presentes em maior ou menor grau nas estratégias projetuais.

Alguns autores que se dedicam ao estudo do paisagismo, como Robba (2002), Macedo (1999) e Romero (2001) - têm uma opinião coincidente de que a análise da qualidade de um projeto de paisagismo passa pelo atendimento a três requisitos: o ambiental, o funcional e o estético.

A cada paisagem, a cada lugar, então, atribuem-se três tipos de qualidade: 1. ambiental - que mede as possibilidades de vida e sobrevivência de todos os seres vivos e das comunidades na paisagem existente, 2. funcional – que avalia o grau de eficiência do lugar no tocante ao funcionamento da sociedade humana, 3. estética – que apresenta valores com características puramente sociais, atribuída pelas comunidades humanas a algum lugar em um momento no tempo (MACEDO,1999, p.13).

Esses três aspectos permeiam os projetos de paisagismo desde a busca da linguagem moderna de desenho de jardins privados, até os projetos contemporâneos que apresentam uma outra visão de construção da paisagem.

A questão funcional e estética esteve sempre presente no paisagismo, como demonstram os três princípios contidos nas premissas de Tunnard (1938): (i) o funcional – uma abordagem global, baseada no conceito de que o uso determina a forma; (ii) a empatia – baseada na atitude japonesa de um diálogo do jardim com a natureza, expressa simbolicamente pelo uso de composições assimétricas e elementos irregulares e (iii) o artístico – baseado nos princípios da arte moderna. Observa-se que a empatia sugerida por Tunnard trata também do aspecto estético ou artístico, preocupação mais diretamente ligada à formalização do projeto.

De forma similar, Church (1955) aborda as mesmas questões ao estabelecer os três elementos que influenciam a forma do jardim: (i) as necessidades e exigências do cliente; (ii) as características dos materiais e das espécies vegetais utilizadas e (iii) a expressão artística da concepção. Os itens (i) e (ii) referem-se aos aspectos funcionais do projeto, embora falem sobre as espécies vegetais, nos projetos de Church elas se apresentam mais como elementos da composição, do que pelo seu caráter ecológico.

Observando-se as experiências empreendidas nos jardins modernos da década de 1960 e as intervenções paisagísticas que determinaram a inflexão entre o moderno e o contemporâneo (Concurso de *La Villette* e Intervenções em Barcelona), parecia que o paisagismo iria tornar-se uma construção artificial cada vez mais distante do mundo natural e, portanto afastado do caráter ecológico e ambiental proporcionado pelo uso da vegetação.

Entretanto, como reflexo da conjuntura mundial, com a crise dos combustíveis fósseis e as preocupações com o aquecimento global, um novo interesse pela utilização de elementos naturais na concepção dos projetos paisagísticos gera então a retomada do terceiro aspecto norteador do paisagismo que é o aspecto ambiental. Evidentemente esta preocupação já existia desde os primórdios do moderno, mas não da forma explícita e com a urgência que se apresenta na sociedade contemporânea. Esta tendência surge com mais evidência na década de 1990, inspirando-se nos movimentos ecológicos e nos conceitos de sustentabilidade ambiental.

Estes três aspectos vão se relacionar com quatro disciplinas que ajudam a compor o quadro do paisagismo contemporâneo que são o desenho urbano, a arte e arquitetura contemporâneas e a revitalização de áreas degradadas. As teorias e os conceitos próprios destas áreas são utilizados na concepção de projetos no paisagismo contemporâneo, por esta razão, apresentam-se os fundamentos teóricos e instrumentos de análise que aplicados ao paisagismo tem apresentado seus projetos mais emblemáticos.

3.2 Aspectos funcionais

O aspecto funcional foi um dos fundamentos da arquitetura moderna e se refletiu no paisagismo. Já não se tratava de conceber espaços somente para o passeio e a contemplação, os jardins e praças passam a ter maior ocupação e utilização. Desde os princípios estabelecidos por Tunnard e Church, a funcionalidade tem sido um dos parâmetros norteadores do projeto de paisagismo. Nos jardins modernos, principalmente os da escola americana, se realiza especialmente na formulação das áreas de lazer com piscinas, churrasqueiras etc., o que se manifesta nas praças por meio das quadras de esportes e *playgrounds*. De maneira geral o aspecto da funcionalidade no moderno, está

mais presente no interior do jardim ou da praça, o interesse do traçado está mais no interior do lote que no contexto urbano.

No paisagismo contemporâneo, a questão da funcionalidade se amplia, e está mais presente na interação com o contexto da cidade. Inicialmente, na oposição entre o moderno e o contemporâneo, uma das questões principais, apontada por Venturi (1995), era a da forma e função. Esse atrelamento da forma à função é desprezado pelo espírito contemporâneo, embora os traçados dos caminhos passem a ser mais rigorosamente funcionais com relação ao tecido urbano. Essa visão ampliada do paisagismo contemporâneo aliada ao descontentamento da visão modernista de planejamento gerou uma grande aproximação dos paisagistas aos problemas da cidade e a parceria que se mostra mais integrada nas ações do desenho urbano.

A relação dos aspectos funcionais do projeto paisagístico é ampliada para o contexto urbano no contemporâneo, os paisagistas passam a se apropriar de conceitos e métodos próprios do desenho urbano, como observa Montaner (2001) ao comentar o projeto do *Parc de La Villette*:

Outro elemento importante que está na base do projeto é a interpretação de Kevin Lynch sobre *A imagem da cidade*, com seu estabelecimento de cinco referências geométricas básicas na percepção que os habitantes têm da cidade: sendas, bordas, bairros, nós e marcos. No entanto, o fato de que um parque popular deva ser a recriação das tensões e frustrações próprias da metrópole e não um espaço alternativo ao artificial, um lugar orgânico de alegria e repouso, suscita sérias dúvidas. Isto nos obriga a formular a questão de como deve ser um parque ao final do século XX (MONTANER, 2001, p.238).

O projeto de recuperação ou implantação das praças passa a considerar outras variáveis, como o tráfego, acessibilidade, a interligação de praças em corredores verdes, entre outras, tornando a questão mais complexa e exigindo equipes maiores e multidisciplinares; por outro lado as equipes de planejamento urbano também passaram a solicitar profissionais do paisagismo para compor seus quadros.

3.2.1 Desenho urbano

O desenho urbano se estrutura a partir da década de 1970 e se consolida em 1980 com a proliferação de cursos de pós-graduação específicos na Grã-Bretanha. Surge também a constatação da falência dos modelos formalistas do movimento moderno. A visão determinista e a pretensão científica do planejamento urbano dos anos 1960 e

1970 aliada aos modelos funcionalistas do movimento moderno resultou em um tratamento da cidade como um sistema racionalista, apoiado por outras disciplinas como a economia, a sociologia e a geografia, afastando-se da realidade e da escala vivencial do cotidiano da população, totalmente ignorada nos planos.

“... no Planejamento Urbano as propostas físico-espaciais são formuladas a partir de diretrizes ou planos sócio-econômicos e institucionais... o espaço urbano é prefigurado através de outros campos disciplinares, quando não é totalmente omitido” (KOHLSDORF, 1985, p.41).

O distanciamento do planejamento urbano da questão da conformação da cidade e mais especificamente do espaço do cotidiano da população se torna cada vez mais evidente. “Foi para responder à necessidade de complementar esse *gap* que se impôs o desenho urbano, com suas novas categorias de análise e atuação sobre o urbano” (DEL RIO, 1990, p.47). A Inglaterra foi o primeiro país a agir de forma institucional para atender a esta demanda. Segundo Del Rio (1990), em 1970, o Real Instituto Britânico de Arquitetura (RIBA), já admitia a necessidade de formar profissionais nessa área e, em 1980 já existiam nove cursos de pós-graduação em desenho urbano implantados. A preocupação inicial era oferecer um treinamento voltado para prática, o entendimento então era de que seria necessária uma disciplina de *design*.

... os inscritos, se planejadores, teriam que receber formação em temas de natureza físico-espaciais, de “design” e estética; se arquitetos, teriam que passar a compreender e saber atuar sobre todo o entorno de sua área e o contexto urbano como um todo (DEL RIO, 1990, p.47).

É interessante observar a relação entre o paisagismo, o urbanismo e a arquitetura presente na definição de desenho urbano formulada por B. Goodey, um dos arquitetos fundadores do desenho urbano na Inglaterra.

“Como Planejamento, o termo Desenho Urbano está aberto a uma série de interpretações. Nós o entendemos, de uma maneira geral, como significando o projeto e gerenciamento do meio ambiente tridimensional, maior que a edificação individual. Consideramos que seu campo de interesse localizou-se na interface entre a arquitetura paisagística e o planejamento urbano, inspirando-se na tradição de projeto da arquitetura e da arquitetura paisagística, e na tradição do gerenciamento ambiental e de ciências sociais do Planejamento Contemporâneo” (in B. GOODEY, 1983:13 apud DEL RIO, 1990, p.47).

Nesta visão ampliada da inserção do paisagismo no contexto urbano, os paisagistas passam a utilizar com frequência os mapas de figura-fundo e mapas de layers sobrepostos para definir seus projetos.

3.2.2 Estudos de Análise do Espaço Urbano

Os estudos de análise do espaço urbano desenvolvidas por Romero (2001) dizem respeito tanto aos aspectos ambientais quanto funcionais, da mesma forma o instrumental desenvolvido por Lynch (1960), Cullen (1971) e Kohlsdorf (1996) para leitura da forma da cidade se prestam a uma análise da praça sob seus aspectos funcionais, estéticos e simbólicos.

Desta forma pode-se verificar uma interessante interrelação das teorias sobre os estudos da climatologia e os de morfologia urbana com os aspectos básicos para qualificação do projeto de paisagismo (fig.92), sendo que o aspecto funcional está presente em ambos os casos.

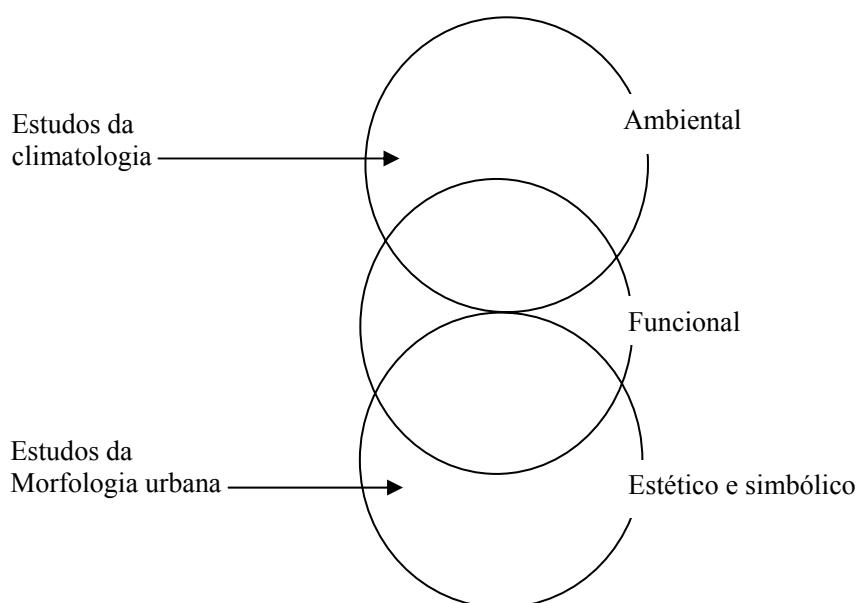


Fig. 94 - Inter-relação estudos de climatologia e morfologia urbana / três aspectos

A análise dos aspectos funcionais de uma praça passa obrigatoriamente pela questão da morfologia do espaço público, área em que o desenho urbano empreendeu esforços para compreensão do espaço, desenvolvendo diversas teorias e propostas metodológicas sobre o assunto. Nenhuma destas propostas é completa e suficiente para abordar tão complexa questão que é o espaço urbano, entretanto, todas se complementam neste campo no qual atuam várias disciplinas (DEL RIO, 1990, p.67).

Os estudos da morfologia são comumente divididos em três linhas de pesquisa: 1- trata do espaço físico, do desenho da cidade: 2- trata da percepção do espaço e a 3- trata da imagem e da memória do espaço (KOHLSDORF, 1996).

As linhas 1 e 2 podem ser utilizadas na análise dos aspectos funcionais e as linhas 2 e 3 apresentam características para uma análise de aspectos estéticos e simbólicos, apresentando um caso de sobreposição semelhante ao do desenho urbano e da climatologia vistos anteriormente, neste caso o estudo da percepção contempla tanto aspectos funcionais, quanto estéticos.

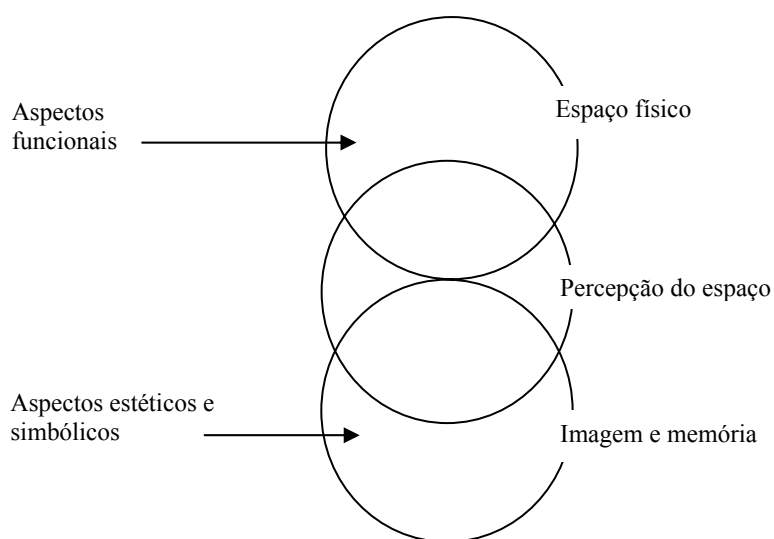


Fig. 95 - Inter-relação aspectos funcionais e estéticos / estudos de morfologia urbana

A linha de investigação que trata da imagem e memória do espaço, por lidar com aspectos muito subjetivos e ter em sua pesquisa um caráter predominantemente descritivo, não tem sido suficientemente contemplada em trabalhos conhecidos. Como constata Kohlsdorf (1996), “por isso, os instrumentos para investigação da imagem mental dos lugares são, muitas vezes, descartados como pouco úteis para fins de projeto ou planejamento urbanos” (1996, p.117).

Nos estudos de morfologia urbana que tratam do espaço físico, um dos métodos clássicos da análise de morfologia urbana é o mapa de figura-fundo.

Para precisão científica NOLLI utilizou-se da técnica de projeção vertical desenhada como figura-fundo, que veio a se revelar de grande valia na identificação de relações entre domínios público, semipúblico dos grandes edifícios e privado, assim como outras relações morfológicas importantes como distâncias e acessibilidade, ou relação entre cheios e vazios (GRAVES, 1979 apud DEL RIO, 1990, p.74).

Gehl e Gemzoe (2002) utilizam-se deste método ao ilustrar e comentar as praças e espaços urbanos (fig.98). Em uma perspectiva de investigação sobre o projeto de praças é um instrumento que facilita a leitura do entorno e da inserção da praça na malha urbana.

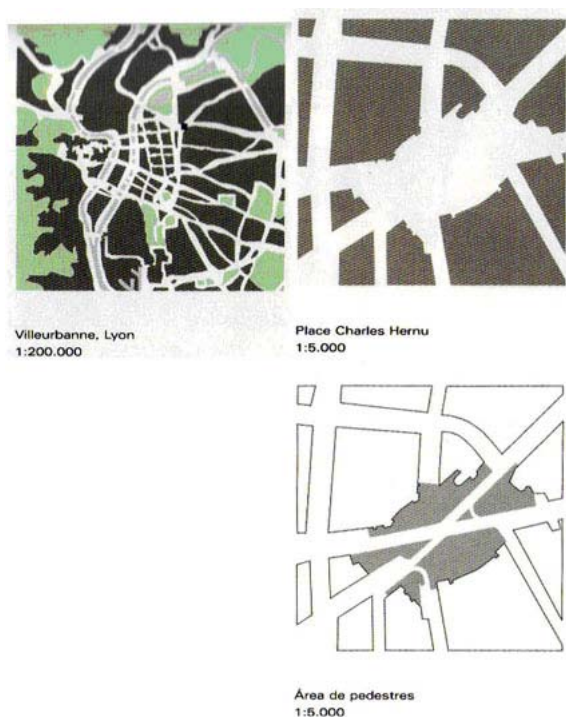


Fig. 96 - Uso de mapas de figura-fundo
Praça Charles Hernu
Fonte: Gehl e Gemzoe, 2002, p. 166

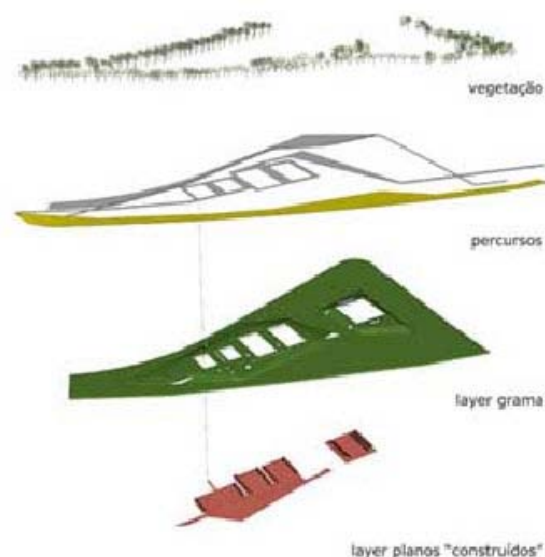


Fig. 97 - Uso de layers em projetos paisagísticos
Projeto para o Concurso Novo Parque Tancredo
Neves - ES - 3º lugar - Keila Costa
Fonte: Portal Vitruvius, 2007 (notícia 16/01/2007)

Dos estudos sobre morfologia do espaço urbano no desenvolvimento da linha de percepção do espaço, a pesquisa mais influente foi a empreendida por Kevin Lynch. Lynch (1960) utiliza como base conceitual os aspectos de imageabilidade, identidade e legibilidade para, através de uma pesquisa na qual constavam questionários e entrevistas para identificar as imagens coletivas das cidades e as suas partes mais significantes. Cruzando as informações em mapas identificaram-se elementos que se destacavam em seu papel para a imageabilidade, identidade e legibilidade. Esses elementos possuem um alto grau de aplicabilidade para o Desenho urbano, são eles:

1. Percursos ou sendas – Os caminhos pelos quais o observador se movimenta, constituindo-se um dos elementos principais, ao longo dos quais os outros elementos estão arranjados.

2. Limites ou bordas – Elementos lineares que geralmente demarcam o limite de uma área ou zona conhecida pelo observador.
3. Setores ou bairros – Áreas da cidade onde o observador identifica “de dentro” como possuindo certa identidade, ou “de fora” se realmente puderem ser vistas de longe.
4. Nós – Locais estratégicos onde o observador pode entrar e que possuem forte função como ponto focal, destacando-se da estrutura, locais de concentração de atividade ou convergência física do tecido urbano.
5. Marcos – Referenciais externos que se destacam na paisagem, podem estar distantes e constituem uma referência constante ao usuário, ou podem estar mais integrados a um conjunto, destacando-se por sua forte imageabilidade.

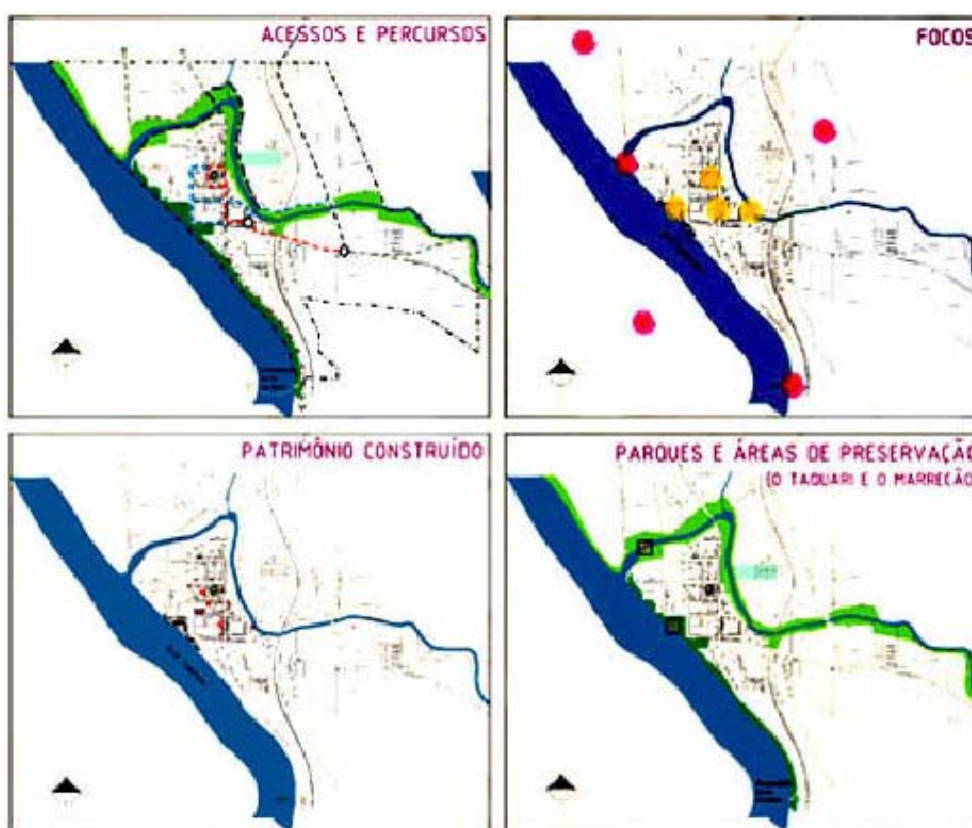


Fig. 98 - Utilização dos conceitos de Lynch em projetos paisagísticos –
Concurso Público Nacional de Valorização da Paisagem Urbana de Santa Tereza - RS - 3º lugar -
Humberto Hickel

Fonte: Portal Vitruvius, 2004 (notícia 14/08/2004)

Kohlsdorf (1996) apresenta uma interessante relação entre o nível da percepção e da imagem mental.

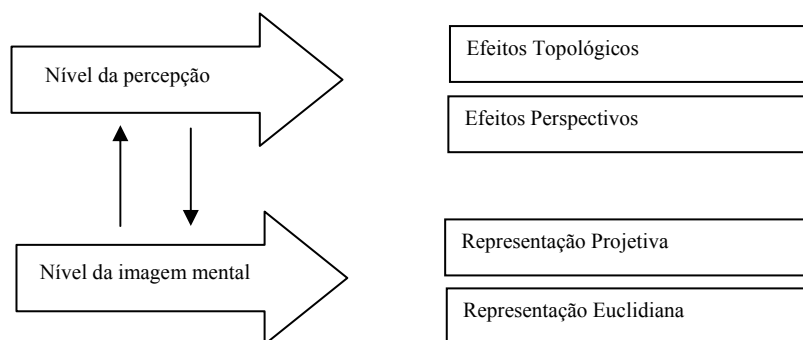


Fig. 99 – Percepção e imagem mental
 Fonte: KOHLSDORF, 1996, p.64

Apoiada nas teorias de Cullen e Lynch entre outros, elabora um trabalho que nomeou Análise de desempenho topoceptivo na percepção, que contém vários elementos para análise funcional e estético/simbólica das praças.

EFEITOS TOPOLÓGICOS	EFEITOS PERSPECTIVOS
ENVOLVIMENTO 	DIRECIONAMENTO
AMPLIDÃO 	IMPEDIMENTO
ESTREITAMENTO 	EMOLDURAMENTO
ALARGAMENTO 	MIRANTE
ALARGAMENTO PARCIAL 	RÉALCE
ETC	ETC

Fig. 100 – Efeitos topológicos e efeitos perspectivos
 Fonte: KOHLSDORF, 1996, p.102

Utilizando as categorias formuladas por Romero (2001) – entorno, fronteira e base – pode-se ter uma visão mais abrangente do desenho urbano, iniciando pelo entorno, como o contexto urbano, a fronteira, considerando a envoltória do espaço da praça e a base em que se dão as relações internas da praça.

No estudo do entorno, incluem-se os elementos que dizem respeito à implantação da praça no contexto urbano, a análise dos mapas de figura-fundo, análise dos fluxos de pedestres e automóveis, acessibilidade⁶⁴ e conectividade⁶⁵.

No estudo da fronteira está presente a questão da envolvente da praça, o fechamento, a presença e caracterização dos edifícios vizinhos, em que os efeitos topológicos e perspectivais identificados por Kohlsdorf (1996) auxiliam na compreensão dos aspectos funcionais.

E no estudo da base as questões do zoneamento, configuração do sítio, traçado, vegetação, pavimentos e mobiliário urbano utilizado na composição do espaço são considerados sob seu aspecto funcional.

Os cinco elementos identificados por Kevin Lynch: percursos, limites, setores, nós e marcos, são elementos que facilmente se identificam na linguagem de projetos de paisagismo contemporâneo.

Este instrumental teórico tem sido utilizado nos projetos de paisagismo desde o *Parc de La Villete*, e com frequência especialmente em projetos de médio e grande porte, que apresentam certo grau de complexidade e estão em áreas urbanas.

O projeto de reestruturação do Largo da Carioca (Rio de Janeiro, 1981), após as intervenções de construção do metrô, apresenta-se como um exemplo de paisagismo vinculado ao desenho urbano, as soluções plásticas e o desenho obedeceu a critérios que se relacionam com todo o entorno do centro da cidade (fig.101).

A Praça *Peershing* (Los Angeles, 1991), é também exemplo de intervenção urbana de recuperação de uma praça degradada, a área havia se tornado um grande estacionamento, sob a perspectiva do desenho urbano (fig.102).

⁶⁴ Possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para a utilização com segurança e autonomia de edificações, espaço, mobiliário, equipamento urbano e elementos.

⁶⁵ Capacidade de um dispositivo de se conectar com outros dispositivos e transferir informação.



Fig. 101 - Largo da Carioca, Rio de Janeiro - 1981
Burle Marx
Fonte: Macedo, 1999, p.72

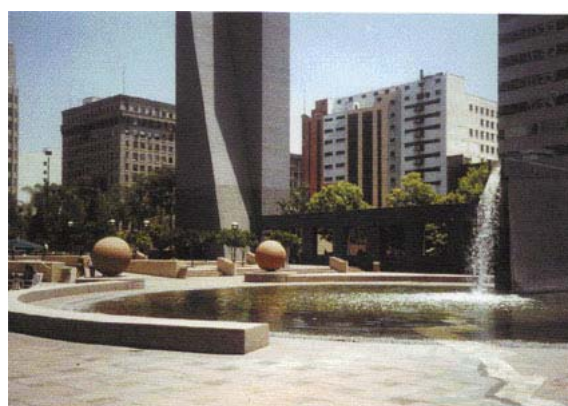


Fig. 102 - Peershing Square – Los Angeles
Hanna Ollin e Ricardo Legorreta - 1991
Fonte: Robba, 2002, p.42

Os concursos para projetos de requalificação urbana das capitais brasileiras, como por exemplo, o de Goiânia (fig.103 e 104), o Rio-Cidade e outros, apresentam-se ora como projetos de urbanismo, ora como de paisagismo, revelando uma intensa confluência de propósitos que tem ocorrido entre o paisagismo e o desenho urbano.



Fig. 103- Concurso Goiânia - Praça Cívica
1º Lugar Alexandre Brasil e equipe
Fonte: Portal Vitruvius



Fig. 104- Concurso Goiânia - Praça dos Trabalhadores
1º lugar - Alexandre Brasil e equipe
Fonte: Portal Vitruvius

3.3 Aspectos estéticos

A evolução do paisagismo em parceria com a arte passa por conceitos semelhantes. A arte passou por uma crescente abstração e desvinculação com o figurativo, e teve dessa maneira que se reinventar como forma de expressão. No paisagismo de modo similar, durante o período moderno, utilizava-se do formalismo da arte abstrata na concepção da paisagem, entretanto ainda com resquícios de figurativismo. Esta concepção artística do paisagismo evolui cada vez mais para a abstração no contemporâneo, e passa a participar do projeto desde a sua concepção e não mais como um conceito aplicado ao desenho.

A busca de novas linguagens na arquitetura contemporânea também contribuiu muito na formalização do paisagismo contemporâneo, numa conjunção de arte e arquitetura contemporânea para se construir uma nova paisagem, totalmente artificial como conceito e fortemente ligada à arquitetura, de forma tão poderosa que nos parece muito mais conveniente a designação arquitetura da paisagem, mais específico e verdadeiro que a denominação de paisagismo, ampla e aberta a inúmeras interpretações.

3.3.1 Arte: *Land Art* e minimalismo

Debray (1993) faz uma abordagem da paisagem sob o viés cultural, e nele apresenta a idéia dessa inter-relação entre a arte e a natureza que contempla as duas formas de construção da paisagem empreendidas por Burle Marx e Waldemar Cordeiro.

O midiólogo toma nota de que “natureza” e “arte” são categorias abstratas que, na realidade, não existem independentemente uma da outra. Uma certa arte engendrou nossa natureza. E uma certa natureza engendrou nossa arte (DEBRAY, 1993, p.190).

A arte moderna do início do século XX desenvolveu diversas tendências que afetaram diretamente a prática e o pensamento da arquitetura. Nos anos de 1950 e 1960, os movimentos artísticos do expressionismo abstrato, a *Op Art*, a *Pop Art*, e o minimalismo, influenciam fortemente o trabalho de muitos arquitetos e paisagistas na produção de formas.

Nas décadas seguintes 1960 e 1970, a *land art* e a arte conceitual trouxeram uma visão mais contemporânea a respeito da própria arte. A excessiva valorização da visualidade trouxe questionamentos sobre a linguagem da arte e uma análise mais crítica

da prática visual, independente de movimentos ou estilos. O que se vê agora é uma multiplicidade de linguagens, contraditórias e independentes, convivendo em paralelo, porque a arte contemporânea não é o lugar da afirmação de verdades absolutas.

(...) a predominância dos conceitos paisagísticos em projetos, que apresentam o novo dentro do campo da arquitetura, devem-se, em parte (...) à contribuição de uma série de outros profissionais de áreas afins, atuando na paisagem por disciplinas como a pintura, a escultura e a arquitetura e a arte do meio-ambiente. Portanto pode-se afirmar que atualmente a paisagem projetada é plural, é um produto de numerosas fontes e disciplinas (FRANCO, 1997, p. 32).

Assim como na arquitetura a busca do mais novo, e do espanto são substituídas por obras que propõem o estranhamento ou o questionamento da linguagem e sua leitura, tornou-se necessário para a contemporaneidade insinuar uma crítica da imagem. A arte passou a ocupar o espaço da invenção e da crítica de si mesma, para questionar o próprio visível, alterar a percepção, propor um enigma e não mais uma visão pronta do mundo.

A *Land Art* (arte da Terra), ou *Earthworks* (trabalhos em / sobre a paisagem) surge no final dos anos 60, liderados por um grupo de artistas que integram um movimento cultural mais vasto que preconiza o "regresso à natureza", têm a intenção de ultrapassar as limitações do espaço tradicional das galerias, recusando o sentido comercial e mercantilista que a produção artística assumia nesta década. O conceito estabeleceu-se numa exposição organizada na Dwan Gallery, de Nova York em 1968, e na exposição *Earth Art*, promovida pela Universidade de Cornell, em 1969. Os artistas escolheram entrar eles mesmos na paisagem. Eles não representavam a paisagem, eles fundiam-se com ela; a sua arte não era simplesmente sobre a natureza, mas dentro dela.

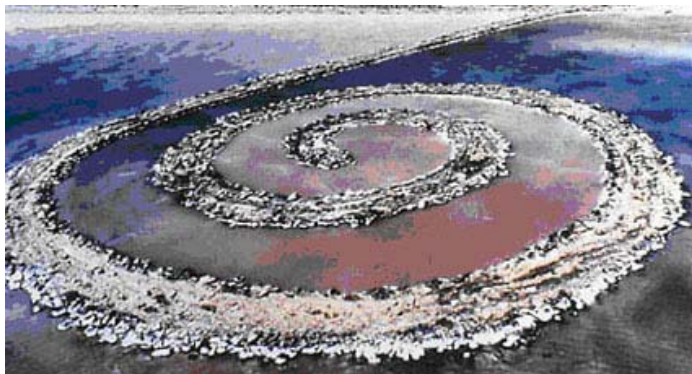


Fig. 105 - *Spiral Jetty* - Robert Smithson
Disponível em: <http://peregrinacultural.wordpress.com/2008/11/18/>



Fig. 106 - *The Lightning Field* - Walter Maria.
Disponível em: http://whoisioz.blogspot.com/2007_03_11_archive.html

Dentre as obras de *land art* que foram efetivamente realizadas, a mais conhecida talvez seja a *Spiral Jetty* (fig.14), de Robert Smithson (1970), construída no Grande Lago Salgado, e *The lightning Field* (fig.15) de Walter de Maria nos Estados Unidos.

Muitos paisagistas da década de 1980 tiveram como fonte de inspiração as obras polêmicas destes artistas, utilizando os elementos naturais (terra, pedra, vegetação) em composições absolutamente artificiais em seus projetos (fig.107 e 108).



Fig. 107 - *Plaza Tower* - Califórnia – 1991
Peter Walker
Disponível em
<http://bacancy.com.ne.kr/html/peter.html>



Fig. 108 - *Marugame Station Plaza*- Japão – 1992
Peter Walker
Disponível em
<http://bacancy.com.ne.kr/html/peter.html>

O movimento do *Land Art* resulta de uma ampliação extrema do campo da arte onde o planeta é o suporte. Inversamente, no minimalismo a redução de elementos e às vezes até da área dos projetos são a origem de experiências empreendidas inicialmente por Martha Schwartz e Peter Walker que Favole (1995) denomina Jardins Artificiais. Peter Walker e Martha Schwartz se destacam por um trabalho em que utilizam o grafismo de forma acentuada nas superfícies pavimentadas em composições modulares que constituem um traçado regulador, pelo qual os elementos naturais descontextualizados como objetos partidos, com distribuição geométrica evocam uma paisagem irreal e completamente artificial.

O trabalho de Martha Schwartz evolui para uma condição ainda mais artificial em pequenos espaços, que Barra (2006) classifica como micropaisagismo. Ela própria se considera uma híbrida, meio paisagista, meio artista plástica, com inspiração na *Land Art*. Sua primeira proposta nesse sentido foi o *Bagel Garden*, em que dispõe rosquinhas em um jardim vitoriano fronteiro à sua casa em Boston, fotografou e enviou para a revista *Landscape Architecture*, que resolveu transformá-lo em matéria de capa. Isto

gerou muita polêmica e muitas críticas, mas estava posta uma nova maneira de se interpretar um jardim.

Os projetos que se seguiram também despertaram polêmicas como o Estacionamento da Disney, em que utiliza as técnicas já experimentadas por Peter Walker em grafismos; o paisagismo do Rio Shopping Center na Geórgia (fig. 109), em que utiliza trezentas e cinquenta rãs de cimento pintadas de dourado, num projeto em que a ousadia e a criatividade estão aliadas ao baixo custo. Uma de suas obras mais instigantes é o *Splice Garden*, projetado para o Instituto Whitehead de pesquisas microbiológicas de Cambridge. Schwartz propõe um quebra cabeças em que divide o espaço ao meio e implanta um jardim artificial com características de jardim japonês de um lado e francês de outro, utilizando materiais sintéticos, mas que pela composição leva as pessoas a “lerem” o espaço como um jardim (Fig.110).



Fig. 109 - Rio Shopping Center – Geórgia
Martha Schwartz
Fonte: Barra, 2006, p. 39

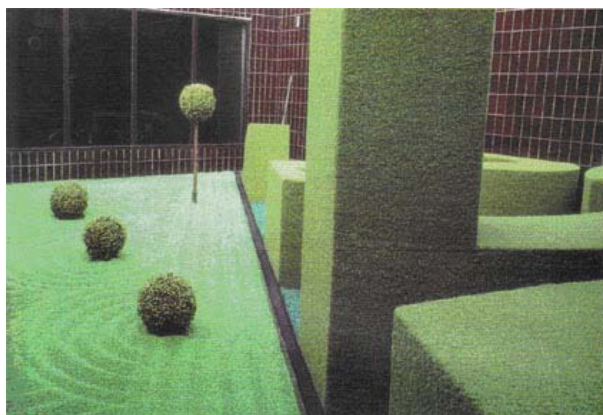


Fig. 110 - Splice Garden – Cambridge – Massachusetts
Martha Schwartz
Fonte: Barra, 2006, p. 45

3.3.2 Arquitetura: pós-moderno e contemporâneo

As primeiras experiências do paisagismo com inspiração na arquitetura, no período imediatamente após o moderno, surgiram na criação de cenários. Os primeiros projetos criados nesse campo foram realizados por arquitetos de tendência pós-moderna, no sentido estilístico do termo. A *Piazza d'Itália* (fig.111), projeto de Charles Moore de 1976, talvez seja o exemplo mais radical, no sentido do exagero. O projeto utiliza todo

tipo de referência e de elementos e materiais com a intenção de representar uma “italianidade”, mas que se aproxima muito do “kitsch” e do caricatural.

Entretanto, o excesso dos elementos acrescenta no projeto uma marca forte e livre, em que todos os diferentes códigos aparecem, competindo uns ao lado dos outros, criando muitas vezes desarmonia pelo exagero. (...) O maior valor em termos ambientais consiste no estabelecimento de uma memória, um resgate do clássico, como um elemento essencial para a criação de nova paisagem que se anuncia (VIEIRA, 2007, p.200,201).

Outro exemplo da tendência pós-moderna como obra referencial é a *Tsukuba Centre Square* (fig.112), obra do arquiteto Arata Isozaki, de 1983; porém neste projeto a referência ao passado é bem mais sutil e equilibrada, apresentando menor número de elementos e cores.

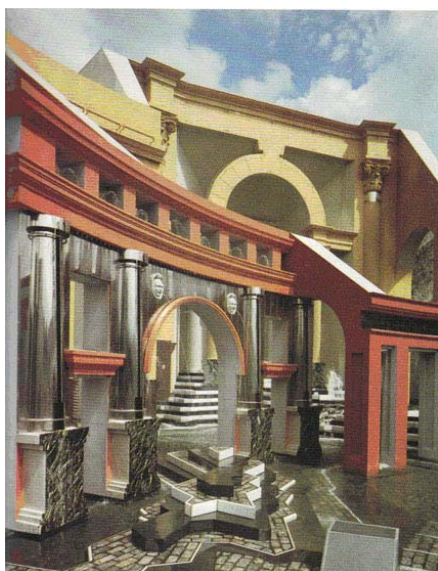


Fig. 111 - Piazza d'Italia –EUA - 1976
Charles Moore
Fonte: Favole, 2006, p. 79



Fig. 112 - *Tsukuba Centre Square* - Japão - 1983
Arata Isozaki
Fonte: Favole, 2006, p. 73

A tendência pós-moderna no paisagismo teve difusão inclusive no Brasil, durante certo período. Isso se verifica nos projetos da Praça Itália (fig.113), projeto do arquiteto Carlos Maximiliano Fayet⁶⁶, em Porto Alegre (1992) e nas intervenções do programa Rio Cidade, mais especificamente na Praça de Espanha (fig.114), no bairro de Ipanema, Rio de Janeiro (1998), projeto do arquiteto Paulo Casé⁶⁷ e Luiz Acioli.

⁶⁶ Carlos Maximiliano Fayet (1930 - 2007). Arquiteto, nasceu em Domingos Martins – RS - Brasil, graduou-se em Artes no Instituto de Belas Artes, e em Arquitetura e, posteriormente, em Urbanismo, na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi professor titular desta Universidade e trabalhou durante na Prefeitura de Porto Alegre. Em projetos de edificações teve grande destaque com obras como o Palácio da Justiça de Porto Alegre, o Auditório Araújo Viana, a Refinaria Alberto Pasqualini e a Praça Itália.

⁶⁷ Paulo Casé (1931). Arquiteto, nascido no Rio de Janeiro, em 1931. Destacam-se trabalhos desenvolvidos como os dos hotéis Hilton e Meridien (atualmente Iberostar) e o prédio Rio Metropolitan, no Rio de Janeiro e o Hotel Porto do



Fig. 113 - Praça Itália - Porto Alegre - 1992
Carlos Maximiliano Fayet
Fonte: Robba, 2002, p.195

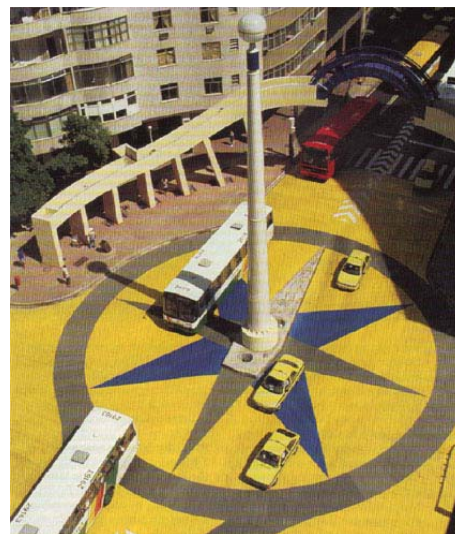


Fig. 114 - Praça de Espanha - Rio de Janeiro - 1998
Paulo Case e Luiz Acioli
Fonte: Soter, 1996, p.71

Na evolução dessa tendência de inspiração na arquitetura, o paisagismo passou a incorporar a linguagem do desconstrutivismo, com uma forte influência das idéias de Peter Eisenman, como se apresenta nos trabalhos de Peter Walker. Na figura 115, vê-se o uso das tramas giradas e superpostas criando um jogo sobre o gramado da Universidade de Cambridge. A exemplo da arquitetura, o paisagismo passa também a se utilizar de conceitos da filosofia e da ciência.

No jardim Necco, Peter Walker aplica sobre o gramado da Universidade de Cambridge duas tramas superpostas, uma linha formada por tiras de chocolate da fábrica Necco, e uma outra trama formada por pneus de automóvel pintados de branco, criando um espaço de tensão e dinamismo gerado apenas pela imposição das tramas. A inspiração nas pesquisas sobre arquitetura de Peter Eisenman é evidente.

No projeto premiado na VI Bienal de Arquitetura e Urbanismo - Lisboa'08, a Praça Turca (Juazeiro/BA, 2005) dos arquitetos Naia Alban Suarez e Moacyr Peres Gramacho, um interessante traçado irregular e sem hierarquias estabelece formas estilhaçadas para os pisos, canteiros e bancos remetendo a conceitos da física como os *fractalis*⁶⁸. Essa pequena praça no interior do Estado da Bahia, embora seja

sol em Guarapari. Na área de urbanismo, desenvolveu os projetos do Rio-Cidade dos bairros de Ipanema e Bangu, e da Cidade das Crianças, construída no bairro de Santa Cruz.

⁶⁸ Um fractal é um objeto geométrico que pode ser dividido em partes, cada uma das quais semelhante ao objeto original. Diz-se que os fractais têm infinitos detalhes, são geralmente auto-similares e independem de escala. Em

inegavelmente uma proposição contemporânea antenada com as tendências globais, não aparenta discrepância com o contexto local, aparece como o novo, mas não dissociada da cultura nordestina, a cobertura trançada, de material reciclável remete aos trabalhos do artesanato local (fig.116).



Fig. 115 - Jardim Necco - Campus do MIT
Cambridge - 1980
Peter Walker e Martha Schwartz
Fonte: Bradley-Hole, 2009, p.38



Fig. 116 - Praça Turca - Juazeiro - BA - 2005
Naia Alban e Moacyr Gramacho
Fonte: Portal Vitruvius, 2008 (notícia em
27/06/2008)

No Parque Gringrin do arquiteto Toyo Ito, uma obra que se desenvolve em todas as direções, para cima e para baixo (no subsolo), dentro e fora, e sem nenhuma hierarquia, sem um começo ou um fim aparentes, remete aos conceitos de rizoma⁶⁹ da filosofia de Deleuze (fig.117)

Além das contribuições do desconstrutivismo e dos conceitos citados, o paisagismo também se apropria da tendência arquitetônica de continuidade do moderno. Isso se observa em projetos rigorosamente racionais, com utilização do vocabulário moderno, mas de uma conceituação mais intelectualizada em que o resultado é uma obra de profunda ordenação formal e mental, como nos exemplos da Praça da Sinagoga (Onda, Espanha, 2001), do arquiteto Hélio Piñon (fig.118), no Museu de Escultura (São Paulo, 1987-1995), do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (fig.119) e na Praça das Águas (Campinas, São Paulo, 2004), do escritório Dal Pian Arquitetos (fig.120).

muitos casos um fractal pode ser gerado por um padrão repetido, tipicamente um processo recorrente ou iterativo. O termo foi criado em 1975 por Benoît Mandelbrot, matemático francês nascido na Polónia, que descobriu a geometria fractal na década de 1970 do século XX, a partir do adjetivo latino *fractus*, do verbo *frangere*, que significa quebrar.

⁶⁹ Rizoma é um conceito chave para pensar o mundo contemporâneo, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, um rizoma não tem nem princípio nem fim, e tampouco memória. Pode romper-se ou interromper-se em qualquer ponto e sempre recomeça em uma outra conexão. É um processo, uma estratégia de distribuição orgânica, sem hierarquias, sua essência é temporal. No rizoma, o grau de caos aumenta e qualquer referência geométrica se dilui.



Fig. 117 - Parque Gringrin – Hakata Bay - Island City - Fukuoka - Japão - 2005
Toyo Ito & Associates Architects
Fonte: <http://arquitet.wordpress.com/2008/03/25>

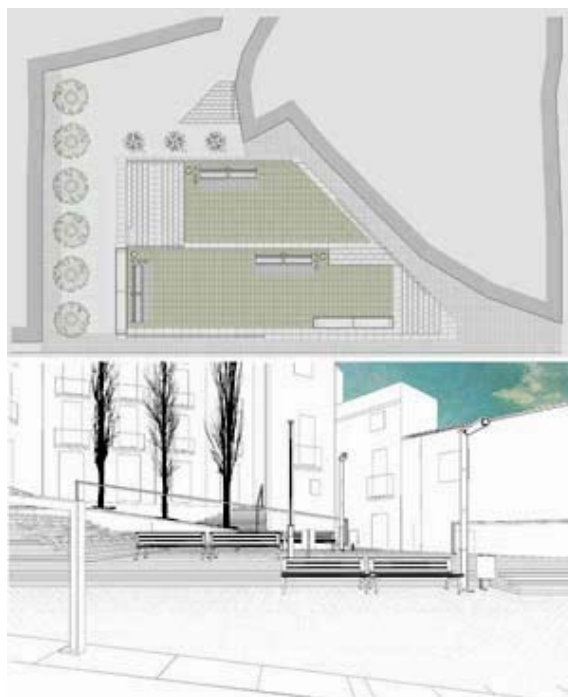


Fig. 118 - Praça da Sinagoga – Helio Piñon
Fonte: Maffuz, InfoIAB-RS, 2003



Fig. 119 - Museu Brasileiro de Esculturas - MUBE – São Paulo - Brasil - 1987-1995
Paulo M. Rocha e Roberto Burle Marx
Fonte:



Fig. 120 - Praça das águas - Campinas - Brasil -2004
Dal Pian Arquitetos
Fonte: Vidiella, 2008, p.439

Tendências mais radicais que se apropriam de conceitos da arquitetura se expressam através da exacerbação da tecnologia. O projeto de Márcio Kogan para o concurso do *Los Angeles Civic Park* (2003), em que sob um deck de madeira equipamentos de esporte, cultura e lazer emergem do subsolo por meio elevadores hidráulicos, criando uma outra paisagem e novas opções de lazer é um exemplo

(fig.121). A solução remete ao projeto de Zaha Hadid para o concurso do *Parc de La Villette*, no que diz respeito ao aspecto tecnológico.

Uma outra tendência no paisagismo contemporâneo é o uso de materiais, mobiliário e iluminação de interiores no espaço externo, que aparece de forma explícita no projeto para Sala Urbana de St. Gallen (Suíça, 2005), projeto do arquiteto Carlos Martinez (fig.122). O arquiteto recobre com uma espécie de tapete sintético, uma área de pedestres no distrito financeiro da cidade, recobrendo bancos e mesas que faz com que eles pareçam brotar do chão. A qualidade do material e da iluminação faz com que as relações interior/exterior se invertam, dando a impressão que as fachadas dos edifícios são as paredes internas de um grande salão.

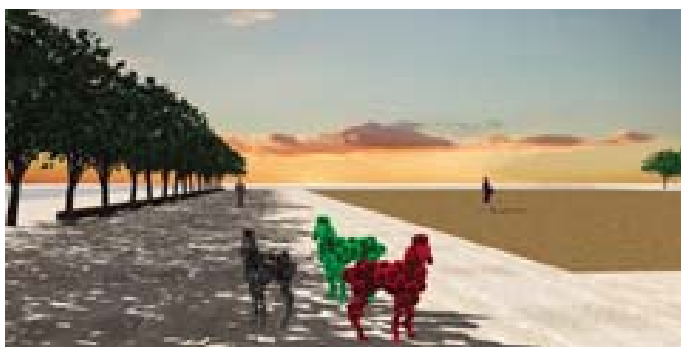


Fig. 121 - *Los Angeles Civic Park* - Los Angeles - EUA - 2003
Márcio Kogan - Arquiteto
Disponível em www.piniweb.com.br/.../parque-multitematico



Fig. 122 - *Sala Urbana St. Gallen* - St. Gallen Suíça - 2005
Carlos Martinez Arquiteto
Fonte: Vidiella, 2008, p.367

3.3.3 Análise visual e percepção do meio ambiente

No campo teórico, os aspectos estéticos e simbólicos, por sua natureza subjetiva, são os de maior complexidade, que se reflete sobre a forma de análise e a maneira de se transpor esses dados para o projeto.

Essas questões se reportam a duas correntes principais que permeiam o desenho urbano, a arquitetura e o paisagismo, que são a “análise visual” e a “percepção do meio ambiente” (DEL RIO, 1990, p.86). Na linha da análise visual, a obra de Cullen (1961) é

a mais consistente, embora seja criticada por sua exagerada preocupação com os aspectos visuais do ambiente, em detrimento de outras abordagens igualmente importantes.

Para ele, uma edificação isolada é uma obra de arquitetura, mas um grupo delas já conforma uma outra arte, diferente de arquitetura, uma arte de relacionamento (CULLEN, 1961). O objetivo é a exploração do drama e dos efeitos emocionais, sentidos a partir de nossa experiência visual dos conjuntos edificados, algo que a solução meramente “científica” é incapaz. (DEL RIO, 1990, p.87)

Cullen (1961) apresenta três formas pelas quais o ambiente pode gerar respostas emocionais: ótica, lugar e conteúdo.

1- Ótica – considera as reações a partir de nossas experiências simplesmente visuais e estéticas dos caminhos, conjuntos, espaços, edificações, etc..

2- Lugar – possui um sentido topológico e diz respeito a nossa posição em relação a um conjunto de elementos que conformam a envolvente. Envolve a noção de aqui – lá, dentro – fora, sensações de pertencimento e de proteção.

3- Conteúdo – refere-se a um conjunto de significados percebidos na experiência com o espaço por meio da cor, textura, escala etc. Cullen (1961) define como temáticas a serem analisadas: intimidade, multiplicidade de usos, escala, confusão, complexidade, etc..

Na linha de “percepção do ambiente”, que se desenvolveu a partir de conceitos e métodos da psicologia e mais especificamente da teoria da Gestalt⁷⁰, destaca-se a obra de Kevin Lynch, um dos autores que mais influenciou o campo do desenho urbano. Lynch (1960) preocupa-se com a questão do usuário, “qual seria o significado da cidade para seus usuários, identificando suas qualidades e elementos estruturadores”. (DEL RIO, 1990, p.93).

Neste contexto situa sua teoria baseando-se em três qualidades urbanas como conceitos de referência: (i) legibilidade, (ii) identidade, estrutura e significado e (iii) imageabilidade.

⁷⁰ Teoria da psicologia que considera os fenômenos psicológicos como um conjunto autônomo, indivisível e articulado na sua configuração, organização e lei interna. Funda-se na idéia de que o todo é mais do que a simples soma de suas partes.

(i) – Legibilidade – facilidade com que as partes e o todo podem ser reconhecidas e organizadas de forma coerente, não encarando o termo de forma simplista, aponta a riqueza de detalhes e significado como característica importante na legibilidade, mas deve-se evitar a confusão visual.

(ii) - Identidade, estrutura e significado – O ambiente deve conter os três componentes:

- Identidade – o que o diferencia de outro, personalização e individualidade.

- Estrutura – as partes e o todo devem ter uma relação precisa e coerente.

- Significado – o observador deve ser capaz de captar o significado do ambiente, seja ele prático ou emocional.

(iii) – Imageabilidade - qualidade do objeto de evocar uma forte imagem em qualquer observador. Pode-se compará-la a pregnância – capacidade de uma imagem ser forte o suficiente para se impor na percepção e na memória do observador.

Embora ao criar estas categorias e instrumentos de análise Lynch (1960) tivesse em vista sua utilização em abordagens que envolviam os usuários, elas podem ser de grande valia para análise dos aspectos estéticos e simbólicos na interface com o projeto.

Como se tratam de aspectos mais subjetivos e que na maioria das vezes são anteriores ao projeto, especialmente no que diz respeito ao aspecto simbólico das praças, estas categorias se reportam mais a análise de praças construídas. Na prática o caráter simbólico das praças contemporâneas passa a ser uma invenção, como se pode observar na instalação de Eisenman e na obra do paisagista Peter Walker.



Fig. 123 - Il giardino dei passi perduti - Peter Eisenman
Fonte:www.flickr.com



Fig. 124 - Tanner Fountain - Peter Walker
Fonte:

3.4 Aspectos ambientais

A questão dos aspectos ambientais presentes no paisagismo contemporâneo relaciona-se a uma demanda mundial que atingiu todos os campos de conhecimento e que diz respeito à ecologia e à sustentabilidade do planeta.

A formação dos conceitos do paisagismo contemporâneo fundamentou-se no estabelecimento de uma nova linguagem paisagística, em que os jardins refletissem a arte e a cultura contemporânea, passando pelos movimentos Moderno e Pós Moderno e gradativamente incorporando preceitos ambientalistas e, sobretudo o da recomposição ecológica (VIEIRA, 2007, p.89).

Paisagistas do período modernista, entre os quais se destaca Roberto Burle Marx já traziam em seus projetos conceitos que objetivavam melhorar a qualidade ambiental. Roberto Coelho Cardoso estabelecia entre os princípios de projeto a orientação solar e o mapa de sombras na implantação do projeto de paisagismo.

Dados como topografia, direção dos ventos, qualidades visuais do entorno, patrimônio, massas vegetais e recomposição vegetal autóctone, qualidade das águas, insolação, caracterização da vida animal residente, em conjunto com dados sócio-econômicos e culturais passaram a constituir os elementos fundamentais para a elaboração do projeto (VIEIRA, 2007, p.196).

Mc. Harg (1969) apresenta as idéias fundadoras do planejamento paisagístico e segundo depoimento de Vieira (2007, p.199) foi a base metodológica para as intervenções do projeto “Política do Verde para a Cidade de São Paulo”. A preocupação com o meio ambiente inicialmente restrita a grupos ecológicos e paisagistas, na década de 1970 e 1980 institucionaliza-se. A crise dos combustíveis fósseis que provoca uma guinada mundial para a questão do uso de energias renováveis e mais tarde as preocupações com o aquecimento global forçam os governos a tomarem atitudes e instituírem órgãos e políticas de atenção ao meio ambiente.

A participação e o interesse dos cidadãos e das equipes de planejamento urbano sobre a questão crescem na medida em que a viabilidade do desenvolvimento se torna mais atrelada à questão da sustentabilidade. A instituição no Brasil da Política Nacional do Meio Ambiente, em 1973, nas instâncias federal, estadual e municipal, resultado do protocolo assinado na Conferência de Estocolmo em 1972, e a recente obrigatoriedade de se explicitar, nos Planos Diretores Participativos, as ações e mecanismos visando à proteção ambiental, obrigou as empresas a procurarem os profissionais do paisagismo.

A resolução 001 de 1986 do Conselho Nacional de Meio Ambiente – CONAMA, tornando obrigatória a realização dos Estudos de Impacto Ambiental (EIA) e os Relatórios de Impacto no Meio Ambiente (RIMA), para empreendimentos de grande porte, instituiu um novo patamar ao planejamento da paisagem e revelou uma nova face do paisagismo.

“O planejamento paisagístico só poderá ser realizado por uma equipe multi e interdisciplinar envolvida com a paisagem a planejar. (...) Caberá ao arquiteto paisagista, integrante dessa equipe, a importante tarefa de síntese dos inventários e diagnósticos realizados, intervindo em seguida, no limite de uma delicada faixa que se estabeleceu entre a criatividade pura e as reais necessidades da comunidade” (MELLO FILHO in CHACEL, 2004, p.22).

Grandes projetos foram realizados neste sentido pelos diversos governos e pela iniciativa privada, revelando a qualidade do trabalho de preservação e recuperação de áreas degradadas, dos quais se destacam o Corredor Verde do Tietê em São Paulo (fig. 125) e os diversos projetos realizados por Fernando Chacel na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro (fig.126 e 127)

É notável nestes projetos, que não se trata de recomposição da natureza, como Chacel (2004) explicita, é uma criação artificial utilizando as espécies de forma a facilitar o repovoamento da flora e da fauna característicos do local, em que se acrescenta o caráter ordenador e estético do espaço.



Fig. 125 - Corredor Verde Tietê - SP
Maria E.Vieira
Fonte: Vieira, 2007, p.229



Fig. 126 - Parque da Gleba E - Rio de Janeiro
Fernando Chacel
Fonte: Chacel, 2004, p.64

Muitas vezes esses critérios de recuperação ambiental são aplicados em projetos não só de áreas degradadas, mas também como complemento de projetos de restauração de patrimônio histórico, e dada a obrigatoriedade das RIMAs, em inúmeros projetos de empreendimentos turísticos, como no recente projeto de Benedito Abbud para um condomínio residencial em Maceió (fig. 128).

“A ECOGÊNESE, então deve ser entendida como uma ação antrópica e parte integrante de uma paisagem cultural que utiliza, para recuperação dos seus componentes bióticos, associações e indivíduos próprios que compunham os ecossistemas originais” (CHACEL, 2004, p.23).



Fig. 127 - Rio Office Park - Rio de Janeiro
Fernando Chacel
Fonte: Chacel, 2001, p.117



Fig. 128 - Condomínio Laguna Maceió
Benedito Abbud
Fonte: arquivo CIPESA Engenharia

Como exemplo de projeto de recuperação de área degradada, sem enveredar pela preservação de patrimônio histórico, e nem para uma intervenção baseada exclusivamente em conceitos ecológicos, o projeto para o Parque da Juventude (São Paulo, 1995) da arquiteta paisagista Rosa Kliass. O projeto apresenta o aspecto de preservação de uma ruína e uma extensa área verde na área central da cidade, entretanto trata-se de um grande parque de esporte, lazer e contemplação. Pelo seu caráter de contemplação dos aspectos de preservação histórica e ambiental, assemelha-se ao *Parc del Clot* de Barcelona.



Fig. 129 - Parque da Juventude - São Paulo - 1995
Rosa Kliass
Fonte: Vidiella, 2008, p.105

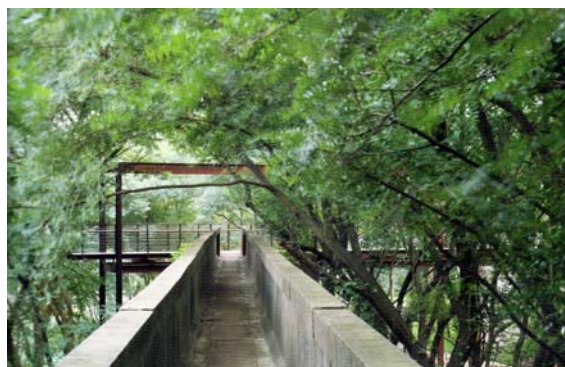


Fig. 130 - Parque da Juventude - detalhe passarelas
Fonte: Vidiella, 2008, p.107

Um dos escritórios mais importantes e reconhecidos internacionalmente em atuação na área do paisagismo e do urbanismo, na questão principalmente da sustentabilidade ambiental e no uso de materiais recicláveis, é o West 8, liderado pelo

arquiteto Adrian Geuze. No projeto do Oosterscheldekering Flood Barrier (Holanda, 1994) as faixas em preto e branco das conchas de mexilhão são tanto peças artísticas da terra, quanto paisagem (fig.131), e revelam a preocupação ambiental no uso de um material reciclável. No Arroio Parkway apresenta soluções provocativas e polêmicas como suas “palmeiras no céu” (fig.132).



Fig. 131 - Oosterscheldekering – Holanda - 1994
West 8
Disponível em: www.west8.nl



Fig. 132 - Arroio Parkway - Pasadena - Los Angeles - 2002
West 8
Fonte: Catálogo da 6ª Bienal Internacional de Arquitetura - São Paulo, p.259

3.4.1 Conforto Ambiental

A literatura sobre conforto ambiental é bastante extensa quando se trata de diretrizes para implantação de novas cidades, novas praças, novos edifícios, quando se tem liberdade para escolha de melhor orientação solar, aproveitamento dos ventos dominantes, implantação na malha viária, etc.. Entretanto, sobre áreas consolidadas é bastante reduzida. No caso de projetos de praças em áreas consolidadas das cidades, como é o caso do estudo e mesmo nas praças novas, o contexto no qual ela vai se implantar já está posto.

A partir da década de 1970 estudos de diversos pesquisadores estabeleceram teorias e abordagens sobre o clima urbano, umas mais, outras menos preocupadas em elaborar subsídios à prática projetual.

De uma maneira geral podem-se observar estudos que estão mais preocupados com a cidade de forma mais ampla, estudos mais próximos do urbanismo dos anos 1960 e 1970 que são os de Monteiro (1976), Oke (1982), Bitan (1988) e Katzschner (1997).

Outros estudos abordam os princípios bioclimáticos, e podem ser considerados como os mais próximos da escala local do espaço público e do edifício, como os de Higuera (2006), Oliveira (1988) e Romero (2000 e 2001).

Oliveira (1988) focou seus estudos na forma urbana, definida por ele como o produto das relações estabelecidas pelo homem entre: a morfologia da massa edificada, a morfologia dos espaços exteriores de permanência e circulação e a morfologia do solo / paisagem.

Estabeleceu sete características da forma urbana, as quais analisa e sugere diretrizes para o desenho urbano, são elas: rugosidade e porosidade; densidade de construção; tamanho da estrutura urbana (em altura e extensão horizontal); a ocupação do solo; a orientação; a permeabilidade superficial do solo urbano; e propriedades termodinâmicas dos materiais constituintes da estrutura urbana.

Romero (2000; 2001) mostra a preocupação da bioclimatologia e a atividade do projeto. Percebe-se a preocupação de que os trabalhos produzidos pelo meio acadêmico resultem em informações e diretrizes de fácil entendimento, que possam auxiliar os profissionais na prática do projeto.

Em “Princípios bioclimáticos para o desenho urbano” (ROMERO, 2000) elabora algumas recomendações gerais sobre a radiação, ventilação e vegetação, para projetos de intervenções urbanas, apresenta os princípios bioclimáticos para regiões tropicais de clima quente-úmido a partir de quatro critérios básicos: diminuir a temperatura, incrementar o movimento do ar, evitar a absorção de umidade e proteger das chuvas e promover seu escoamento rápido.

Romero (2001) traça um amplo panorama, onde situa a questão histórica, arquitetônica, urbanística e ambiental do espaço público (a praça na maioria das vezes), com foco na formulação de diretrizes ambientais para intervenções urbanísticas. Propõe um modelo de análise do espaço público considerando três categorias básicas: o entorno (espaço urbano mais imediato); a base (espaço sobre o qual se assenta o espaço público); e a fronteira (espaço que forma o limite ou marco).

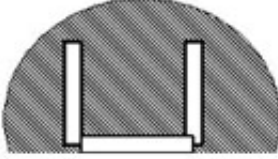
 <p style="text-align: center;">BASE</p>	 <p style="text-align: center;">FRONTEIRA</p>	 <p style="text-align: center;">ENTORNO</p>
Características da base	Características da fronteira	Características do entorno
<p>Equilíbrio da radiação e luz natural.</p> <p>Natureza dos elementos superficiais (propriedades físicas e cores).</p> <p>Albedo: reflexão e absorção da radiação incidente.</p> <p>Elementos componentes do espaço público:</p> <p>Coberturas (toldos, tendas, pérgulas).</p> <p>Pavimentos.</p> <p>Vegetação (tipo, altura, tamanho da copa).</p> <p>Mobiliário.</p> <p>Água (presença da água: laminares, fontes, cortinas, estanques, em forma natural).</p>	<p>Convezidade.</p> <p>Continuidade da superfície, grau de adjacência, porosidade.</p> <p>Detalhes construtivos que afetam as condições externas (pórticos, tribunas, marquises, galerias).</p> <p>Textura.</p> <p>Propriedade física dos materiais.</p> <p>Aberturas.</p> <p>Tensão, progressão e regressão da fachada.</p> <p>Tipologia arquitetônica.</p> <p>Cores.</p> <p>Transparência, opalescência.</p> <p>Área total da envoltura: perdas e ganhos de calor.</p> <p>Céu.</p> <p>Números de lados do espaço cotado.</p> <p>Grau de confinamento.</p>	<p>Orientação: sol, ventos, som.</p> <p>Continuidade de massa, grau de adjacência/ compacidade.</p> <p>Altura do espaço cotado;</p> <p>Condução dos ventos do entorno imediato.</p>

Fig. 133 - Elementos que conformam o espaço
 Fonte: adaptado de ROMERO, 2001, p.155

A ferramenta elaborada por Romero (2001) – Fichamento bioclimático – foi produzida para análise bioclimática de espaços públicos, entretanto pode ser também utilizada para análise dos aspectos funcionais e auxiliar como metodologia para identificação de diretrizes para projeto. A análise se faz a partir da base, que representa a praça em si, em seguida a fronteira, que é a envoltura espacial da praça e por fim o entorno que se reporta mais à inserção da praça na malha urbana.

3.5 Considerações finais do capítulo 3

Em uma ampliação de escala o paisagismo passou a ter maior interface com o desenho urbano, intensificou sua forma de atuação com a contribuição da arte contemporânea e passou a atuar mais fortemente na recriação de áreas degradadas.

No aspecto funcional, a aproximação com o desenho urbano e a arquitetura torna-se evidente e revela que esforços conjuntos estão sendo empreendidos para melhor compreensão do fenômeno urbano, no qual o paisagismo está inserido como o grande promotor da melhoria de qualidade de vida nas cidades. Embora o instrumental teórico não esteja tão próximo da atividade do projeto, como observado por alguns autores (KOHLSDORF, 1996 e DEL RIO, 1990), é necessário que esta integração seja promovida pelos trabalhos mais voltados para a realidade concreta da prática projetual. Os estudos de análise do espaço público tem contribuído para elaboração de projetos de paisagismo e mais especificamente os projetos de requalificação de áreas centrais. É possível ver nesses projetos a utilização de vários instrumentos próprios do campo do desenho urbano gerando leituras mais complexas que auxiliam a concepção de projetos mais integrados ao contexto urbano.

Sobre os aspectos estéticos observa-se que a arte e a arquitetura contemporânea são as principais fontes de inspiração na concepção dos projetos de paisagismo. Esta questão que já despontava no período moderno, torna-se mais acentuada e adquire maior liberdade pela percepção de que se trata de projetar uma nova paisagem e dotá-la de um sentido específico. A dificuldade de se produzir ferramentas para estas análises é análoga a dificuldade que perpassa as atividades multidisciplinares, certos olhares e ferramentas produzidas para um fim específico podem colaborar de maneira diferente da que foi originalmente formulada. A organização do pensamento em estruturas e tipologias neste caso costuma não ser a forma mais adequada, os estudos passam a ser mais particularizados e por esta razão parecem não ser eficazes.

No aspecto ambiental, a preocupação com a incorporação do discurso teórico na prática projetual do espaço público, no qual se inclui a praça, foram mais bem desenvolvidas, tendo sido produzidas ferramentas que podem ser facilmente utilizadas pelos projetistas. A arquitetura e o paisagismo contemporâneos devem estreitar a cada dia esta parceria com a climatologia, os estudos do microclima urbano devem subsidiar

a produção de projetos mais ecologicamente corretos e a busca da sustentabilidade. A análise das praças neste contexto deverá proporcionar uma melhor compreensão de seu papel no contexto urbano, não só localmente, nas condições de conforto geradas no interior da praça, mas também em seu reflexo no entorno edificado.

A sobreposição destes três aspectos nas diversas correntes teóricas representa um outro tipo de organização, o da inter-relação que é uma das características principais do contemporâneo, o que leva a uma leitura cruzada dos vários aspectos que conferem qualidade ao espaço público edificado.

CAPÍTULO 4:

ESTRATÉGIAS DE PROJETO NO PAISAGISMO CONTEMPORÂNEO



*(...) devia de ser imaginosa, meio demente, colorida, violenta, irregular.
Ariano Suassuna*

4.1 Introdução

Este capítulo inicia-se com a discussão das estratégias de projeto correntes no paisagismo contemporâneo. O termo “estratégia” é aqui entendido como mecanismos, procedimentos, paradigmas e artefatos formais que aparecem com insistência recorrente na obra dos arquitetos de hoje conforme Moneo (2007) e será utilizado ao longo da discussão das estratégias utilizadas no paisagismo contemporâneo e na análise das praças contemporâneas das quatro capitais brasileiras escolhidas para este estudo: São Paulo e Rio de Janeiro, na região sudeste e Recife e Maceió, na região nordeste.

Os projetos de São Paulo aqui apresentados: Largo do Anhangabaú (1988) e Praça do Patriarca (1992/2002) representam as primeiras intervenções de requalificação urbana no contexto nacional, apresentam por isso, um caráter próprio da época e também sofreram influências do contexto global, por sua conexão mais intensa com as transformações ocorridas em outras capitais mundiais. Os projetos do Rio de Janeiro: Praça Antero de Quental (1994/1996) e Praça José de Alencar (1994/1996), da mesma forma que em São Paulo e pelos mesmos motivos apresentam influência do que ocorreu especificamente em Barcelona, apresentando um formalismo mais próximo da arquitetura pós-moderna. Por fazerem parte do mesmo programa de requalificação urbana, o Rio-Cidade, foram projetadas e construídas simultaneamente.

Os projetos de Recife e Maceió apresentam um grau maior de homogeneidade que pode-se reputar ao traço cultural nordestino e curiosamente foram construídas nas mesmas datas. A Praça de La Coruña (Recife, 1995) e a Praça Gogó da Ema (Maceió, 1995), como parte de um programa nacional de requalificação da orla marítima; a Praça Rio Branco (Recife, 1999/2000) e o Corredor Cultural Vera Arruda (1999/2000), integrantes de programas diferentes, o de Recife, um programa de revitalização da área central da cidade e o de Maceió, uma praça com elementos que enfatizam a cultura local.

4.2 Estratégias do projeto paisagístico contemporâneo

Uma preocupação de muitos projetistas e teóricos, que têm buscado em seus estudos recomendações gerais que possam auxiliar na tomada de decisões de projeto, é a de que essas recomendações resultem em mera cópia de soluções plásticas. Nesse

sentido, o estudo de Marta Romero é bastante enfático sobre a possibilidade de elaboração de diretrizes e ao mesmo tempo preservar a liberdade de soluções inovadoras.

“A forma exterior dos espaços públicos é uma expressão da sociedade, o que faz inviável e indesejável seguir modelos preestabelecidos. A independência de outras soluções anteriores como modelos a serem imitados permitirá chegar a soluções que serão o reflexo de uma arquitetura situada em nosso tempo, empregando materiais e tecnologias simples, tradicionais ou avançadas.”(ROMERO, 2001)

O objetivo da apresentação desses projetos, que apontam os princípios de uma nova maneira de se enfrentar o projeto dos espaços públicos, não é tomá-los como modelo e sim entender o pensamento que está por trás destas soluções específicas de resolução de projeto.

As estratégias projetuais utilizadas por paisagistas notáveis como Peter Walker, Martha Scharz e EDAW⁷¹ (EUA), Arriola & Fiol Arquitectes (Espanha), Toyo Ito (Japão), Janet Rosenberg & Associates (Canadá), diferem das que se vêem nos projetos dos paisagistas brasileiros, especialmente por se reportarem com mais frequência à arquitetura e mais especificamente à corrente dos desconstrutivistas.



Fig. 134 - *Kiel Triangle Plaza* - EUA - 2002
PWP Landscape Architecture
Fonte: Vidiella, 2008, p.98



Fig. 135 - *Jardins Edifício Gifu Kitagata* - Japão
Martha Schwartz
Fonte: Bradley-Hole, 2009, p.60

⁷¹ EDAW - Sigla da empresa de arquitetos paisagistas que evoluíram a partir de uma parceria formada por **Eckbo**, Francis **Dean**, Don **Austin**, e Edward A. **Williams**, que estabeleceu escritórios em todo o mundo, realizando trabalho de pequenos jardins à enormes propostas para a conservação de grandes áreas de paisagem natural. Entre os trabalhos realizados podem ser citados o redesenho do centro de Washington, DC (desde 1976), Eurodisney, Marne-la-Vallée, França (anos 1990) e Eco City, Tóquio, Japão (1992-1994). A atual diretoria é formada por Joe Brown, Jason Prior e Danaway Mire.

Nos projetos de Peter Walker e Martha Schwartz (Fig.134 e 135), a utilização de várias tramas geométricas, o uso da cor, o cuidado com a iluminação e o uso da vegetação como elemento de composição, associados à abordagem tecnológica produzem sempre grande impacto e acrescentam poesia aos espaços públicos contemporâneos.



Fig. 136 - *Jardines Piccadilly* - Manchester - Reino Unido - 2002
EDAW - Fonte: Vidiella, 2008, p.109



Fig. 137 - *Parque Central de Nou Barris* - Barcelona - Espanha - 2007
Arriola & Fiol - Fonte: Vidiella, 2008, p.139

As praças projetadas pelos escritórios: EDAW e Arriola & Fiol (Fig.136 e 137) têm certa proximidade pelo seu traçado em diagonais e curvas inesperadas que conformam um espaço em que a velocidade parece ser a tônica, no entanto, sempre acrescentam elementos lúdicos, como a fonte no Jardim Piccadilly e as luminárias do Parque Nou Barris.



Fig. 138 - *Fira Montjuic 2* - Barcelona - Espanha - 2005
Toyo Ito & Architects Associates
Fonte: Vidiella, 2008, p.357

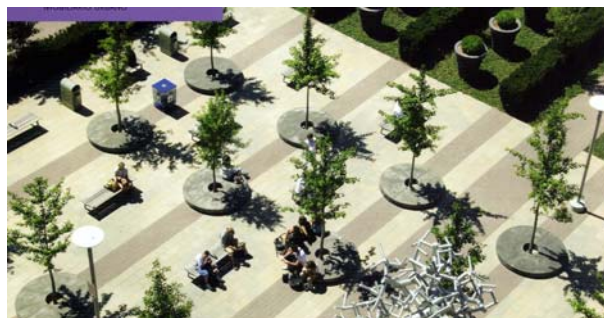


Fig. 139 - *Plaza Town Hall* - Toronto - Canadá - 2005
Janet Rosenberg & Associates
Fonte: Vidiella, 2008, p.374

As obras de arquitetura e paisagismo de Toyo Ito apresentam muitas vezes um caráter tecnológico e um grande domínio de megaestruturas, no exemplo da figura 138, no entanto, em uma faixa entre a edificação e a rua, com poucos elementos consegue um magnífico efeito, criando arcos por meio de jorro d'água. A praça canadense de Janet Rosenberg se aproxima mais dos conceitos americanos de Peter Walker com seus grafismos e malhas superpostas e acabamentos e mobiliários de interiores (fig.139)

Essas estratégias são bastante visíveis em recomendações para projetos contemporâneos que se assemelham a uma receita passo a passo, conforme Bradley-Hole (2007) que propõe uma gramática e uma narrativa em que destaca os conceitos chave da concepção de jardins: a proporção, a quadrícula, o marco, os limites, o ritmo e a repetição, assim como a sua progressiva imposição, camada por camada, sobre o cenário, conformando uma hierarquia de desenho (BRADLEY-HOLE, 2007, p.48).

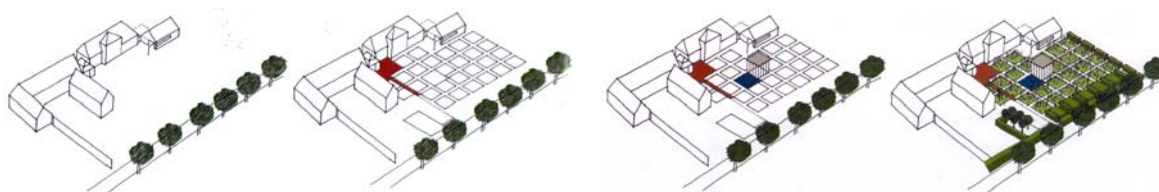


Fig. 140- Jardim Bury Court - Hampshire, Inglaterra
Christopher Bradley-Hole
Fonte: BRADLEY-HOLE, 2007, p.48 e 49

Observam-se as referências explícitas aos *layers* do *Parc de la Villete* e às malhas estruturantes de Peter Eisenman nesta proposição de abordagem contemporânea de jardins. A presença de elementos comuns, mais do que um simples modismos ou uma repetição formal, às vezes freqüente também na arquitetura, releva, entretanto características de uma linguagem contemporânea que se consolida. As estratégias contemporâneas passam pelos três aspectos apresentados no capítulo anterior e assumem na concepção do desenho uma forma comum nos aspectos a seguir:

- (i) A presença de um desenho unificador, na forma de grelhas ou *layers* estruturando o desenho geral, é uma característica freqüente em projetos das mais diversas escalas e procedências.
- (ii) A linguagem artificial com que é tratada o elemento vegetal, e o cuidadoso detalhamento dos pisos e equipamentos como arquitetura de interior revela também os traços do contemporâneo.

(iii) A utilização de conceitos da arte abstrata contemporânea nos desenhos de pisos e objetos de arte, o tratamento da topografia como forma de expressão artística sem se referenciar obrigatoriamente na topografia natural também está frequentemente presente na estruturação do desenho contemporâneo do paisagismo.

4.3 Duas praças contemporâneas em São Paulo

As duas praças paulistas apresentadas a seguir: Praça do Patriarca e Vale do Anhangabaú fazem parte de um processo de revitalização da área central da cidade de São Paulo, iniciada de 1988, que incluiu vários projetos visando uma ampla reforma conforme figura 126.

As intervenções guardam uma semelhança no aspecto estético: a utilização de poucos elementos e a criação de espaços sóbrios e de fácil inteligibilidade - herança da arquitetura neomoderna paulista. Na Praça do Patriarca é bastante notável a tendência minimalista, já no projeto do Vale do Anhangabaú o uso mais extenso de arborização e vegetação revela a influência de Burle Marx e dos modernistas americanos.



Fig. 141 - Intervenções na área central de São Paulo
 Fonte: Revista PROJETO DESIGN, nº138, 1991, p.66

4.3.1 Vale do Anhangabaú

Ficha técnica	
Vale do Anhangabaú	Data: 1988
Centro - São Paulo – SP	Característica: desenho urbano
Arquitetos: Jamil José Kfourri, Jorge Wilhelm e Rosa Grena Kliass	
Colaboradores:	
Atividade: Praça de circulação de pedestre, de eventos, comércio e contemplação	

Na década de 1980 realizou-se um concurso público, parte de uma série de ações de reordenamento da área central de São Paulo, vencido pela equipe de Jorge Wilhelm, Jamil Kfourri e Rosa Kliass. Neste projeto, o tráfego de veículos da Avenida Prestes Maia, passa sob uma laje que configura uma grande praça com aproximadamente 60.000 m², que constitui a grande ligação para pedestres entre os dois lados do centro da cidade (ROBBA, 2002).



Fig. 142 - Vale do Anhangabaú - S.Paulo - SP - 1988
 Jamil José Kfourri, Jorgue Wilhelm e Rosa Grena Kliass Fonte: Robba, 2002, p.134

Neste novo espaço, criado especificamente para conexão, eliminando o hiato existente pela depressão do terreno e pela avenida de grandes proporções, os arquitetos tiveram liberdade para propor um misto entre praça, esplanada e parque, que pelas suas dimensões e localização abriga as mais diversas manifestações (comícios, concertos, festas e comemorações públicas).

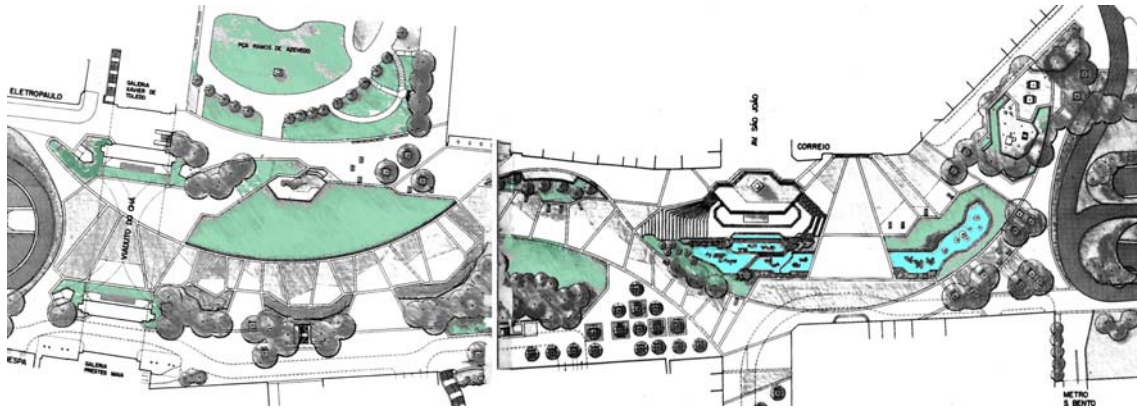


Fig. 143 - Vale do Anhangabaú - planta baixa
Fonte: adaptado Revista Projeto Design, nº160, 1993, p.34/35.



Fig. 144 - Vale do Anhangabaú - detalhe dos desenhos de piso
Foto: Claudio Bergamini - 2008

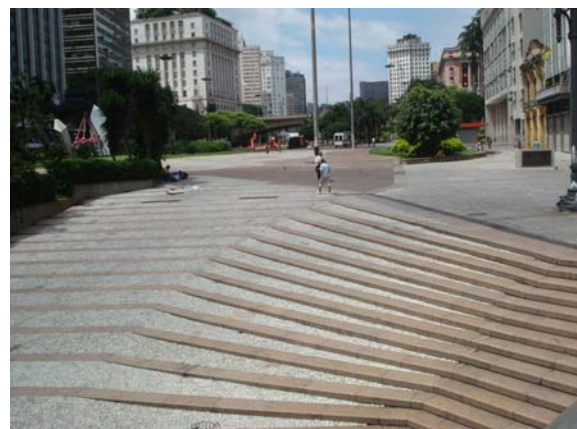


Fig. 145 - Vale do Anhanabaú - detalhe escadaria
Foto: Claudio Bergamini - 2008



Fig. 146 - Vale do Anhangabaú - ruas de pedestres
Foto: Claudio Bergamini - 2008



Fig. 147 - Vale do Anhangabaú - enquadramento pela Praça Ramos de Azevedo
Foto: Claudio Bergamini - 2008

Sob o aspecto funcional, a solução de conexão de duas áreas da cidade por meio de uma grande laje, revela-se um recurso surpreendente pela sua dimensão e apresenta uma notável solução de continuidade por meio do tratamento do piso, arborização e mobiliário urbano com o calçadão da Avenida São João e das ruas adjacentes. A conexão com a Praça Ramos de Azevedo revela um curioso contraste entre a profusão de elementos do jardim eclético e a ordenação mais simplificada do jardim contemporâneo, embora este ainda seja um exemplo não tão radical do uso de vegetação.

Os grandes espaços multifuncionais que tornam a praça palco de tantas atividades diversificadas estão distribuídos ao longo de toda a praça, próximo ao viaduto do Chá apresenta-se em uma série de três arquibancadas irregulares, como se fossem topografias artificiais que remetem ao projeto da Praça *Lovejoy* do arquiteto americano Lawrence Halprin⁷²; no eixo da Avenida São João, um terraço elevado que faz as vezes de palco, se debruça sobre uma depressão onde os degraus irregulares utilizam o mesmo recurso de uma estranha topografia (fig.145), constituindo um local

⁷² Lawrence Halprin (Nova Iorque - EUA - 1916). Arquiteto paisagista, professor, formou-se em agronomia na Universidade Cornell. Em 1935 cursa a Escola de Design de Harvard que tem como prof. Walter Gropius, Marcel Breuer e Christopher Tunnard. Trabalha com Thomas Dolliver antes de abrir seu próprio escritório em 1949.

para shows e sob o qual estão bilheterias, finalmente em frente aos correios um amplo espaço aberto tendo como fundo o prédio de arquitetura eclética se presta a eventos populares.

No aspecto estético uma grande curva ondulante estrutura o desenho da praça no sentido longitudinal (fig.142), contrastando com desenhos geométricos retilíneos descontínuos e as formas geométricas quebradas dos tanques d'água, em que se percebe a herança formal de Burle Marx e da escola americana modernista, entretanto apresentam o choque de formas, a assimetria e ausência de hierarquia do desenho contemporâneo. O detalhamento preciso dos pisos, da drenagem demonstra o tratamento do espaço como projeto arquitetônico, traço que se apresenta no paisagismo contemporâneo.

No aspecto ambiental, o uso da vegetação ainda é um misto, entre o caráter contemporâneo de utilização do vegetal como elemento escultórico e compositivo nas áreas de maior circulação e o tratamento de jardim à maneira de Burle Marx, nas áreas próximas aos edifícios. A conexão com a Praça Ramos de Azevedo, com sua linguagem peculiar e a ligação através de um extenso gramado com um portal de palmeiras imperiais se apresenta como um emolduramento recíproco, isto é, do Vale em relação à praça e da praça em relação ao Vale e confere ao conjunto uma atmosfera amena de um oásis no centro da cidade (fig.147).

A síntese das preocupações: funcionais, de proporcionar amplos espaços para múltiplos usos (circulação, eventos, etc.); estéticos, de se apresentar um desenho mais coerente com o estágio atual das artes; e ambientais, de se prover esta área da cidade de qualidade ambiental, sem partir para a mimese com a natureza, conforma esta grande praça como um espaço contemporâneo nas suas intenções e forma.

4.3.2 Praça do Patriarca

Ficha técnica	
Praça do Patriarca	Data: 1992 - 2002
Centro - São Paulo – SP	Característica: desenho urbano
Arquiteto: Paulo Mendes da Rocha	
Colaboradores: Eduardo Colonelli, Kátia Pestana, Giancarlo Latorraca e Marcelo Laurino	
Atividade: Praça de circulação de pedestres	

A Praça do Patriarca tem grande relevância simbólica para a cidade de São Paulo. Foi construída com a demolição de um quarteirão para fazer a conexão do centro velho e o novo, dando acesso ao Viaduto do Chá pelas ruas Direita e São Bento.

Em 1992, encontrava-se tomada por pontos de ônibus urbanos, quando a Associação Viva o Centro, organização que luta pela recuperação da área central de São Paulo, encomendou um projeto de requalificação da área.

O projeto, sob aparente simplicidade apresenta uma intervenção precisa com poucos elementos: o piso, com um arabesco de pedra portuguesa, reconstituído com base em fotografias, e o segundo elemento que é o pórtico com estrutura e cobertura metálica.



Fig. 148 - Praça do Patriarca - S.Paulo - SP - 1992/2002
Paulo Mendes da Rocha - Fonte: Revista Projeto Design, nº273, 2002, p.38

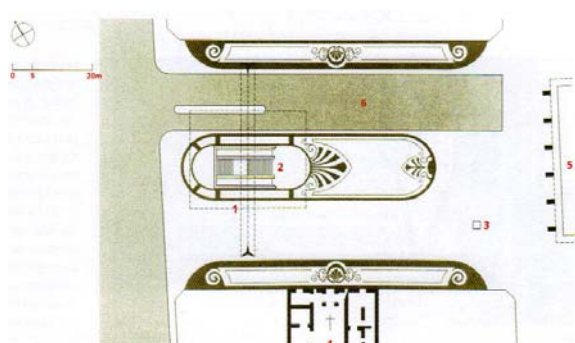


Fig. 149 - Praça do Patriarca - planta baixa
Paulo Mendes da Rocha
Fonte: Revista Projeto Design, nº273, 2002, p.37



Fig. 150 - Praça do Patriarca - vista do viaduto do Chá
Foto: Claudio Bergamini - 2008



Fig. 151 - Praça do Patriarca – enquadramento
Foto: Claudio Bergamini - 2008



Fig. 152 - Praça do Patriarca - cobertura
Foto: Claudio Bergamini - 2008

Quanto ao aspecto funcional, relacionado ao contexto urbano, a estratégia do arquiteto foi a de reconstituir a conexão inicial do projeto da praça, como elemento de ligação entre o centro antigo e o novo. Esta reconexão se realiza por meio de estratégias formais de representação de continuidade e de limite. A continuidade do espaço se obtém por meio do piso em mosaico português que se estende das ruas Direita e São Bento, passa pela praça prossegue pelo viaduto do Chá e, da ausência de elementos que obstruam a visão geral do espaço. A conexão se acentua pela construção do pórtico que emoldura o viaduto e a paisagem do centro novo. O emolduramento, a exemplo dos existentes nos primórdios do jardim moderno (Villa Noailles – Robert Mallet Stevens) traz para dentro da praça a paisagem do centro novo, e dá a referência visual de delimitação e transparência da praça (fig.151).

No aspecto estético é notável o caráter arquitetônico do projeto. A praça é um projeto de arquitetura, segundo os princípios do neomoderno, um espaço claro, ordenado e inteligível. Uma praça quase minimalista, mas de grande força expressiva e poética, aliada à precisão cerebral, como observado por Serapião (2002).

No movimento das peças, é reveladora a jogada que transformou em importante elemento de projeto a escultura de José Bonifácio, o Patriarca da Independência. Ela foi criada em 1972, por Alfredo Ceschiatti (1918-1989), (...). Mendes da Rocha recolocou-a em ponto estratégico da praça, na extremidade próxima às ruas Direita e São Bento, alinhada com o eixo do viaduto do Chá e enquadrada em uma das laterais do pórtico metálico. Xeque-mate (SERAPIÃO, 2002).



Fig. 153 - Praça do Patriarca - detalhe da estátua
Fonte: Revista PROJETO DESIGN, nº 273, p.40



Fig. 154 - Praça do Patriarca - Igreja de Sto. Antônio
Foto: Claudio Bergamini - 2008

Observa-se o cuidado do arquiteto com a questão simbólica: o desenho do piso configura o espaço interno da praça, simulando canteiros artificiais, o desenho central mais elaborado é uma referência da cobertura da entrada da galeria que existia inicialmente, os desenhos laterais, não são decorativos, mas indicadores simbólicos da memória da praça. Embora o projeto tenha sido questionado por interferir na visualização da Igreja de Santo Antonio, vê-se pelo desenho do piso centralizado no eixo desta, e pelo desenho da implantação em que é o único edifício detalhado em planta, a importância que o arquiteto dispensou à Igreja (fig.154).

No aspecto ambiental, recuperou-se uma área degradada pela poluição visual, atmosférica e sonora gerada pela parada de ônibus, com a criação de um amplo espaço para pedestres. A geração de uma grande sombra pela cobertura metálica é realizada de forma leve e poética: a casca flutua sobre a escadaria que conduz ao subsolo. Duas árvores de porte médio pontuam a praça como elementos de composição e também de contraste essencial para que a praça não se tornasse excessivamente árida e artificial.

Na síntese entre as preocupações funcionais, estéticas e ambientais, prevalece o aspecto de fluidez espacial e de beleza tecnológica, revelando o ideal de beleza contemporânea perseguido pelo arquiteto.

A beleza é algo que se atribui, e faz muito bem no tempo histórico: beleza do que pode ser arabescado, que se vê em Veneza em corrimões e guarda-corpos lindíssimos. São de uma época. Em que ainda não se tinha coragem de atribuir beleza ao próprio engenho de caráter técnico-científico. Agora vive-se numa época em que se pode atribuir (Paulo Mendes da Rocha em PIÑON, 2002, p.32).

4.4 Duas praças contemporâneas no Rio de Janeiro

As duas praças cariocas apresentadas a seguir: Praça Antero de Quental e Praça José de Alencar fazem parte de um projeto de renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro, denominado Rio Cidade, inspirado nas intervenções realizadas com sucesso em Barcelona. O programa baseava-se em intervenções pontuais, indutoras da requalificação de áreas escolhidas da cidade.



Fig. 155 – Mapa da Zona Sul do Rio de Janeiro
Fonte: Adaptado de Mapa das artes

Os dois projetos apresentam semelhanças no paisagismo, herança da arquitetura carioca moderna, mais exuberante e afeita às curvas e profusão de elementos que a dos exemplos paulistas e, também a forte influência de Burle Marx na linguagem mais colorida e descontraída dos projetos. Observa-se também certa influência da arquitetura pós-moderna, no sentido estilístico do termo, de forma mais explícita na proposta de requalificação para o bairro de Ipanema, e em menor grau nos outros bairros.

4.4.1 Praça Antero de Quental

Ficha técnica	
Praça Antero de Quental	Data: 1994 - 1996
Bairro do Leblon - Rio de Janeiro – SP	Característica: Praça de bairro

Arquitetos: Luiz Eduardo Índio da Costa - Arquiteto
Projetos técnicos: Fernando Magalhães Chacel - Paisagista Luiz Augusto de Siqueira Índio da Costa - <i>Designer</i>
Atividade: Praça de recreação e lazer

Entre as intervenções do projeto Rio-Cidade, a do Bairro do Leblon, cuja meta era “reconhecer e enfatizar o desenvolvimento das atividades de lazer”. (PROJETO DESIGN, nº224, 1998, p.102), e mais especificamente, a da Praça Antero de Quental foi um dos projetos de maior sucesso, tendo recebido o prêmio da *Industrie Fórum Design* (IFD) de Hannover, Alemanha, na categoria design público.



Fig. 156 - Praça Antero de Quental - Rio de Janeiro - RJ - 1994/1996
Índio da Costa Arquitetos Ltda. - Foto: Claudio Bergamini - 2008



Fig. 157 - Praça Antero de Quental - mapa entorno
Fonte: Claudio Bergamini, 2009

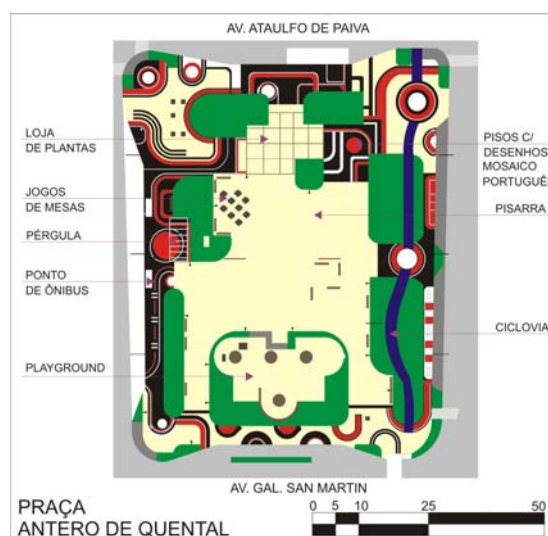


Fig. 158 - Praça Antero de Quental - planta
Fonte: Claudio Bergamini, 2009

Como resultante de um concurso público de intervenção urbana no bairro do Leblon, o projeto da praça estava inserido no plano de reestruturação do bairro que contemplou a Avenida Ataulfo de Paiva, a Rua Afrânio de Melo Franco e a Praça Antero de Quental com as principais melhorias.

A estratégia de desenho urbano se materializa na extensão do tratamento de piso, mobiliário e iluminação presentes na praça, pelas ruas principais do bairro. A integração da praça ao contexto urbano se faz também por meio de uma ciclovia que atravessa o bairro e a praça.

O traçado da praça, entretanto ainda assume um aspecto tradicional, com um vazio central destinado a atividades múltiplas, uma área destinada a playground rebaixada e cercada de canteiros e arborização, uma área de jogos para idosos (fig.158 e 159), e uma grande área destinada a uma loja de venda de plantas ornamentais que domina a frente da praça para a Avenida Ataulfo de Paiva e faz a segurança do local, funcionando 24 horas por dia.

A acessibilidade promovida nessa intervenção é notável, suaves rampas facilitam a travessia de idosos, crianças e deficientes. O mobiliário (fig.160) e a iluminação mais requintados apresentam semelhança com os utilizados em interiores, convidando ao uso da praça em horário noturno (fig.161).



Fig. 159 - Praça Antero de Quental - *playground*
Foto: Claudio Bergamini- 2008



Fig. 160 - Praça Antero de Quental - pergolado
Foto: Claudio Bergamini - 2008

Na questão estética e no design do mobiliário reside o ponto mais forte da característica contemporânea da praça. A utilização de mosaico português e o desenho com formas curvas remetem inevitavelmente a lembrança da obra de Burle Marx, mas o desenho das faixas de travessia de pedestres e os globos de concreto pintados com

pintura metálica remetem imediatamente à *Placa dels Paisos Catalans* de Piñon. Referências à parte, o design do mobiliário, que foi premiado, especialmente o design dos abrigos de ônibus e postes de iluminação confere uma unidade espacial e atmosfera contemporânea ao ambiente da praça e adjacências.



Fig. 161 - Praça Antero de Quental - mobiliário
Foto: Claudio Bergamini - 2008

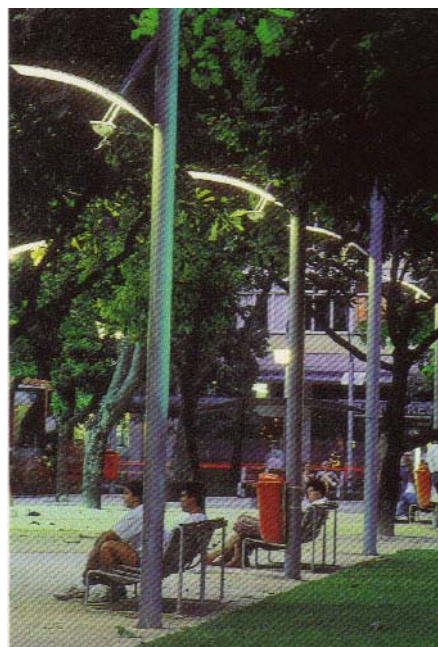


Fig. 162 - Praça Antero de Quental - iluminação
Foto: Claudio Bergamini - 2008

Tratando-se de uma reforma de uma praça de bairro existente, a arborização já existia, foram acrescentadas as árvores que fazem a ambientação específica do *playground*, protegendo a área da insolação excessiva e do ruído. O mesmo se aplica à área destinada aos idosos, com o cuidado de evitar copas muito densas e fechadas para manter a visibilidade e domínio visual do espaço. As floreiras plantadas nas bordas da praça contribuem para o isolamento do ruído e da poeira das avenidas e trouxeram a alegria de suas cores ao local.

Todos esses acréscimos contribuíram muito para a melhoria do conforto ambiental da praça, mas o fator principal foi a implantação da loja de plantas, que se constitui em uma estratégia que foi muito replicada na cidade do Rio de Janeiro. Essas lojas funcionam vinte e quatro horas por dia, fazendo a segurança do local, juntamente com o policiamento e um projeto de iluminação adequado, permitiram o uso noturno das praças, o que representa um acréscimo, na qualidade de vida nas grandes cidades.

Na conjunção dos aspectos funcionais, estéticos e ambientais, constata-se que a resolução geral se deu por meio do design, contemplando os três aspectos e reforçando a unidade visual do projeto, o que ensejou a premiação citada no início deste item.

4.4.2 Praça José de Alencar

Ficha técnica	
Praça José de Alencar	Data: 1994 - 1996
Bairro do Catete - Rio de Janeiro – RJ	Característica: Praça de bairro
Arquiteto: PAA Planejamento Arquitetônico e Ambiental Ltda. Jorge Mário Jaurégui - Arquiteto	
Colaboradores: José Humberto Bertarelli, Renata Griner, Florência Chapuis, Janete de Oliveira Trolles, Marcos Carrión e Alexandre Costa - Arquitetos	
Projetos técnicos: Pedro Luiz A.L. de Andrade - Engenheiro agrônomo/paisagista Artur Apelbaum - Luminotécnica Bitis Aflalo - <i>Designer</i> Instituto de Tecnologia do cidadão - Engenharia de trânsito	
Atividade: Praça de recreação, lazer	

Na intervenção realizada no Bairro do Catete, do qual faz parte a Praça José de Alencar, o ponto de partida foi “reconhecer e valorizar a importância histórica do bairro”. Nesse sentido a equipe de projetistas liderada pelo arquiteto Jorge Mário Jaurégui realizou uma série de melhorias recuperando calçadas, introduzindo um novo mobiliário urbano específico para o bairro, iluminando edifícios e monumentos. A Praça José de Alencar é uma homenagem ao escritor, José Martiniano de Alencar um dos expoentes do romantismo, fica na confluência das Ruas do Catete, Marques de Abrantes, Barão do Flamengo, Conde de Baependi e Senador Vergueiro.

Na sua inserção ao contexto urbano, recuperou-se o traçado original em rótula existente no início do século, inserindo a praça no eixo da Rua do Catete. Dessa forma a praça passou a se constituir em um marco visual no bairro. Por questões de trânsito de automóveis, é dividida em três partes, uma primeira com a escultura do escritor José de Alencar de autoria de Bernardelli⁷³ ocupa um pedestal elevado no centro da rótula

⁷³ José Maria Oscar Rodolfo Bernardelli (Guadalajara - México, 1852 - Rio de Janeiro - Brasil, 1931) foi um escultor e professor. No Brasil se formou e lançou suas obras. Naturalizou-se brasileiro em 1874. Deixou seu país natal em 1866, passando pelo Chile e Argentina e fixando moradia no Rio Grande do Sul. Mudou-se para o Rio de Janeiro, onde frequentou entre 1870 e 1876 aulas de escultura e de desenho de modelo vivo. Viveu alguns anos na Europa, estudando em Roma. De volta ao Brasil, passou a atuar como professor de escultura estatutuária na Academia Imperial de Belas Artes e como diretor na recém-criada Escola Nacional de Belas Artes, que chefiou por 25 anos.

(fig.162), uma segunda parte ao lado de uma Igreja Metodista, onde existe um "playground" e por final uma "ilhota", onde se localizam postes de iluminação pública. A faixa destinada aos veículos que contorna a rótula é de paralelepípedos, o que induz a diminuição da velocidade e ao mesmo tempo incorpora o espaço da rua ao do pedestre, fazendo a união das ilhas e esquinas que constituem a praça. As faixas de pedestre que passam pela rótula em direção ao bairro de Botafogo pelo seu suave declive acentuam essa idéia de continuidade da praça.



Fig. 163 - Praça José de Alencar - Rio de Janeiro - RJ - 1994/1996
PAA Planejamento Arquitetônico e Ambiental Ltda.
Foto: Claudio Bergamini - 2008



Fig. 164 - Praça José de Alencar - mapa do entorno
Fonte: Claudio Bergamini, 2009

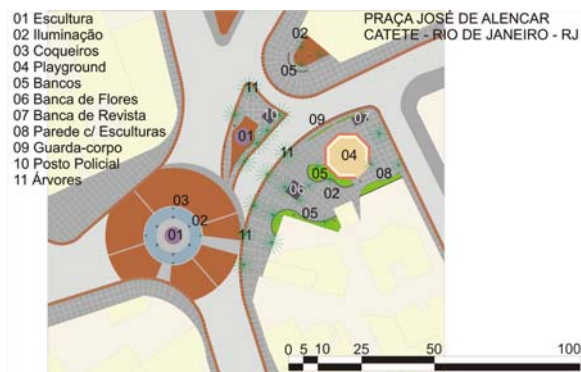


Fig. 165 - Praça José de Alencar - Planta
Fonte: Claudio Bergamini, 2009

O tratamento de piso e o mobiliário urbano também se encarregam de promover uma integração entre as outras praças do bairro, que também receberam restauração. No

Largo do Machado foi restaurado o projeto inicial de Burle Marx, a Praça São Salvador foi recuperada e alguns terrenos remanescentes das obras do metrô, receberam tratamento e equipamentos de pequenas praças, são unificados por uma linguagem comum.

No aspecto estético, o painel artístico representando animais recortados em chapas metálicas pintadas, que faz fundo à área do *playground* remete aos *grafitis* (fig.165 e 166), o próprio *playground*, uma estrutura metálica que sustenta uma plataforma de madeira de onde se estendem os brinquedos, é também uma escultura.

O desenho dos pisos é rigidamente geométrico, um macro grafismo. Na rótula, a área de calçada é de granilite rosa, sobre uma plataforma elevada de granilite cinza se ergue um pedestal de granito com desenho elaborado onde está assentada a escultura do escritor. A faixa de rolagem de paralelepípedos é interrompida pelas faixas de pedestre e pequenas faixas de granito claro desenhadas em sentido radial que reforçam o sentido monumental.

Na praça em si, uma malha de granito rosa disciplina o piso de granilite cinza, onde formas livres delimitam os canteiros, o playground e a loja de plantas. Esta mesma linguagem e materiais se estendem pelas outras três esquinas que compõem a praça e pelas ruas adjacentes em direção ao Largo do Machado. Na base das árvores uma grade metálica protege a árvore e auxilia na drenagem, detalhe que se repete nas calçadas do bairro promovendo uma linguagem uniforme.



Fig. 166 - Praça José de Alencar - playground
Foto: Claudio Bergamini - 2008



Fig. 167 - Praça José de Alencar - painel artístico
Foto: Claudio Bergamini - 2008

A iluminação da praça apresenta algumas peculiaridades, ao redor da estátua de José de Alencar, na rótula, seis postes inclinados iluminam a figura de forma profusa, o

que promove grande visibilidade sem ofuscamento para pedestres e veículos. Na ilha que se encontra em frente à rótula, sobre uma base circular revestida de mármore bege um poste inclinado (fig.167) aponta um refletor para o rosto da figura, como um holofote. Afora este exagero evidente, a iluminação do restante da praça é bastante equilibrada, com destaque para a iluminação do painel artístico, em que o refletor está dentro de um globo de metal pintado de vermelho que parece flutuar em frente ao painel.



Fig. 168 - Praça José de Alencar - base de refletor
Foto: Claudio Bergamini - 2008

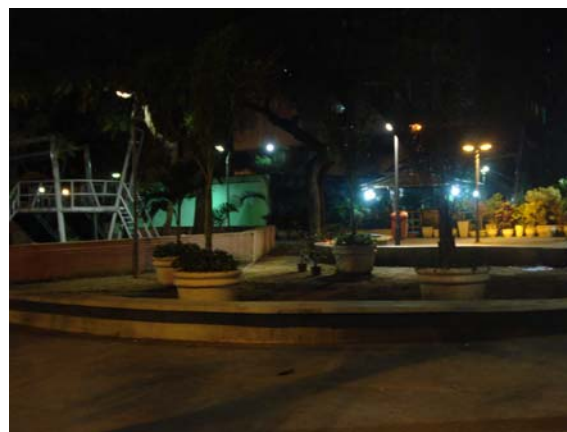


Fig. 169 - Praça José de Alencar - iluminação
Foto: Claudio Bergamini - 2008

No aspecto ambiental, a farta vegetação e a loja de plantas introduzidas pelo projeto tornaram este cruzamento de vias que era bastante poeirento e desértico em um agradável espaço de convívio e lazer. A área do playground é bastante arborizada e o piso é de pissara, constituindo-se em uma contribuição à drenagem das águas de chuva, já que os pisos de concreto são impermeáveis.

Na conjunção dos aspectos funcionais, estéticos e ambientais, destaca-se o cuidado com a escala do pedestre. Por ser o cruzamento mais complexo e movimentado do bairro, os arquitetos se preocuparam não só com a questão da acessibilidade, mas também em criar um ambiente “amigável” priorizando o pedestre. Próximo às faixas de pedestres guarda-corpos com floreiras incorporadas sinalizam de forma poética o apreço à população do bairro.

4.5 Duas praças contemporâneas em Recife

As praças recifenses aqui apresentadas: Praça de La Coruña e Praça Rio Branco reportam-se também às intervenções urbanas realizadas em Barcelona.



Fig. 170 – Mapa da Orla e Centro Histórico de Recife
Fonte: adaptado de Mapa Turístico – Prefeitura

A Praça de La Coruña faz parte de um projeto de requalificação da orla marítima empreendido em várias capitais brasileiras por iniciativa da União, pois se tratam de terrenos de marinha, também foram objeto de estudo em projetos denominados Planos Estratégicos, produzidos sob a consultoria de urbanistas espanhóis visando especialmente à recuperação econômica da cidade através do turismo. O outro projeto, a Praça Rio Branco foi realizado através do programa de recuperação de áreas degradadas na área central de Recife, que tomou o nome de Recife Antigo e recuperou diversos edifícios históricos, passando a ser o foco da boêmia na cidade.

4.5.1 Praça de La Coruña

Ficha técnica	
Praça de La Coruña	Data: 1995
Recife - PE	Característica: Praça de bairro
Arquitetos: Brena Lúcia de Aguiar Remígio e Maria Inês de Oliveira Mendonça	
Atividade: Praça de lazer e contemplação	

A Praça La Corunã, faz parte de um conjunto de praças lineares distribuídas ao longo da praia de Boa Viagem, que funciona como sala de estar para a população do bairro. Sob o ponto de vista funcional, procurou-se uma integração através da linguagem utilizada em toda a orla, no que diz respeito aos desenhos e materiais de piso, mobiliário urbano e obras de arte.



Fig. 171 - Praça de La Coruña - Recife - PE - 1995
Brena Lúcia de Aguiar Remígio e Maria Inês de Oliveira Mendonça
Foto: Claudio Bergamini, 2008

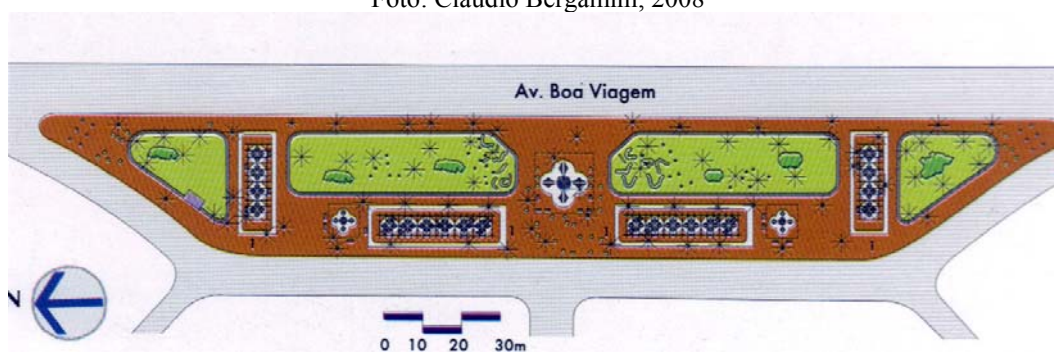


Fig. 172 - Praça de La Coruña - planta baixa
Fonte: Robba, 2002, p.271

A acessibilidade da praça está bem resolvida, com rampas bem sinalizadas nas travessias das vias; a integração formal que se obtém pela extensão do tratamento dos pisos tanto em relação às ruas internas do bairro, quanto ao acesso à praia é notável.

No que diz respeito ao aspecto estético, buscou-se através da utilização de obras de arte de artistas pernambucanos dar uma conotação regional, as carrancas remetem ao artesanato nordestino. Um grupo de esculturas é colocado nas extremidades da praça, devido à sua escala parecem estar recepcionando as pessoas (fig.170). A formalização dos canteiros obedece ainda a uma rígida simetria, resquícios da influência eclética nas praças, entretanto a disposição aleatória dos coqueiros, dentro e fora de canteiros apresenta um aspecto bastante contemporâneo.



Fig. 173 - Praça de La Coruña - grupo de esculturas
Foto: Claudio Bergamini - 2008



Fig. 174 - Praça de La Coruña - detalhe trepadeira
Foto: Claudio Bergamini - 2008

No piso se utilizam dois materiais distintos: tijolos de barro vermelho e mosaico português fazendo desenhos em preto e branco formando tapetes nas áreas de pergolados.

As cores: vermelho, preto e branco do piso repetem-se nas esculturas e nos pergolados dotando o espaço de unidade e clareza visual ao mesmo tempo em que provoca um agradável contraste com o verde dos gramados.

No aspecto ambiental, as praças apresentam-se bastante arborizadas, com árvores de pequeno e médio porte que não obstruem a visibilidade da praia, e o uso de pergolados cobertos por trepadeiras.

Há certo equilíbrio entre as áreas pavimentadas e os canteiros, auxiliando a drenagem superficial da praça. As áreas pergoladas, cobertas por *buganvilles* de várias cores proporcionam uma agradável sombra nas áreas onde se concentra o mobiliário urbano - mesinhas e bancos (fig.172).

Na conjugação dos aspectos funcionais, estéticos e ambientais a praça apresenta um grande equilíbrio entre o *design* com caráter marcadamente regional e a resolução cuidadosa de uma praça que se repete com pequenas modificações por toda a orla.

4.5.2 Praça Rio Branco (Marco Zero)

Ficha técnica	
Praça Rio Branco (Marco Zero)	Data: 1999 - 2000
Recife - PE	Característica: desenho urbano
Arquitetos: Reginaldo L. Esteves e Fernando Borba	
Projetos técnicos: P.P. Paisagismo - Paisagismo Cícero Dias - Artista plástico Francisco Brennand - Artista plástico	
Atividade: Praça de eventos	

A importância histórica evidente do local, marco zero, além de convergência do sistema viário projetado no início do século e proximidade com a área de intervenção do programa Recife Antigo, resgatou um importante espaço cívico existente na cidade desde o século XVI - o grande arraial da Igreja do Corpo Santo, demolida no início do século XX.



Fig. 175 - Praça Rio Branco - Recife - PE - 1999/2000
Reginaldo L. Esteves e Fernando Borba - Foto: Claudio Bergamini - 2008

A praça localiza-se no eixo das avenidas, constituindo um marco visual e um portal para o Recife Antigo, razão pela qual é também denominada de Praça do Marco Zero, inclusive abriga o totem indicativo deste evento (Fig.175).

O traçado da praça avança sobre a avenida que margeia o mar, constituindo-se em um redutor de velocidade e enfatizando a visibilidade das avenidas e do mar.

O projeto previa a construção de uma praça de esculturas nos arrecifes em frente à praça que abrigam esculturas, totens de grandes dimensões do artista plástico Francisco Brennand, um pórtico monumental, ancoradouro e apoio de serviços, que terá acesso através de barcos que saem da praça.

Esta parte do projeto encontra-se em fase de conclusão e ensejará a continuidade espacial que caracteriza as intervenções contemporâneas de paisagismo.

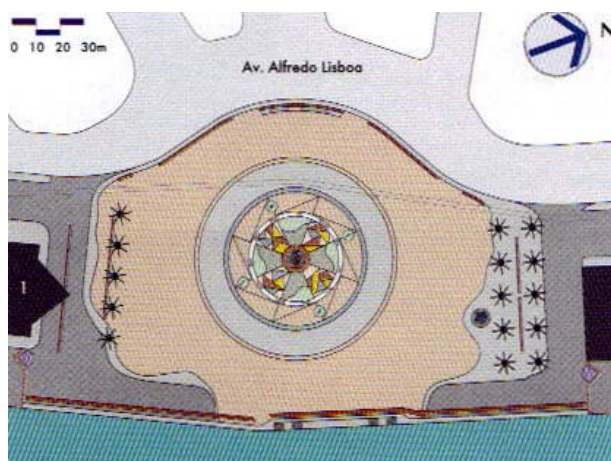


Fig. 176 - Praça Rio Branco - planta baixa
Fonte: Robba, 2002, p.272



Fig. 177- Praça Rio Branco - Marco Zero
Foto: Claudio Bergamini - 2008

Sob o aspecto estético, a participação dos artistas contemporâneos de Recife foi fundamental para o espírito do projeto.

O grande painel circular do piso da praça de autoria do artista plástico Cícero Dias em concreto pigmentado, pode ser entendido como um grande jardim dando um caráter festivo e ao mesmo tempo repleto de simbologia. É constituído de círculos e anéis coloridos, e contém o sol e a lua em bronze, os pontos cardeais e os nomes dos nove planetas solares.

Nas bordas laterais um piso ondulante pintado de azul relembra a praia e as palmeiras imperiais geometricamente dispostas acentuam o caráter artificial da composição.

As esculturas de Brennand em frente à praia apresentam um caráter monumental e misteriosamente medieval, mas ao mesmo tempo acrescentam uma qualidade regional ao conjunto (fig.176).



Fig. 178 - Praça Rio Branco - esculturas de Brenand
Foto: Claudio Bergamini - 2008



Fig. 179 - Praça Rio Branco - vista noturna
Foto: Claudio Bergamini - 2008

No aspecto ambiental, por se tratar de uma praça de eventos, cuja premissa de projeto é a visibilidade de um grande espaço vazio, a vegetação só aparece de maneira sinalizada pelas palmeiras imperiais nos dois extremos da praça, com uma função mais formal de realçar o portal, do que produzir sombra.

A iluminação permite a frequência noturna (fig.177), o que, dado as características da praça, sem áreas consideráveis de sombreamento, é de grande importância.

Na resolução dos aspectos funcionais, estéticos e ambientais, os arquitetos privilegiaram o uso da arte como forma de enfatizar a identidade pernambucana, na produção de um espaço de grande importância, afetivo e simbólico para população de Recife.

4.6 Duas praças contemporâneas em Maceió

As praças de Maceió aqui apresentadas: Praça Gogó da Ema e Corredor Cultural Vera Arruda, reportam-se a diferentes programas de requalificação.

O projeto da Praça Gogó da Ema refere-se a uma iniciativa da União de requalificação da orla marítima ocorrido em várias capitais brasileiras, e consta também de um conjunto de estratégias visando a recuperação econômica da cidade por meio do incremento ao turismo.

Já o segundo projeto, do Corredor Cultural Vera Arruda foi realizado com o financiamento do Banco do Brasil em um programa de apoio e incentivo à cultura.



Fig. 180 – Mapa de parte da orla de Maceió
Fonte: Adaptado de Editel

4.6.1 Praça Gogó da Ema

Ficha técnica	
Praça Gogó da Ema	Data: 1996 reformada em 2002
Bairro Ponta Verde - Maceió - AL	Característica: Praça de bairro
Arquiteto: Rosa Elena Tenório Nogueira	
Colaboradores:	
Tatiane Macedo - Paisagismo	
Eurídice Lobo Rocha Leão - Monumento Gogó da Ema	
Atividade: Praça de lazer, recreação, alimentação	

Por iniciativa da Prefeitura de Maceió, como estratégia de incentivar o turismo, foi realizado em 1996 um programa de melhoria na orla marítima de Maceió, que incluía dois projetos principais: o da Praça Multieventos e o da PRAÇA Gogó da Ema.



Fig. 181 - Praça Gogó da Ema - Maceió - AL - 1996-2009
Rosa Elena Tenório Nogueira - Foto: Claudio Bergamini - 2009

A Praça Gogó da Ema recebeu esta denominação em homenagem a um dos símbolos de Maceió durante as primeiras décadas do século XX, um coqueiro cujo formato diferente – lembrava o pescoço de uma ema – foi motivo de músicas e poemas (fig.179). Em 1955 tombou durante uma tempestade, mas permanece ainda na memória do povo e foi homenageado com o monumento e a praça. A intervenção de 1996 introduziu o monumento (fig.180) de autoria da arquiteta Eurídice Leão, mantendo o piso de mosaico português e instalando uma banca de revistas.



Fig. 182 - Gogó da Ema
Fonte: Arquivo Museu da Imagem e do Som - Maceió



Fig. 183 - Praça Gogó da Ema - monumento
Foto: Claudio Bergamini - 2009

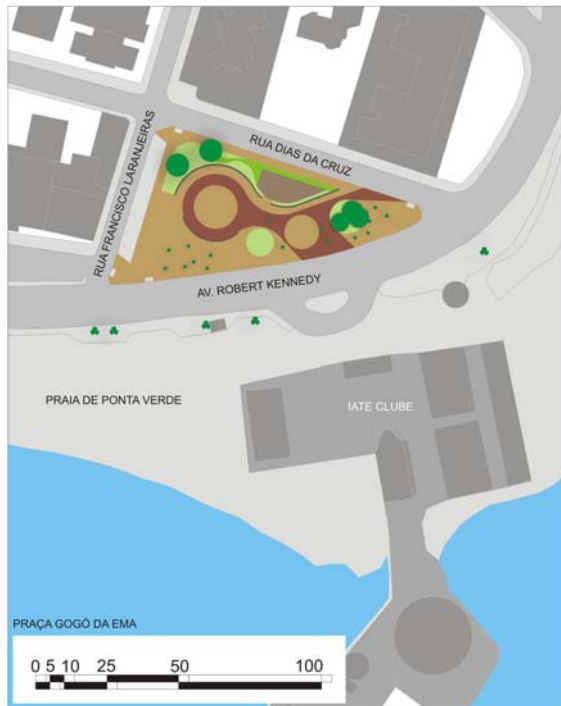


Fig. 184 - Praça Gogó da Ema - mapa do entorno
Fonte: Claudio Bergamini, 2009

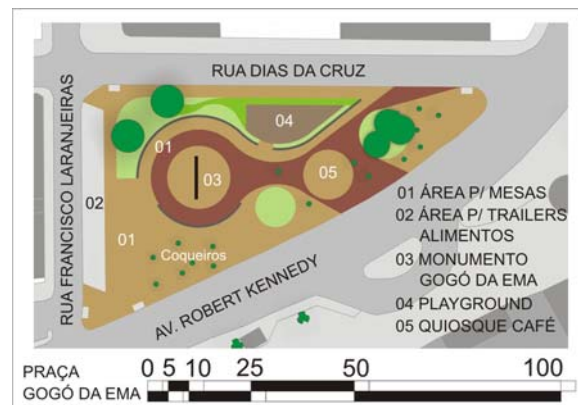


Fig. 185 - Praça Gogó da Ema - planta
Fonte: Claudio Bergamini, 2009

Na intervenção de 2009, manteve-se o monumento e foi introduzido um novo desenho e novos usos. Há maior integração ao contexto urbano na medida em que os canteiros já não têm um formato que delimita todas as bordas da praça, os canteiros são pulverizados, gerando maior permeabilidade. Um *playground* (fig.183) também foi implantado em apoio à área de alimentação, otimizando o uso da praça especialmente nos fins de semana, quando a avenida é fechada, tornando a orla da Ponta Verde uma ampla área de lazer.



Fig. 186 – Praça Gogó da Ema - playground
Foto: Claudio Bergamini - 2009



Fig. 187 - Praça Gogó da Ema - coqueiros
Foto: Claudio Bergamini - 2009

O monumento ao Gogó da Ema é uma obra bastante contemporânea, fugindo do figurativismo, no dizer da autora se impõe pela ausência, além de ser uma obra interativa, as pessoas circulam por entre as peças e tiram fotos. O desenho do piso é abstrato e contemporâneo, sem eixos ou hierarquia, formando amplas manchas de cores.

Sob o aspecto ambiental, o piso em mosaico português foi substituído por blocos intertravados, como é o piso de toda a orla de Maceió, recomendado por suas características de permeabilidade e facilidade de manutenção.

A vegetação: árvores e coqueiros foram preservados e introduziu-se um tapete gramado que ressalta a beleza arquitetural dos coqueiros (Fig.184). As árvores sombreiam o playground e a parte dos fundos da praça de forma a assegurar a ampla visibilidade do mar.

Na conjunção dos aspectos funcionais, estéticos e ambientais, há de se ressaltar que a reforma da praça foi devido à necessidade de se abrir espaços para uma atividade que ali se instalava (área de lanches) e que utilizava os próprios canteiros como apoio.

Entretanto a solução, atendendo a todos os critérios citados, obteve um equilíbrio notável entre funcionalidade e estética, sem prejuízo para a qualidade ambiental. Conseguiu-se uma solução contemporânea preservando, entretanto o caráter local e regional.

4.6.2 Corredor Cultural Vera Arruda

Ficha técnica	
Corredor Cultural Vera Arruda	Data: 1999/2000
Bairro Stella Maris - Maceió - AL	Característica: Galeria de arte
Arquiteto: Tatiane Maria Duarte Macedo e Rosa Elena	
Projetos técnicos: Mirna Porto - curadoria de arte	
Atividade: Praça de lazer, recreação, eventos	

O projeto do Corredor Cultural Vera Arruda, foi uma iniciativa da Prefeitura de Maceió para utilização de uma linha específica de financiamento do Banco do Brasil para projetos culturais. A área é resultante do Loteamento Stella Maris que previu uma ampla faixa que cruza o bairro de mesmo nome e foi destinada a área verde.

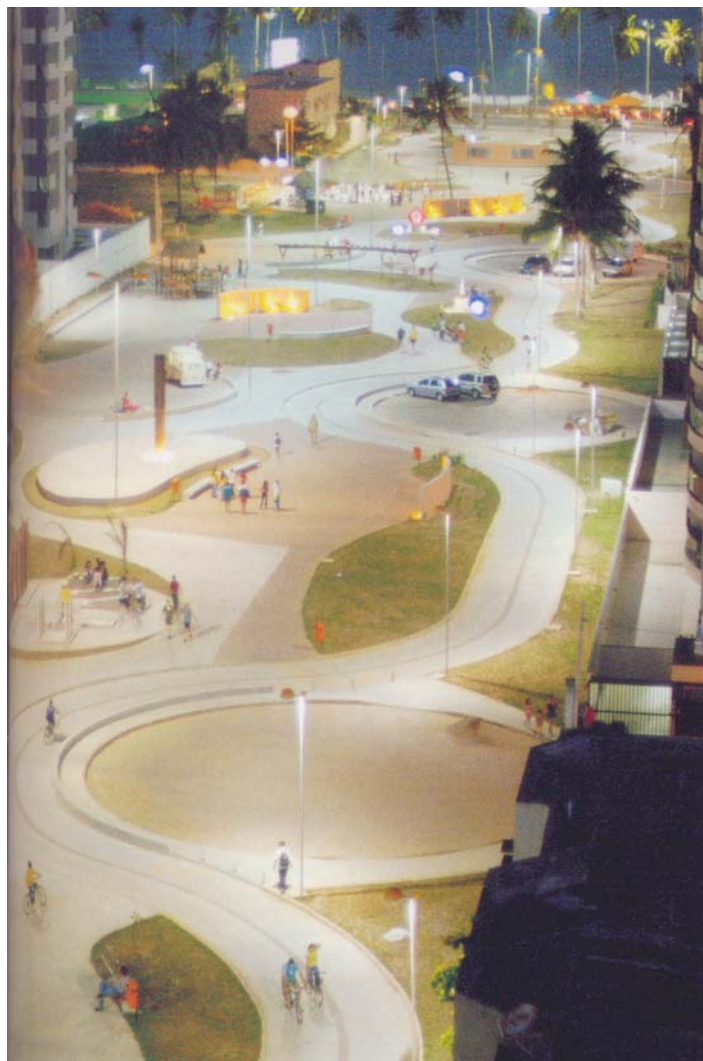


Fig. 188 - Corredor Cultural Vera Arruda - Maceió - AL – 1999/2000
Tatiane Macedo e Rosa Elena - Fonte: Arquivo das autoras

Em 1994 a Prefeitura contratou a arquiteta paisagista Tatiane Macedo para realizar o projeto, a pedido da Associação de Moradores e Amigos do Stella Maris, preocupados com o estado de abandono em que se encontrava a área, por falta de recursos o projeto não foi executado. No ano de 1999, surgindo esta oportunidade de financiamento, a Prefeitura retomou o projeto, que com as devidas modificações e adaptações foi finalmente viabilizado. O projeto foi realizado e executado rapidamente, para poder ser inaugurado ainda pela gestão política então no poder, e nesta pressa, esqueceu-se de instalar os pontos de água para rega dos canteiros e das inúmeras árvores que foram plantadas no local, conforme depoimento da arquiteta Tatiane Macedo. Infelizmente a gestão seguinte não priorizou a correção do equívoco, o que dá a praça o aspecto desértico e o ensejo de algumas críticas quanto ao desempenho ambiental.

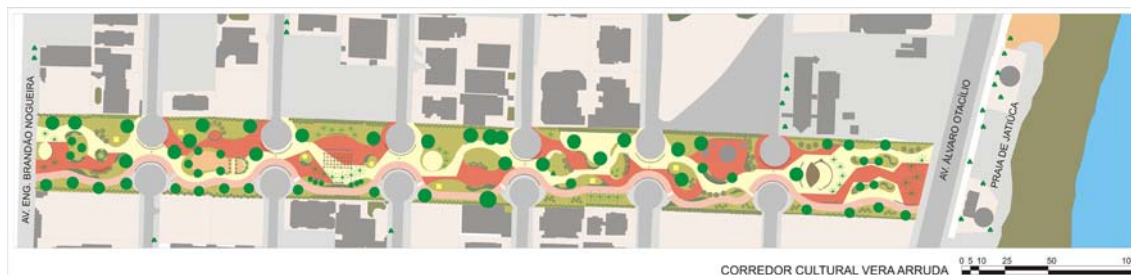


Fig. 189 - Corredor Cultural Vera Arruda - mapa do entorno
 Fonte: Claudio Bergamini, 2009

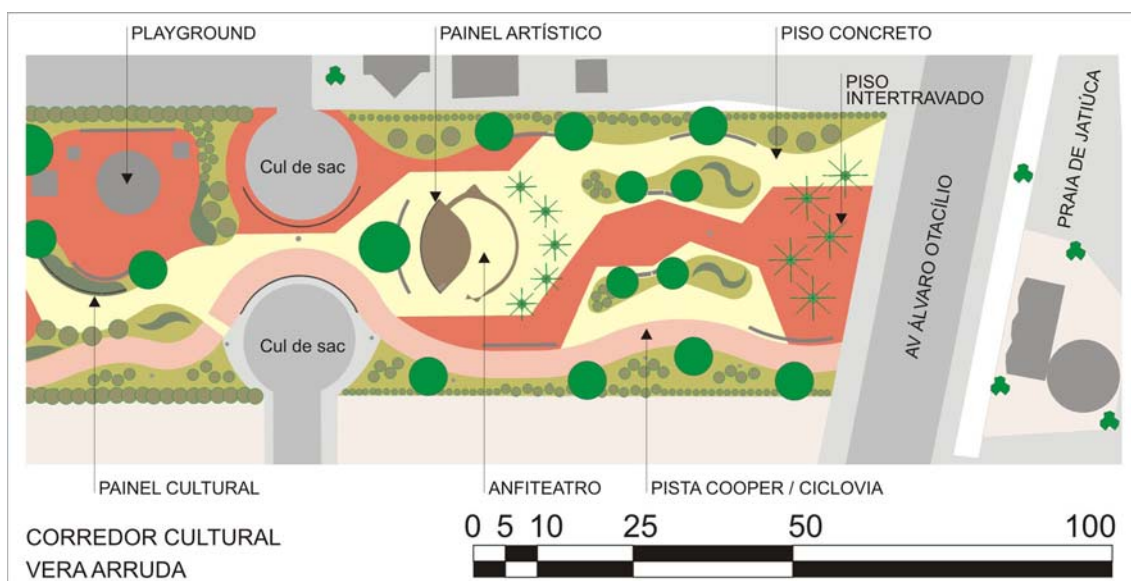


Fig. 190 - Corredor Cultural Vera Arruda - planta
 Fonte: Claudio Bergamini, 2009

A principal característica dessa obra é a presença de um grande número de obras de arte e painéis didáticos sobre personalidades alagoanas.

Uma das exigências do Banco do Brasil para o financiamento da obra foi a questão cultural, o patrocínio não poderia ser simplesmente de uma praça ou equipamento comunitário, tinha que estar vinculado à cultura.

A prefeitura contratou então a arquiteta Mirna Porto para a curadoria das obras. Inicialmente seriam sete áreas temáticas, ocupadas por trabalhos de artistas alagoanos já falecidos, relativas aos sete espaços entre as quadras, delimitadas pelos cul-de-sacs. Posteriormente o projeto se ampliou e diversificou, sendo as sete áreas ocupadas mais livremente e por um maior número de artistas alagoanos.

Sob aspectos funcionais, a necessidade de espaço livre para contemplar esses painéis fez com que a área pavimentada fosse ampliada, o que torna o espaço adequado para diversas manifestações e usos.

É notável o surgimento de um espaço único, amplo, de ligação das quadras internas com o mar. Trata-se da única área verde de grandes proporções próxima à praia existente na cidade.



Fig. 191 - Corredor Cultural Vera Arruda - playground
Foto: Claudio Bergamini, 2009



Fig. 192 - Corredor Cultural Vera Arruda - aparelhos de ginástica
Foto: Claudio Bergamini, 2009

Numa cidade litorânea como Maceió, existe uma tendência a se priorizar como área de lazer a própria praia, deixando as praças e parques em segundo plano, este foi o primeiro caso de um amplo espaço de lazer que embora ligado à orla, não faz parte do projeto orla.

A integração bairros/praias é reforçada pela presença de uma ciclovia que vem dos bairros mais populares e atravessa a praça em direção à orla.

A área pavimentada é bastante ampla, com especial atenção a acessibilidade, o piso de concreto permite ao cadeirante circular por toda praça sem passar pelas áreas em que o piso é de bloco intertravado.

As áreas para atividades solicitadas no primeiro projeto, especificada pelos moradores foi atendida, constando de: *playground* (fig.188), área para aparelhos de ginástica (fig.189), área para eventos, área de pergolados para contemplação (fig.192) e uma área para lazer infantil (bebês).



Fig. 193 - Corredor Cultural Vera Arruda - painéis culturais - escritores
Foto: Claudio Bergamini, 2009



Fig. 194 - Corredor Cultural Vera Arruda - Totem Beto Normande
Foto: Claudio Bergamini, 2009

No aspecto estético, a obrigatoriedade de se apresentar o aspecto cultural ditada pelo órgão financiador da obra foi uma excelente oportunidade de se criar uma praça que é uma verdadeira galeria de arte a céu aberto. Painéis que apresentam a imagem e biografia de personalidades homenageadas: escritores, músicos, cientistas, políticos, etc., foram gravados em placas de aço inox apoiados em alvenarias que acompanham as curvas do traçado da praça (fig. 190). Artistas contemporâneos foram convidados a participar com esculturas distribuídas ao longo da praça reforçando o caráter artístico e cultural da praça (fig.191).

Os pisos de concreto, intertravado vermelho e gramados formam um desenho abstrato sem qualquer traçado regulador ou malha, geram elementos amebóides que às vezes recordam os desenhos de Burle Marx, mas com um tratamento mais fragmentado. Os círculos gerados pelos *cul-de-sacs* se ajustam as curvas da ciclovia promovendo um traçado sinuoso que domina a composição e ameniza o caráter quebrado do desenho de piso.

Na questão ambiental, o projeto previa uma arborização intensa, promovendo sombra de grandes árvores pelo trajeto de travessia do parque, infelizmente pelas questões citadas anteriormente, isso não foi atendido. As trepadeiras dos pergolados e

caramanchões (fig.192 e 193) conseguiram sobreviver e amenizam um pouco a falta das grandes árvores previstas. Atualmente algumas árvores de médio porte que sobreviveram à falta d'água inicial, contribuem para criação de um microclima mais agradável na extremidade oeste da praça.



Fig. 195 - Corredor Cultural Vera Arruda - caramanchão
Foto: Claudio Bergamini, 2009



Fig. 196 - Corredor Cultural Vera Arruda - pergolado
Foto: Claudio Bergamini, 2009

Nas áreas pavimentadas procurou-se utilizar o concreto em conjunto com o piso intertravado que por sua permeabilidade auxiliam a drenagem da praça. As áreas gramadas e arbustivas do projeto original foram preservadas por meio da rega providenciada pelos próprios moradores.

No atendimento aos aspectos funcionais, estéticos e ambientais, a estratégia da praça, forçada pelas imposições do patrocinador resultou em uma proposta peculiar na criação de uma praça única no Estado e talvez na região nordeste pelo seu caráter artístico e cultural. Foi visto durante o estudo das praças contemporâneas que a presença de obras de arte em intervenções paisagísticas é uma estratégia corriqueira, entretanto no Brasil isto não é usual, o que, no caso do Corredor Cultural Vera Arruda torna-se uma experiência notável pela quantidade e qualidade de obras de arte.

4.7 Considerações finais do capítulo 4

As oito praças analisadas apresentam características semelhantes quanto ao tratamento conceitual de projeto de paisagismo e diferenças quanto aos aspectos regionais, culturais e históricos de cada cidade.

São Paulo e Rio de Janeiro sendo as capitais mais próximas das influências globais apresentam praças com referências americanas e européias respectivamente. As

praças de São Paulo aproximam-se mais das praças americanas, com os traços de maior ordenação e limpeza de elementos, própria da escola americana moderna e o rigor racionalista mais próprio da arquitetura paulista. As praças do Rio de Janeiro, até por fazerem parte de um projeto com nítidas raízes na experiência de Barcelona, apresentam ambientes mais coloridos e descontraídos.

As praças de Recife e Maceió, capitais nordestinas, de referências históricas e identidade cultural similar, apresentam uma linguagem mais próxima da cultura popular. As praças de Recife têm na sua concepção a estrutura do paisagismo contemporâneo, entretanto apresentam uma forte presença da arte e da cultura pernambucana. O mesmo acontecendo com as praças de Maceió, que além deste recurso de uso de obras de artistas alagoanos, utiliza a vegetação tropical, especialmente o coqueiro, que apesar de não ser espécie brasileira, apresenta-se como um forte elemento simbólico.

CONCLUSÃO

O paisagismo contemporâneo constitui-se no maior campo de experimentações conceituais e formais que envolvem o campo da arquitetura. Nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, assistiram-se as mais radicais propostas de desenho da paisagem na criação de ambientes exteriores em todas as escalas. Estas transformações visam à criação de uma nova natureza, mais próxima do ser humano, mais adequada a sua escala e ao gosto contemporâneo.

O objetivo da pesquisa de identificar os fundamentos teóricos do paisagismo contemporâneo, não pretendendo constituir-se em uma teoria, mas da mesma maneira que Moneo (2008), de expressar a inquietação teórica que as obras recentes suscitam; revelou alguns detalhes interessantes e até surpreendentes. A influência do paisagismo e da arquitetura moderna na ruptura em relação ao período anterior (ecletismo), no que diz respeito especialmente à forma, substituiu a imitação por uma idéia autônoma de forma. Idéia que se esboça nos primeiros jardins modernos e vai se consolidando até estar plenamente definida no paisagismo contemporâneo, revela um traço de continuidade que leva inclusive alguns autores como Bradley-Hole (2007) a considerar o paisagismo que se faz hoje ainda como moderno.

Por outro lado, nos estudos de Peter Walker, paisagistas considerados modernos como Burle Marx e Barragán são citados como contemporâneos, demonstrando que o que a princípio parece ser uma grande ruptura, na verdade se apresenta como continuidade.

No que diz respeito às estratégias projetuais, embora muitas vezes sejam confundidas com um receituário ou um modismo, sob uma aparente generalização, revelam-se adequadas a realidades distintas produzindo projetos marcadamente regionalistas, entretanto com o caráter contemporâneo global, como se observa na Praça Turca de Naia Alban em Juazeiro/BA.

O estudo das praças revelou também que as estratégias de projeto variam regionalmente, constituindo quase uma identidade com a cidade em que se situam, apesar dessa “filiação” ao moderno de poderem ser isoladas e abstraídas, são pensadas de forma autônoma segundo estratégias particulares, não se tornando fórmulas fáceis ou

estereótipos como ocorre às vezes com a arquitetura, e ocorreu com o *internacional style*.

Na busca da contextualização do paisagismo contemporâneo e suas influências, depara-se com a relação interessante entre os aspectos que aparecem de maneira insistente nas concepções paisagísticas: funcional, estético e ambiental e as disciplinas que têm contribuído para ampliação do escopo e diversificação formal do paisagismo: o desenho urbano, a arte e arquitetura contemporâneas e as intervenções de recuperação de áreas degradadas.

Estas relações não têm a pretensão de ser definidoras de uma leitura do paisagismo, entretanto mostraram-se bastante adequadas à análise dos projetos contemporâneos enquanto desenho/desígnio. Podem ser apresentadas também como categorias de intervenção na apresentação de projetos paisagísticos, normalmente a classificação de apresentação de projetos tende a ser mais extensa e a apresentar sobreposições como, por exemplo: paisagem com água, presente em diversos livros de paisagismo.

As estratégias projetuais de praças contemporâneas na análise de oito praças em capitais brasileiras revelaram a grande influência destas com o período moderno, ou seja, a escola americana e a obra de Burle Marx. Demonstra também o percurso de continuidade da arquitetura moderna no Brasil e sua influência no paisagismo. Também é notável que dos três paisagistas mais ativos no Brasil: Rosa Grena Kliass, Fernando Chacel e Benedito Abbud, dois foram alunos de Roberto Coelho Cardoso e dois estagiaram com Burle Marx.

Antecedentes do Paisagismo Contemporâneo

Por meio da pesquisa pode-se constatar que diferentemente do que se imaginava a princípio, a abordagem contemporânea deve muito às experiências empreendidas pelos arquitetos modernos, que na concepção de jardins mais condizentes com a arquitetura realizaram os primeiros ensaios de criação de ambientes mais artificiais, estabelecendo uma relação atualizada entre a natureza em seu contexto amplo e a natureza humana.

As experiências empreendidas no jardim moderno, além de um ensaio ao que se proporia para os espaços públicos, especialmente na revitalização de praças e parques públicos, consolidaram uma visão do projeto paisagístico como arquitetura da paisagem, isto é, a compreensão de que o projeto se atém aos mesmos mecanismos que se considera na concepção do espaço na arquitetura.

Pode-se perceber também que a trajetória do paisagismo moderno no Brasil apresentava duas figuras principais, os paisagistas Roberto Coelho Cardoso e Roberto Burle Marx que influenciaram gerações de novos paisagistas, apontando caminhos diversos entre si, cuja influência perdura até os dias de hoje e que apresentam uma linguagem até mesmo regional - Cardoso em São Paulo e Burle Marx no Rio de Janeiro.

Paisagismo e Arquitetura Contemporânea

Verifica-se que a relação entre o paisagismo e a arquitetura torna-se mais explícita a partir do modernismo e paulatinamente mais próxima dos conceitos da arquitetura e da arte contemporâneas, demonstrando que o paisagismo sempre será fundamentalmente um espaço, e que ainda que se utilize de materiais diferentes, sempre estará estreitamente ligado à arquitetura.

A ruptura com o moderno na arquitetura, e a busca de novos caminhos que passaram pelo pós-moderno, desconstrutivismo e continuidade do moderno, entre outros, produziram conceitos e instrumentos que apropriados pelo paisagismo tornaram os espaços externos mais condizentes com a arquitetura e o modo de vida contemporâneos.

A busca empreendida pela arquitetura de pressupostos teóricos que sustentassem a prática projetual, após o abandono do arcabouço produzido pelo modernismo, em outras disciplinas como a filosofia, a arte e a psicologia, por parte de alguns arquitetos (Eisenman, Tschumi e outros) e a sua negação por outros arquitetos que orientam suas investigações teóricas no próprio campo da arquitetura (Moneo, Pinõn e outros) refletiu-se também no paisagismo.

Ainda que tenha havido um percurso de continuidade de algumas experiências do paisagismo moderno, a partir da década de 1980, principalmente com os projetos do *Parc de La Villette* e as intervenções de requalificação urbana de Barcelona, houve um

redirecionamento nos conceitos e na prática dos projetos de paisagismo, indicando novos paradigmas e provocando uma demanda por projetos de espaços públicos inédita.

Aspectos Funcionais, Estéticos e Ambientais

Esses aspectos sempre estiveram envolvidos de forma intrínseca na percepção e análise de projetos e curiosamente se relacionam com as disciplinas que nos últimos anos se conectam com a questão do paisagismo de maneira tão complexa que em algumas intervenções torna-se difícil distinguir de que tipo de intervenção se trata.

A busca dos pressupostos teóricos presentes no paisagismo contemporâneo revela alguns aspectos que requerem especial atenção na concepção do paisagismo. Iniciada pelos paisagistas modernos na tentativa de compor um quadro do paisagismo de então, os aspectos funcionais e estéticos são recorrentes no estabelecimento dos princípios norteadores do projeto. Mais tarde surge a preocupação ambiental, esboçada pelos paisagistas americanos e posteriormente incorporada de maneira mais explícita a partir da década de 1980 com as preocupações com o aquecimento global e a sustentabilidade ambiental do planeta.

Estes três aspectos passam a se relacionar com as disciplinas do desenho urbano, da arte e arquitetura contemporânea e conforto ambiental, respectivamente, aparecendo nos projetos contemporâneos de maneira explícita ou implícita na forma de memoriais justificativos em que se buscam argumentos teóricos próprios dessas disciplinas.

Os estudos produzidos por essas disciplinas procuram produzir recomendações para projetos de arquitetura e de intervenções no espaço público, recomendações que passam a ser incorporadas nos projetos e que se apresentam sob a forma de estratégias recorrentes. Por este motivo orientou-se a discussão para estes aspectos como forma de se apresentar os fundamentos teóricos que sustentam as estratégias utilizadas pelos paisagistas na concepção de projetos contemporâneos.

Estratégias projetuais em oito praças brasileiras

Por meio do estudo de oito praças em capitais brasileiras, procurou-se evidenciar as estratégias de projeto. As estratégias projetuais contemporâneas apresentam uma quantidade e diversidade de estruturas formais que são utilizadas algumas vezes como

fórmulas em manuais de paisagismo contemporâneo; entretanto o intuito desse estudo é reconhecê-las como estratégias que se reportam a um entendimento da paisagem como objeto de projeto, e como tal sujeita a leituras comuns na concepção de projeto.

Observa-se a aproximação maior dos conceitos de arquitetura (especialmente desconstrutivista), de um formalismo mais artificial nos projetos europeus e norte-americanos, diferentemente dos projetos de paisagistas brasileiros, formados dentro do espírito da arquitetura moderna, os quais se apresentam com uma linguagem mais ordenada e de estética neomoderna com forte influência de Roberto Burle Marx no uso da vegetação.

Entretanto, embora haja uma diferença propiciada pela história e herança cultural de cada região, os projetos contemporâneos estudados apresentam uma unidade no que diz respeito à criação de ambientes artificiais, com grande influência da arquitetura, que sejam mais coerentes com o formalismo, a tecnologia, o espírito e a poesia contemporânea.

Principais dificuldades

A primeira grande dificuldade do trabalho foi a referente a conceitos e delimitações do próprio campo do paisagismo. A existência de inúmeros trabalhos que discutem a paisagem e a natureza sob enfoques muito diversos (da geografia, do urbanismo, da ecologia, da percepção, de viés cultural e político, etc.). Essa dificuldade também, apresenta-se inclusive na própria denominação dos projetos, o que levou a considerar como praça o Vale do Anhangabaú e o Corredor Cultural Vera Arruda, por suas características funcionais e morfológicas e não pela sua denominação. Na apresentação de projetos de paisagismo contemporâneo muitas vezes os projetos são apresentados como intervenções urbanas, mesmo quando se trata de uma praça.

No estudo do paisagismo moderno no Brasil, a principal dificuldade encontrada foi o fato de que existe muito pouco registro dos projetos, especialmente a carência de plantas e memoriais justificativos. A obra de Mirna Warchavchick só é apresentada em fotos que mostram muito pouco da intenção da autora nos jardins, restam apenas suposições e a constatação do uso de espécies brasileiras de forma inclusive bastante simbólica.

Sobre Waldemar Cordeiro e Roberto Coelho Cardoso apesar de se apresentarem obras mais recentes, também existem poucos registros. No caso de Cordeiro, entretanto existem vários depoimentos sobre a sua arte e sobre seus jardins que despertam curiosidade e apontam uma visão muito contemporânea, mas os registros de fotos e plantas são escassos.

No caso de Cardoso, mesmo no projeto de uma importante praça de São Paulo, a Praça Roosevelt, as informações não estão disponíveis, e sua obra construída parece menor que sua importância como teórico e professor. Somente a obra de Burle Marx pode ser melhor estudada por meio de plantas, mapas, fotografias e visitas às obras, que em grande parte ainda se encontram preservadas, inclusive algumas praças de Recife foram recentemente restauradas (Praça da Casa Forte e Praça Euclides da Cunha, as mais emblemáticas).

No caso das oito praças escolhidas, a dificuldade também permaneceu, as plantas e mapas precisaram ser desenhados por meio de informações colhidas no local. Embora grande parte das praças (as do Rio Cidade e das intervenções de São Paulo) tenha sido publicada em livros e revistas, os desenhos e memoriais não constam desses trabalhos, o que dificultou sobremaneira a pesquisa, pois se considera o projeto como elemento principal do estudo, no qual o desenho, o desígnio, a intenção do projetista aparece de forma mais explícita.

Sugestões para novas investigações

Durante a pesquisa observou-se a urgente necessidade de se empreender maior quantidade de trabalhos de pesquisa sobre o paisagismo moderno e contemporâneo, como maneira de se suprir a lacuna deixada pelas revistas especializadas em arquitetura.

As poucas revistas nacionais dedicadas à arquitetura no decorrer dos últimos cinco anos diminuíram drasticamente a publicação de projetos de paisagismo.

Os registros de projetos de paisagismo do período moderno se resumem a obra de Burle Marx. Enquanto existe uma facilidade em se pesquisar a obra de paisagistas europeus e americanos através de fotos, projetos e memoriais, na pesquisa sobre o paisagismo moderno brasileiro que é mais recente, cronologicamente falando, a situação

torna-se mais complexa. Grande parte dos jardins e praças projetados nesse período foram modificados ou destruídos.

A pesquisa sobre o paisagismo contemporâneo apresenta as mesmas dificuldades. Apesar de terem sido empreendidos importantes programas de requalificação urbana e projetos de caráter nacional como o programa de requalificação da orla marítima, os registros ainda são escassos. Projetos como o de requalificação da área central do Rio de Janeiro, que tornou rua de pedestre várias vias no centro, com diminuição de faixas de vias mais largas, e outras que se tornaram vias locais, ainda não foram divulgados em revistas especializadas.

A obra de importantes paisagistas brasileiros contemporâneos como Rosa Kliass, Fernando Chacel, entre outros tem sido registrada em livros individualmente, e às vezes são contemplados em livros produzidos fora do Brasil, em que a tônica é a publicação de uma grande quantidade de projetos de vários autores. As obras individuais obviamente cobrem uma parte da lacuna bibliográfica sobre o paisagismo, entretanto cria a falsa visão de que poucos projetistas se ocuparam com o paisagismo no Brasil no período moderno e contemporâneo.

Embora esta dissertação não seja especificamente sobre a obra do paisagista Roberto Burle Marx, estudou-se uma grande quantidade de projetos nos quais se percebe várias fases e a evolução de um desenho, inicialmente dentro de conceitos ainda ecléticos, posteriormente e de forma abrupta em desenhos de jardins biomórficos, que se desenvolvem com curvas e cores cada vez mais elaboradas, em seguida um traçado mais geometrizado utilizando retas e curvas e nas obras finais traçados mais fragmentados de expressão mais contemporânea. Contudo, os estudos da obra do paisagista abordam frequentemente o caráter artístico ou ecológico, às vezes de forma simplista, atribuindo aos jardins a transposição de formas de artistas como Jean Arp, Matisse ou Miró, exagerando essa influência, sem prestar atenção à tridimensionalidade da obra de Burle Marx e o caráter personalizado que o artista aplica ao trabalho, ainda que inspirado em outros artistas.

A questão do estudo do traçado e do projeto como “desenho” poderia revelar fases distintas e os distintos interesses do paisagista na concepção dos projetos. É possível vislumbrar estes interesses até pela biografia e pelos depoimentos de Burle

Marx, um estudo evidenciando as intenções contidas nos projetos, suas estratégias e seus pressupostos poderiam apresentar a obra do paisagista sob uma nova perspectiva e evidenciar sua contemporaneidade.

Considerações finais

Quando nos defrontamos com os ambientes de novos espaços urbanos projetados com a linguagem contemporânea, percebemos que as perspectivas de criação desses espaços ainda podem abrigar muitas inovações. A possibilidade de uso noturno de espaços públicos, superada a questão da segurança, pode incentivar a produção de espaços completamente diferentes por meio da iluminação artificial, pode-se levar esta atitude ao extremo de se criar espaços virtuais em locais que têm utilização diversa durante o dia por meio da tecnologia. O uso das novas tecnologias e novos materiais e o avanço do design de interiores sobre o espaço público parece ser uma tendência consolidada.

Ainda há espaço para muita experimentação, entretanto o caminho iniciado pelos modernistas de concepção do espaço cada vez mais como arquitetura e a liberdade de criação de um espaço exterior autônomo, sem referência ou cópia da natureza parece ser um caminho sem retorno. A concepção desse espaço como artifício, vai estar sempre ligada à natureza e o paisagismo sempre será a construção de uma paisagem para o Homem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBUD, Benedito, *Criando Paisagens* – guia de trabalho em arquitetura paisagística, São Paulo: Editora Senac, 2006.

ABBUD, Benedito (coord.), *Cadernos Brasileiros de Arquitetura: Paisagismo II*, São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda., 1982.

ALEX, Sun. *Projeto da praça: convívio e exclusão no espaço público*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ÁLVARES, Dario, *El Jardín en la arquitectura del Siglo XX*, Barcelona: Editorial Reverté SA, 2007.

BARRA, Eduardo. *Paisagens úteis* – Escritos sobre paisagismo. São Paulo: Editora Senac, 2006.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da Arquitetura Brasileira* - São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

BRADLEY-HOLE. *Crear e diseñar jardines contemporáneos*. Barcelona: Blume, 2009.

CARNEIRO, Ana Rita Sá; MESQUITA, Liana de Barros. *Espaços Livres do Recife*. Recife: Prefeitura da cidade do Recife / Universidade Federal de Pernambuco, 2000.

CAVALCANTI, Lauro; EL-DAHDAH (org.), Farès. *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

CEJKA, Jan. *Tendencias de la arquitectura contemporánea*. 2ª edição. México: Ediciones G. Gili, 1996.

CHACEL, Fernando. *Paisagismo e Ecogênese*. São Paulo: Artliber, 2004.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo*. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 1979.

CONSTATINO, Maria. *Frank Lloyd Wright*. 2ª edição. Londres: Grange Book Ltd, 1999.

CORBUSIER, Le. *Planejamento Urbano*. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 1971.

CORBELLA, Oscar. *Em busca de uma arquitetura sustentável para os trópicos – conforto ambiental*, Rio de Janeiro: Revan, 2003.

COSTA, Índio da Costa. *Índio da Costa*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo: Casa da Palavra, 2003.

CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*, Lisboa: Edições 70 LDA, 1996.

DEL RIO, Vicente. *Introdução ao Desenho Urbano no processo de planejamento*. São Paulo: Pini, 1990.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: Uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

FAVOLE, Paolo. *La Plaza en la Arquitectura Contemporânea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili AS, 1995.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Vilanova Artigas: Arquitetos Brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.

FIASCHI, Luciano, *Cadernos Brasileiros de Arquitetura: Paisagismo*. São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda., 1978.

FRANCO, Maria de Assunção Ribeiro. *Desenho Ambiental: Uma introdução à Arquitetura da Paisagem com Paradigma Ecológico*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 1997.

GEHL, Jan e GEMZOE, Lars. *Novos espaços urbanos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2002.

HIGUERAS, Ester. *Urbanismo bioclimático*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2006

KAHTOUNI, Saide e outros. (org.) *Discutindo a paisagem*. São Paulo: RiMa, 2006.

KLIASS, Rosa Grena. Rosa Kliaas: desenhando paisagens, moldando a profissão. São Paulo: Editora Senac, 2006.

KOHLSDORF, Maria Elaine. *A apreensão da forma da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

KOHLSDORF, Maria Elaine. “Breve Histórico do Urbano como Campo Disciplina”. in FARRET, Ricardo (org) “O Espaço da cidade: Contribuição à análise urbana” . São Paulo: Editora Projeto, 1985.

LAMPRECHT, Barbara. *Richard Neutra 1892-1970: La conformación del entorno*. Alemanha: TASCHEN, 2004.

LINCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MACEDO, Silvio Soares, *Quadro do Paisagismo no Brasil*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MASCARÓ, Lúcia. *Ambiência Urbana*. 2ª edição, Porto Alegre: Mais Quatro Editora, 2004.

MASCARÓ, Lúcia. *A iluminação de espaços urbanos*. 1ª edição, Porto Alegre: Mais Quatro Editora, 2006.

MASCARÓ, Lúcia, MASCARÓ, Juan. *Vegetação urbana*. 2ª edição, Porto Alegre: Mais Quatro Editora, 2006-a.

MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTANER, Josep Maria. *A Modernidade Superada*. Arquitetura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica*. 2ª edição revisada e ampliada. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001b.

MONTANER, Josep Maria. *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. 2ª edição revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NIEMEYER, Carlos Augusto da Costa. *Paisagismo no Planejamento Arquitetônico*, Uberlândia: EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

OLIVEIRA, P.M. *Cidade apropriada ao clima: a forma urbana como instrumento de controle do clima urbano*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

PIÑON, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002.

RATTENBURY, Kester; BEVAN, Robert; LONG, Kieran; SEGRE, Roberto. *Arquitetos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2007.

ROBBA, Fábio e MACEDO, Silvio Soares, *Praças Brasileiras*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ROBBA, Fabio. A Praça Contemporânea e o Desenho Contemporâneo. In: VI Encontro Nacional de Ensino de Paisagismo em Escolas de Arquitetura e Urbanismo, 2002, Recife. Anais do VI ENEPEA. Recife, 2002. (a)

ROMERO, Marta Adriana Bustos. *Arquitetura Bioclimática do Espaço Público*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

ROMERO, Marta Adriana Bustos. *Princípios Bioclimáticos para o desenho urbano*, São Paulo: ProEditores, 2000.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SOTER, Ana (coord.). *Rio Cidade: o urbanismo de volta às ruas*. / IPLANRIO. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

TABACOW, José. (Org.). *Roberto Burle Marx: Arte & Paisagem – conferências escolhidas*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

TSCHUMI, Bernard. Introdução: Notas para uma teoria da disjunção arquitetônica (1988). In: NESBITT, Kate. (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. 2ª edição revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.189 – 191.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2001.

VARGAS, Heliana Comin e CASTILHO, Ana Luiza Howard. (org.) *Intervenções em Centros Urbanos: objetivos, estratégias e resultados*. Barueri, SP: Manole, 2006.

VENTURI, Robert. Tradução Álvaro Cabral. *Complexidade e contradição em arquitetura*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VIDIELLA, Alex Sánchez. *Atlas de arquitectura del paisaje*, Barcelona: Loft Publications, 2008.

VIEIRA, Maria Elena Merege, *O jardim e a paisagem*. São Paulo: Annablume Editora, 2007.

ZEIN, Ruth Verde. *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Periódicos

AFONSO, Sonia; VAZ, Nelson Papini. Uma experiência de integração pedagógica de paisagismo e urbanismo. **Revista PAISAGEM E AMBIENTE: ENSAIOS**. São Paulo, FAU-USP, n.22, p.17-29, 2006.

AMORIM, Flavia Pereira et al. Estudo tipológico sobre a forma urbana: conceitos e aplicações. **Revista PAISAGEM E AMBIENTE**. São Paulo, FAU-USP, n.22, p.61-73, 2006.

ARAÚJO, Demétrius Borges do S.G.de. Roberto Coelho Cardozo: vida, obra, perpetuação e resquícios de uma produção paisagística. **Revista PAISAGEM E AMBIENTE**. São Paulo, FAU-USP, n.22, p.94-109, 2006.

BERTACCHINI, Patrícia. Bernard Tschumi: arquitetura é forma de conhecimento: Entrevista. **Portal Vitruvius**, 2001

DIAS, Maria Alice Medeiros. Praça Itália: reflexões sobre um cenário contemporâneo. **Revista PAISAGEM E AMBIENTE: ENSAIOS**. São Paulo, FAU-USP, n., p.351-359, 200.

FEGHALI, Maria Elisa. Conceitos como “ponte” entre análise e projeto. **Revista PAISAGEM E AMBIENTE**. São Paulo, FAU-USP.

HEATHCOTE, Edwin. Piano Forte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de abril de 2008. Caderno Mais, 10.

MASSAD, Fredy e YESTE, Alicia Guerrero. Arquiteto Peter Eisenman: Entrevista. **Portal Vitruvius**, 2005.

MACEDO, Silvio Soares. O paisagismo moderno brasileiro: além de Burle Marx. **Revista PAISAGEM E AMBIENTE**. São Paulo, FAU-USP, n.01. out. 2003.

MAFRA, Fátima Maria et al. A natureza organizada do jardim de Burle Marx. **Anais Paisagem na História - Jardins e Burle Marx no Norte e Nordeste - Recife, FAU-PE, 2007.**

MAHFUZ, Edson da Cunha. Formalismo como virtude. Helio Piñon: Projetos 1999-2003. **Portal Vitruvius**.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Burle Marx e o jardim moderno brasileiro: entrevista. **Portal Vitruvius**. 1992.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Christopher Tunnard: Um jardim para a modernidade. **Portal Vitruvius**. Drops. 25/abril/2008.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. A construção formal do jardim em Roberto Burle Marx. **Jornal Paisagem**. Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Gabriel Guevrékian e os estereótipos do jardim moderno. **Portal Vitruvius**. jul.2000.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Gilles Clément e o jardim planetário (1). **Portal Vitruvius**. jul.2000.

SANDEVILLE JR, Euler. Anotações para uma história do paisagismo moderno em São Paulo: Elaboração da linguagem e conceituação de um campo entre arquitetos. **Revista PAISAGEM E AMBIENTE: ENSAIOS**. São Paulo, FAU-USP, n.10, p.97-166, 1997.

SANDEVILLE JR, Euler. Entre a reta e a curva, a estética da paisagem. **Revista PAISAGEM E AMBIENTE**. São Paulo, FAU-USP, v.8, p.147-173, 1996.

SANDEVILLE JR, Euler. Entre rosas e cactos: Mina Warchavichik. **Revista PAISAGEM E AMBIENTE**. São Paulo, FAU-USP, n.01. out. 2003.

SANDEVILLE JR, Euler. Paisagem completa: Breve viagem pela obra de Burle Marx. **Revista PROJETO DESIGN**. São Paulo, n.179, p.89-90. out.1994.

SANDEVILLE JR, Euler. Paisagem. **Revista PAISAGEM E AMBIENTE**. São Paulo, FAU-USP, n.20, 2005.

SANDEVILLE JR, Euler; DERNTL, Maria Fernanda. Paisagismo e modernidade na Europa na década de 1920. **Revista PAISAGEM E AMBIENTE**, v.24, p. 1919-200, 2007.

SANDERVILLE JR, Euler, Catharina Cordeiro. Por um paisagismo contemporâneo brasileiro. In: DOURADO, Guilherma Mazza. (org). *Visões de Paisagem*. São Paulo: Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas, 1997, p. 17-20.

SERAPIÃO, Fernando. No tabuleiro da cidade, jogadas precisas dão xeque-mate na degradação. Revista **PROJETO DESIGN**. São Paulo, nº 273, p.42, nov.2002.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de Solá. Eppur, si muove – dos espaços urbanos aos equipamentos públicos. **Revista PROJETO DESIGN**. São Paulo, n.142, p.131-132. jun.1991.

VILLAC, Maria Isabel. Um novo discurso para a megacidade. Projeto Praça do Patriarca (1). **Portal Vitruvius**. nov.2001.

ZEIN, Ruth Verde. Terminais Urbanos: Locais de destaque na paisagem. **Revista PROJETO DESIGN**. São Paulo, n.94, p.68, 1986.

Dissertações

RENNÓ, Silvia de Alencar. *Existe uma experiência estética nos discursos da arquitetura contemporânea? Aproximações a partir das categorias críticas de Peter Eisenman e Bernard Tschumi*. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

DELAYSE, Maria Teles. Tratamento paisagístico de espaços livres públicos de superquadras do Setor Sudoeste: o abandono da concepção modernista. Pós-geraduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2005.

Sites:

ABAP – Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas - www.abap.org.br/profissao.htm acessado em outubro/2008.

APAP - Associação Portuguesa de Arquitectos Paisagistas - www.apap.pt/ acessado em outubro/2008.

ANAP - Associação Nacional de Paisagismo - www.anponline.org.br/conteudo/paisagismo acessado em outubro/2008.

Bernard Tschumi - Site oficial do escritório - www.tschumi.com acessado em outubro/2008

PADOVANO, Bruno. *Entrevista com Bernard Tschumi*. 2001. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/entrevista/tschumi/tschumi_2.asp acessado em outubro/2008

CDs

CD - Paisagismo Contemporâneo – Equipe Quapá – coordenação Silvio Soares Macedo, 2005.

CD – Paisagismo Contemporâneo no Brasil – Equipe Quapá – coordenação Silvio S. Macedo, 2003.

CD - História do Paisagismo no Brasil – Equipe Quapá – coordenação Silvio S. Macedo, 2002.