

euler sandeville jr. (<http://www.ambiente.arq.br>) - a reta e a curva, 1996

SANDEVILLE JUNIOR, Euler . A reta e a curva, a estética da paisagem. Paisagem e Ambiente, São Paulo, v. 8, p. 147-173, 1996.

*obs. este documento pode conter pequenas diferenças de revisão em relação ao artigo publicado e tem diferenças na formatação e as imagens estão disponíveis apenas no artigo publicado, mas são indicadas suas legendas.
corresponde a capítulo da Dissertação de Mestrado, A Herança da Paisagem, FAUUSP, 1993.*

LICENÇA DE USO

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

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

A RETA E A CURVA: A ESTÉTICA DA PAISAGEM?

EULER SANDEVILLE JR.

"Na ilusão o desejo basta a si mesmo; não espera nenhum apoio da experiência" Rosset, 1989.

"Parks and gardens of curves are always new, always revealing new thoughts and new interests in life. Straight lines are copied from the architect and do not belong to the landscape. They have nothing to do with nature, of which landscaping is a part and out of which art has grown. Landscaping must follow the lines of the tree with its thousands of curves."

Jensen, 1956¹

ABSTRACT

There are an idea in landscape architecture that formal design is authority and against nature and informal design is a respect for nature. There are contrasts between straight and curve lines, in architecture and urbanism too. So, the aesthetics of design are a vehicle of contents that are beyond the form. The understanding of this symbolic content is important to a veryand to inquire historic relation between design, nature and culture,

RESUMO

Há uma idéia comum de que o "paisagismo formal" seja uma expressão autoritária do domínio humano sobre a natureza e de que o "paisagismo informal" expresse identificação com a natureza. Este texto procura evidenciar o campo simbólico por trás desses estereótipos recorrentes na história e teoria do projeto paisagístico.

Polarizações semelhantes também ocorrem no campo da edificação e do urbanismo, mostrando que a tensão entre o formal e o informal, ou o racional e o orgânico, ou a reta e a curva como a designamos aqui, se torna veículo de conteúdos que transcendem em muito o campo estrito do desenho.

A compreensão desse campo simbólico é necessária para uma justa apreciação das obras-primas do passado e para a investigação da relação histórica entre projeto, natureza e cultura, tema tão pertinente ao paisagismo.

¹ Citado por Eaton, 1964.

no paisagismo

Este texto discute a idéia de que os estilos *formal* e *informal* do projeto dos jardins sejam, em si, uma relação de identificação ou estranhamento com a natureza, tal como proposto por autores importantes para a formulação do que hoje entendemos como paisagismo (Quadro 1). Cidade e campo são, talvez, os conceitos subjacentes que melhor expressem o imaginário contido nessa tensão entre a reta e a curva e entre despotismo e democracia, implícitos também nessa discussão, como veremos.

QUADRO 1	
AUTOR	CONCEITOS
Hubbard, 1927	humanizado e naturalista
Eckbo, 1950 ²	formal e informal, clássico e romântico, geométrico e biológico, arquitetura e natureza, cidade e campo
Church, 1955	formal e informal, simétrico e pitoresco, geométrico e natural, clássico e romântico
Jonhson ³	formal e informal, retilíneo e sinuoso, arquitetônico e naturalista

Alega-se que o *modelo formal* corresponderia a uma relação de estranhamento e oposição com a natureza, subordinando-a ao trato utilitário e predatório, o que seria característico da civilização ocidental e, em particular,

² A questão entre cidade e campo é particularmente viva na Inglaterra e nos EUA: "*Aunque la lógica interna del desarrollo capitalista norteamericano, lleva aparejada la alta concentración urbana, en coincidencia con la producción industrial y las actividades terciarias, existió tradicionalmente una corriente antiurbana que se remonta a Thomaz Jefferson y persiste a lo largo del siglo XX*" com expoentes como Frank Lloyd Wright (Segre, 1985).

³ Hugh Johnson (citado em Franco, 1989), derivando-o dos campos de irrigação egípcios, vê nesse modelo uma imagem pastoral arquetípica e uma relação pragmática e antropocêntrica com a natureza, expressão do domínio absoluto de uma minoria ociosa.

de seus governos mais autoritários. Não estamos aqui falando só de desenho, portanto⁴. A oposição entre a reta e a curva trata-se, na verdade, de uma visão crítica e ideológica dos valores da civilização européia.

Há nesses jardins formais a idéia, tão presente no classicismo, de uma Academia⁵ de jogos físicos, literários e filosóficos. Essa idéia nos parece particularmente forte nos jardins renascentistas italianos, cuja linguagem, como não poderia deixar de ser, fora buscada no passado romano. O ápice desse modelo foi atingido na França barroca, quando a procura magnificente do infinito levou à escala gigantesca de Versalhes, expressando o poder absoluto do monarca em inúmeras alegorias cósmicas (zodiacais e geométricas) e mitológicas.

Talvez a rejeição do desenho formal tenha raízes profundas. Rejeita-se com ele a forma arcaica de governo que representava, despótica, encerrada com o divisor de águas da história contemporânea, a Revolução Francesa. Esta forma de governo foi destronada no plano ideológico pelo exame da razão que supostamente levaria à livre determinação de todos os homens e que preparava as democracias deste século. E é interessante que o parque monumental francês seja rejeitado justamente em nome da visão naturalista do parque inglês, a nação que preparava a mais intensa exclusão do homem do campo e as bases de um sistema econômico fundado em intensas comunicações territoriais com referência nos grandes centros urbanos e na indústria.

O *modelo informal*, seria tributário da visão oriental do jardim, de identificação silenciosa com os símbolos do cosmo ou simplesmente com o prazer contemplativo de uma cena que, em sua construção, passou a reter uma imagem de natureza. O jardim oriental constrói um caráter imitativo

⁴ A polarização formal-informal foi acirrada pelo próprio movimento moderno, em sua oposição aos estatutos das Beaux-Arts. Snow, 1967, vê também um componente estético na rejeição dos padrões da academia: "*Mistakenly, (...) revolt (...) focused on the bilateral symmetry of the Beaux Arts which was not really the point, just a symbol of it. It was a convenient symbol, ever present and deeply entrenched in a segment of Western culture. But asymetry or neo-romantic wiggles or any other abstraction would have served just as well because any fixed point of reference is incompatible with a changing view of the landscape and the environment generally*".

⁵ A tradição dos jardins europeus para Clifford (1970) é a de um "*doble carácter ancestral de santuario y bosque consagrado a los heroes*".

sagrado, um lugar de intimidade reflexiva, devendo sempre despertar um estado espiritual mais que hedonista. Trata-se de uma natureza idealizada e abstrata, ritualizada, poética, mística, codificada⁶, e portanto, de grande apelo. Sua apropriação na Inglaterra revolucionou a forma de ver a natureza no ocidente no século XVIII. Revolução que, obviamente, não era das formas apenas, mas do pensamento e da política, aos quais se ofereceu um vocabulário espacial adequado.

Essas visões da natureza, em que pesem suas influências orientais, são tributárias de valores bastante ocidentais, como o demonstra sua dívida ao mito da Arcádia em Claude Lorraine, a sua origem literária, e o desenvolvimento das ciências naturais nas pisadas da expansão e transformação colonialista. Talvez a essência do jardim ocidental naturalista seja o parecer com a natureza. É assim que o modo *informal / oriental* preenche com um caráter animista e interativo o conceito de natureza, aparentemente com uma ótica não antropocêntrica (apesar de serem um capricho de *landlords* ingleses). É por isso facilmente identificável como mais ecológico, categoria subjacente ao debate que aliás é inaceitável, pois a noção de ecologia é posterior aos fatos em questão, embora, com certeza, seja devedora dos valores culturais e modo de ver o mundo que se formam nos séculos XVII e XVIII.

Nada nos permite supor que um seja ecológico e outro não, ou antes, que não sejam ambos fatura humana, subordinando a natureza aos seus desejos de representação e ordenação, modos diferentes de apropriação e posse, que o século XIX retiraria do domínio exclusivo dos nobres, colocando-os à apreciação da multidão dos centros urbanos, quando uns e outros se tornaram parques públicos. Com o século XIX, a urbanização, a industrialização e os sistemas de transportes regionais colocaram em crise a relação campo-

⁶ Assim comentou Roger Fry as diferenças de atitude entre orientais e europeus: "*Uno siente que debe ponerse un poco en guardia sobre un pueblo que invento la ceremonia del té, un pueblo que hipnotiza a sí mismo en una actitud de expectante adoración estética. Ellos dirían, sin duda, que esta ocupación hipnótica de caminar a lo largo del paseo del jardín en silencio hasta la casa de té, unicamente servía para producir una adecuada receptividade para disponerle a uno a una actitud favorable. Pues esto es precisamente: ellos están siempre disponendole a uno a una actitud demasiado favorable, quitandole a uno mediante la hipnosis su sentido común crítico. Tienen una manera astuta de hacer que las cosas parezcan preciosas aun antes de que se hayan preparado y ostentarlas con exquisito gusto*" (citado por Clifford, 1970).

cidade. A natureza surge então como um símbolo muito forte de uma qualidade de vida perdida. Esse retorno romântico à natureza e ao passado era impossível, mas demonstrava muita vitalidade e criatividade.

A polarização campo-cidade, como expressou Eckbo em 1950⁷, evidencia o preconceito subjacente a formal e informal a partir do século XVIII, isto é, da revolução industrial, quando a discussão do jardim no âmbito do campo passará a ser uma discussão do jardim (ou natureza) perdido pela cidade. A memória do campo (idealizado) é inserida simbolicamente na cidade do século XIX, mas deixa de ser a Arcádia para ser o lazer e a respiração do aglomerado urbano. De qualquer modo, esses preconceitos naturalistas passaram para os desenhos dos parques urbanos das cidades industriais⁸. Alphand, depois Olmsted e outros, trariam a "natureza" para a cidade, qualificando o ambiente urbano. Os parques do passado dão a linguagem do desenho, mas o paisagismo tornou-se uma questão urbana, ligado definitivamente à forma e qualidade de vida nas grandes cidades.

Os traçados dos parques de Alphand se contrapunham como lugar da natureza ao traçado geométrico do urbanismo barroco adotado por Haussmann e cuidadosamente edificado. Esse conceito de parque chegou também ao Rio e a São Paulo, redesenhou nossos parques e deu a linguagem dos novos até a atualidade. Mas não se deve pensar que o desenho formal foi banido desde o século XVIII até o presente, pois no ecletismo deu a linguagem de muitos jardins. Mesmo o planejamento das cidades, sob a influência do *art déco*, propôs espaços livres públicos segundo essa

⁷ "We can sum up the formal tradition as a tradition of unified architectural conceptions in which indoors and outdoors structural and natural elements, were integrated to produce complete site-space organizations: it is a tradition of planned organization of open space in most simple, direct, logical and rational manner. It is a clear and positive expression of man's separation from and or authority over nature, of the authority of some men over many other men, and of the culture, wealth, and power of those dominant few. It was produce in a complete final form, before the dicoverly of the industrial techniques for mass production of goods and wealth, by cultures basically autocratic in social structure" (Eckbo, 1950).

⁸ "A linguagem paisagística desses parques, herança direta do jardim inglês do século XVIII, contrapunha-se à tradição do jardim francês. Era a linguagem que convinha ao novo elemento do desenho urbano. Não somente foi utilizado na Inglaterra, mas, transpondo o canal e o oceano, acaba sendo a expressão dos parques franceses e americanos. Acompanhando as novas idéias de volta à natureza e, de certa forma, influenciados pela cultura oriental os paisagistas ingleses introduzem o modelo paisagístico de linhas curvas, de modelado do terreno em colinas macias, rios e lagos imitando as formas da natureza, em contraposição aos tanques e canais geométricos do passado, e o uso da vegetação numa linguagem informal de extensos gramados e grupos de árvores, de forma a sugerirem paisagens naturais" (Kliass, 1989).

concepção, que se atualizava com a modernidade elegante de Paris e com a modernidade eficiente das cidades norte-americanas⁹.

O movimento moderno buscava a negação das regras do desenho acadêmico do ecletismo e a amenização, através da inclusão de elementos naturais, do entorno das edificações e do espaço urbanizado. Entre as regras rejeitadas (mas não de todo) pelo modernismo, estão a simetria, a subdivisão em partes autônomas a serem recompostas num todo, perspectivas e eixos de composição, a rígida hierarquia das partes, ornatos etc., que também estruturavam a linguagem dos jardins formais.

A polêmica persiste até data bastante recente como fulcro do projeto paisagístico, mesmo quando já se começava a advogar uma outra postura frente ao *design*, segundo Eckbo: "*Estes dois elementos contrastantes da tradição do paisagismo mundial - a geometria ocidental e a irregularidade oriental, autoridade do homem sobre a natureza e respeito pela natureza, a linha reta e a curva livre - estão ainda no século XX nos corners da teoria oficial do projeto paisagístico como é ensinado nas Faculdades da América*"¹⁰.

É interessante que o *pós-moderno* torna a apropriar-se desse tipo de referência para ambientar suas edificações. O historicismo recente reabilita o desenho e o sentimento do jardim formal eclético (IBA, Boffill, Graves), os quais, entretanto, não são um desenho clássico e, sim, mais uma das notas dissonantes de caráter surrealista em que se embaralham as hipóteses das décadas de 70 e 80. De qualquer modo, têm o mérito de reeditar a questão dos conteúdos veiculados pelo desenho, ainda que muitas vezes, infelizmente, de maneira estereotipada.

na arquitetura e no urbanismo

⁹ No Plano Avenidas, Prestes Maia propunha a substituição do "*desenho antiquado*" da Praça da República por um novo, de caráter formal, inspirado no Capitólio de Washington: "*Com a expansão do centro o logradouro começa a destoar da sua moldura de casas comerciais e de tráfego intenso que o circunda. Por outro lado os novos parques, que se projetam, substituirão com vantagem o seu paisagismo demasiado artificial (...) No fundo, um grande edifício destinado a substituir futuramente a Escola Normal dominará a praça com a sua massa e fechará com sua cúpula a perspectiva da Av. Principal. Cenário comparável à praça do Congresso buenayrense e talvez mais bem proporcionado*" (Maia, 1930).

¹⁰ "*These two contrasting components of the world landscape tradition - western geometry and eastern irregularity, authority of man and respect for nature, the straight line and the free curve - are still in the twentieth century the cornerstones of the official theory of formal and informal landscape design as taught in American professional schools*" Eckbo, 1950.

A polêmica não foi exclusiva ao paisagismo. A arquitetura e especialmente o urbanismo moderno, em sua origem, revelam essa disputa ideológica entre a reta e a curva¹¹. Os *pates d'oise* e *rond points* de Versalhes estão tipologicamente no traçado de todas as nossas cidades, tanto quanto o sinuoso traçado dos *bairros-jardins*. Qualquer análise dos tantos exemplos teóricos e projetuais que possamos escolher para discutir o *campo na cidade*, como imaginário onde se encontram as tradições agrárias do jardim e as urbanas do chão, da ágora, mostrará que mais do que pares de opostos, cada projeto (cada protótipo) procurou definir qualidades espaciais ricas em relações e significados.

A reta e a curva dos parques franceses e ingleses se reencontram na formulação do urbanismo moderno, traduzidas em polêmicas entre seus expoentes. Vemos que a forma, tão essencial ao paisagismo, também o é para o urbanismo desde sua origem. Do mesmo modo que no paisagismo, no urbanismo a reta e a curva significaram algo mais do que apenas uma opção formal.

Uma das constantes no pensamento sobre arte, arquitetura e urbanismo, são os argumentos sobre os aspectos formativos da personalidade que exercem as qualidades formais, constituindo, por vezes, extensas e acirradas polêmicas, invocando analogias com a natureza e com a objetividade científica para autorizarem-se: "*A estreiteza da rua, a tortuosidade da rua, o ambiente corrosivo da rua, podem concorrer no homem, desde a infância, para a estreiteza de vistas e até mesmo para a tortuosidade do caráter, cujos resultados maus só a instrução e a educação podem corrigir (...) a influência da linha reta no moral e no físico do homem não é uma ficção; a reta é o caminho por onde a luz se propaga e difunde para chegar aos nossos olhos; é também o caminho por onde a luz chega ao nosso espírito, e a prova é, que a linha reta do dever é um fato moral*"¹².

¹¹ Essa polarização comparece nos escritos de Sitte (1980) e Corbusier (1962), Garnier (1932) e Unwin (1984), Cullen (1984) e Lynch (1982). Comparece nas nossas capitais planejadas, como Belo Horizonte, Goiânia e Brasília.

¹² Frederico Liberalli, citado por Segawa, 1988.

Poderemos rapidamente supor que a relação entre a estreiteza da rua, a estreiteza de visão e a tortuosidade do caráter, é uma proposição antiquada e reacionária do ecletismo, que escamoteia as condições sociais com argumentos positivistas, que nada têm a ver com o mundo moderno. Poderemos supor que sejam pensamentos daquele ecletismo que censurava as fachadas modernas acusando-as de imorais, como Christiano das Neves escreveu sobre a casa no Pacaembu de Warchavchik, em 1930, comparando-a a um prolongamento do Cemitério do Araçá¹³.

O que ocorreu, porém, é que o próprio movimento moderno construiu-se posicionando-se nessas polêmicas, advogando a nudez de suas fachadas geométricas como reação ao caráter degenerado e dissimulado, por que não feminino, da ornamentação: "*Os engenheiros são viris e saudáveis, úteis e ativos, morais e alegres. Os arquitetos são desencantados e desocupados, faladores ou lúgubres. É que em breve não terão mais nada para fazer*", escrevia Le Corbusier em 1923¹⁴. Também Loos, comparando o ornamento com um delito em 1908¹⁵, propunha uma arte da utilidade e da economia. A própria historiografia do movimento moderno o estabelece sobre bases morais ao retornar a Ruskin e Morris como ponto de partida¹⁶. Não se propunha apenas a eficiência das funções, formas e materiais, mas sua verdade!

As cirurgias urbanas que advogava Le Corbusier nos tecidos tradicionais das cidades, e que elogiava em Haussmann e Pereira Passos, contrapunham o *caminho dos asnos*, ao qual identificava a difusão das idéias sittescas, ao *caminho dos homens*, pois afirmava Le Corbusier: "*o homem pratica a ordem, seus atos e pensamentos são regidos pela reta e pelo ângulo reto*"¹⁷.

Assim, é natural que Le Corbusier expressasse em visita ao Rio de Janeiro, em 1936: "*Bem sei que o prodigioso espetáculo natural que envolve e*

¹³ "...o seu Código de Obras Arthur Saboya, no art. 146 determina: O estilo arquitetônico e decorativo é completamente livre, enquanto não se oponha ao decoro e à regra de construir. A Diretoria de Obras poderá recusar os projetos de fachadas que acusam um flagrante desacordo com os preceitos básicos da arquitetura" e: "Imagine-se o que será essa cidade-jardim se continuarem a aparecer as casas tumulares de cimento armado. Será inevitável a desvalorização desses terrenos, que mais parecerão um prolongamento do cemitério do Araçá" (Christiano das Neves, citado por Ferraz, 1965).

¹⁴ Le Corbusier, 1961.

¹⁵ "*El hombre moderno que se tatua es un delincente o un degenerado*", citado em Conrads, 1973.

¹⁶ Giedion, 1958; Pevsner, 1981.

¹⁷ Le Corbusier, 1962.

domina o Rio - suas baías, suas montanhas - existiram sempre. Faltava entretanto dar a esses elementos naturais e exuberantes o meio de nos tocar profundamente. Era preciso encontrar a escala humana que pudesse servir de base de aplicação. Sem Passos o Rio permaneceria uma agradável cidade de colônia. Com Passos ... ingressou de vez no rol das grandes capitais do mundo: Rio paisagem admirável, transformou-se em Rio, grande cidade..."¹⁸. Por trás desta afirmação, devemos reconhecer sua visão de natureza: "A natureza se apresenta ante nossos olhos em forma caótica. O conhecimento racional não nos põe em contradição com o universo mas em harmonia, permitindo atuar. O espírito da natureza é de ordem, como sabemos"¹⁹.

Nesses termos, a relação entre o fazer histórico do homem e a natureza, é apresentado de modo aparentemente muito nítido, tanto nas ideologias de ocupação do território quanto nas questões formais dos desenhos: "O fazer histórico para o homem, como sabeis, comporta dois aspectos. De um lado, este fazer é dominar a natureza, descobrir seus segredos, fruir de sua generosidade e interpretar suas freqüentes demonstrações de hostilidade. Dominar a natureza foi e é criar uma técnica capaz de obrigá-la a dobrar-se às nossas necessidades e desejos"²⁰. Temos estado este tempo todo diante da reta e da curva, da ordem e do caos, da força moral da virtude e da decadência, da imitação e da transformação da natureza.

Mas questão da forma na arquitetura continuou sendo tratada, não como um patrimônio coletivo, mas como uma forma única, distinta. Os arquitetos deste século não chegaram a estabelecer uma efetiva e pretendida relação social com a técnica, no sentido de uma função social para a arquitetura. Tampouco elegeram a funcionalidade e a habitabilidade como fator preponderante no projeto. Daí a forma caiu num falso descaso, daí tornar-se também uma coisa em si: "Todo esforço que visa escapar do artifício nele recai com avidez"²¹. A forma²², nos seus aspectos plásticos e tecnológicos,

¹⁸ Citado por Santos, 1981.

¹⁹ Le Corbusier, 1962.

²⁰ Artigas, 1986.

²¹ Rosset, 1989.

²² A preocupação formal jamais deixou de ser uma nota distintiva da arquitetura, mesmo que a palavra "estilo", usada com tanta naturalidade antes, passasse a ter uma conotação negativa no movimento moderno, representando o descuido das questões

passou a ser a representação material de um programa de arquitetura que se pretendia revolucionária, uma "*arquitetura como manifesto*"²³.

conclusão

Os aspectos plásticos estão entre aqueles fundamentais da sensibilidade dos paisagistas e arquitetos, como já apuramos, e constituem, por vezes, a única coisa que deles se espera, aí então uma nítida redução de seu campo profissional. Sendo aspectos fundamentais, quais referenciais são identificáveis para sua discussão e elaboração? Já vimos no início deste artigo que os paisagistas tenderam a polarizar a questão do desenho entre o formal e o informal, que remontam a modelos do séculos XVII e XVIII, e entre estes e o moderno. Entorno daquelas duas possibilidades emblemáticas construíram-se estereótipos de relação com a natureza: o geométrico dominador e o naturalista orgânico, minimizando nos debates profissionais as questões mais importantes do tecido urbano e os aspectos culturais da forma.

Os termos formal e informal são, obviamente, inadequados para descrever o conteúdo ideológico e estético que se pretendeu que veiculassem; além de cobrirem apenas uma parte das questões de concepção da forma, são também secundários. ? necessário superá-los enquanto estereótipos, fazendo emergir conteúdo cultural presente nas opções de projeto. ? necessário resgatar o percurso histórico da profissão, estabelecer seus vínculos culturais com o projeto do ambiente, obter a percepção e contribuição específica que dá ao projeto da paisagem.

Interessa reconstituir, com a história, questões fundadoras para a profissão, recuperando-as como uma discussão válida de um campo cultural que tem impacto em nossas opções de projeto e em nossas representações mentais acerca desse campo. Sua redução produz desenhos estereotipados sinuosos ou axiais que não fazem justiça ao conceito de projeto e de paisagem presentes naqueles protótipos²⁴, riquíssimos enquanto opções espaciais e

funcionais, estruturais e de organização espacial do projeto, alguma coisa como "cosmético" de fachadas.

²³ Stroeter, 1986.

²⁴ Se pensarmos em Versalhes ou Storhead, seremos forçados a admitir que esses parques representaram uma visão do mundo e da sociedade, e que organizaram o território, ainda num contexto em que o conflito campo-cidade não se colocava com toda a sua

simbólicas, contextualizados em sua época, seu lugar, sua finalidade, no processo que os gera e os faz atravessar o tempo.

O mesmo reducionismo ocorre quando, além de reduzirmos o desenho à reta e à curva, reduzimos o paisagismo a uma oposição entre a natureza e o concreto, isto é, a uma visão agrária oposta ao lote ou ao espaço público, que não discute sua função social, estética, ambiental, na sociedade contemporânea.

Não cremos que o *desenho formal* signifique uma negação da natureza e que seu outro represente "*a respect for nature*" como afirmava Eckbo em 1950. Nem que um seja despótico e seu outro libertário, um desenho mais duro e amarrado *versus* um desenho mais solto, como tantas vezes afirmaram professores, arquitetos e paisagistas. Esse tipo de colocações nos afasta das questões mais interessantes.

É necessário entendê-los - o *formal* e o *informal* (para não reduzir os protótipos a estereótipos) - como SENSIBILIDADES diferentes e discutir o campo SIMBÓLICO e IDEOLÓGICO em que os apropriamos e interpretamos, para entendermos seus conteúdos estéticos. Ao invés de propor um momento em relação ao outro nos termos de um "*ápice e um declive*", podemos vê-los como "*uma arte totalmente diferente*" como descreveu Wolfflin²⁵ em 1915 ao estudar arte, arquitetura e escultura do humanismo e do barroco.

Que questões propõe portanto o Desenho? Lembrando Artigas²⁶, ninguém desenha pelo desenho e há, na razão de ser do desenho, um processo intelectual, uma síntese criativa da "*nova técnica*" "*na criação de novos símbolos*", uma bela e rica maneira de propor o programa de sua época, ainda que uma elaboração da cultura, por ser "cultura", exige gestação, tempo, e não apenas um generoso gesto de genialidade. Lembrando também Clifford

força. Ambos são protótipos, são intensamente criativos e igualmente artefatos, produtos estéticos que se valem da natureza de modos diversos subordinada à sensibilidade do desenho e do trabalho humano para criar ambientes para uso e fruição.

²⁵ Wolfflin 1984.

²⁶ "Como se viu, ninguém desenha pelo desenho. Para construir igrejas há que tê-las na mente, em projeto. Parodiando Bluteau, agrada-me interpelar-los, particularmente os mais jovens, os que ingressam hoje em nossa Escola: que catedrais tendes no pensamento? Aqui aprenderéis a construí-las duas vezes: aprenderéis da nova técnica e ajudareis na criação de novos símbolos. Uma síntese que só ela é criação" (Artigas, 1986).

(1970), para quem "*Un jardín es la visión del mundo idealizado por un hombre*", a questão fundamental que se coloca é que o projeto é uma possibilidade para atuar no nível criativo dos protótipos e não nos esquemas dos estereótipos.

Esta investigação possível à atividade projetual é não só a busca da forma, mas do sentido. E aqui abre-se um enorme campo para, como paisagistas, questionarmos as bases de nossa atividade e de nossa sensibilidade hoje. O que implica, segundo pensamos e discutimos noutras oportunidades, analisar a inserção do paisagismo contemporâneo como arte, ciência e natureza em escalas de abrangência que vão do lugar intra-urbano ao ambiente urbano e regional.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ARTIGAS, V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo, Ed. Pini, 1986.

CHURCH, T.D. *Gardens are for people. How to plan for outdoor living*. New York, Reinhold P.C, 1955.

CLIFFORD, D. *Los jardines. História, Trazado, Arte ...* Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1970.

CONRADS, U. *Programas y manifiestos de la arquitectura de siglo XX*. Barcelona, Editorial Lumen, 1973.

CULLEN, G. *Paisagem Urbana*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

EATON, Leonard K. *Landscape artist in America. The life and work of Jens Jensen*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1964.

ECKBO, G. *Landscape For Living*. F.W. Dodge Corporation, USA, 1950.

FERRAZ, G. *Warchavchik e a Introdução da nova Arquitetura no Brasil: 1925 e 1940*. São Paulo, MASP, 1965.

FRANCO, M.A.R. *Espaço Livre e Arquitetura*. São Paulo, dissertação de mestrado, FAU USP, 1989, mimeo.

GARNIER, T. *Une cité industrielle, étude pour la construction des villes*. Paris, 1932.

- GIEDION, S. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona, Editorial Científico-Médico, 1958, 2a. ed.
- HUBBARD, H.V. & KIMBALL, T. *An Introduction to the Study of Landscape Design* (1917). New York, The MacMillan Company, 1927.
- JELLICOE, G. and S. *The landscape of Man Shaping the environment from history to present day*. London, Thames and Hudson, revised edition 1987
- JOHNSON, J.; FRANKEL, F. *Modern Landscape Architecture. Redefining the Garden*. New York, Abbeville Press, 1991
- KLIASS, R.G. *A evolução dos parques urbanos na cidade de São Paulo*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, FAU USP, 1989, mimeo.
- LE CORBUSIER. *La ciudad del Futuro*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1962.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981, 3a. ed
- .
- LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- MAIA, F.P. *Estudo de um plano de Avenidas para a cidade de São Paulo*. São Paulo, Melhoramentos, 1930.
- PEVSNER, N. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo, Martins Fontes, 1981
- ROSSET, C. *A anti-natureza. Elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro, Espaço e tempo, 1989.
- SANDEVILLE JR, E. *A Herança da Paisagem*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, FAU.USP, 1993, mimeo.
- SANTOS, P.F. *Quatro séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro, IAB, 1981.
- SEGAWA, H. *Construção de Ordens. Um aspecto de arquitetura no Brasil 1808-1903*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, FAU USP, 1988, mimeo.
- SEGRE, R. *História de la arquitectura y del urbanismo. Países desarrollados, siglos XIX y XX*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1985.
- SITTE, C. *Construcción de ciudades según principios artisticos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

euler sandeville jr. (<http://www.ambiente.arq.br>) - a reta e a curva, 1996

SNOW, M. *Modern gardens designed by James Rose*. New York, Reinhold, 1967

STROETER, J.R. *Arquitetura & Teorias*. São Paulo, Nobel, 1986.

UNWIN, R. *La practica del urbanismo. Uma Introduccion al arte de proyectar ciudades y barrios*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

WOLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

LEGENDAS

1. Escultura de Pan, Parque na Alemanha (In ENGE, Torsten Olaf; SCHRÖER, Carl Friedrich. *Garden architecture in Europe, 1450-1800*. Benedikt Taschen, 1992.)
2. Villa d'Este, Itália, sec. XVI. Gravura de Duperac (In ENGE & SCHRÖER, *op. cit.* p. 43).
3. Versalhes, pintura de Patel, c. 1668 (In JELLICOE, Geoffrey and Susan. *The landscape of Man Shaping the environment from history to present day*. London, Thames and Hudson, revised edition 1987, p. 186).
4. Versalhes, detalhe da Fonte de Apolo (In ENGE & SCHRÖER, *op. cit.* p. 117).
5. Versalhes, detalhe da Fonte do Dragão (In ENGE & SCHRÖER, *op. cit.* p. 115).
6. "Jardin mixte" e "Parterres Aglais" (In AUDOT, L. E. *Traité de la composition et de l'ornement des jardins*. Paris, Inter-livres, fac-símile, pl. 3).
7. Pintura de Hendrik de Cort, 1742-1816 (In JELLICOE, Geoffrey and Susan, *op. cit.* p. 235).
8. Vista do Templo de Apolo, Stourhead, sec. XVIII (In ENGE & SCHRÖER, *op. cit.* p. 217).
9. *Parc des Buttes-Chaumont*, c. 1863 (In JELLICOE, Geoffrey and Susan, *op. cit.* p. 257).
10. *Ville Radieuse*, Le Corbusier, 1935 (In JELLICOE, Geoffrey and Susan, *op. cit.* p. 295).
11. Piscina em Sonoma, Califórnia, Thomas Church, 1948 (In JELLICOE, Geoffrey and Susan, *op. cit.* p. 336).
12. Piscina em Sonoma, Califórnia, Thomas Church, 1948 (In JELLICOE, Geoffrey and Susan, *op. cit.* p. 336).
13. Casa Modernista na Rua Santa Cruz, São Paulo, Gregori Warchavchik, 1927. (In FISCHER, Sylvia e ACAYABA, Marlene Milan p. 9).

14. Casa do Baile, Pampulha, Belo Horizonte, Oscar Niemeyer, 1942-1943 (In FISCHER, Sylvia e ACAYABA, Marlene Milan. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Ed. Projeto, 1982, p. 15).
15. "Com a régua e o esquadro, o estirador e a máquina de desenhar torna-se difícil e esgotante reproduzir uma situação urbana medieval como a Piazza del Campo, em Siena. Com a ajuda destes instrumentos podem conceber-se unicamente arquiteturas de caixote, facilmente representáveis em perspectiva", Bruno Zevi. (In ZEVI, Bruno. *A linguagem moderna da arquitetura*. Lisboa, Martins Fontes, 1984, p. 33).