


## Saberes e práticas paisagísticas na construção da paisagem cultural carioca <sup>1</sup>

**Alda Azevedo Ferreira**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil  
Pós-Doutoranda em Arquitetura


Bolsista CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

 <https://orcid.org/0000-0002-9910-6504>

E-mail: [aldazevedo@yahoo.com.br](mailto:aldazevedo@yahoo.com.br)

**Cláudia Carvalho Leme Nóbrega**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

 <https://orcid.org/0000-0001-7955-3967>

E-mail: [claudiaclnobrega@gmail.com](mailto:claudiaclnobrega@gmail.com)

**Resumo:** O sítio da Cidade do Rio de Janeiro recebeu o título de Paisagem Cultural da UNESCO, segundo os critérios V e VI de suas Diretrizes Operacionais, sendo a construção paisagística um de seus importantes componentes chaves. O artigo assim objetivou identificar os saberes e as práticas paisagísticas que colaboraram na construção da Paisagem Cultural Carioca. Baseado no conceito de *'habitus'*, do sociólogo Pierre Bourdieu, foi analisado o sistema de espaços paisagísticos que caracteriza a borda d'água do Sítio Nomeado. Observou-se que essa construção é fruto da noção ativa dos paisagistas, como produtos da história do campo social, e das experiências acumuladas no curso de suas trajetórias individuais em relação com a sociedade e o meio, que contribuiu para a construção de uma cultura paisagística. Defende-se então que é necessário conservar o valor paisagístico atribuído pela UNESCO, e salvaguardar os conhecimentos gerados pelas práticas que contribuíram para consolidar a cultura carioca.

**Palavras-chave:** Paisagem Cultural Carioca; Práticas paisagísticas; Construção Cultural.

### **Knowledge and landscape practices in the construction of the Carioca cultural landscape**

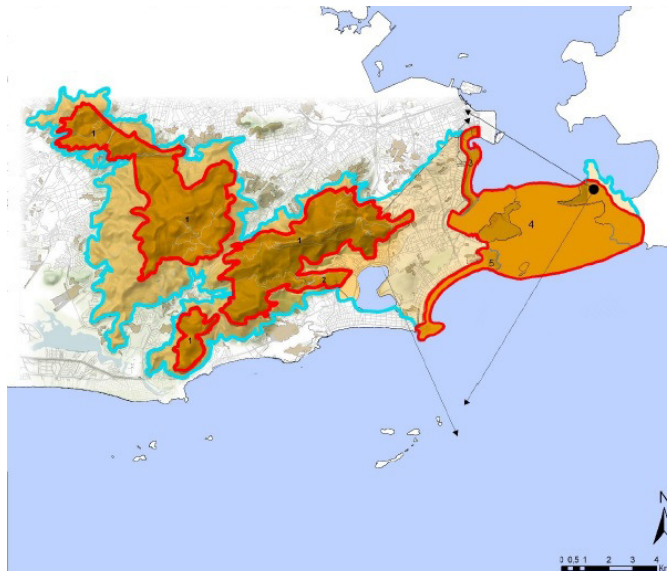
**Abstract:** The site of the City of Rio de Janeiro received the UNESCO's title of Cultural Landscape, according to criteria V and VI of its Operational Guidelines, with landscape construction being one of its important key components. The article aimed to identify the knowledge and landscape practices that collaborated in the construction of the Carioca Cultural Landscape. Based on the concept of *'habitus'*, the sociologist Pierre Bourdieu analyzed the system of landscaped spaces that characterizes the water edge of the Named Site. It was observed that this construction is the result of the active notion of landscape designers, as products of the history of the social field, and of the experiences accumulated in the course of their individual trajectories in relation to society and the environment, which contributed to the construction of a landscape culture. It is then argued that it is necessary to preserve the landscape value attributed by UNESCO, and to safeguard the knowledge generated by the practices that have contributed to consolidate the Carioca culture.

**Keywords:** Carioca Cultural Landscape; Landscape practices; Cultural Construction.

**Texto recebido em: 07/02/2019****Texto aprovado em: 13/08/2019**

## Introdução

No ano de 2012, na 36ª sessão do Comitê do Patrimônio Mundial, o sítio da cidade do Rio de Janeiro foi inscrito na Lista do Patrimônio Mundial, na categoria de Paisagem Cultural, quando foi concedida a Declaração de Valor Universal Excepcional. Com isso, o sítio tornou-se o primeiro situado no meio urbano do mundo. A ideia que sustentou a candidatura é a de que o Rio desenvolveu uma interação única e excepcional entre homem, cultura e natureza (Fig. 1).



Fonte: IPHAN, 2012.

### FIGURA 1

**Sítio da Paisagem Cultural Carioca (os limites em vermelho correspondem ao sítio nomeado, e em azul à Zona de Amortecimento)**

Segundo o Dossiê do Comitê Técnico de Candidatura (2011), a proposta foi submetida à Lista Indicativa do Patrimônio Mundial segundo três categorias listadas pelas *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (2017), Diretrizes Operacionais da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura -UNESCO, a saber: (1) paisagem intencionalmente criada; (2) paisagem evolutiva; (3) paisagem associativa. Dentre os 10 critérios das

Alda Azevedo Ferreira, Cláudia Carvalho Leme Nóbrega

Diretrizes Operacionais, o Comitê Técnico de Candidatura justificou a proposta submetida baseado nos critérios: (I) representar uma obra prima do gênio criativo humano; (II) Ser testemunho de um intercâmbio de influências considerável, durante um dado período ou numa determinada área cultural; e (VI) Estar direta ou materialmente associado a acontecimentos ou tradições vivas, ideias, crenças ou obras artísticas e literárias de significado universal excepcional.

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

A nomeação, portanto, deu-se segundo os critérios V e VI das Diretrizes Operacionais da UNESCO (2017). A participação dos atores sociais, ditos como “gênio humano”, foi considerada em suas individualidades, porém sem abstrair da importância da construção coletiva no sítio, e os aspectos naturais foram igualmente valorados. Segundo avaliação dos especialistas do ICOMOS-IFLA, segundo o critério V das Diretrizes Operacionais da UNESCO (2017), o sítio (<https://whc.unesco.org/en/list/1100/documents/>) foi assim interpretado:

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

Com isso, foi requisitada pela UNESCO a revisão do Dossiê, com a correção das informações que são disponibilizadas ao público. Apesar dessa solicitação, segundo Ferreira (2018), não foi procedida a retificação do documento, com alteração das informações cedidas à sociedade, de modo que, até recentemente, o

sítio não foi avaliado segundo o critério V das Diretrizes Operacionais (2017). De acordo com o parágrafo 77, este critério relaciona-se a:

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

Para compreender a fusão criativa entre natureza e cultura, uma forma de abordagem, segundo o sociólogo francês Jean-Paul Thibaud (2012), é através da estética ambiental, que contribuiu para o surgimento de duas perspectivas relativamente distintas: uma predominantemente cognitiva, com ênfase nos conhecimentos diversos envolvidos na experiência ambiental; e outra, majoritariamente, sensível e mais conectada ao caráter imediato, afetivo e multissensorial de tal experiência.

Assim, a partir da ausência de estudos sobre a caracterização do sítio segundo a estética ambiental com destaque para a experiência cognitiva, desenvolveu-se o presente estudo com o objetivo de compreender o processo histórico cultural dos saberes e das práticas paisagísticas, suas relações e transformações, que assinalam a construção do sítio da Paisagem Cultural Carioca. O processo histórico cultural paisagístico, inclusive, fora um dos atributos responsáveis pela concessão do título de patrimônio da humanidade ao sítio carioca.

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

Sendo o mar um importante elemento para o desenvolvimento da Cidade do Rio de Janeiro, conseqüentemente, a borda d'água constitui uma relevante linha de força, e, portanto, eixo estruturador da ocupação e crescimento do lugar. Assim, a compreensão da construção histórico cultural desta linha de força permite a leitura desse cenário, descontinando aspectos visíveis e não visíveis (Fig. 2).



Fonte: Mapa da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (modificado no contorno pelas autoras)

## FIGURA 2

### Borda d'água da cidade do Rio de Janeiro com o mar

404

Caracterizou-se então a construção histórico cultural da Paisagem Cultural Carioca, a partir do sistema de espaços paisagísticos, que compõem a borda d'água do sítio delimitada pelo mar. Espaço paisagístico é a porção do território modificado, concebido e construído, com a finalidade de qualificar a configuração dos espaços livres, atribuindo-lhes valor estético, cultural, econômico, social, político ou ambiental. Correspondem aos jardins, praças, parques, passeios, pátios, largos, cemitérios, bordas d'água, dentre outros. No sítio patrimonial da Cidade do Rio de Janeiro, representam um de seus principais componentes-chaves, e são resultantes do processo movido ao longo do tempo, cujos saberes empreendidos pelas práticas paisagísticas contribui para distinguir a Paisagem Cultural Carioca.

Assim, a pesquisa baseou-se prioritariamente em fontes primárias, e foi fundamentada no conceito de *habitus*, que conforme o filósofo e sociólogo francês Pierre Bourdieu (2011), explica o comportamento das classes sociais, e é o gerador das práticas e representações, e resultante das assimilações conscientes e inconscientes das estratégias. As estratégias educacionais seriam então as mais

importantes, por serem fornecidas pela família e pelas instituições, e resultante da posição de classe. O *habitus* faz a pessoa social, juntamente com todas as disposições que são marcas da posição social, e faz gerar novas práticas e estratégias.

### Os saberes das práticas paisagísticas carioca

O paisagismo no espaço público carioca foi construído inicialmente pelo colonizador português em fins do século XVIII, com aterros como o da Lagoa do Boqueirão com a intenção de contribuir para a salubridade da cidade. A gênese da prática paisagística no espaço público carioca ocorre neste momento, e tem como marco a construção do Passeio Público da Corte, em 1779, por obra de artesão Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como Mestre Valentim. (Figuras 3 e 4).



Fonte: Alda Ferreira, 2018.

**FIGURA 3**

**Passeio Público do Rio de Janeiro, com destaque para a Fonte dos Amores**



Fonte: Google Maps (modificado nas cores pelas autoras).

**FIGURA 4**

**Passeio Público em sua localização atual no bairro do Centro da Cidade do Rio de Janeiro (2017)**

O Passeio Público da Corte foi concebido numa linguagem de alto teor historicista e enfatizava uma grande mistura de modelos, tal como a referência do jardim inglês da época. No entanto, ressalva-se o olhar de Mestre Valentim em sua interpretação da cultura do lugar aliada às características do meio ambiente carioca, ao propor uma mistura entre o barroco brasileiro, e o modelo do jardim clássico francês e do jardim paisagístico inglês. Desta forma, a construção do



primeiro espaço paisagístico da Cidade do Rio de Janeiro teve como objetivo uma causa contingente, cuja concepção intencionava promover a sociabilidade carioca ainda nascente (FERREIRA, 2018).

De acordo com o arquiteto e pesquisador Hugo Segawa (1996), a justificativa dada pelo Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos, na época, para a construção do Passeio Público foi que se tratava de um lugar destinado a vilegiatura e recreio da alta sociedade no Brasil Colônia. Tratava-se de uma expressão e representação do poder absolutista, consolidado na ideia de Estado Nacional, contrário ao Estado Autônomo do Renascimento, traduzida através da construção de um jardim em meio à crise mercantilista que assolava o Reino de Portugal. Manifestava-se, portanto, entre a alta sociedade colonial brasileira, através de seu jardim ordenado, a disposição de manter as desigualdades da velha Europa. O Passeio Público do Rio de Janeiro nascia assim como uma das primeiras ações estetizantes do espaço público na paisagem carioca.

É possível identificar a referência portuguesa em vários elementos da composição paisagística, como por exemplo, no uso da vegetação. Mestre Valentim realizou o plantio das árvores e palmeiras de forma simétrica e formal, e utilizou muitas espécies exóticas, principalmente frutíferas, como mangueira (*Mangifera indica* L.), jaqueira (*Artocarpus heterophyllus* Lam.), fruta-pão (*Artocarpus altilis* (Parkinson ex F. A. Zorn) Fosberg), jambo-rosa (*Suzygium malaccense* (L.) Merr. E L. M. Penny), tamarindeiro (*Tamarindus indica* L.), alguns pinheiros (*Pinus* sp), dentre outras. A vegetação assim assume caráter cultural, pois é possível identificar tais espécies em jardins estabelecidos em outras províncias de Portugal.

No veio da expansão identificadora e classificadora da vegetação, no começo do século XIX, tem-se a constituição dos Jardins Botânicos Cariocas, como o Jardim Botânico da Lagoa Rodrigo de Freitas e, posteriormente, o Jardim Botânico do Passeio Público, que juntamente com as expedições científicas, trouxe à luz os primeiros estudos e experimentos científicos da flora nativa. Contudo, mesmo com a prática do naturalista e filósofo Frei Leandro do Sacramento à frente da direção do Jardim Botânico da Lagoa ainda não se pode falar numa ciência desenvolvida em solo brasileiro, de modo que os saberes botânicos da flora nacional ainda eram insipientes (KURY; SÁ, 2009).

O meio ambiente tropical foi paulatinamente ‘descoberto’ pelos viajantes europeus, e encantava por seus mistérios, sua imensidão, suas cores, sua luz, sua vegetação luxuriante. Com o contributo de imigrantes, que traziam suas

experiências do além-mar começaram a se formar os primeiros jardins de caráter privado, pelo labor de jardineiros. Instigados pelas novas oportunidades e atraídos pelo exotismo das paisagens, estrangeiros de diversas naturalidades se estabeleceram na cidade, e se dedicaram à jardinagem, coleta de espécies, dentre outras atividades, cooperando para a construção dos saberes paisagísticos (SANTOS; FERREIRA, 2014).

Neste contexto, o eixo cultural e artístico europeu havia se deslocado para a França, devido ao seu poder econômico. Inspirada pela referência francesa, aos poucos se adotou o estilo Neoclássico na arquitetura carioca. O Neoclássico guiou a configuração paisagística dada por Frei Leandro do Sacramento ao Jardim Botânico da Lagoa, marcado pelas alamedas retilíneas que posteriormente foram ornadas com Palmeiras Imperiais (*Roystonea oleracea*). Bem como, os avanços das recentes pesquisas científicas levaram-no a fazer experimentos com a flora nativa e testar suas potencialidades não só medicinais ou econômicas, como também paisagísticas, como é o caso da utilização da vitória-régia (*Victoria amazonica*) no lago, por ele implantado (FERREIRA, 2018).

A arte, ligada ao Iluminismo, relacionava-se com a ‘natureza’, uma vez que sua representação é realizada de acordo com o entendimento individual do artista, a partir de seus sentidos. Assim, inspirado pelos resultados obtidos por Humboldt, e favorecido pelos pressupostos Iluministas, o mundo estava preparado para as ideias do naturalista britânico Charles Robert Darwin (FERREIRA, 2007).

Como discípulo dos conceitos e teorias de Humboldt e Darwin, tem-se o aporte do naturalista alemão Ludwig Riedel, que legitimou a primeira institucionalização da prática paisagística na Cidade do Rio de Janeiro. Ao assumir a direção do então Jardim Botânico do Passeio Público, como ‘jardineiro botânico’, Riedel foi também promovido ao cargo de primeiro Diretor de Jardins do Império. Sem modificar a estrutura original da composição do primeiro jardim público da cidade, ele aos poucos introduziu efetivamente a vegetação nativa no Jardim Botânico do Passeio Público. Desprovido de topiarias, ele a implantou em seu aspecto natural, e estabeleceu um preâmbulo para sua grande reforma.

Em meados do século XIX é contratado pelo Imperador D. Pedro II o ‘horticultor paisagista’ francês Auguste François-Marie Glaziou para a reforma do (até então) Jardim Botânico do Passeio Público. Neste momento, Glaziou juntamente com os jardineiros floristas, estrangeiros e brasileiros, colaboraram para a construção do gosto paisagístico na cidade carioca, numa linguagem



profundamente relacionada ao pensamento romântico. Em sua atuação diferentes saberes foram adotados, configurados principalmente pela história natural, pela arte e a agronomia, relacionando fortemente a prática paisagística deste período ao campo da Agricultura. Na reforma do Passeio Público, buscava-se a exaltação do nacionalismo, e através de uma ótica pessoal, subjetiva. Glaziou buscou dar continuidade ao trabalho ora iniciado por Riedel com a introdução de vegetação exótica, e principalmente de espécimes nativos no paisagismo, conservando grande parte do que havia sido plantado pelo naturalista alemão (FERREIRA, 2018).

Glaziou compreendia o sentimentalismo romântico do momento, e o trouxe à tona em sua reforma através de elementos que evocavam o historicismo, como representações de templos clássicos, a finitude humana marcada pela imitação de troncos de árvores caídos, ou o traçado sinuoso para ser contemplado pelo caminhar caracterizado pela composição de cheios e vazios. A referência dos elementos construídos na linguagem romântica inglesa e francesa, ora em voga, estava presente, e se misturava na reforma de Glaziou.

A exaltação da nacionalidade e civilidade era almejada pela alta sociedade e pelo poder na paisagem carioca de meados do século XIX, tal como preconizado pelo Romantismo Europeu. Porém, em seu ‘vocabulário’ Glaziou não utilizou apenas a flora exótica na reforma do Passeio Público, como seria condizente num modelo mimético. Em contraponto, ele desenvolveu uma linguagem própria, onde uniu a preservação de referências do mobiliário da construção original de Mestre Valentim à sua interpretação da paisagem brasileira, traduzida pela vegetação nativa colhida em suas expedições por várias partes do país.

Percebe-se que, até fins do século XIX, a Cidade do Rio de Janeiro - devido ao seu caráter portuário e a posição de capital do Império - apesar de ter características próprias em sua arte, não se distanciou das mudanças que ocorriam na Europa. Se na Europa o estilo artístico marcado pelo Realismo surgiu em meio à discussão sobre a teoria evolucionista (e revolucionária) de Darwin, aqui não foi diferente. Tal ‘realismo’ foi buscado por Glaziou, numa expressão nacionalista cada vez mais marcada pela relação com o meio ambiente, e pela utilização da flora nacional no paisagismo e na arborização pública (FERREIRA, 2018).

Estudioso e atento à flora brasileira, Glaziou introduziu várias árvores nativas de grande porte e palmeiras, muitas delas coletadas e classificadas por ele nas viagens que realizou pelo Brasil. Como exemplo há o oiti (*Licania tomentosa* (Benth.) Fritsch.), árvore da Mata Atlântica com marcante presença na arborização

da cidade e incorporada até hoje à sua paisagem. Já a figueira-religiosa (*Ficus religiosa* L.), originária da Índia, conhecida como figueira-dos-pagodes, introduzida por Glaziou, tem belos exemplares no Campo de Santana (SOUTO, 2010).

O que caracterizava o status de ‘beleza’ da vegetação nativa era a dificuldade de acesso a esses espécimes, ou seja, seu caráter de raridade, como é o caso da vitória-régia (*Victoria amazonica*); ou o abricó-de-macaco (*Couroupita guianensis* Aubl), introduzido no meio ambiente carioca por Glaziou, ambos de ocorrência no Bioma da Floresta Amazônica.

No Rio de Janeiro, a prática paisagística iniciada na primeira década do século XX com o francês Paul Villon e a equipe da Inspeção de Matas, Jardins, Caça e Pesca, é pela primeira vez instituído o cargo de ‘arquiteto paisagista’, sem ainda uma caracterização formal de suas atribuições, mas já com a introdução de saberes mais técnicos na atividade, que tem como uma de suas características a utilização de mobiliário industrializado. A linguagem paisagística adotada por Villon - como no jardim da Enseada de Botafogo e na Praça da Glória - tratou-se de uma interpretação do que já se fazia na Cidade do Rio de Janeiro, entre jardins privados e públicos, unindo o traçado sinuoso da linguagem do jardim naturalista inglês à especificação de arbustos de flores, próprios da linguagem do jardim Barroco Francês (FERREIRA, 2018).

Nesta união, Villon estabeleceu o que foi chamado de “estilo misto”, num Ecletismo então emergente não só no paisagismo, como na arquitetura e o mobiliário de interiores. Mas, não deixou de especificar oitizeiros (*Licania tomentosa* (Benth.) Fritsch.), que já havia sido introduzido na paisagem carioca, muito usados por Glaziou especialmente na arborização pública, dando, de certa forma, uma continuidade visual característica na construção paisagística da cidade carioca (FERREIRA, 2018).

A partir do começo do século XX a linha costeira que vai do Passeio Público à praia de Copacabana começa a ser modificada através de sucessivos aterros que aconteceram ao longo dos anos. Primeiramente, é aterrada a área compreendida entre o Passeio até a Enseada da Glória, dando origem à Avenida Beira Mar. Dos anos 1920 em diante, iniciando com o desmonte do Morro do Castelo, é principiado ao aterramento que iria originar a Praia Vermelha, e com ela, o Bairro da Urca; prolongar a Enseada de Botafogo; e criar o Aterro do Flamengo. Por fim, no final dos anos 1960, é procedido o aterramento que iria alargar a Praia de Copacabana, criando com isso a Avenida Atlântica (ANDREATTA et al., 2009).

Os contínuos aterros que aconteceram ao longo do tempo tiveram como função interligar o Centro aos Bairros da Zona Sul, e modificaram cada vez mais a faixa litorânea da cidade, compreendida principalmente pela Baía de Guanabara, promovendo com isso a criação dos espaços paisagísticos dedicados ao usufruto da população. Outra questão de grande relevância foi a posição do Passeio Público em relação à Baía de Guanabara. O Passeio que inicialmente se localizava junto ao mar, com os sucessivos aterros passou a se situar no centro da cidade, perdendo de certa forma um de seus valores projetuais que era a observação do mar a partir do terraço (ANDREATA et al., 2009).

Assim, nos anos 1920, tem-se a emergência de uma linguagem paisagística relacionada ao Art Déco, então premente na cidade carioca, com a construção da Praça Paris e a retomada de elementos da tipologia do Jardim Barroco Francês. Topiarias, traçados rigorosamente ortogonais e simétricos, caracterizaram este momento, ainda fortemente vinculado ao campo da Agricultura, com ênfase para saberes agrônômicos e artísticos (FERREIRA, 2018).

Posteriormente, tem-se o marco na construção da prática paisagística na cidade carioca, com a institucionalização do ensino de arquitetura paisagística, a partir da inclusão da disciplina 'Urbanismo e Arquitetura Paisagista' no Curso Geral da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro, ministrada por Atílio Corrêa Lima, em 1932; bem como, no curso de Especialização em Arquitetura Paisagística na Universidade do Distrito Federal, em 1935, sob os auspícios de David Xavier Azambuja. Destaca-se também a prática do paisagista Roberto Burle Marx, bem como do Departamento de Parques e Jardins da Guanabara. Trata-se de uma importante ruptura rumo à configuração da prática e à estruturação do campo paisagístico carioca, agora vinculado à Arquitetura e ao Urbanismo (FERREIRA; ONO; NÓBREGA, 2017).

Tal como Glaziou, Roberto Burle Marx não utilizou apenas a vegetação nativa em seus projetos paisagísticos, com ênfase nesta pesquisa para duas áreas paisagísticas: o Parque do Flamengo e o Passeio de Copacabana. Ele priorizou esse tipo de vegetação, dando, inclusive, status paisagístico para aquelas reconhecidas como 'mato', e a ela adicionou indivíduos exóticos com a finalidade de conseguir melhores efeitos estéticos na sua composição. Como exemplo, no Parque do Flamengo foi especificada por Burle Marx e o botânico Luiz Emygdio de Mello Filho, a monguba (*Pachira aquatica* Aubl) de ocorrência no sul do México até o norte da

América do Sul, introduzida inicialmente na arborização pública carioca por Glaziou desde o século XIX (Figuras 5 e 6).



Fonte: Alda Ferreira, 2014.

**FIGURA 5**  
**Parque do Flamengo**



Fonte: Google Maps (modificado nas cores pelas autoras).

**FIGURA 6**  
**Localização do Parque do Flamengo**

Roberto Burle Marx deu continuidade visual à construção da paisagem carioca, através determinados indivíduos vegetais, e inovou a maneira de se pensar o projeto paisagístico, abandonando o método das Belas Artes presente nos modelos que o antecederam, e estabeleceu uma tipologia baseada em princípios projetuais, geradora de infinitas possibilidades, da qual muitos projetos paisagísticos dissimilares poderiam derivar. Emergia assim a tipologia que ficou conhecida como 'jardim moderno brasileiro' (FERREIRA, 2018).

Tal maneira de pensar o projeto paisagístico corresponde a uma sistematização de ideias, a um 'método aberto' em seus parâmetros, que hierarquiza e organiza princípios segundo as necessidades de cada caso. O objetivo seria que o desenvolvimento projetual ocorresse de maneira mais eficaz, assinalado pela ausência de normas fixas e sequenciais baseado em modelos. A tipologia desenvolvida por Burle Marx proporcionava ao paisagista maior liberdade para ordenar as atividades que deveriam ser cumpridas no decorrer da criação. Com isso, o processo projetual atendia às necessidades da demanda de integração, flexibilidade e multidisciplinaridade, além de apresentar diversas configurações e caminhos possíveis de serem trilhados, com uma estrutura adaptável (FERREIRA, 2018).

A ciência da Ecologia foi de grande relevância para o desenvolvimento da tipologia criada por Burle Marx, pois trouxe consigo novos saberes, como a noção de ecossistema. Com isso, a visão sistêmica levada à concepção do projeto paisagístico, e o domínio das suas diferentes etapas de desenvolvimento, fazem parte da prática da tipologia do jardim moderno de Burle Marx a partir dos anos 1940, que apresenta características que envolvem desde o pensamento reflexivo, ao domínio de uma expressão própria e capacidade criativa para propor soluções inovadoras, com trânsito interdisciplinar. Através de princípios oriundos da ecologia da paisagem, Burle Marx cada vez mais se conscientizava que o ‘homem’ não estava apartado do meio em que vivia, e seus hábitos, cultura, modos de viver, estavam diretamente relacionados ao Lugar em que viviam, aprimorando assim a visão sistêmica da paisagem (FERREIRA, 2018).

Esta percepção não se deu repentinamente, e ao longo do tempo contou inclusive com o aporte dos vários botânicos com quem trabalhou, como Henrique Llameyer de Mello Barreto, Luiz Emygdio de Melo Filho, Graziela Barroso, e outros que lhe foram de grande importância. Em suas bagagens intelectuais, eles traziam saberes da botânica, da ecologia, dos ecossistemas, da fitogeografia, entre outros (MARX, 1994). E, com a colaboração destes botânicos, entre 1940 e 1960, vários espaços paisagísticos foram concebidos na Cidade do Rio de Janeiro, tais como a Praça Senador Salgado Filho (1938-1954), o jardim do Museu de Arte Moderna (1962), o Parque do Flamengo (1960-1965), o *Parkway* da Praia de Botafogo (1954), todos estes localizados ao longo da borda d’água do sítio com o mar.

Nos anos 1960, a vida do carioca já se firmava como uma ‘cultura de rua’, de vida ao ar livre, principalmente em torno da praia. Esses hábitos eram reforçados pelos passeios que se estendiam ao longo da faixa litorânea, estabelecida inicialmente com a implantação do Passeio Público próximo ao mar, e em seguida no começo do século XX, através dos jardins do Período Pereira Passos, que contemplou a Praça Nossa Senhora da Glória, o ajardinamento da Avenida Beira Mar, e os jardins da Praia de Botafogo (CHIAVARI et al, 1999).

Na sociedade carioca, a praia assumiu a condição de ‘mito urbano’, como expressa Chiavari et al (1999). Por outro lado, a emergência de um setor imobiliário disposto a aproveitar as vantagens da urbe ‘à beira mar’ incitou o desenvolvimento da cidade comprimida entre as praias, montes e lagoas. Essa ‘orla criada’, avançada ao mar, especialmente no trecho em que se situa a Paisagem Cultural Carioca, foi

amplamente favorecida pelo tratamento paisagístico ao longo dos anos, em diferentes contextos históricos.

O período após o segundo pós-guerra foi marcado pela estabilização do campo paisagístico carioca, caracterizado por novos tempos e a consolidação das ideias defendidas pelos primeiros modernistas. Mudanças sociais, culturais, econômicas, políticas, que conduzem para outras visões de mundo, outras concepções filosóficas. E, o paisagismo produzido neste momento – assinalado principalmente pela atividade do escritório Burle Marx e Cia. (do qual faziam parte Roberto Burle Marx, Haruyoshi Ono e José Tabacow), e no âmbito institucional pelo Departamento de Parques e Jardins, que contou com a direção do arquiteto Fernando Chacel – não ficou alheio ao novo contexto, mostrando transformações na forma de pensar o projeto. Trata-se do começo de novas linguagens, que buscam decifrar a paisagem e o espírito do lugar (FERREIRA, 2018).

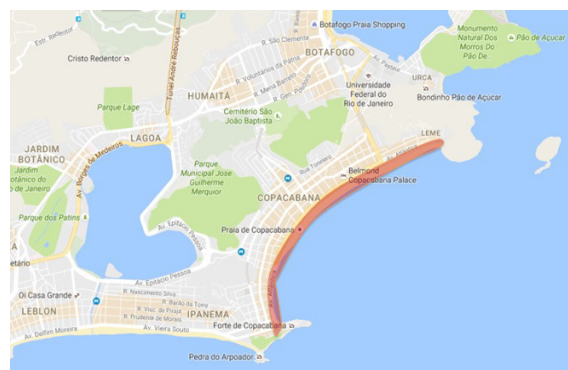
Neste pensamento foi criado, em 1970, o Passeio de Copacabana, cujo principal atributo do modo de fazer paisagismo é configurar uma concepção fenomenológica em atenção aos significados da paisagem e ao espírito do lugar, numa adaptação às novas dinâmicas da cidade, pela sua necessidade de espaços multifuncionais, de identidade da paisagem, de conexão e arte vivenciada no espaço público. Contudo, sem abstrair do compromisso do paisagismo com o meio ambiente (Figuras 7 e 8).



Fonte: Fernando Ono, 2010.

**FIGURA 7**

**Passeio de Copacabana**



Fonte: GoogleMaps (modificado nas cores pelas autoras).

**FIGURA 8**

**Localização do Passeio de Copacabana**

A concepção paisagística da equipe do escritório Burle Marx e Cia., a partir desse momento, pode ser dita como atributo de uma postura tradicionalista. Neste sentido, a criação não nega a construção de conhecimentos que antecedeu os profissionais, como também integram os valores e as inovações de sua época. O marco do Passeio de Copacabana não configurou uma ruptura com a tipologia do jardim moderno, que continuou a ser executada, mas também integrou a percepção do pensamento contemporâneo. Assim, sua mudança foi concedida por Burle Marx aos seus continuadores, como Haruyoshi Ono, antes mesmo do momento em que ele não estivesse mais apto a desenvolvê-la (FERREIRA, 2012).

Em todos estes momentos ao longo da história do paisagismo carioca, e sua construção ao longo da borda d'água do sítio da Paisagem Cultural, houve a presença de direcionamentos do Poder indicando qual seria a melhor linguagem para lhes representar, seja ela 'Romântica', de características 'Ecléticas', 'Art Déco', 'Modernista', ou 'Contemporânea', em seus respectivos recortes temporais. Linguagens por vezes dadas como código para a promoção socioeconômica, ensinada por educadores, ou 'vendidas' como produto cultural. Porém, é preciso levar em consideração a 'manipulação' desses agentes, que em grande parte não foram subversivos às determinações do poder e da alta sociedade, e buscaram enfatizar características subjetivas de suas linguagens, e intersubjetivas nos anseios da sociedade.

Nesse percurso histórico cultural, a paisagem carioca expressa aspectos subjetivos e intersubjetivos, relacionados à cultura do lugar em sua relação com o meio, e ao mesmo tempo, sua conexão ao contexto nacional e internacional. Os profissionais também deixaram suas marcas pessoais nessa construção social, com suas formas de composição paisagística. Entre modelos e tipos, muitas práticas cotidianas colaboraram para construir essas maneiras de fazer, conceber a integração entre a cultura carioca e o meio ambiente em seus respectivos momentos, buscando traduzir a identidade do lugar, nos diferentes períodos em que manifestaram sua arte.

A maneira particular de compor com a vegetação unindo exemplares nativos e exóticos também distingue a paisagem carioca, e pode ser observada desde a prática de Mestre Valentim, Frei Leandro do Sacramento, Ludwig Riedel, Auguste François-Marie Glaziou, Paul Villon, David Xavier Azambuja, Atílio Corrêa Lima, Roberto Burle Marx, Fernando Chacel, Haruyoshi Ono, entre outros. Trata-se de um grupo social que se definiu através de sua história, acabando por gerar um



padrão comum, em face de uma dupla identidade, social e individual, ambas portadoras de caracteres definidos coletivamente (FERREIRA, 2018).

Assim, mesmo frente a práticas tão diversas é possível discorrer sobre uma continuidade, pois, desde meados do século XIX, seja na prática de Auguste François-Marie Glaziou seja na de Roberto Burle Marx e seus sócios, ou de outros naturalistas, jardineiros e paisagistas que lhes foram contemporâneos, o meio ambiente da Cidade do Rio de Janeiro se colocou como força estruturadora dos projetos paisagísticos. Com isso, tais agentes sociais fizeram parte de redes de intercâmbio intelectual, acadêmico, científico e artísticos, e buscaram interagir e traduzir a relação com a diversidade biológica que constitui o lugar, atuando de maneira complexa e contribuindo para a formação do campo paisagístico carioca.

O componente vegetal da Cidade do Rio de Janeiro seja através de projetos paisagísticos, da arborização pública, ou até mesmo do reflorestamento da Floresta da Tijuca, em sua maioria, foi implantado em grande parte por meio de ação antrópica, criando a percepção de unidade espacial. Desta forma, a vegetação urbana carioca tem sentido cultural, e a continuidade na utilização de determinadas espécies, nativas e exóticas, conforma uma identidade visual e espacial diferenciada ao lugar, gerando uma cobertura vegetal específica com qualidade ambiental e urbanística.

As espécies são bastante distintas tanto no formato de suas copas, como nos tipos de troncos, nas folhas e floração, porém ainda assim colaboram para o sentido de referência, identidade e orientação das pessoas. Esse elemento compositivo era um dos fundamentais no jardim romântico de Glaziou, bem como no jardim moderno de Burle Marx.

O vegetal não é necessariamente o elemento mais utilizado no paisagismo em algumas partes do mundo, como, por exemplo, no jardim do Ryoangi, no Japão, caracterizado pela predominância do elemento mineral, seja pela areia ou pedras naturais. Porém, especificamente na Cidade do Rio de Janeiro, do século XVIII, com a construção do Passeio Público, até o século XX, com o Passeio de Copacabana (mesmo com a grande relevância de seu desenho de piso), a planta é o elemento de maior importância na composição paisagística, capaz de proporcionar continuidade visual ao lugar, interligando seus espaços numa leitura 'única'.

Os extratos arbóreos mais utilizados destacam-se a Amendoeiras da praia (*Terminalia catappa*), o Ficus-benjamina (*Ficus benjamina*), a Monguba (*Pachira aquatica*), a Cássia amarela (*Senna siamea*), o Oiti (*Licania tomentosa*), o

Flamboyant (*Detonix regia*), a Figueira (*Ficus religiosa*), o algodoeiro-da-praia (*Hisbicus tiliaceus*). Destas, apenas duas são nativas do Brasil: os Oitis (*Licania tomentosa*), espécie da Mata Atlântica, endêmica do Brasil e largamente utilizada na arborização de vias de cidades do sudeste brasileiro. A outra é a monguba (*Pachira aquatica*), espécie de origem da América do Sul amazônica, com frutos e floração de aroma marcante, introduzida por Glaziou no ambiente público, e especificada por Burle Marx para o Parque do Flamengo.

A busca por conhecimento científico da vegetação nativa e de suas potencialidades através das expedições para levá-la ao conhecimento da sociedade por meio do tratamento paisagístico foi adotada tanto por Riedel, quanto por Glaziou, Burle Marx, José Tabacow e Haruyoshi Ono. Da mesma maneira, eles alinharam a arte paisagística ao pensamento estético do projeto nacional, conduzindo-a em paralelo aos discursos que despontavam no mesmo período sem, contudo, romper com conhecimentos antecedentes, acumulativos.

Em vista disto, em suas obras eles permitiram que a vida cotidiana pudesse ter presente o contato tanto com a vegetação nativa, quanto com a exótica. As pessoas passaram a experimentá-la esteticamente, num ato mediado pelos sentidos e a razão, e com isso foi oferecida a oportunidade de sensibilizar a sociedade a mudar sua relação com o meio ambiente. Tornando a vegetação conhecida, especialmente a nativa, os paisagistas possibilitaram a valorização da flora pela população, o que é de suma importância para sua preservação e perpetuação para futuras gerações.

O maior patrimônio ambiental de uma cidade, de acordo com Busarello (1990), está no conjunto de vegetação que ela apresenta, em suas diferentes formas e composições. A necessidade do uso da vegetação evidencia o enriquecimento da paisagem e da qualidade do meio ambiente. O estudo concreto da vegetação utilizada precisa ser diferentemente tratado e revelado, pois é importante meio de estruturação espacial, de amenização climática, de orientação e identificação, de valorização das qualidades cênicas, da melhoria do ar e da consequente melhoria da qualidade de vida urbana. As espécies vegetais, com sua diversidade de formas, cores, estruturas e dimensões, não são elemento acessório, mas estruturador do espaço urbano.

Neste sentido, é possível considerar que as práticas paisagísticas buscaram interpretar principalmente a relação da sociedade com o meio na Cidade do Rio de Janeiro, sem abstrair de seu olhar cultural, e que essas 'forças' constituíram as

principais diretrizes para suas decisões projetuais, promovendo assim uma continuidade de encadeamento na construção paisagística do lugar.

Dentro do recorte temporal estudado, essa noção é válida para trabalhos realizados no século XVIII, como a criação do Passeio Público da Corte, até produções mais recentes, com o Passeio de Copacabana no século XX. Através do tempo, as obras paisagísticas foram sendo elaboradas em função dessa relação, que operou na percepção de paisagem dos profissionais, condicionando suas decisões. As práticas, principalmente as desenvolvidas por Glaziou e Burle Marx, não foram alheias a tal condição, mas também não lhes foram subversivas, e, num ato de criatividade, buscaram os saberes que poderiam particularizar suas obras. Saberes esses presentes ora no momento contemporâneo aos projetos, ora em seu percurso histórico.

Entende-se, portanto, que as áreas paisagísticas estudadas ultrapassam a exclusividade de atender apenas às necessidades pragmáticas ou a tendências formalistas. Neles, os profissionais buscaram, ao longo do tempo, interpretar as percepções dos indivíduos diante dos estímulos proporcionados pela composição dos espaços. Desta forma, eles buscaram não apenas estimular o público, como também entender suas sensações perante novas propostas, e com isso reservaram em sua intervenção relativa harmonia na paisagem. Tal fato é devido à permanência de determinadas características paisagísticas, que eles ao intervirem, buscaram conservar.

Dessa forma, pode-se dizer que a cultura carioca contribuiu diretamente para o olhar de paisagistas como Auguste Marie-François Glaziou, no século XIX, e ao olhar de Roberto Burle Marx, no século XX. Sendo assim, a paisagem criada pelos profissionais, antes de ser uma construção individual, seria produto da evolução das representações coletivas, que estão implícitas em seu 'modo de fazer' o paisagismo.

A continuidade na percepção da paisagem carioca pelos profissionais foi fator de suma importância para caracterizar seus projetos paisagísticos, pois a partir dela eles interpretaram os processos socioculturais, e construíram paisagens que remetem ao imaginário cultural, e desafiam a expandir a percepção das pessoas.

### Uma referência cultural

Os saberes adotados pelas práticas paisagísticas, apesar de ser fruto de práticas eruditas, todavia, em sua maioria não foram desenvolvidos na academia, nem através de uma atividade regulamentada. Foram gerados através do acúmulo de experiências e da pesquisa autônoma, com a finalidade de objetivar formas de expressão que respondem por percurso histórico, como disse Burle Marx (1994), e que inclusive contribuiu para definir aspectos formais da prática paisagística.

Em vista disso, corrobora-se que a tipologia do jardim moderno de Burle Marx não fundou uma ‘escola’ paisagística. O arquiteto e pesquisador Silvio Soares Macedo, no livro “Quadro do Paisagismo no Brasil”, é enfático ao afirmar que Burle Marx “apesar de nunca ter formado uma escola projetual, direciona com seus posicionamentos éticos e rupturas morfo-espaciais, os modos de projetos de dezenas de jovens profissionais” (MACEDO, 1999, p. 93).

Compactua-se com a opinião de Macedo, pois, em verdade, a referência não se restringe à prática de Roberto Burle Marx, e sim de uma maneira própria de pensar o paisagismo presente na Cidade do Rio de Janeiro. Num mesmo momento, é possível observar características semelhantes nas práticas dos arquitetos Atílio Corrêa Lima e de David Xavier Azambuja, e nas ideias do botânico Luís Emygdio de Mello Filho, e do arquiteto Wit Olaf Prochinik, além do próprio paisagista Roberto Burle Marx, que muito contribuiu para disseminar esses saberes.

Tais saberes, inclusive, como foi visto, estavam impregnados de conhecimentos das práticas que os antecederam, o que leva a cogitar sobre a dimensão imaterial do patrimônio.

Em relação ao patrimônio, os padrões culturais podem ser entendidos como expressão de uma nação ou grupo social, algo que é herdado, e, também, podem ser considerados como um trabalho consciente, deliberado e constante de reconstrução. São duas visões presentes na categoria de patrimônio que o fazem funcionar como mediador entre duas importantes dimensões da noção de cultura: em uma ela é aquela que é pensada como auto aperfeiçoamento humano; em outra as culturas seriam dimensões orgânicas da identidade dos diversos agrupamentos humanos.

A paisagem cultural trata-se de uma categoria mais complexa de patrimônio, ao entenderem-se as relações do homem com o meio, onde modos de vida produzem singularidades relacionais existentes, e definem os traços da própria paisagem,

distinguindo-a de outros espaços produzidos. Tais conhecimentos gerados tiveram e têm efeito multiplicador, sendo passados a outros profissionais, e produzindo informação nas especificidades de seus respectivos ofícios.

Desta forma, pode-se dizer que o processo de construção das práticas paisagísticas na paisagem cultural carioca seria uma ‘referência cultural’ para a atividade no âmbito local, nacional, e até internacional. Referência Cultural, de acordo com a socióloga Maria Cecília Londres Fonseca (2001), “significa, pois, dirigir o olhar para representações que configuram uma identidade da região para seus habitantes, e que remetem à paisagem, às edificações e objetos, aos fazeres e saberes, às crenças, hábitos etc.” (FONSECA, 2001, p. 113).

Considerar a noção de referência cultural significa reconhecer a existência de sujeitos para os quais estas referências fazem sentido (FONSECA, 2001). Assim, com base em depoimentos de paisagistas, botânicos, agrônomos, que tiveram contato direto (ou não) com as práticas paisagísticas cariocas, admite-se que sua representatividade seja uma referência cultural. O dilema da representatividade, ainda conforme a autora, revela uma tensão inerente no campo do patrimônio: de um lado estão os valores atribuídos localmente a determinada prática cultural; do outro, os valores reconhecidos no âmbito da preservação.

Como *locus* para disseminação destes saberes, num primeiro momento, tem-se o Curso Geral da Escola Nacional de Belas Artes, através da disciplina urbanismo e arquitetura paisagística, dada por Atílio Corrêa Lima; o curso de especialização em Arquitetura Paisagística da UDF, ministrado por David Xavier Azambuja. Posteriormente, tem-se o curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo juntamente com a Pós-Graduação em Urbanismo, ambos promovidos pela então Universidade do Brasil, e posterior Universidade Federal do Rio de Janeiro, que contou com a disciplina de paisagismo; e os cursos de curta duração promovidos pelo Departamento de Parques e Jardins, coordenado por Luís Emygdio de Mello Filho e Wit Olaf Prochnik.

Além disso, na transmissão dos saberes, há que se considerar não apenas as instituições de ensino superior, como também os cursos promovidos pelo Departamento de Parques e Jardins da Guanabara, e os escritórios de prática paisagística. Nos empreendimentos privados organizados por Roberto Burle Marx – como o Ateliê de Paisagismo, o Burle Marx e Arquitetos Associados, e o escritório Burle Marx e Cia – podem também ser considerados centros irradiadores da prática, onde o paisagista passou a praticar a instrução do paisagismo no próprio

dia a dia, em que adotou o método de ensino baseado no estímulo sensível de seus discípulos, atentando para a percepção dos elementos do jardim observados *in natura*. Dessa forma, ele contribuiu ao longo de sua carreira com a formação de quase quatro gerações de profissionais.

Atualmente o escritório Burle Marx está na terceira geração de profissionais formados na prática profissional legada pelo paisagista, e conta com a direção executiva de Isabela Ono, que tem como sócios Júlio Ono e Gustavo Leivas, além de vários colaboradores. Dentre os profissionais que foram formados na prática do escritório, têm-se os arquitetos Fernando Chacel, Haruyoshi Ono, José Tabacow, Fátima Marques, Koiti e Klara Mori, Oscar Bressane, Jorge Crichyno, o paisagista Robério Dias, e outros que atuam ou atuaram no cenário nacional, seja na prática projetual ou em carreira acadêmica, ou institucional, como o arquiteto Sergio Treitler, que também foi técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Internacionalmente, entre seus discípulos tem-se a arquiteta paisagista argentina Marta Montero, a francesa Joelle Moreau, o uruguaio Leandro Silva Delgado, o venezuelano Eduardo Robles Piquer, o americano Raymond Jungles, e outros.

Muitos dos profissionais por ele instruídos seguiram carreira acadêmica, como o professor da Universidade Federal Fluminense-UFF, Jorge Crichyno; Fernando Chacel que se dedicou não somente à prática institucional e privada, como também ao ensino; José Tabacow, que ainda se dedica ao ensino e à prática privada em paisagismo; Robério Dias, que após sua experiência no escritório Burle Marx e Cia, foi se dedicar ao curso de Composição Paisagística da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, de 1996 a 2011 através do IPHAN assumiu a direção do Sítio Burle Marx, e atualmente é novamente professor do referido curso na UFRJ.

Estes saberes, entendidos como referência cultural, não podem ser vistos como passado histórico apenas, e é necessário que o legado seja comunicado no presente e para futuras gerações, como forma exemplar do processo de construção da prática paisagística em território nacional, reconhecidamente como patrimônio através da categoria de paisagem cultural, no tratamento da relação entre o meio ambiente e a cultura. Nesses termos, a educação patrimonial é, inclusive, de suma importância para tal transmissão e conscientização.

O Patrimônio Cultural mudou consideravelmente seu conteúdo nas últimas décadas, em parte devido aos instrumentos desenvolvidos pela UNESCO. Nesta

perspectiva, em 17 de outubro de 2003, a UNESCO organizou a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), que é particularmente relevante para paisagens culturais. De acordo com o referido documento, o patrimônio imaterial, ou patrimônio vivo, é uma base para a diversidade cultural, e sua manutenção uma garantia para a continuidade da criatividade. Ela assim define como patrimônio imaterial:

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2003).

A importância do patrimônio cultural imaterial, conforme a Convenção (2003), não é somente a manifestação cultural, como também a riqueza de conhecimentos e habilidades que são transmitidos através dele de uma geração para a próxima. O valor social e econômico desta transmissão de conhecimento é relevante para grupos minoritários, e para integrar grupos sociais dentro de um Estado, e é tão importante para países em desenvolvimento como para os desenvolvidos.

No Brasil, com a Constituição Federal de 1988 houve legalmente a ampliação do sentido de patrimônio cultural, aproximação entre cultura e patrimônios no sentido antropológico e político, incorporando visões de mundo, memórias, relações sociais e simbólicas, saberes e práticas, além das experiências diferenciadas nos grupos humanos, fundamentando as identidades sociais e culturais. Passou assim a constituir patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, tais como: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).



Tal compreensão mostra a preocupação em ampliar o entendimento de patrimônio e incluir a cultura popular, por meio das suas formas de expressão e dos seus modos de criar, fazer e viver, como parte integrante da cultura nacional. Desde então, dimensões menos tangíveis do patrimônio têm ganhado relevo nas políticas de cultura do Estado Brasileiro.

Com base nesses pressupostos, observa-se que é necessário trazer essa abrangência para os estudos do paisagismo carioca, e brasileiro de maneira geral. Isto significa entendê-lo como fruto de um processo, de uma construção cultural, onde atuam no ato da criação as dinâmicas do contexto em que se insere.

No que tange à Paisagem Cultural Carioca, é preciso trazer essas reflexões aqui expostas, e, além de retificar o dossiê, definir parâmetros para preservar o que já existe, bem como para as futuras intervenções que venham a ocorrer. Tais situações solicitam, sobretudo, a definição de diretrizes reguladoras que definam a gestão da conservação deste Patrimônio da Humanidade.

### **Considerações finais**

Através das continuidades e permanências promovidas pelas diversas práticas paisagísticas, legitimadas ou não, é possível supor a construção de uma ‘cultura paisagística carioca’. Segundo o Dicionário Aurélio, cultura seria, dentre outras definições, “o complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e doutros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade; civilização”. Neste sentido, a cultura paisagística seria o padrão de comportamento ligado à produção do paisagismo da cidade, numa relação entre a cultura e o meio, que pode ser observado a partir do conjunto das práticas que cercam esta produção em diferentes momentos históricos.

Num sentido mais amplo, uma das teorias vigentes na Antropologia na atualidade considera a existência da superposição evolutiva entre o biológico e o cultural, o desenvolvimento do cérebro e os indícios de humanização, uma vez que, ao mesmo tempo em que ocorriam mudanças genéticas que conduziam um ser anatomicamente diferenciado, foram aparecendo manifestações rudimentares do fazer, daquilo que chamam hoje de cultura. No âmbito patrimonial, o conceito de cultura, de acordo com a Declaração do México (1985) é:

o conjunto de traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos, que caracterizam uma sociedade ou um grupo social, e que abarca, para além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (ICOMOS, 1985, p. 1).

A compreensão da lógica de um sistema cultural depende da apreensão das categorias constituídas pelo mesmo, que correspondem aos princípios de juízo e raciocínio constantemente presentes na linguagem, sem que sejam necessariamente explícitos, existem ordinariamente sob a forma de hábitos, diretrizes e da consciência. Grande parte dos padrões culturais de um dado sistema não foi criado por um processo autóctone, e sim copiados e adaptados de outros sistemas culturais. Na antropologia, esses empréstimos são chamados de difusão, e contribuem diretamente para o desenvolvimento atual da humanidade.

Assim, as práticas paisagísticas atuantes no contexto carioca buscaram incorporar saberes que se desenvolviam no Brasil e no mundo, tanto no campo das artes quanto das ciências, e os adaptaram à realidade do lugar. A busca dos saberes trouxe à tona a procura do conhecimento da tradição social, das experiências cotidianas das pessoas e do mundo vivido. Este ponto de vista é baseado, inclusive, nos pensamentos de Pierre Bourdieu (2012) através de seu conceito de *habitus*, onde ele busca a mediação entre os indivíduos e os 'caos' sociais.

Portanto, através das práticas paisagísticas dos diferentes agentes sociais na concepção dos espaços paisagísticos no sítio da paisagem cultural carioca observou-se que tais espaços são resultado da combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos que, reagindo dialeticamente uns sobre os outros, fazem do meio um conjunto único e indissociável, em perpétua evolução.

Admite-se então que a paisagem carioca é essa relação dialética entre natureza e cultura, entre objetividade e subjetividade. Segundo o antropólogo e sociólogo francês Bruno Latour (1994), a separação entre sociedade e natureza é um artifício da modernidade que cria instrumentos de purificação (isolamento) para uma realidade híbrida. Para ele, a superação da ciência moderna seria pensar os híbridos.

Assim, é possível dizer que a paisagem carioca é híbrida. Falar dessa forma trata-se de um claro pleonasma, uma figura de linguagem usada para intensificar o significado de um termo através da repetição da própria palavra, ou da ideia

contida nela. Mas, não é um erro. Apenas reforça-se a noção que se trata de práticas que relacionam o híbrido ‘natureza-cultura’. Nesta trama que a compõe estão juntos os mitos, as etnociências, as genealogias, as formas políticas, as técnicas, as religiões, os ritos, entre outros. E, em meio a essa ‘paisagem híbrida’ estão ainda as práticas paisagísticas como parte de uma grande rede que se relaciona imbricada, de forma sistêmica.

Em suma, dentro do recorte temporal estudado pode-se admitir que a prática paisagística carioca é fruto de conexões entre complexas correntes do pensamento proporcionadas de forma contingente por fatores sócio culturais perante o meio, onde a percepção e a criação foi desenvolvida no âmbito local, mas também interligada a ideias e conceitos globais. Essas ideias se desenvolveram como parte da cultura do sítio da Paisagem Cultural Carioca, a partir de diferentes características de modelos e tipologias de projeto, mas dilatada ao longo de pelo menos dois séculos, que se conecta num princípio fundamental que é a relação a cultura do lugar e o meio.

Trata-se de correntes de pensamento abertas, de fluxo contínuo, fruto da cultura paisagística de uma sociedade que se organizou de forma diferenciada, estruturada em função do meio onde está inserida. Neste sentido, o sítio da Paisagem Cultural Carioca cresceu, se modificou, se expandiu, como um ‘organismo vivo’ perante os acidentes geológicos que restringiam seu espaço, caracterizado por redes atreladas, formas entrelaçadas por eixos radiais, no qual os grandes espaços entre os bairros e as linhas de comunicação são conectados pelo sistema de espaços paisagísticos.

Em suma, no sítio da paisagem cultural do Rio de Janeiro mesmo se tratando de setores morfologicamente separados e com características próprias, o sistema de espaços paisagísticos constituem elementos autônomos e ao mesmo tempo interdependentes, frutos do desenrolar histórico cultural de grupos sociais, e representantes das “ideias científicas, ambientais e de design” que assinalaram o lugar no tempo. A inter-relação entre eles, no âmbito cognitivo de suas concepções, representa o que se pode considerar uma continuidade sistêmica de correntes híbridas de pensamentos que interpretaram a relação entre meio natural e cultura, e que moldou e foi moldada por uma cultura paisagística construída ao longo dos séculos.

Compreende-se assim que os espaços paisagísticos, e os saberes envolvidos em suas construções, correspondem a um dos principais componentes chaves da

Paisagem Cultural Carioca. Tanto os espaços, vistos como bens patrimoniais materiais, como seus saberes, entendidos na instância imaterial, são representativos da diversidade e identidade cultural tanto carioca, como brasileira, bem como de apropriação e transformação dos recursos naturais e relacionamento com o meio ambiente.

Ao buscar a compreensão holística, material e imaterial, de abrangência e complexidade conceitual, almejou-se a própria compreensão de uma das instâncias que caracterizam a Paisagem Cultural Carioca, cuja referência histórica e proeminência nacional e internacional do modo de fazer paisagístico precisa ser reconhecida, devidamente documentada e registrada, para a memória da sociedade brasileira, pois trata-se também de um patrimônio da humanidade.

Conforme foi visto, um dos atributos que concedeu o Valor Universal Excepcional ao sítio foi a fusão criativa entre natureza e cultura, que reflete um intercâmbio baseado em ideias científicas, ambientais e de design. Sendo assim, admite-se que foi atribuído o valor paisagístico ao sítio pelos especialistas do ICOMOS-IFLA, através da UNESCO. Esse valor foi reconhecido pela indissociação dos atributos materiais e imateriais. Desta forma, a conservação do sítio deve privilegiar ambos os aspectos de forma sistêmica, holística.

Assim, para que se conserve o valor paisagístico atribuído ao sítio carioca é necessário, primeiramente, que o dossiê seja reelaborado, para que possa ser desenvolvida a Declaração de Significação da Paisagem Cultural Carioca, segundo recomendações da Carta de Burra (ICOMOS, 1999). As diretrizes para a política de conservação dos espaços paisagísticos também precisam ser definidas, a fim de complementar o Plano de Gestão da Conservação do Sítio.

Conforme a Declaração de Amsterdã (ICOMOS, 1975), a conservação da herança construída precisa ser considerada não como uma questão marginal, mas como um dos principais objetivos do planejamento urbano e territorial. A existência de ameaça aos atributos valorados na concessão do título foi identificada pelos especialistas do ICOMOS-IFLA, porém a insuficiência das informações solicitadas pela UNESCO, especialmente a incompletude do Plano de Gestão da Conservação, pode resultar, entre outras coisas, na ameaça da Paisagem Cultural Carioca passar a configurar na Lista do Patrimônio Mundial em Perigo.

Independente desses reverses, a paisagem carioca continua a ser construída, não de forma estática, mas guardando em essência suas características peculiares, num diálogo, ora passivo ora contraditório, entre a sociedade e o meio ambiente, e

como ‘musa inspiradora’, versada, cantada, ou pintada por poetas, músicos, e artistas, como bem interpretaram os especialistas do ICOMOS-IFLA, e a UNESCO ao conceder-lhe o Valor Universal Excepcional. Conservar sua essência é, de agora em diante, o maior desafio.

## NOTAS

1. O presente artigo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## REFERÊNCIAS

ANDREATTA, V.; CHIAVARI, M.P.; REGO, H. *O Rio de Janeiro e sua orla: história, projetos e identidade carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 11. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. 1988. Disponível em: [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm).

BUSARELLO, Orlando. Planejamento urbano e arborização. *Anais... 3º Encontro Nacional sobre Arborização Urbana*, Curitiba, 1990.

CHIAVARI, M; HERSCHMANN, M.; FARIAS, E. Rio’s beaches: the great meeting place. In: Rio de Janeiro, the city’s future depends on the renewed rapport with the water. *Aquapolis*, Veneza: Marsilio Editori, n. 20, 1999.

CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. São Paulo: M. Fontes, 1983.

FERREIRA, Alda de Azevedo. *A permanência da paisagem: os princípios do projeto paisagístico de Haruyoshi Ono*. Pernambuco, 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.

\_\_\_\_\_. *Os saberes e as práticas paisagísticas na construção da Paisagem Cultural Carioca*. Rio de Janeiro. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FERREIRA, A.; ONO, F.; NÓBREGA, C. A institucionalização do ensino de arquitetura paisagística no Rio de Janeiro. *Paisagem e Ambiente*, n. 40, p. 133-148, 2017.

FERREIRA, Marcelo Alves. *Transformismo e extinção: de Lamarck a Darwin*. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências culturais: bases para novas políticas do patrimônio. *Políticas Sociais, Acompanhamento e Análise*, n. 2, p. 111-120, 2001.

ICOMOS. Declaração do México. 1985. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf>>.

IPHAN. *Rio de Janeiro, paisagens cariocas entre a montanha e o mar*. 2012. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/33\\_2%20UNESCO%20aprova%20t%20C3%ADtulo%20de%20Patrim%20Mundial%20para%20a%20Paisagem%20Cultural%20do%20Rio%20de%20Janeiro.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/33_2%20UNESCO%20aprova%20t%20C3%ADtulo%20de%20Patrim%20Mundial%20para%20a%20Paisagem%20Cultural%20do%20Rio%20de%20Janeiro.pdf)>.

KURY, Lorelai; SÁ, Magali Romero. Flora brasileira: um percurso histórico. In: MARTINS, Ana Cecília I. (Org). *Flora brasileira: história, arte e ciência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, p. 18-57.

LATOURET, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

MACEDO, Silvio Soares. *Quadro do paisagismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1999.

MARX, Roberto Burle; TABACOW, José (Org.). *Arte e paisagem: conferências escolhidas*. 2. ed. rev. São Paulo: Nobel, 2004.

PANZINI, Franco. *Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2013.

PROCHNIK, Wit-Olaf. Elementos construídos nos jardins. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 2 nov. 1958.

SANTOS, Ana Maria Pessoa dos; FERREIRA, Alda de Azevedo. Jardineiros do século XIX: o ofício na Cidade do Rio de Janeiro. In: *Leituras paisagísticas: teoria e prática*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2015, p 33-50.

SOUTO, Maria Anita Fraga. O jardim paisagístico tropical de Glaziou. In: *Catálogo da Exposição Glaziou e os jardins sinuosos*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2009, p. 61-63.

UNESCO. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. 2003. Disponível em: <[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_por](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por)>.

\_\_\_\_\_. *Operational guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. 2015. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/guidelines>>.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro (Brazil) nº 1100 rev. In: *Nomination file*. 2012. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/uploads/nominations/1100rev.pdf>>.

**Alda Azevedo Ferreira** é Pós-Doutoranda e Doutora em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduada em Arquitetura e Urbanismo e Mestre em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

**Cláudia Carvalho Leme Nóbrega** é Professora do Departamento de História e Teoria e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Diretora Adjunta de Graduação e Vice-Coordenadora do Mestrado Profissional em Projeto e

Patrimônio da FAU-UFRJ. Doutora em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da UFRJ. Mestra em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFRJ.

**Como citar:**

FERREIRA, Alda Azevedo; NÓBREGA, Cláudia Carvalho Leme. Saberes e práticas paisagísticas na construção da paisagem cultural carioca. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 15, n. 2, p. 400-428, jul./dez. 2019. Disponível em: <[pem.assis.unesp.br](http://pem.assis.unesp.br)>.