

NATUREZA E CULTURA: O CONFLITO DE GILGAMESH

Profa. Dra. Catharina P. C. dos Santos Lima

Profa. Dra. do Grupo de Disciplina Paisagismo do Departamento de Projetos da FAUUSP. Arquiteta e urbanista da UFRN, mestre e doutora da FAUUSP.



RESUMO

Entendendo o conceito de natureza como uma construção da cultura, procuramos identificar e discutir os conceitos que, no contemporâneo, embasam a atividade projetual em paisagismo, por meio da pesquisa de doutorado "A natureza na cidade, a natureza da cidade". Este artigo compreende o primeiro capítulo da tese, e busca, à luz da história, promover uma reflexão sobre as ambivalências que permeiam as relações entre sociedade e natureza, materializadas nos projetos de paisagismo. Uma vez que a idéia não é a de elaborar uma sucessão narrativa de eventos, elegemos pontos de inflexão e/ou momentos emblemáticos para fundamentar a discussão.

ABSTRACT

We have searched to identify and discuss the concepts that temporarily support the landscape architecture design activity, through the PhD research "Nature in the city, the nature of the city", approaching the concept of nature as a construct of culture. The present article covers the first chapter of the thesis and it is an attempt to bring up a reflection, in light of history, on the ambivalences that are found in the interactions of society and culture which materialize in the landscape architecture designs. Once we do not intend to elaborate on a succession of narrative events, we have chosen points of inflection and/or emblematic moments to lay the foundation of the discussion.

NATUREZA E CULTURA – O Conflito de Gilgamesh

A epopéia de Gilgamesh – poema escrito na Suméria em, aproximadamente, 2500 a.C., tido como o primeiro texto que se tem notícia em escrita cuneiforme – relata a trajetória dramática de Gilgamesh, senhor da poderosa e rica Uruk, segunda cidade-estado a estabelecer-se no delta do Tigre-Eufrates e, a rigor, um dos primeiros núcleos neolíticos a virar cidade.

O texto, de enorme força poética e pleno de alegorias e epifanias, é uma representação da busca que empreende o ser humano pelo significado da vida e aquisição do conhecimento.

Em seu âmago, estabelece os conflitos entre natureza e cultura, ambiente selvagem e cidade, emblematizados nas figuras dos personagens Enkidu e Gilgamesh, respectivamente.

A trama é complexa e povoada de associações simbólicas; o sentido que neste trabalho nos interessa, em específico, é o da relação do ser humano com a natureza, suas percepções, afinidades e temores, ambivalências e conseqüências das apropriações, no qual a incompatibilidade se estabelece.

Gilgamesh, 2/3 deus, 1/3 homem, é um personagem que supera seus contemporâneos em força e em beleza. Seus súditos, exauridos por sua energia dominadora, pedem aos deuses que enviem um homem à sua altura. Trata-se de Enkidu, um “ser natural”, criado entre os animais selvagens das colinas agrestes e que come grama entre as gazelas. É para aí que é enviada uma mulher encarregada de seduzi-lo, domesticá-lo e trazê-lo a Uruk para enfrentar Gilgamesh. No encontro entre os dois, a mulher não apenas o seduz, como também discorre a respeito das delícias urbanas: *“Oh, Enkidu, lá todos se vestem magnificamente, todos os dias são de festa e que maravilhosa visão fornecem os rapazes e as jovens.”* No caminho, rumo à cidade, é conduzido através da tenda dos pastores, onde aprende hábitos civilizados e fica exultado com as novidades prazerosas que lhes são oferecidas. Transforma-se em um “homem” e usa seu conhecimento da floresta para proteger os pastores contra os animais selvagens, tornando-se seu vigia. Enkidu perde a inocência e essa perda *“representa um passo irreversível para a domesticação de seu espírito selvagem. Os animais passam a rejeitá-lo e ele, gradualmente, deixa-se civilizar, aprendendo a se vestir, a comer comida humana, a pastorear, a guerrear o lobo e o leão, até, finalmente, chegar à grande cidade de Uruk”*. Em seu leito de morte, arrependendo-se, amaldiçoa seus educadores.

A trajetória de Enkidu é simbólica do processo de civilização do ser humano. Enkidu abandona o ambiente selvagem, passa pelos campos até chegar, por fim, à vida urbana.

Na luta que se desenrola entre o civilizado e o selvagem, vence o primeiro que, entretanto, ao domá-lo, apercebe-se do profundo amor presente entre os dois; muitas interpretações do poema épico dão conta que Gilgamesh teria em Enkidu seu *alterego*, o qual domina, mas não destrói, e, uma vez domesticado, mantém-no junto de si, amando-o profundamente.

A epopéia evolui rumo à conquista de Humbaba, sentinela da floresta de cedro, que se “estende por dez mil léguas em todos os sentidos”; este personagem simboliza uma divindade da natureza e guarda a floresta contra invasores, conhecedor que é de todos os elementos e eventos que por lá têm lugar.

Gilgamesh com a ajuda de Enkidu, conhecedor do ambiente selvagem, derrota e mata Humbaba, abatendo com seu machado a floresta de cedro, que sucumbe na ausência de seu protetor.

Ao ver Humbaba morto, Enlil – deus da terra, do vento e do ar universal – anuncia o castigo dos deuses: “*De agora em diante, que o fogo castigue vossos rostos, que ele coma o pão que comeis, que beba a água que bebeis.*”

A epopéia de Gilgamesh é repleta de ricos personagens, imagens e metáforas que simbolizam, entre outros, a transgressão às coisas da natureza e os desdobramentos nefastos desta ação, além dos sentimentos de ambivalência, melancolia e arrependimento, que se apoderam dos transgressores. Não menos importante é o impulso primitivo dos deuses, que manifestam sua ira por meio de dilúvios e secas.

A incursão pela floresta de cedro, que culmina com a morte de seu sentinela, sugere uma referência à necessidade de obtenção de madeira para a construção das cidades – o que, no caso de Gilgamesh, assume conotações monumentais, devido aos seus impulsos de demonstração de poder na edificação de grandes muros e templos urbanos. Por sua vez, as montanhas florestadas despertavam temor nos habitantes de Uruk, visto que se constituíam no hábitat de tribos selvagens (contrários ao corte de madeira), com quem era necessário lutar para obter tais recursos, invocando a proteção dos deuses. Dessa forma, faziam parte ainda vulcões e terremotos. Entretanto, ao longo da epopéia, a ambivalência se revela – a descrição da montanha como o mundo inferior (a terra de onde vêm os sonhos) é alternada com a identificação do lugar como morada dos deuses.

Nas doze tábuas, que registram o poema, há ainda referências que, por vezes, parecem incidentais, mas de extrema importância para essa reflexão sobre os processos humanos e naturais. A descrição da cidade de Gilgamesh é uma delas:

*“Ao completarem a jornada, eles chegaram a Uruk, a cidade das poderosas muralhas. Gilgamesh falou a ele, a Urshanabi, o banqueiro:... não foram os sete sábios que assentaram estas fundações? Um terço do todo é cidade, um terço é **jardim** e um terço é **campo**, incluindo o períbolo da deusa Ishtar; estas partes e o períbolo formam toda a Uruk.”*

À primeira vista, a cidade-estado, em sua configuração tripartida, aparenta um equilíbrio espacial entre natureza e cidade; um outro olhar vislumbra, porém, que jardim e campo são conceitos de natureza organizada para a conveniência humana. Assim, a cidade (repositório de significados da civilização e, frequentemente, de antinatureza), o campo (visão utilitária de natureza e que, no caso da Mesopotâmia, era fruto de imenso labor) e o jardim (experiência mediadora entre o ser humano e a natureza) configuram, em Uruk, um todo que é fruto do processamento dos dados naturais em consonância com uma visão de mundo, na qual a natureza selvagem se encontrava convenientemente guardada para fora das muralhas, fortemente consolidadas, da cidade.

Entretanto, a percepção da natureza na história, como em Gilgamesh, sofre contínuas reavaliações, o que ocorre também em função das perdas materiais e espirituais decorrentes das cisões entre natureza e cultura.

A conceituação de natureza na história é uma construção cultural e depende de variáveis tão distintas quanto as características ambientais e paisagísticas locais, a visão de mundo, o conjunto das demandas da sociedade, a religião, a filosofia, entre inúmeros outros.

Raymond Williams, em seu dicionário etimológico comentado, aponta NATUREZA e CULTURA como duas das mais complexas palavras da língua (em seu caso, trata-se da língua inglesa, porém não é difícil perceber a imprecisão desses vocábulos em outros idiomas, uma vez que essa questão transcende, em muito, os aspectos puramente semânticos). Em suas origens, porém, evocam conceituações distintas. Natureza deriva do latim *natura*, de uma raiz do particípio passado de *nasci* – nascer; cultura vem do latim *colere*, com uma ampla gama de significados, entre os quais habitar, cultivar. Assim, em suas origens, **natureza** evoca **nascimento**, e **cultura**, **transformação**. A questão, que neste trabalho se coloca, entretanto, não é, evidentemente, a da crítica ao estabelecimento dessas diferenciações conceituais em suas origens, mas ao estabelecimento desses conceitos como incompatíveis. Natureza e cultura, enfim, são conceitos distintos, mas não precisam ser opostos. O problema passa, então, a residir não na transformação da natureza pela cultura, mas no caráter e nas formas dessa transformação.

Uma conceituação importante de natureza emerge no século 12, a partir das traduções feitas para o latim da obra de Aristóteles, na qual é sugerido um desmembramento na idéia do que é natureza:

Natura Naturans (natureza naturante) é o “impulso indiviso, a causalidade produtora imanente que pertence à obra na formação, desenvolvimento e características dos seres”.

Natura Naturata (natureza naturada) “é o conjunto dos seres produzidos pelas operações criadoras da natureza naturante”.

Dessa forma, estabelece-se uma diferenciação entre o que seria uma força criadora e invisível (*natura naturans*) e o mundo físico e visível (*natura naturata*).

Na atualidade, é comum encontrar reflexões que creditam ao conceito de natureza, desenvolvido pela Grécia clássica, algumas das origens do pensamento ocidental carregado de dicotomias.

Porém, mesmo entre os gregos, nem sempre foi dicotomizada a percepção do que era natureza. Para os chamados filósofos pré-socráticos (Tales, Heráclito e Demócrito, entre outros), natureza era *physis*, um conceito, cujas dimensões holística e animística se contrapõem ao pensamento aristotélico, assemelhando-se a uma busca, no contemporâneo, de um conceito mais abrangente de natureza.

Para Tales de Mileto (um dos primeiros filósofos gregos), “*tudo está cheio de misteriosas forças vivas; a distinção entre natureza animada e inanimada não tem fundamento algum; tudo tem uma alma*”.

O filósofo Gerd Bornheim, em sua interpretação dos filósofos pré-socráticos, afirmou: “*à physis pertencem o céu e a terra, a pedra e a planta, o animal e o homem; o acontecer humano como obra do homem e dos deuses e, sobretudo, pertencem à physis os próprios deuses*”.

Anaximandro, também da escola de Mileto, encarava o universo como “*uma espécie de organismo mantido pelo pneuma, a respiração cósmica, à semelhança do corpo humano mantido pelo ar*”.

As visões de natureza dos filósofos chamados (provavelmente de forma injusta) de pré-socráticos encontram similaridades com filosofias e religiões orientais antigas que, na atualidade, têm sido revistas, reconsideradas, por vezes, como busca legítima de uma nova reconceitualização das relações entre natureza e cultura, mas, infelizmente, muitas vezes como simples modismo ou consumismo esotérico.

Evidentemente, esse campo de investigação, que estuda a relação histórica entre o ser humano e a natureza, é de uma complexidade que, sem dúvida, outras áreas do conhecimento realizariam-na com maior propriedade, sobretudo, a filosofia.

Entretanto a paisagem humana, enquanto expressão formal do processo de manipulação dos dados da natureza, fornece um poderoso referencial sobre o desenvolvimento da cultura, incluídas aí suas percepções sobre a natureza e a cidade, processos naturais e culturais.

No campo do paisagismo, essas percepções se materializam também impregnadas de imagens do passado e de arquétipos (muitas vezes, também, estereótipos); nesse sentido, é de capital importância a introdução de um pensar

histórico na atividade projetual de paisagismo, com propósitos, inclusive, pragmáticos.

Jellicoe adverte que *“a arte é um contínuo processo. Quaisquer que sejam as circunstâncias, é virtualmente impossível criar um trabalho de arte sem antecedentes”*. O desafio da história da paisagem e do paisagismo seria o de interpretar o que é **constante** e que, portanto, encontra-se vivo no presente, e o que é **efêmero** e tão-somente **acadêmico** (grifos nossos).

E acrescenta: *“a mente humana respondeu agradecida à tranqüilidade da proporção geométrica, mas era inevitável e necessário que, no desenho de paisagismo seu sentimento, se voltasse para os mistérios do romantismo, a arte da biosfera”*.

O estudo da evolução do desenho de paisagismo parece revelar que essa alternância entre os padrões sinuosos e geométricos – e suas inevitáveis associações, estabelecidas com os processos naturais e antrópicos –, muito mais que respostas estilísticas e efêmeras, representam buscas de interpretação dos dados da natureza.

O desenho de jardins, parques e outras tipologias paisagísticas refletem vários aspectos da história humana, mas também uma idealização da idéia de natureza e isso não parece acontecer sem uma certa ambivalência.

A pesquisa, que originou este trabalho, promoveu uma incursão no tempo e no espaço, que remonta às primeiras transformações expressivas dos dados naturais pelos seres humanos. Apesar dessa revisão mais abrangente, optamos, neste capítulo, por um recorte do paisagismo moderno, o que se encontra em consonância com os propósitos da argumentação da tese.

Sobre a Construção da Paisagem Moderna

“Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, as civilizações ocidentais, outrora sociedades restritivas, começaram a se transformar em sociedades liberais. Suas clássicas bases legais e filosóficas propiciaram-nas, através da investigação científica, espírito empreendedor e mobilidade social, a prosperar e a expandir... a partir desse momento, começou o intercâmbio universal de idéias que eventualmente levaria as artes da paisagem a evoluir do nível local do projeto doméstico ao conceito moderno de planejamento abrangente.”

Essa transformação se encontra expressa, de forma significativa, na passagem do desenho de jardins do período medieval para o período que é habitualmente conhecido como Renascença.

Os jardins da Idade Média possuíam nos mosteiros um desenho, de certa forma constricto e, não raro, com finalidades utilitárias; embora em palácios como Alhambra (Espanha), os jardins se expandissem com concepções mais sofisticadas e esplendorosas, o sentido de jardim circunscrito aos intramuros contra as hostilidades do espaço externo prevalecia. A partir, sobretudo, dos séculos 15 e 16, essa configuração sofre uma progressiva transformação.



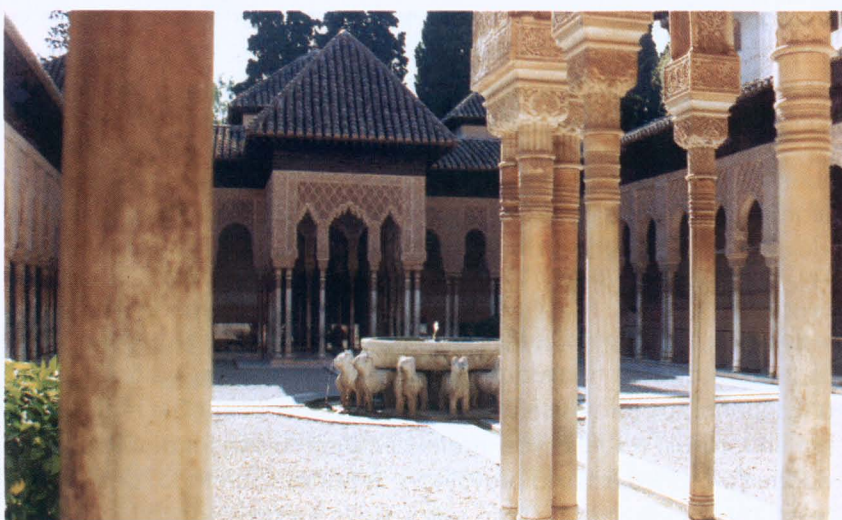
Silvio Macedo, 1997

Foto 1 –
Jardins do palácio de
Alhambra



Silvio Macedo, 1997

Foto 2 –
Jardins Generalife –
Alhambra



Silvio Macedo, 1997

Foto 3 –
Pátio dos Leões –
Alhambra

Renascimento

Os jardins da Renascença italiana expressaram o espírito de uma época, na qual o ser humano foi, quase sempre, o centro e a medida de todas as coisas. Considerado tão relevante quanto outras artes, o desenho dos jardins evoluiu em consonância aos ideais da época, em concepções que buscavam servir e dignificar o ser humano.

Sob influência explícita de Alberti e Plínio, conformaram-se ambientes que materializaram uma idéia de natureza domesticada, sob controle, evidente no arranjo geométrico do espaço e na permanência do tratamento topiário imposto à vegetação, entre outros aspectos.

É fato que o pensamento da época era, fundamentalmente, antropocêntrico. Ao contrário da perspectiva fatalista, característica da Idade Média, o humanismo renascentista colocou o ser humano no comando de seu futuro. Esse sentimento de controle das forças externas encontra crítica severa por parte de estudiosos que se empenharam em elucidar a relação do ser humano com a natureza à luz da história.

John Opie, em artigo cujo título explicita muito o tom da narrativa – *Renaissance Origins of the Environmental Crisis* – afirma: *“nunca, nem mesmo no mundo atual de domínio tecnológico, a absoluta autonomia humana foi tão radicalmente demonstrada do que na Renascença... as razões desse intento antropocêntrico, no sentido de eliminar o inconveniente mundo natural e criar um substituto – centrado não na terra nem no sol mas no homem – explicariam, em muito, a antipatia homem – natureza na civilização ocidental”*.

Foto 4 –
Villa D’Este –
Tivoli



Silvio Macedo

Apesar de ser incorreto atribuir, nessa medida, à Europa renascentista as causas do impasse ambiental em que nos encontramos, o fato é que essa ênfase na superioridade humana contribuiu para estabelecer um processo de rupturas sucessivas entre cultura e natureza. O impulso positivo de um renascer gradual, mescla-se, em sua evolução, com a fantasia faustiana de poderes super-humanos, expressa claramente nas palavras do neoplatonista Ficino:

“Eu preencheri e penetrarei e compreenderei os céus e a terra: Eu satisfaço e não sou satisfeito, porque sou a própria plenitude... Eu contendo, mas não sou contido porque eu sou a própria faculdade de conter”; ou na afirmação de Alberti: *“Os homens são, eles próprios, a fonte do seu sucesso e infortúnio.”*

Uma nova paisagem começa a ser moldada para preenchimento das necessidades e deleite desse novo homem; no ambiente urbano do renascimento, enfatiza-se a exclusão do “mundo natural” nos intramuros; cidade como antítese de natureza. *“A cidade tornara-se o palco central onde o drama heróico da superioridade humana sobre a natureza se desenrolava.”* A cidade espalhava uma nova visão de mundo, nos edifícios, nas piazzas, na configuração da malha, na diversidade e nas cores da vida urbana. *“O cidadão renascentista via o pão sendo feito, pessoas sendo sepultadas, habilidosos artesãos trabalhando, mercados de peixe, pessoas publicamente punidas, procissões religiosas e lordes nobres em trajes de veludo e pele. Um ambiente apropriado, argumentava-se, deveria ser criado por e para essa nova humanidade liberada.”*

Essa dicotomia cidade-natureza, tão fortemente enfatizada no perímetro urbano, diluía-se rumo à *campagna* onde floresciam as *villas*, verdadeiros “bolsões” de natureza, como expressão de um pensar refinado, que olhava para o passado clássico como fonte de inspiração e no qual o traçado rígido, ortogonal, muitas vezes simétrico dos jardins, escondia sutilezas na apropriação da natureza, as quais não refletiam estranhamento ou negação.

Não há dúvida que o *“propósito fundamental era o da criação de formas as quais respondiam à uma postura intelectual que procurava ordem, tranquilidade e estímulo”*, o que se encontrava materializado na escala humana dos “microcosmos” setoriais do jardim, como também na disposição geométrica na concepção do todo, o jardim controlado, como experiência mediativa, sem surpresas, entre o ser humano e a natureza.

Contudo, outros aspectos emergem quando observamos mais atentamente esses jardins. Um sentido de continuidade paisagística é preconizado pela teoria vigente; a edificação se ligava com o jardim e a paisagem circundante, que tem suas visuais fantásticas privilegiadas pela topografia das *villas*. Os terraços, escadarias e patamares que se acomodavam ao relevo, não raro bastante acidentado, são reveladores a um só tempo de um alto grau de processamento do ambiente, sem que isso signifique, entretanto, negação ou estranhamento; o próprio percurso pelos degraus e patamares propiciavam o descortinar de belas cenas, enfatizando a ligação da *villa* com a natureza do

entorno. A perspectiva, um legado renascentista, encontrava, nesses jardins, um campo fértil para enquadramentos.

Os ambientes criados eram em si ambientes arborizados e frescos para deleite dos acadêmicos e artistas; essa idéia de conforto térmico, refrigério do campo, permeava a seleção de sítios para construção de *villas*, como no caso da V. Medici, fora de Florença, para contemplação das visuais e aproveitamento da brisa campesina.

Na discussão acerca dos padrões “antinaturais” impostos ao desenho dos espaços urbanos e jardins das *villas*, não se pode deixar de considerar, enfim, uma certa ambivalência que emerge em várias situações. É ilusório pensar, portanto, em uma rejeição radical à natureza. Alguns estudiosos como Lenoble, por exemplo, têm inclusive uma interpretação diferente sobre a percepção de natureza no período; para esse autor, “os homens do Renascimento amaram apaixonadamente a Natureza, sentiram-na na qualidade de poetas, mas não a conheceram porque, entregues à sensação e à admiração, não se resignaram a pensá-la”. Lenoble caracteriza ainda o período como um *interregno da lei* entre o abandono da escolástica e a invenção posterior da física matemática, tempo no qual a interpretação de natureza cabe muito mais aos artistas e poetas do que aos cientistas. Lenoble registra ainda o tema do *beau sauvage* no século 16.

O fato é que essa ambivalência na percepção de natureza aparece expressa em muitos aspectos, incluindo os apologistas da nova ordem renascentista. Alberti, por exemplo, ao mesmo tempo em que recomendava expressamente a construção de ruas amplas e retas que concederiam o tom majestoso às cidades, cedia aos encantos da rua medieval tortuosa e estreita, em considerações dignas de um Camillo Sitte.

Arte e ciência se encontravam, por fim, interligadas nessa mente que observava atentamente os elementos e processos naturais, o que se evidencia no engenhoso aproveitamento de recursos hídricos desses sítios.

Em sua evolução, o jardim renascentista encontra ainda em Villa Rotonda (Paládio, 1550) um abandono das idéias classicistas, tão caras ao período, e uma antecipação de concepções de natureza que só viriam a aparecer mais tarde na Inglaterra oitocentista.

Barroco

As transformações culturais ocorridas na Europa entre os séculos 15 e 18 refletiam a nova ordem política, econômica e ideológica. O absolutismo, o capitalismo mercantilista, o racionalismo e a visão mecanicista de mundo respondiam por muitas dessas mudanças, entre as quais aquelas ocorridas no ambiente e vida urbanos e na conformação dos jardins.

“Até o século XVII, todas essas modificações eram confusas e vacilantes, restringiam-se a uma minoria, só funcionavam num ou noutro trecho. No século

XVII, o foco subitamente tornou-se mais nítido. Naquele ponto, a ordem medieval começou a se desfazer.”

A “cidade pós-medieval” se contrapunha a padrões orgânicos ou linhas irregulares, preconizando normas rígidas de composição, avenidas monumentais, dimensões amplas para abrigar “o esquema de vida barroco que precisava de espaço para manobra e exibição, fosse para velozes viaturas, fosse para homens em marcha”, em uma tendência à uniformidade, regularidade e simetria. A cidade antiorgânica, orientada por desígnios formalistas, encontra, entretanto, em outras manifestações do espírito barroco, o contraponto à exacerbada assepsia e rigidez das linhas retas. Lewis argumenta que essa arregimentação despótica (a de por uniforme em tudo: prédios, ruas, árvores, homens) teria sido “intolerável não fosse o outro lado da vida barroca: sua exuberância sexual e seu êxtase sensual, simbolizados pela característica coluna espiralada e pela escada em caracol, por sua soberba exibição do nu, na pintura e na escultura, e não menos nas fontes de Bernini”. Ainda segundo Lewis, “a academia de ciências ou letras e a galeria de arte representavam esses dois pólos da cidade barroca: o mecânico e o sensual, a arregimentação e a desordem social”.

Esse gosto, genuinamente barroco, transpõe-se para os jardins despóticos, “absolutos” em tudo – da escala monumental à “assepsia” do formalismo para com a vegetação, permeados de histórias de inveja e demonstrações exacerbadas de riqueza e poder – não apenas do ser humano sobre elementos e processos naturais, como também sobre seus semelhantes.

A natureza do ambiente físico, entretanto, contribuía para a consolidação dos novos princípios de composição paisagística; se na Itália renascentista os jardins se conformavam com sensibilidade ao relevo acidentado, na França barroca, as planícies generosas propiciavam condições para o desenvolvimento de *layouts* axiais em monumental escala. O clima, atlântico-europeu e não-mediterrâneo, favoreceu a criação de jardins coloridos e não raro emoldurados por bosques, dando às vezes a impressão nítida de “clareiras nas florestas”. Contudo, a extravagância anti-sustentável dos jardins do absolutismo não só demandava altíssima manutenção, como também extrapolava a capacidade do ambiente, sobretudo, no que diz respeito ao uso de alguns recursos como, por exemplo, a água. Em Versalhes, apesar das condições desfavoráveis, 14.000 fontes foram construídas (além de vários espelhos d’água); como não havia água em abundância para suprir toda essa demanda, mas, ao mesmo tempo, a aparência opulenta do barroco e o *glamour* da fruição tinham de manter-se a qualquer custo, setores de fontes iam sendo acionados à medida que circulava a corte, de forma a promover a ilusão de contínuo espetáculo; outros artifícios ilusórios permeavam o jardim, auxiliados pelos conhecimentos da ciência da ótica; assim, o olhar era conduzido por caminhos estabelecidos, distâncias eram encurtadas ou prolongadas por meio de truques de composição.

Abstraindo-se a rigidez dos princípios barrocos na manipulação da natureza e os propósitos despóticos aos quais servia, o fato é que a concepção de projeto consagrada por André Le Notre e depois disseminada pela Europa traduz-se em um marco na história do paisagismo. A abrangência da escala de intervenção é reveladora de uma capacidade de articulação de vários elementos sem comprometimento da unidade; enfatizam a passagem da esfera do jardim “doméstico” (já de certa forma esboçado na renascença italiana) para a escala do planejamento abrangente. O peso que tem a arquitetura dos jardins em sua relação com a do edifício é também digno de nota; palácios e outras construções se encontram totalmente subjugados à magnificência dos jardins em Vaux-le-Vicente, Chantilly e Versalhes, entre outros – *“o jardim não era mais uma mera extensão da casa, a qual por sua vez tornou-se parte apenas de uma grande composição paisagística”*.

Foto 5 –
Grande eixo
Palácio de
Versalhes /1995



Silvio Macedo,

Foto 6 –
Grande Eixo –
Versalhes/1995



Silvio Macedo



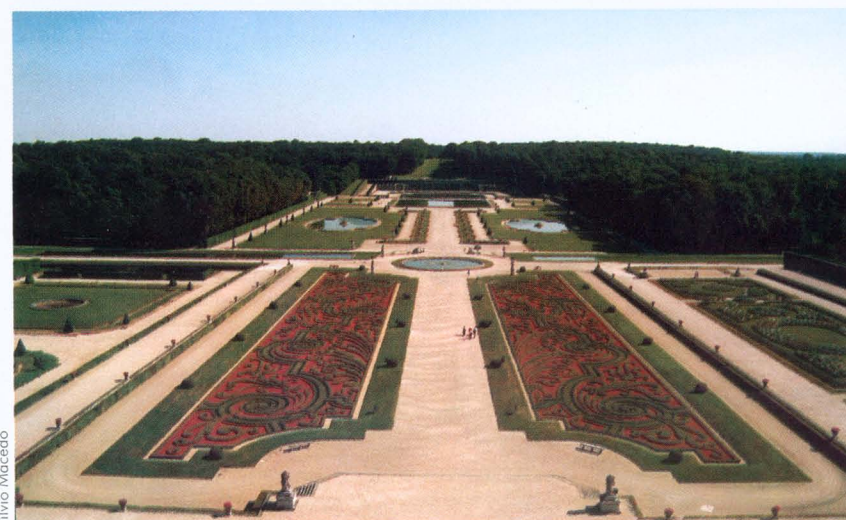
Silvio Macedo

Foto 7 –
Eixo secundário –
Jardins de Versalhes/1998



Silvio Macedo

Foto 8 –
Grande Eixo – Detalhes
Jardins de Versalhes/1998



Silvio Macedo

Foto 9 –
Vista Grande Eixo – Parque
do Palácio Vaux-Le-Viconte

Foto 10 –
Grande Eixo – Vista para
entrada principal
Vaux-Le-Viconte/2003



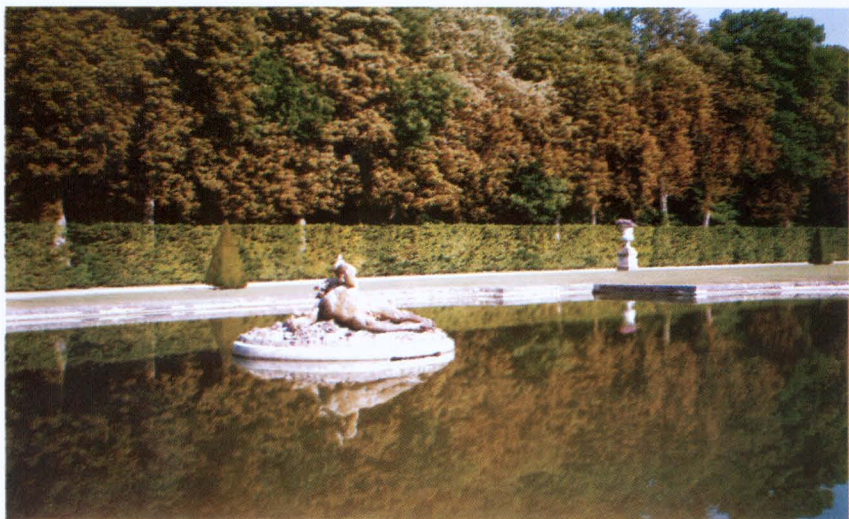
Silvio Macedo

Foto 11 –
Fonte vizinha ao
grande canal –
Vaux-Le-Viconte/2003



Silvio Macedo

Foto 12 –
Espelho d'água
vizinho ao castelo
Vaux-Le-Viconte/2003



Josefina Capizani

Silvio Macedo



Foto 13 – Em frente ao
Palácio Vaux-le-Viconte/
1997

Silvio Macedo



Foto 14 –
Pátio Secundário
Hampton Court Palace/1997

Silvio Macedo



Foto 15 –
Grande Canal
Hampton Court Palace/1997

As bases dessa composição vamos encontrar também no pensamento dominante do período, na fé baconiana de dominação humana sobre a natureza e na concepção cartesiana de universo mecanicista.

Francis Bacon, considerado por alguns autores ambientalistas como o maior profeta da conquista da natureza, driblou as associações satânicas desse intento de supremacia, baseando-se, por vezes, em citações bíblicas. De forma habilidosa teria *“feito com que a mestria tecnológica sobre a natureza parecesse um restabelecimento do poder conferido ao homem por Deus, e não um dado novo”*.

René Descartes, por sua vez, estabeleceu as bases para a percepção mecanicista de mundo que mais tarde viria a ser plenamente ratificada e desenvolvida por Isaac Newton. Introduzindo ainda o conceito de coordenadas, auxiliou na busca de uma expressão espacial para a nova ordem, que ganhou contornos sofisticados no jardim barroco. O espírito cartesiano, presente nos ambientalistas criados pela monarquia francesa, entretanto, não deixa de revelar as contradições presentes no período e que se encontram expressas no confronto da malha cartesiana com a sensualidade das obras sobre ela dispostas, com a presença do clima de bosque na vegetação arbórea que emoldura o jardim e com o próprio espírito de fruição da vida ao ar livre.

O jardim paisagista inglês

A adoção dos princípios de composição paisagística barrocos pelos demais países europeus, como de resto acontece com qualquer movimento cultural, não se deu sem as devidas adaptações, não somente a ambientes físicos, mas também socioculturais, distintos.

Na Inglaterra, a transposição das normas barrocas de composição dos jardins encontrou nas peculiaridades do clima e do relevo algumas incompatibilidades. A ondulação suave do campo inglês (que eventualmente se torna mais dramática rumo às *Highlands* escocesas) evidenciou a inadequação do rígido padrão axial; a paisagem original era muito mais sugestiva de unidades visuais em escala não-monumental. O clima insular também favorecia a presença de extensas superfícies de gramíneas, plantas forrageiras e árvores exuberantes.

Em Longleat, Wiltshire e Hammels, Hertford Shire, eixos imponentes perdiam o impacto (bem ao gosto francês) no campo ondulante. Por outro lado, variações ao padrão barroco também se manifestavam tanto na contraposição do plantio colorido, “informal” e vibrante, como em Hampton Court, quanto na rebeldia à própria simetria, como no desenho original do Palácio de Kensington, expressões evidentes da ruptura da rigidez formal de Le Notre, antecipando a revolução no gosto que se encontrava em curso.

Essa insubordinação, que aqui pontualmente se ensaia nos jardins, tem o anteparo de uma economia emergente e um contexto cultural extremamente favorável à proliferação das novas idéias; o espírito independente inglês já

havia, por outro lado, desafiado o absolutismo monárquico e o direito divino real pela assinatura da Carta Magna em 1215, além de haver rompido com o Papado em 1530.

No século 18, os jardins barrocos passaram a ser associados com a decadência moral da aristocracia francesa, o que era incompatível com o espírito democrático dos ingleses. A *grand tour* empreendida pelos homens cultos ampliou a visão acerca da natureza; não apenas a jornada impactou a percepção dos viajantes com paisagens bucólicas, rústicas e diferenciadas, como também possibilitou a aquisição de obras dos pintores setecentistas como Salvador Rosa, Claude Lorraine e Nicolas Poussin, que organizavam os elementos dessas paisagens em suas composições.

O comércio aberto ao Oriente no século anterior, por sua vez, possibilitou o contato com jardins diametralmente opostos ao gosto geométrico francês, em termos conceituais e formais. Essa paisagem se encontrava registrada também na arte da pintura em porcelana, a qual se tornou mais um referencial para a inspiração dos ingleses oitocentistas.

A mudança no gosto, que teria lugar no século 18, foi insuflada pelos escritos de Joseph Addison em *The spectator* e poemas de Alexander Pope, ainda no começo do século, por vezes satirizando de forma provocativa a visão de natureza espelhada pelos jardins franceses barrocos. O movimento romântico que ganhava força e expressão ao longo do século, redescobrimo a natureza como inesgotável fonte de inspiração e deleite, propiciava, por meio de manifestações artísticas distintas, referenciais concretos para essa mudança na percepção.

Vários fatores, como de resto ocorre na história do paisagismo, contribuíram ainda, direta ou indiretamente, para a consolidação do jardim paisagista inglês. No século do Iluminismo, *“a melhor estrutura da sociedade é a mais simples... . A vida do ‘nobre selvagem’ é preferível à do homem civilizado, com as suas convenções obsoletas que só servem para perpetuar a tirania do clero e dos governantes. A religião, o governo e as instituições econômicas deveriam ser expurgados de todo artificialismo e reduzidos a uma forma coerente com a razão e a liberdade natural”*.

Por outro lado, essa “revolução no gosto” não teria ocorrido sem o suporte dos *gentries*, proprietários de terras rurais, que à pergunta insinuada no período e clarificada por Addison responderam prontamente com a realização de *improvements* (melhoramentos) destinados a modelar a paisagem de acordo com o ideário vigente:

“Por que não transformar toda uma propriedade numa espécie de jardim por meio de plantações freqüentes? Assim, a pessoa pode transformar suas terras numa paisagem.”

Na evolução do desenho de paisagismo é possível identificar algumas interpretações distintas dessa idéia de natureza, ou poderíamos dizer, escolas

diferenciadas, no período em questão; a divisão que se segue é a considerada por Jellicoe como legítima, embora vários estudiosos da história do paisagismo venham a divergir nessa classificação:

– A FAZENDA ORNAMENTAL – que consegue transformar um espaço essencialmente utilitário em obra de arte, mudança que envolve o distanciamento necessário para captar a beleza potencial de uma vista que, até então, possuía a conotação laboriosa da atividade campesina.

– O PITORESCO – que transpunha para a vida real a visão do artista consagrada na pintura, enquadrando o jardim, em seqüências emolduradas e, como expressão, reportava-se, não raro, a um certo romantismo do ambiente selvagem.

– O JARDIM QUE SE LIGA A UM PARQUE – cuja denominação elucida seus propósitos – é o trabalho em grande escala, o jardim dos “melhoramentos”, por excelência.

Richard Payne Knight, estudioso e apologista do pitoresco, analisou, em 1794, na publicação *The landscape* essas percepções diferenciadas de natureza e paisagem que, na segunda metade do século, apareceram como conflituosas; Knight classificou essas tendências da seguinte forma:

– O JARDIM DESNUDO (*The garden dressed*) protagonizado por William Kent, (1684-1740) é o pitoresco, por excelência, em sua interpretação menos processada da natureza. O ar rústico e, por vezes, de certo abandono, compunha muitos dos enquadramentos das visuais. Essa paisagem criada, mas de conotação informal, apresentava um paradoxo: era de difícil manutenção, uma vez que deveria parecer mais natural, mas não fugir ao controle, possibilitando o enquadramento das visuais e a própria fruição.

O JARDIM VESTIDO EM ESTILO MODERNO – (*The garden dressed in the modern style*), consagrado por Lancelot (Capability) Brown (1716-83) e intelectualizado por Humphry Repton (1752-1818). Esse estilo explorou progressivamente as possibilidades formais da paisagem até se tornar excessivamente analítico, para a revolta dos puristas.

No âmbito do jardim paisagista inglês, interessa-nos, sobretudo, identificar as contradições e ambivalências do imaginário de natureza, encobertas pela aparência naturalizada da paisagem.

A transição do clássico para o romântico é apontada, não raro, como uma mudança de paradigma quando teria emergido, na civilização Ocidental, uma nova relação do ser humano com a natureza rebatida em uma concepção espacial igualmente nova.

A rigor, essa sensibilização às coisas da natureza não é inédita na história do Ocidente; no caso específico inglês, bebeu-se em fontes estrangeiras, notadamente, na escola de pintura setecentista holandesa e nos jardins do Oriente. A respeito do jardim oitocentista, escreveu Williams, “o que houve foi a apli-

cação, em certas circunstâncias sócio-econômicas especiais, de idéias que, por si sós, nada tinham de novas. No entanto, como sempre ocorre nesses casos, a aplicação específica de tais idéias num contexto social concreto teve efeitos novos e singulares”.

Por outro lado, a idéia de beleza natural apregoada aos quatro ventos pelos ingleses oitocentistas, sobretudo a partir de Brown, correspondia, na prática, a **uma visão** de natureza de certa forma tão processada quanto o jardim do absolutismo francês.

As palavras de Jean Jacques Rousseau, em *La Nouvelle Héloïse*, são emblemáticas do que move o jardim paisagista:

“A natureza parece querer esconder seus verdadeiros encantos dos olhos humanos que não são suficientemente sensíveis a eles, deturpando-os freqüentemente. Ela evita lugares cheios de gente e é somente nos topos das montanhas, nas profundezas das florestas, ou em ilhas desertas, que ela revela seus arrebatadores encantos. Para os que a amam, mas não podem viajar tão longe para encontrá-la, nada resta a não ser cometer uma violência com a natureza e forçá-la a morar com eles; e isto não pode ser feito sem uma certa ilusão.”

Nos jardins da ilusão, almejava-se o exercício de um dos legados mais expressivos da Grécia antiga no desenho de paisagismo: o *genius loci*, o espírito do lugar – o reconhecimento dos atributos específicos de cada sítio; o que parece, em um primeiro momento, uma atitude reverencial às qualidades originais da paisagem, revela-se como percepção das potencialidades do sítio a ser devidamente manipulado segundo regras de composição. Sobretudo a partir de Brown, a sociedade “produzia sua própria natureza quer por meios físicos de melhoramentos (terraaplenagem com novas máquinas; drenagem e irrigação; bombeamento de água para locais elevados), quer pela compreensão das leis físicas da luz e das perspectivas e pontos de vista artificiais”, e nesse sentido fatalmente teria de modificar-se a decoração de um simbolismo e iconografia limitados e convencionais, da terra imediatamente visível.

Williams vai ainda mais longe e, em tom provocativo, afirma: “o que Pope chama de gênio do lugar, aparentemente um padrão de fidelidade ‘natural’, vem a ser, após um exame mais cuidadoso, um incentivo no sentido de se dispor e redispôr a ‘natureza’ segundo um ponto de vista... pois o que estava sendo feito por essa nova classe, com um novo capital, novos equipamentos e novos especialistas contratados, era, de fato, uma redistribuição da natureza de modo a adaptá-la a seu ponto de vista”. Se perguntarmos quem, afinal, é o gênio do lugar, diz Williams, “constatamos que é o proprietário, aquele que possui a terra e a melhora”.

Outras características e artifícios respondiam pelo caráter “ilusório” do jardim paisagista; um recurso construtivo amplamente utilizado nos jardins do período foi o muro denominado HA-HA, introduzido por Thomas Bridgeman e desenvolvido por William Kent, a partir de uma técnica da

engenharia militar. O HA-HA consistia em uma espécie de barreira física, muro ou cerca, construída nos limites do jardim, separando-o da paisagem do entorno; o detalhe é que a barreira era edificada em uma depressão cuidadosamente dimensionada, de sorte a não ser vislumbrada, dando a impressão de continuidade visual entre o jardim e a paisagem adjacente. Dessa forma, garantia-se a ilusão de continuidade, ao mesmo tempo em que se mantinha sob controle animais que pudessem comprometer a fruição do jardim; este último possuía somente elementos e arranjos de natureza que fossem convenientes. As loucuras (*follies*) convenientemente salpicadas ao longo dos percursos (por vezes de caráter narrativo e mitológico) compunham a atmosfera, por vezes, onírica e plena de simbologia; de “ruínas construídas” a eremitas contratados que impressionavam os visitantes com seu devido ar de abandono e resignação, de lagos feitos a partir de represamento à vegetação introduzida, tudo era meticulosamente disposto e articulado, de sorte a promover a sensação romântica de se estar mais perto da natureza.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que se tinha a sensação, no jardim paisagista, de se estar liberado das amarras de origem classicista, por meio das surpresas, variedades, *follies* e contornos sinuosos, a arquitetura paladiana reinou soberana nos jardins oitocentistas ingleses de uma forma geral.

Simultaneamente a esse desejo ardente de reconciliação com a natureza, materializado nos “bolsões” dos jardins (e, eventualmente em sua somatória, na configuração da paisagem inglesa), e enquanto a pequena nobreza se deliciava nos verdejantes circuitos alegóricos, as cidades marchavam rumo à insalubridade ambiental que viria a ser delatada mais enfaticamente no século subsequente. É fato, entretanto, que o próprio movimento romântico contribuiu para uma valorização do ambiente pastoral; embora os subúrbios tenham uma origem bem mais antiga (para Mumford, intenções do gênero podem ser identificadas já no século 12), é no século 18 que o congestionamento e insalubridade crescentes motivam indivíduos a buscar as benesses do campo. É igualmente nesse período que nas praças públicas (historicamente impermeáveis e desprovidas de plantas), a vegetação é introduzida. A respeito disso escreveu, com certa irritação, Paul Zucker: *“Quando as primeiras praças se estabeleceram em Londres, não eram plantadas. Somente no século XVIII a bajulação da natureza promovida pelos ingleses tornou-se tão forte que estes sentiram quase uma obrigação moral de plantar toda área livre.”*

A chamada Revolução Industrial, por sua vez, já havia dizimado boa parte da floresta original do país. Os jardins oitocentistas, cuja revolução estética instigou à reaproximação com as coisas da natureza, desenvolveram-se também à custa de uma transformação na paisagem, do que faz parte uma profunda manipulação do ambiente natural, incluída aí a remoção da vegetação original e o plantio de árvores e arbustos exóticos.

No período em questão, portanto, é evidente a contradição na própria sociedade que, ao mesmo tempo em que preconizava a superioridade moral do

ser humano, o qual valorizava o mundo natural, presenciava a violação da natureza original da ilha pelas demandas industriais.

A respeito disso, argumentou Toynbee, de forma categórica: *“maior realização da Inglaterra em todo esse período, foi o lançamento da Revolução Industrial. Com isso, a Inglaterra inclinou a balança do poder entre a biosfera e o Homem a favor do último, e isso acabou por colocar nas mãos do Homem o poder de tornar a biosfera inabitável para todas as formas de vida, inclusive a própria humanidade”*.

Ambiente e Paisagem da Cidade Industrial

O impacto das ações humanas sobre a natureza, como já foi comentado, tem uma história milenar. Porém é, sobretudo, a partir do século 19 que esse processo se torna acelerado por um modelo de desenvolvimento industrial, que penaliza e compromete igualmente sociedade e natureza. As consequências desse modelo se fizeram sentir, pesadamente, em muitos centros urbanos europeus, ao longo do século 19, principalmente no último quartel; a importância do período na história da chamada civilização Ocidental é de tal magnitude que autores como Barraclough o consideram *“o divisor de águas entre a história moderna e contemporânea”*, responsável pelas *“mudanças estruturais que se situam nas raízes da sociedade contemporânea”*, uma vez que o alcance da revolução em curso na Europa teve desdobramentos não apenas continentais, mas mundiais; não apenas se consagrou ali um arquétipo de cidade industrial, o qual se pauta na apropriação degenerativa dos recursos – como será discutido adiante – como também, para viabilizar esse modelo, era preciso lançar mão de recursos em outros ambientes, por vezes desestabilizando-os, *“a indústria saía pelo mundo em busca dos materiais básicos, sem os quais, em sua nova forma não poderia existir”*. Não nos esqueçamos igualmente que, com as indústrias elétrica e química, surgiu uma terceira igualmente revolucionária e que, sem dúvida, impactaria progressiva e profundamente a ecologia e a sociedade do planeta – a indústria da utilização de combustíveis fósseis em processamentos e escalas até então inéditos. Embora já se utilizasse o betume há cerca de 5.000 anos em Hit, no vale do Eufrates e na China, e o petróleo houvesse sido encontrado na escavação de poços de sal em, aproximadamente, 200 a.C., é somente em meados do século 19 que as demandas de combustível para iluminação conduziram ao desenvolvimento da indústria petrolífera.

Ainda a respeito das cidades, *“a industrialização, a principal força criadora do século XIX, produziu o mais degradado ambiente urbano que o mundo jamais vira... até mesmo os bairros das classes dominantes eram imundos e congestionados”*.

28

Na Inglaterra, especialmente, as condições insalubres do novo ambiente urbano (cujas molas propulsoras eram as fábricas, minas e ferrovias), expressas na paisagem embotada pelo smog, foram denunciadas de forma emblemática e corrosiva por Charles Dickens (1812-70) em *Hard Times*. Sua

descrição de Coketown nos dá uma dimensão do que encerra aquela paisagem:

“Era uma cidade de tijolo vermelho, ou melhor, de tijolo que seria vermelho se a fumaça e cinzas o permitissem... era uma cidade de máquinas e chaminés altas, das quais saíam continuamente serpentes sem fim, que nunca se desenrolavam. Havia uma canal escuro e um rio de cor roxa com manchas malcheirosas, e uma série de edifícios cheios de janelas que sacolejavam e tremiam o dia inteiro, e onde o pistão da máquina a vapor monotonamente trabalhava para cima e para baixo como a cabeça de um elefante num estado de melancolia insana. Possuía várias ruas largas todas parecidas, e muitas ruas pequenas mais parecidas ainda, habitadas por pessoas igualmente parecidas, entrando e saindo nos mesmos horários, com o mesmo som sobre os mesmos pisos, para fazer o mesmo trabalho e para quem cada novo dia era igual ao de ontem e de amanhã...”

Mais de um século depois da morte de Dickens, inúmeras cidades em todo o planeta assemelham-se a uma reedição do modelo de cidade industrial expresso em Coketown, diferindo na escala e sofisticação tecnológica e nas características socioecológicas específicas, mas guardando similaridades quanto à postura na apropriação dos recursos da natureza em detrimento do ambiente físico e sociocultural resultante.

Para alguns estudiosos da história do ambiente urbano, como Munford, uma das maiores contribuições dadas pela cidade industrial teria sido *“a reação que produziu contra os seus próprios maiores descaminhos”*. Nesse sentido, cita a arte do saneamento ou da higiene pública que subsidiou o pensamento urbanístico do século 19, notadamente em suas últimas décadas.

Na contramão do ideário industrializador, que exauria a saúde das populações e drenava vorazmente os recursos da natureza, a paisagem campesina despertava no imaginário – alimentado pelos progressos na biologia que apontava a conexão entre doença e ambiente, como também pelas imagens manifestas nos trabalhos literários de William Wordsworth e dos chamados *lake poets*, o desejo de se escapar para ambientes antiurbanos, por excelência – o campo, como antídoto para o envenenamento e o congestionamento das cidades.

Contudo é incorreto generalizar esse sentimento antiurbano e o próprio processo de urbanização de cada localidade, como também aqui encontramos uma percepção ambivalente sobre as virtudes do ambiente menos processado e a emoção suscitada pela paisagem urbana, nas palavras do próprio Wordsworth.

A respeito de seu descontentamento sobre a cidade e as benesses da paisagem Campestre, escreveu:

*“Ah que benção é essa suave brisa
um visitante que ao acariciar minha face*

*não parece se aperceber da alegria que traz
dos campos verdes e do distante azul anil
– seja qual for o seu propósito, que venha a brisa
ninguém a aprecia mais do que eu
fugido que sou da cidade grande
onde por longo tempo lamentei ser
um hóspede descontente.”*

Por outro lado, ao vir do campo para Londres, expressou, quase em êxtase, sua contradição de sentimentos, professando, em uma madrugada clara:

*“Não há na terra de maior beldade:
só um insensível para contemplar
Vista tão límpida sem se empolgar:
Como se fosse um traje, esta cidade
Ostenta da manhã a claridade,
O silêncio e a beleza sem par;
torres e cúpulas se elevam no ar
Em luminosa e suave majestade.”*

Wordsworth emana, em sua romântica poesia, essas emoções contraditórias evocadas pelo campo e a cidade, nelas identificando atributos específicos os quais, na história do urbanismo ocidental, em muitos momentos, foram apontados como excludentes e que, no período em questão, pareciam irreconciliáveis; as sugestões antitéticas de natureza e cidade – natureza aqui identificada no campo ondulado e verde do *Lake District*, o lenitivo sonhado para as perdas da sufocante cidade industrial – diluem-se na contemplação do momento sereno da alvorada londrina, na qual o poeta sucumbe, sem resistência, aos seus encantamentos, extático em face da majestade da construção humana.

O poeta dos lagos personifica, aqui, esse sentimento vacilante entre os valores positivos dessas paisagens contrapostas, recorrente em vários momentos da história com nuances evidentemente específicas; a própria percepção de cada um desses ambientes contém avaliações antitéticas ao longo do tempo; se não, vejamos: o campo pode igualmente estar associado à noção de tranquilidade, deleite, descanso e simplicidade, quanto de labuta intensa e, por vezes, desumana, além de poder ser identificado com o ambiente de possibilidades limitadas de crescimento intelectual; as cidades podem encontrar associações tão díspares quanto a de “*pontos de concentração máxima de poder e cultura de uma comunidade*”, centros de fluxos de energia das mais diversas ordens, lugar civilizado de amplas oportunidades de crescimento pessoal, pleno de vitalidade e diversidade, como também a de ambiente congestionado, insalubre, sufocante, no qual, por vezes, a barbárie se sobrepõe à civilidade.

De maneira inversa às usuais associações estereotipadas de campo e cidade na atualidade, campo pode significar ambiente insalubre para quem o trabalha, cenário de aparatos tecnológicos sofisticados e maciços banhos de

químicos e agrotóxicos diversos, em um patamar de processamento da natureza muito mais intenso, veloz, impactante, do que em uma amena cidade de pequeno ou médio porte.

Essa busca recorrente de reconciliação entre os processos naturais e humanos adquire, no século 19, diferentes configurações em face das novas realidades da urbanização e da industrialização, sobretudo na Inglaterra. Embora algumas das concepções abaixo relacionadas possam vir a ser encontradas em momentos anteriores na história, os contornos que adquire em uma sociedade em franco processo de urbanização são, evidentemente, diferentes.

Essas novas configurações aparecem, na Inglaterra, em diferentes escalas e tipologias. Se pudéssemos, em um esforço de síntese, vislumbrar as abordagens prevalentes, imaginaríamos que aquelas configurações ocorrem de duas formas distintas:

Nas “Ilhas de natureza” na cidade

a. Nos Jardins do Ecletismo, em sua fusão de padrões paisagísticos clássicos e românticos, que exibem não raro os avanços da ciência e tecnologia materializados na arquitetura como no projeto de Joseph Paxton (1803-65) para o Crystal Palace, em 1851. Em sua evolução adquiriram ares de extrema sofisticação, duramente criticados pela chamada Surrey School, na qual Gertrude Jekyll (1843-1932) preconizava um “retorno à natureza”, mas dentro de uma conotação poética de celebração da natureza pela especificação de plantas e flores.

b. Nos Primeiros Parques (subsidiados pelos cofres públicos) – Os parques públicos já existiam na antiga Mesopotâmia, quando Senaqueribe abriu grandes espaços ajardinados para seus súditos há 2.500 anos; na Inglaterra, em específico, o conceito de parque antecede o século 19, conectado à idéia da campos de caça; na América do Norte, o primeiro parque público, em um certo sentido, pode ser identificado no Boston Common que se estabeleceu como um *common pasture* (pastagem comunitária), em 1630, porém a idéia embrionária do parque público urbano, como hoje o conhecemos, será encontrada parcialmente no planejamento do Regents Park (1810) e será, de fato, consolidada no Birkenhead Park (1843), onde a cidade de mesmo nome se beneficia, pela primeira vez, dos atos do Parlamento (1833-1843) no que se refere à dotação de verbas municipais para a construção de parques públicos.

Na naturalização da idéia de cidade

a. Nos Subúrbios – A idéia de usufruir-se de um ambiente fora da cidade parece encontrar-se contida em manifestações diversas e remotas ao longo da história¹.

(1) Munford relata vestígios de núcleos suburbanos fora da área construída da “Grande Ur”, vilas suburbanas do Egito antigo com seus espaçosos jardins como também nos tempos bíblicos, referências a “pequenas tendas que eram construídas no meio dos campos e vinhas abertos para... também refrescar a alma, cansada dos tijolos cozidos e dos maus odores da própria cidade”.

Entretanto, as pressões do ambiente urbano-industrial na Europa do século 19, sobretudo na Inglaterra, impulsiona os ideais salubristas na avaliação do modelo em questão, estimulando a busca de padrões de assentamento menos densos e “artificiais” – a noção de arcádia trazida para o contexto da sociedade industrial. A história do fenômeno da suburbanização é, evidentemente, de uma complexidade, recorte temporal e diversificação de tal dimensão, que seria inconseqüente abordá-la de forma resumida. Porém, conceitualmente, subúrbios se encontram, não raro, descritos em suas associações à idéia de fuga do ambiente urbano, à negação da cidade; um exame mais cuidadoso talvez revele o próprio conflito inerente à condição suburbana em sua relação com a cidade e a natureza – a busca de compatibilização entre os assentamentos humanos e uma “paisagem natural”. Muitos dos modelos de subúrbio conhecidos no século 19 são, em seu âmago, uma busca de naturalização da idéia de ambiente urbanizado.

b. Nas Cidades Jardins – Ebenezer Howard, sintonizado com a visão crítica das cidades no final do século, propôs uma alternativa conceitual à dicotomia ambiente urbano x suburbano; acreditava Howard que *“chegara a hora de fixar um novo modelo para o desenvolvimento urbano; um modelo que empregasse facilidades técnicas modernas para acabar com a diferença cada vez maior entre o campo, com as suas facilidades econômicas e sociais esgotadas e a cidade, com suas vantagens biológicas e naturais igualmente esgotadas; propôs vencer tanto a predominante apoplexia do centro urbano quanto a paralisia das extremidades, promovendo um novo padrão de crescimento da cidade”*. Esse é o dado novo: não uma negação da cidade pelo isolamento amorfo suburbano, mas o reconhecimento de suas potencialidades visíveis e latentes, da importância das inovações da ciência e tecnologia, da vitalidade do ambiente urbano, sob um modelo urbano em que densidades, perímetros e configurações eram cuidadosamente estabelecidos, com vistas a criar um ambiente, urbano por excelência, mas com os valores positivos da paisagem rural.

Howard, por meio de seu *Garden Cities of Tomorrow*, remete-nos, indubitavelmente, à questão da **natureza da cidade**, na preservação das funções urbanas, em sua pulsação e energia. Para evitar extrapolações e conurbações indesejáveis e comprometedoras da integridade do ambiente planejado, criou barreiras físicas em seu entorno; os novos “muros” da cidade eram os cinturões verdes agrícolas.

Freqüentemente, avaliações inadvertidas confundem cidade-jardim e subúrbios, provavelmente pelas semelhanças que evocam suas paisagens, como envoltas por uma atmosfera bucólica. Porém, estudiosos como Munford percebem a profundidade e a inovação na proposição de Howard, vislumbrando associações mais viscerais com os processos e modelos de natureza. De acordo com esse autor, a maior contribuição de Howard teria sido *“menos a de refundir a forma física da cidade que a de desenvolver os conceitos orgânicos que subentendem essa forma”*, levando à cidade *“os critérios biológicos*

essenciais de equilíbrio dinâmico e equilíbrio orgânico: equilíbrio entre cidade e campo, num esquema ecológico maior, e equilíbrio entre as diferentes funções da cidade”... “para que conservasse as suas funções mantenedoras da vida para os seus habitantes, a cidade devia, por direito próprio, mostrar o auto-controle orgânico e a contenção em si mesma de qualquer outro organismo”.

O jardim privado, que tradicionalmente impulsionou a história do paisagismo perante as transformações que se operaram na sociedade, cede o lugar para as novas configurações de natureza na cidade e, em última análise, para o planeamento da cidade com a natureza.

Mudou a cidade, e com ela o olhar sobre a presença da natureza em seus espaços; o paisagismo sinaliza, por meio do sentido público de sua produção, as transformações que se operam na sociedade urbana. A natureza, que não raro foi identificada como antítese da cidade, entra agora no ambiente urbano para recuperar a cidadania, buscando devolver o sentido digno da vida urbana.

Entretanto, não apenas as cidades sofriam os impactos da veloz expansão urbano-industrial, como também os habitats da vida silvestre. Assim, concomitante à nova percepção de natureza na cidade, emergia um novo pensar sobre o ambiente selvagem – conceito freqüentemente envolto em mistérios e povoado de medos e tabus, no imaginário humano, ao longo do tempo.

Esses são alguns dos dados novos e de profundo significado para o século vindouro. Na América no Norte, adquirirá contornos mais democráticos e de alcance inusitado e é para lá que agora apontaremos nossa lente.

Desde que os espanhóis, em 1492, atracaram pela primeira vez no continente americano, disseminou-se a sensação de estar-se diante de um incomensurável cenário de recursos naturais ilimitados capazes de sustentar indefinidamente a construção do Novo Mundo. A perspectiva de colonizar um território vasto, rico e intimidador e o dever desbravador da conquista da natureza, a inspiração de um humanismo que florescia em casa, fizeram do colonizador europeu um verdadeiro agente da dilapidação daqueles recursos; a própria sensação de expansão dos domínios do *Oikoumenê*², ampliando as possibilidades, alimentou o processo de conquista da natureza.

Quando no início do século 17 os europeus emigraram para a América do Norte, encontraram, ainda, um continente pouco processado com comunidades nativas espalhadas e deram seqüência ao processo de devastação, dizimando rapidamente natureza selvagem e culturas autóctones. Diferentemente do processo de ocupação do solo europeu, a colonização da América do Norte modificou rápida e profundamente os ecossistemas primitivos.

(2) *Oikoumenê* é um vocábulo de origem grega, cujo uso se propagou na era helênica e que significa “o habitado (a parte habitada do mundo)” (TOYNBEE, 1976).

“Aquilo que havia demorado séculos para acontecer na Europa, foi realizado no Novo Mundo em 200 anos numa escala muito maior. A lenta modificação dos habitats europeus durante a Idade Média foi condensada e substituída pelo impacto brutal de homens enérgicos, que dispunham de meios técnicos já modernos e para os quais a natureza selvagem representava uma inimiga que devia ser vencida a todo custo, pois pelo próprio fato de sua riqueza, os recursos naturais pareciam inesgotáveis.”

Historiadores da vida selvagem, como Roderick Nash, consideram que para os puritanos a natureza silvestre era algo maligno a ser superado e que o JARDIM poderia ser uma forma de fazê-lo. Nos séculos subseqüentes a ideologia colonizadora passa a ter cada vez mais o respaldo das inovações tecnológicas para a consecução de seus objetivos; em meados do século 19 a exploração dos recursos naturais contava com dois sistemas de transportes para a circulação de materiais: o hidroviário – os grandes lagos atendendo à indústria extrativista e o ferroviário – servindo à produção agrícola.

Ideologia colonizadora e tecnologia juntas aceleraram o processo de dilapidação e transformação dos habitats naturais. Velocidade é uma palavra-chave no entendimento desses processos; na Europa, apesar da intensidade da redução de espécies vegetais e animais, ainda assim, se comparada a outras regiões do planeta, é um dos continentes com menos espécies extintas, provavelmente porque aliada a uma menor biodiversidade e, conseqüentemente, a uma menor complexidade nas interações, teve seu ambiente natural transformado de forma mais lenta e progressiva, o que facilitou a adaptação da flora e fauna nativas.

Fairfield Osborn (1948) resume, em tempo, o pensamento de inúmeros autores que se debruçaram sobre o assunto: *“a história da nação... no que concerne à utilização das florestas, das pastagens, da fauna, da flora e da água é a mais violenta e mais destrutiva de todas as da longa história da civilização. A rapidez dos acontecimentos não tem rival. Na realidade, trata-se da história da energia humana insensata e descontrolada”*.

Insensatez e descontrole se rebatem em números e fatos: quando chegou na costa leste da América do Norte, o homem branco tinha diante de si uma paisagem de florestas relativamente densas que se estendiam até o vale do rio Mississippi. Estima-se que dos 170 milhões de hectares arborizados do início da colonização subsistam menos de 7 milhões, atualmente. Calcula-se igualmente que, em 1800, a população excedia pouco mais de cinco milhões de pessoas, ocupando 868.000 milhas quadradas e que, em 1900, a população era de 75 milhões, ocupando cerca de 3,0 milhões de milhas quadradas; ao longo do período, mais de 15,0 milhões de pessoas imigraram de toda a Europa.

A depredação dos recursos naturais se revestiu, naturalmente, de impulsos colonizadores, de uma visão utilitária e predatória de natureza e até de conotações outras como, por exemplo, de lazer. A quase total erradicação do

bisonte (*Bison bison*) é representativa da idéia. A princípio, descobertas as manadas (uma população de cerca de 75 milhões de indivíduos espalhados pelas planícies e pradarias), esses animais passaram a ser caçados para obtenção de couro e pelo fato que, sendo numerosos e grandes, além de se encontrarem continuamente em movimento, impossibilitavam o cultivo de seu hábitat.

No início do século 19, a caça ao bisonte visava privar também os Sioux e outras comunidades indígenas, contra as quais o homem branco lutava, de sua principal fonte de alimento. Mas *“sua destruição foi também, freqüentemente, organizada como um divertimento; atestam-no os prospectos das companhias de estradas de ferro, que prometiam aos viajantes uma caça aos bisontes, pelas janelas do trem, sem que tivessem de abandonar os seus assentos!.”*

Contemporânea à percepção e às atitudes com relação à vida selvagem, que se estenderam na expansão para o oeste, nascia, em meados do século 19, a reação ao comportamento utilitário-predatório dos primeiros séculos da história do homem branco no continente norte-americano.

É justamente dos Estados Unidos, onde o confronto “homem civilizado” x comunidades autóctones se revestiu de dramaticidade e dimensões sem precedentes na história, que emerge uma ética preconizadora de outros valores com relação à natureza selvagem. Essa nova postura, na América, encontra antecedentes na história Ocidental pela figura do *beau sauvage* de Rousseau, em Wordsworth e nos *lake poets*, entre outros. Baseia-se na sacralização da natureza e na identificação das cidades, de certa forma, como entidades profanas. Os maiores responsáveis por essa transformação na percepção da natureza por parte das sociedades urbanas, no século 19, foram Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, John Muir e, expressando essas idéias no campo do paisagismo, Frederick Law Olmsted.

Ralph Waldo Emerson, nascido em Boston, 1803, escreveu em seu primeiro ensaio *Nature* (1836) que, *“apesar de haver beleza na forma e cor no mundo, sua real beleza residia em sua qualidade ‘divina’”*. Emerson dedicou sua vida à propagação de idéias que preconizavam a liberdade de pensamento, a experiência com o mundo natural e seu rebatimento em ações diretas.

Em uma de suas famosas palestras em Harvard – “Our intellectual Declaration of Independence” – apelou para a consolidação do autêntico pensamento americano na literatura, advogando a independência intelectual e artística da Europa (muito embora admirasse e houvesse encontrado Wordsworth e Thomas Carlyle, escritor e poeta inglês e ensaísta escocês, respectivamente), e sugerindo que para isso, escritores e alunos deveriam pensar e trabalhar continuamente, estudar o passado e a natureza. Ainda em *Nature*, defendeu a idéia que os seres humanos deveriam desfrutar de uma outra relação com a natureza, mais direta e original, em vez da experiência de segunda mão, por intermédio dos livros. Mas um dado curioso diz respeito à sua recusa em desfrutar dessa experiência mais direta, quando convidado por John Muir.

Em 1836, Emerson organizou com Alcott, Fuller, Channing e outros poetas e ensaístas, o grupo que ficou conhecido como o Clube Transcendentalista, cuja filosofia se pautava na experiência metafísica pelo conhecimento intuitivo e da existência de algo divino dentro dos seres humanos. Em 1837, encontra aquele que seria um discípulo atento com idéias e projetos próprios, Henry David Thoreau. *“Em Thoreau, Emerson anteviu a perspectiva de trabalhar com o tipo de homem que havia descrito em sua famosa palestra em Harvard, ... o pensador, poeta e homem de ação que amava a natureza.”*

Thoreau nasceu em Concord, Massachusetts, em 1817. Até a adolescência percorria os bosques e pastagens próximos à sua casa e aos 16 anos tornou-se um brilhante aluno da Harvard College em Cambridge, proficiente em latim, grego e nos clássicos ingleses.

Em 1845, deixou Concord para viver por dois anos na floresta de Walden Pond em uma cabana de um quarto, por ele mesmo construída, onde pescava, tinha contato com a fauna silvestre e preconizava as enormes vantagens de se viver, próximo à natureza, uma vida simples.

A experiência teve um impacto profundo na vida de Thoreau; em 1845, escreveu *Walden* no qual preconiza que *“a preservação do mundo está no ambiente selvagem”*. Em *Walden*, *“o imanente espírito da natureza harmoniza-se com o homem a ponto de desenvolver uma relação simbiótica, que resulta na cosmovisão de Thoreau”*.

Para nossos propósitos, é importante observar três aspectos: em *Walden*, o comportamento de Thoreau se encontrava imbuído do sentimento puritano, que aporta na Nova Inglaterra com o *Mayflower*, passa pelos transcendentalistas, pelo movimento ecológico e chega até nossos dias no questionamento de alguns grupos *ecologicamente corretos*: o culto à simplicidade, honestidade de princípios e a ênfase na auto-suficiência.

No que diz respeito à similaridade de suas idéias com o corolário do movimento ambientalista, percebe-se que, além da afeição pelo ambiente naturalmente menos processado, a permanência em *Walden* motivou em Thoreau a experiência direta com o macrocosmo, como na passagem *“Solitude”*, e com o microcosmo das folhas e insetos; a abordagem interescalar, tão difícil, porém necessária à causa ecológica, foi vivenciada, movida pela intuição de Thoreau, no entendimento concreto das interconecções da natureza; o que, na atualidade, preconiza-se como científico, em Thoreau era puro empirismo e poesia.

Mas um dos aspectos mais instigantes de sua vivência em *Walden* refere-se ao fato que, em sua breve existência, Thoreau experimentou o dualismo cultural que permeia o gosto paisagístico norte-americano – o afeto pela cena pastoral e pela natureza selvagem.

Para uma avaliação da experiência de Thoreau, é preciso entender o contexto de *Walden*; o lugar em que Thoreau teve seu primeiro contato mais íntimo e longo com a natureza aconteceu a apenas 3 km de Concord, Massachusetts,

“cidade muito civilizada, onde o ambiente selvagem havia sido completamente domesticado”. Na verdade, Thoreau, em Walden, não se isolou completamente da sociedade; ao contrário, ia freqüentemente a Concord contatar amigos e jantar. Suas descrições se assemelhavam a dos pioneiros: “... peguei emprestado um machado e adentrei as florestas próximas ao Lago Walden, onde tencionava construir minha casa, e comecei a cortar alguns pinheiros, ainda jovens, para obtenção de madeira”. Thoreau não apenas construiu sua cabana, como cultivou a terra plantando para sua subsistência (o que, em absoluto, significa demérito algum para sua obra). Recolhido em Walden, mesmo em contato com a civilização, experimentou “a indescritível inocência e os benefícios da natureza”, na solidão necessária para a vivência mais profunda. Nesse processo, convergiram a relação tão íntima com a natureza – “Não sou eu, também, parte folhas, parte húmus?” – e a atenção plena no curso da civilização ao seu redor – “O apito do trem adentra minha floresta no inverno, no verão... informando-me que os incansáveis comerciantes estão se aproximando da cidade.” A partir de sua vivência em Walden, sentiu a necessidade de empreender uma experiência mais radical, não mais no ambiente semipastoral, mas no ambiente selvagem propriamente dito.

Assim, viaja para o coração da que era considerada, então, a esquina remota do país – o estado de Maine, e escreve *The Maine Woods*, um relato denso e acurado de sua experiência transcendental no “confronto” com o primitivo, o selvagem.

Em Walden, Thoreau contempla a natureza semidomesticada, faz das plantas e dos animais seus amigos e promove uma incursão pelas possibilidades de uma *natura naturata*, transformada com mínimos impactos, romantizada, *rousseauiana* – a personificação do *beau sauvage*.

“Nossa vida urbana estagnaria não fossem as florestas e prados virgens que a circundam. Precisamos do tônico da vida silvestre.”

The Maine Woods, embora menos popular que Walden, é seu empreendimento mais sublime – o mergulho profundo no sentido da *natura naturans* – a experiência metafísica com a natureza, o confronto, em suas próprias palavras, com a natureza “vasta e titânica”, o que lhe choca e lhe rouba as faculdades divinas. “Mas é esse choque que induz a uma investigação filosófica sobre a natureza da Natureza”.

Thoreau, em suas três incursões pelas florestas do Maine, que resultaram na obra citada, deu-se conta do empreendimento árduo que tinha pela frente desde quando começou a subir o Monte Katahdin – que para ele se assemelhava às montanhas rochosas ou ao Himalaia – para penetrar na floresta que lhe pareceu, a princípio, um labirinto decifrável apenas por alces, ursos e lobos.

Nas florestas do Maine, um sentimento ambivalente permeia sua jornada – “A impressionante crueza da natureza põe o homem em contato com as forças criadoras”, ao mesmo tempo em que se encanta pela “notável beleza” do

ambiente selvagem. Medo e encantamento se alternam; medo não só do “titânico e vasto”, mas do confronto consigo mesmo no isolamento das montanhas – *“Aqui, não se pode mais culpar as instituições ou a sociedade, mas confrontar a verdadeira face do mal.”*

Essa fase de Thoreau foi equivocadamente interpretada por alguns autores que vislumbraram nessa assertiva um “certo desencanto” na experiência. Na verdade, a solidão necessária para o se entregar pleno era, em Walden, como já foi dito, entrecortada pelas evidências da civilização circundante, pelo apito do trem, pela sensação de proximidade, pelas constantes visitas de amigos e passeios a Concord. Nas florestas do Maine, sozinho e à mercê dos fatos, Thoreau humildemente declarou: *“A natureza... pegou-o em desvantagem, sozinho... Ela não sorri para ele como nas planícies”,* e ainda *“Ele se encontra mais só do que se possa imaginar...”* A imagem da planície aparece em Thoreau como o lugar da raça humana, o lugar aberto, controlável, de relevo singelo. Para Yi-Fu-Tuan, *“quando os antepassados primatas do homem saíram da floresta e foram para as planícies, procuraram a segurança física...”* a planície evoca *“o ctônico e feminino, os mégaras do homem biológico”*. Os cumes das montanhas e outras saliências são escadas para o céu, o lar dos deuses. Os sentimentos evocados por essas figuras, pode-se dizer, não são apanágio de Thoreau ou Yi-Fu-Tuan, mas pertencem ao imaginário coletivo – a segurança da *natura naturata*, conhecida e menos imprevisível do que a vasta e titânica, em que ver e não ser visto é condição de sobrevivência.

Ainda a respeito da citação de Tuan quanto aos desígnios das montanhas, Thoreau ilustra com uma passagem poética, inspirando-se em Atlas, Vulcano e Prometeu. Na visão de Thoreau, os picos das montanhas se encontrariam entre os lugares menos processados da terra a *“serem escalados e terem seus segredos espreitados, a fim de que se possa aferir seus impactos na nossa condição humana. Somente homens ousados e insolentes, acidentalmente, chegam lá; povos simples, como os selvagens, não escalam montanhas – seus cumes são áreas misteriosas e sagradas, nunca dantes visitadas”*.

Se comparado aos seus amigos do Clube Transcendentalista, Thoreau é o verdadeiro titã que sobe ao cume para consumir seu objetivo. Experiência profunda na natureza das coisas, é o caráter que o difere de Emerson, para quem a natureza era o lenitivo sonhado para os males da civilização, e que, em última análise, recusa-se à experiência direta quando convidado por John Muir para uma incursão às High Sierras, ou Wordsworth, cuja paisagem inspiradora do Lake District não é a da terra inculta. Ao contrário, para Thoreau a natureza era o estímulo necessário à sua profunda introspecção.

Nas florestas do Maine, a vivência se sobrepõe ao analítico, a experiência metafísica à contemplação. Thoreau escreveu que nas montanhas deixou escapar a curiosidade científica, pois ela não caberia em um lugar do gênero, e que foi a oportunidade de ser ignorante que fez com que ele pudesse crescer.

As situações evocadas por sua incursão no Maine não poderiam ser mais emblemáticas de nossas possibilidades perante o mesmo evento – medo,

dúvida, surpresa, afeição, solidão, cumplicidade e atenção plena são algumas delas. As imagens polarizadas de natureza, a um só tempo rígida e gentil, provedora e ameaçadora, as sensações ambivalentes que o ambiente selvagem suscitou em Thoreau, são, em última análise, oposições presentes em muitas culturas. Para Thoreau “O ambiente selvagem do Maine” propicia a profundidade de experiência metafísica, o *insight* budista, tão caro ao seu aprendizado, mas o vasto e titânico semeiam em seu espírito o conflito; Concord é a cidade dos comerciantes, dos impostos que lhe incitam à desobediência civil, dos homens corrompidos, da segregação da natureza; em Walden vislumbramos o elemento – a *natura naturata*, a natureza sob uma ótica, sempre provedora, as lições de Wordsworth e Rousseau, o *intermezzo* do campo como referência a uma visão de natureza ideal controlada para o hábitat humano, mas convenientemente circundada pela floresta.

Em tempo, a vida e obra de Thoreau tiveram profundo impacto na história das idéias ambientalistas da América do Norte. Conhecedor da vulnerabilidade da natureza selvagem, da história da colonização americana e da necessidade do contato mais próximo com a natureza, preconizou a manutenção urgente de áreas florestadas, encabeçando um movimento que levou o governo a decretar a criação do Parque Nacional de Yellowstone (1872) e a Reserva Florestal de Adirondack (1885), os primeiros ambientes selvagens declarados como área de preservação para usufruto público, do mundo, a “fronteira” da América recuando, consolidando atitudes preservacionistas na cultura e a inversão de valores há muito estabelecidos.

No contexto emergente das idéias de preservação do ambiente selvagem nos EUA do século 19, surge a figura de John Muir (1838-1914), que, a exemplo de Thoreau, tornou-se, em princípio, um dos maiores seguidores do pensamento emersoniano, para depois empreender, por conta própria, uma atuação literária e política importante na evolução das idéias ambientalistas. Muir guarda inúmeras semelhanças com Thoreau; como ele, abdicou de suas raízes calvinistas para mergulhar fundo no transcendentalismo de Emerson, sem, no entanto, abnegar de uma postura religiosa com relação ao ambiente selvagem; a deificação da natureza é uma constante da obra de ambos – “*Eu tocarei Deus em sua essência*”, disse Muir, enquanto escalava uma geleira; as atitudes de reverência e humildade são compactuadas por ambos. Como Thoreau nas montanhas florestadas do Maine, Muir abandonou uma carreira promissora para se refugiar na Sierra Nevada e especialmente em Yosemite, a fim de nutrir sua consciência ambiental pela experiência direta com o ambiente selvagem. No entanto, diferentemente de Thoreau, para quem a instância metafísica sobrepujou a científica, Muir, impulsionado por uma insaciável curiosidade, passou dez anos de sua vida nas Sierras, explorando as inúmeras facetas de Yosemite – montanhas, geleiras, vales, campinas, cachoeiras, sequóias e fauna rica – combinando “*seu sentimento passional pelo ambiente selvagem e paisagem natural, com os ensinamentos científicos de George Perkins Marsh*”, para alcançar uma compreensão com que Emerson havia apenas sonhado.

The Mountains of California é o resultado de cerca de 70 cadernos de acuradas observações sobre a geologia, botânica e história natural do ambiente arrebatador das Sierras. Mas é justamente a intensidade das sensações suscitadas pela magnificência de um ambiente dominado por árvores, monolitos graníticos gigantes e visuais fantásticas que faz, do cientista, um poeta: *“Na primeira vez em que apreciei esta vista estonteante, um brilhante dia de abril... a parede luminosa da montanha resplandeceu em toda a sua glória. Nesse momento, pareceu-me que a Sierra não deveria se chamar Nevada... mas Sierra da luz.”*

Na verdade, ao longo de seu trabalho, poesia e ciência aparecem, ora juntas ora alternadas, mas nunca antagônicas; por vezes, encontramos o relato detalhado da base fisiográfica, mais seco e analítico, entrecortado por passagens enlevadas pela surpresa quanto à escala e aos mistérios do lugar e, em outras ocasiões, emoção e observação compõem a narrativa, como na descrição de uma espécie de esquilo, um dos capítulos do livro.

John Muir passou 10 anos de sua vida nessa incursão pelas Sierras. Porém alguns autores reportam que isso só teria sido possível graças à manutenção de seu contato com o mundo “civilizado”, devido à conveniência da localização de seus acampamentos – *“em 1869, ano em que Muir começou a descrever as montanhas como templos divinos, a ferrovia transcontinental havia sido construída. Ele teve a possibilidade de ser romântico nas montanhas, em parte porque o campo já estava tão domesticado, que o permitia obter alimento, em um dia de caminhada, a partir da maioria de seus acampamentos nas Sierras”*.

Entretanto, essas sugeridas ambivalências nas percepções e atitudes dos autores aqui citados não maculam o significado de suas lutas pela preservação do ambiente selvagem nos Estados Unidos; eles contribuíram de forma expressiva para consolidar um sentimento conservacionista na sociedade norte-americana.

John Muir escreveu e trabalhou intensamente contra a destruição de florestas, paisagens de valor cênico, bacias hidrográficas, fauna silvestre e pela criação de áreas de preservação nas esferas estadual e nacional. Na Califórnia, com o Sierra Club, organização não-governamental extremamente atuante e respeitada até hoje, conseguiu sensibilizar a opinião pública para a preservação da extensa região no entorno do Vale de Yosemite, o que acabou levando o governo, em 1890, a criar uma reserva florestal de 404,7 mil ha, incluindo o vale.

Muir ajudou ainda a Save the Redwoods League a pressionar o governo da Califórnia a adquirir uma área de 4,85 mil ha de floresta de redwood/sequóia canadense (*sequóia sempervirens*), hoje árvore símbolo do estado; a rigor, esse foi o ponto de partida de um processo de estruturação de um sistema estadual de parques a ser consolidado em 1927. Atualmente, segundo M. Laurie, o sistema inclui mais de 293,41 mil ha entre parques,

praias e áreas históricas e de recreação. Outros estados americanos tiveram, a partir de então, a mesma iniciativa.

É importante observar que uma nova percepção de natureza estava em andamento. A atitude predatória de ritmo acelerado e em larga escala na construção da riqueza norte-americana fez com que os inevitáveis impactos se fizessem sentir, inclusive, na esfera governamental. Problemas de erosão do solo, exaustão da terra, enchentes em áreas agrícolas e o esgotamento de recursos levaram o governo federal a sentir a urgência de criar **reservas** de áreas florestais, entre outras; no entanto, **reserva** aqui não tem a conotação adotada modernamente; é o sentido de **estoque** que prevalece; era preciso, sob a ótica do governo, segurar estoques de recursos (terra e madeira, principalmente) para uso controlado. Apesar de decretos como o Public Lands Bill e o Forest Reserve Act, ambos de 1891, terem por trás figuras como George Perkins Marsh – cuja relação com o ambiente selvagem era de uma outra ordem, movida por uma ética naturalista que alertava para a necessidade de reavaliação das relações homem x natureza e a destruição do equilíbrio natural – do ponto de vista do poder público interessava garantir estoques e reduzir as despesas anuais com recuperação de solos erodidos, isto é, interesses econômicos-financeiros regiam a aprovação da legislação. Seja como for, o conceito de manejo começava a incorporar-se à ideologia, quase que extrativista, norte-americana.

Entretanto, com a leitura de natureza como **recurso estoque de matéria-prima**, evoluía também, por meio do próprio Marsh, dos transcendentalistas e naturalistas, como John Muir, a percepção de **natureza** como **cenário, fonte de sabedoria, saúde, harmonia e deleite**.

Sheldrake acrescenta que a inspiração para a formação dos parques nacionais e outras reservas de vida selvagem era essencialmente religiosa. O espírito secular e democrático da legislação ao criar Yellowstone, em 1872, declarou-o como um lugar a ser “estabelecido como parque público e área de recreação para o usufruto da população”. Ainda segundo Sheldrake, não havia menção de solo sagrado, mas também não havia nenhum conflito, pois o prazer e júbilo faziam parte da religião da natureza. No final do século, é curioso notar, essas reservas de cenário eram descritas como o tinha feito Muir: as “catedrais do mundo moderno”.

A iniciativa da criação dessas reservas e parques (nacionais e estaduais) nos EUA partiu, fundamentalmente, da percepção de homens brancos e urbanos sobre o ambiente selvagem, o qual, naturalmente, para as comunidades que o habitam, é alvo de outras avaliações e atitudes. Na literatura recente sobre essas idéias conservacionistas, observa-se a crítica a uma visão seletiva de natureza selvagem³, que contemplaria critérios visuais e escalares, em detrimento de ecossistemas com menor apelo estético, excluindo-

(3) Um dos trabalhos instigantes a esse respeito é o livro *O mito moderno de natureza intocada*, de Antônio Carlos Diegues. (Ver bibliografia).

do as populações autóctones, e destinada à fruição dos habitantes cansados do ambiente urbano (os quais, não raro, superlotam parques e reservas, mudando o significado do próprio conceito de ambiente selvagem). Em outras palavras, a própria mudança positiva de percepção da sociedade urbana em sua relação com o ambiente selvagem corresponde a uma idéia de natureza, a uma elaboração cultural.

A despeito dessas legítimas considerações, o fato é que não fossem esses esforços conservacionistas primeiros, a memória da natureza silvestre provavelmente teria sucumbido ao avanço do capitalismo predatório.

No âmbito do paisagismo, essas idéias encontraram ressonância no engajamento de profissionais nos movimentos conservacionistas, ao mesmo tempo em que aflorava uma nova percepção de natureza na cidade.

Olmsted – A Contribuição Norte-Americana em Paisagismo

Quando se pretende traçar as origens do projeto de paisagismo na América do Norte caucasiana, três nomes emergem de forma quase consensual: Thomas Jefferson, A. J. Downing e Frederick Law Olmsted.

Jefferson (1743-1826), presidente no período de 1801-1809, homem culto, jardineiro amador e de enorme interesse pela arte do paisagismo, estabeleceu as fundações para o desenvolvimento de uma cultura paisagística nos EUA, originalmente com influências marcantes das linhas francesa e inglesa e, posteriormente, com a adoção de um estilo que se opunha ao formalismo exacerbado e que se afinaria mais com os cânones do movimento romântico materializado pelo jardim paisagístico inglês.

Em seu projeto para a Universidade da Virgínia, sugere, segundo Jellicoe, como se pode alcançar uma atmosfera de privacidade dentro da monumentalidade coletiva, simbólica de um estado democrático, evidenciando um “olhar filtrado” para as influências que vinham da Europa, ante a realidade do Novo Mundo.

Andrew Jackson Downing (1815-1852) partilhava do espírito de democracia, que tomava conta do paisagismo norte-americano, e foi um incansável defensor do movimento para criação de parques públicos e embelezamento das cidades. Profundamente influenciado por Repton, publicou, em 1841, sua visão romântica do projeto de paisagismo sob a forma de uma teoria que se tornou popular e na qual enfatizava os aspectos estéticos e morais na apreciação e no projeto da paisagem.

Downing e Jefferson prepararam o campo fértil para o desenvolvimento da tradição paisagística norte-americana, mas coube a Frederick Law Olmsted a tarefa de consolidar o campo da arquitetura paisagística nos EUA.

Frederick Law Olmsted nasceu em Hartford, Connecticut, em 1822. Contemporâneo de Thoreau e Muir, encontrou no final do século, nos EUA, um

contexto intelectual favorável ao desenvolvimento de suas idéias, tornando-se, a nosso ver, o mais legítimo tradutor do pensamento ambientalista em curso para o projeto de paisagismo no final do século 19; participando ativamente das lutas de Thoreau e Muir; sendo responsável, com estes, pela preservação da primeira área de “paisagem cênica” a ser destinada para usufruto público – o Vale do Yosemite.

Ao criar, institucionalmente, a profissão de arquiteto-paisagista (e já na opção feita para nominá-la *landscape architecture* em vez de *rural embellisher*, segundo M. Laurie) demonstrou a abrangência de suas preocupações. Olmsted se tornou o líder da geração que sucedeu a Guerra Civil Americana; a firma por ele criada dominou o mercado nos EUA até praticamente a 2ª Guerra Mundial e sua influência, direta ou indireta, dentro e fora de seu país, é algo difícil de se avaliar.

Sua formação profissional é permeada de ricas experiências que influenciaram seu trabalho. Entre 1837 (quando doente, não pode ingressar na universidade) e 1857 (quando foi nomeado superintendente do Central Park) foi, alternadamente, escriturário, marinheiro (que fazia a rota do Oriente), fazendeiro, correspondente de jornais novaiorquinos e sócio de uma editora, entre outros.

Na profissão de arquiteto da paisagem projetou parques urbanos, planejou sistemas inteiros de espaços livres públicos, padrões de sistema viário, campi universitários, fazendas e outras propriedades privadas. Porém, Olmsted não tinha treino algum na profissão que estabeleceu aos 40 anos. “*Sua experiência anterior em engenharia e agronomia, seu talento para a escrita e a administração, sua disposição romântica*” e, finalmente, sua sintonia com o momento

Foto 16 –
Prospect Park –
Nova York/2001



·Silvio Macedo

Silvio Macedo



Foto 17 –
Prospect Park –
Nova York/2001

Josefina Capitani



Foto 18 –
Pequeno lago
Central Park –
Nova York/2000

favorável construído pelos transcendentalistas e John Muir habilitaram-no a desempenhar com brilho próprio o papel que assumiu. Michael Laurie (1975) alega que toda essa polivalência e abrangência da formação e do pensamento de Olmsted foi a gênese da *“confusão sobre o que fazem os arquitetos-paisagistas”*, mas o fato é que Olmsted emprestou uma dimensão inclusiva à profissão, já em suas origens.

Do ponto de vista de suas influências pode-se dizer ainda que possuía uma relação quase atávica com a Inglaterra, para onde viajou diversas vezes, com

Foto 19 –
Pequeno lago
Central Park/2000



Josefina Capitani

o objetivo de, entre outras atividades, estudar os parques públicos. Seu primeiro sócio, Calvert Vaux, era inglês e com ele elaborou vários projetos que guardavam estreitas semelhanças com os espaços livres públicos da Inglaterra (Prospect Park em muito se parece com o Birkenhead Park). As influências de Kent, Brown, Repton e de todo o ideário do romantismo, são nitidamente sentidos, no que são consideradas as cinco fases de seu trabalho: Central Park, N. Y. 1857); Prospect Park, Brooklyn (1866); Riverside Estate, Chicago (1869); The Parkway, Boston (1880) e a World's Columbian Exposition, Chicago (1893). Olmsted foi ainda profundamente influenciado pelos escritos de A. J. Downing e John Ruskin, além de Gilpin, o próprio Repton, Price e Robinson;



Silvio Macedo

Foto 20 –
Subúrbio de
Riverside,
Chicago-USA/
2001



Josefina Capitani

Foto 21 –
Subúrbio de
Riverside,
Chicago-USA/
2001

era, finalmente, um apaixonado pela cena natural americana e extremamente preocupado com os aspectos sociais do ambiente urbano.

Como já foi dito, o contexto em que emergiram as idéias e projetos de Olmsted era o da consolidação da Revolução Industrial, cujos efeitos nocivos à saúde das populações foram apontados por meio de obras como *Hard Times* de Dickens e pelo movimento romântico como um todo – a cidade era identificada como sinônimo de lugar insalubre e o campo como refúgio, redenção, idealização da natureza. Nos EUA, de acordo com Jellicoe, “no afã de se criar a riqueza material, não só a natureza original era preterida ou literalmente

Foto 22 –
Boston Common/
2001



Silvio Macedo

dizimada, como também não havia tempo para as artes, as quais por razões de 'status' eram importadas da Europa”.

Entretanto, Olmsted, em que pesem as influências culturais da Inglaterra, trazia os questionamentos elaborados ao longo de sua polivalente vida e carreira, para o locus geográfico da América, em que a degradação do ambiente selvagem, fruto da exploração descontrolada e o crescimento das cidades sem a preocupação com a inserção da natureza nesse processo, haviam configurado o quadro denunciado por seus contemporâneos conservacionistas.



Silvio Macedo

Foto 23 –
Vista Aérea final
do século 20
Boston Common/
1997



Silvio Macedo

Foto 24 –
Boston Common/
Antigo cCampo
1998

Olmsted, almejava, por fim, o melhoramento e o aperfeiçoamento da sociedade americana; imbuído das idéias sanitaristas da virada do século (foi durante muito tempo o diretor administrativo da U.S. Sanitary Commission), previu a criação de Instituições Públicas de Cultura e Recreação, incluindo parques que deveriam ser acessíveis a todos. Embora Birkenhead seja apontado como o primeiro parque público do mundo e o Boston Common o primeiro dos EUA, é, efetivamente, no Central Park, projeto de Olmsted e Calvert Vaux, que se materializam os ideais de democracia e liberdade (tão caros ao sonho americano), em uma demonstração clara das preocupações sociais e políticas de seus autores.

Como afirmou Nicholson-Lord (1987): “Olmsted visitou a Inglaterra na década de 1850 e declarou que na América não havia algo que pudesse ser comparado ao Birkenhead Park.” Mas foi o próprio Olmsted quem, na segunda metade do século 19, ajudou a reverter esse quadro. Ainda segundo N. Lord, que é britânico, os americanos assumiram, a partir desse período, a liderança do desenho de “paisagens urbanas ecológicas” (*green city landscape*, no original), enquanto na Inglaterra o movimento sofreu um retrocesso, limitando-se no desenho de jardins. O processo desencadeado por Olmsted, o quadro aqui traçado a partir da América colonial com a coletiva experiência do ambiente selvagem, foram os responsáveis diretos por esse avanço do paisagismo nos EUA.

Olmsted tinha grandes expectativas quanto aos efeitos visuais e psicológicos de seus projetos. Ele acreditava que a cena pastoral clássica, com pastos, animais, topografia e caminhos ondulados, a cena “verde” predominando, era um poderoso antídoto ao stress e à artificialidade do ambiente urbano.

O sentido de tranqüilidade de seu desenho era enfatizado pela cuidadosa separação de temas paisagísticos distintos e usos conflitantes.

Ao mesmo tempo em que almejava trazer para as cidades a tranqüilidade da cena pastoral, reconhecia a natureza diferenciada do Sul e Meio-Oeste americano, desenvolvendo ainda, na Califórnia e no Colorado, uma política de conservação da água apropriada para o ambiente semi-árido. Entretanto, a idealização de uma natureza pastoral constituía uma inspiração forte em seu desenho. A natureza na cidade para Olmsted deveria ter (está escrito no Memorial de Projeto do Central Park) a imagem do ambiente pastoral.

Olmsted, portanto, buscava formalizar, em seus projetos, uma visão claramente seletiva e antrópica de natureza. Portanto, atribuir-lhe tão-somente esse intento não é suficiente para explicar a grandeza e vanguarda de seu pensamento⁴. Olmsted possuía uma visão ambiental de cidade, no sentido da incorporação dos vários processos operantes no urbano, fossem naturais ou sociais. Dois exemplos pontuais podem ilustrar a afirmação: em 1870, Olmsted conclamou as cidades a explorar as oportunidades existentes em seu denso padrão de adensamento, inclusive dentro da idéia de reaproveitamento dos recursos energéticos do lixo. Segundo Olmsted, “*experiências indicam que é viável enviar o ar aquecido pelas cidades através de seus encanamentos, a exemplo da água, e que ele pode ser puxado para cima... Desta forma, pode-se alcançar uma grande economia de combustível, como também de preocupações, numa área muito difícil, a da energia doméstica*”.

O Emerald Necklace em Boston é um sistema de parques que se tornou um marco no planejamento de parques americanos, mas, segundo Spirn, poucos apreciam o fato que 1/3 do sistema foi desenhado para controle de inundação

(4) Paisagistas como Henry Arnol e Martha Schwartz têm uma atitude de certa forma depreciativa do trabalho de Olmsted, concentrando-se na impropiiedade da visão pastoral da cidade.

e qualidade da água e não originalmente, para recreação. Olmsted criou o Fens e o Riverway para combater os problemas de inundação e poluição da Baía de Boston; a recreação teria sido um dos benefícios incidentais.

Em tempo, Olmsted era um homem que se encontrava à frente de seu tempo, como escreveu Tobey. A ciência da ecologia, cuja criação é contemporânea à vida de Olmsted, com sua carga fortemente biológica, não havia sido trazida para o questionamento do ambiente urbano. No entanto, Olmsted incorporou processos naturais e socioculturais em seu desenho de paisagismo; a forma pastoral de seus projetos, e pela qual é, por vezes, criticado, responde, a nosso entender, por uma visão romântica da cidade que, entretanto, merecia uma análise mais cuidadosa, no sentido de identificar o ideário propulsor, a percepção da cultura nessa conceituação de ambiente urbano e, captando a essência dessas avaliações, trabalhá-la como um dado do projeto da natureza da cidade.

Século 20

A atividade projetual em paisagismo adentra o século 20 consolidada, na América do Norte, como profissão estabelecida e com a marca da ética de Olmsted na avaliação das relações entre processos humanos e naturais. A associação tradicional de paisagismo, como arte de jardins, dilui-se nessa ampla gama de complexidades, que se afigura na virada do século, e na qual os novos arquitetos-paisagistas imaginaram uma contribuição mais abrangente em face das novas realidades – desde projetos particulares em pequena escala, até a elaboração de políticas para o estabelecimento de parques nacionais, passando pelo desenho de parques urbanos, planejamento de



Foto 25 –
Emerald Necklace
Boston/1997

Foto 26 –
Emerald Necklace
Boston/1997



Silvio Macedo

subúrbios e sistemas urbanos, juntamente com novas categorias de análise; os arquitetos-paisagistas adentram o século 20, de certa forma, imersos em uma confusão epistemológica, na definição de seu campo disciplinar, e perplexos diante do presumível alcance escalar da profissão, de seus desafios e oportunidades de trabalho. O mercado de trabalho foi ainda impulsionado pelo setor público, tendo o Serviço Nacional de Parques se tornado o maior empregador de arquitetos-paisagistas no primeiro quartel do século.

Em 1899, é criada a primeira associação corporativa, a American Society of Landscape Architects (ASLA), e, precisamente em 1900, o primeiro currículo de arquitetura paisagística é estabelecido na Universidade de Harvard, três anos antes da morte de Olmsted, por seu filho Frederick Jr. – dois fatos que marcaram profundamente os rumos do paisagismo norte-americano e a importância e a influência de seu desenvolvimento enquanto disciplina e atividade projetual.

Embora informalmente o plantio e a manutenção de jardins domésticos fossem tarefas das quais as mulheres sempre participaram e, nos jardins reais, muitas mulheres fortes impusessem sua marca, o paisagismo sempre foi apontado, até muito recentemente, como uma profissão de *gentlemen*. Os homens eram os grandes profissionais da arquitetura e do urbanismo, bem como do paisagismo, até o início do século 20, exceção feita a Gertrude Jekyll. Despontam, ainda, os nomes de Ellen Biddle Shipman (1870-1950) e Beatrix Jones Farrand (1872-1959).

Apesar do forte preconceito que enfrentaram para que seus trabalhos fossem reconhecidos, essas mulheres pioneiras impulsionaram o desenvolvimento da profissão nos EUA. A pouca literatura sobre o assunto dá conta de suas contribuições relevantes. Ellen Shipman não apenas projetou espaços privados e públicos, em várias escalas, como foi igualmente responsável pela formação de toda uma geração de paisagistas em escolas de graduação para mulheres (Lowthorpe e Cambridge), além de haver empregado várias mulheres em seu escritório em Nova York. Sua visão da profissão privilegiava uma associação estreita entre as arquiteturas do edifício e da paisagem.

Beatrix Farrand, que, apesar das resistências internas, foi sócia-fundadora da ASLA, elaborou projetos tão distintos como jardins privados, campus universitário e jardim botânico. Influenciada pelo trabalho de Gertrude Jekyll, buscou a compatibilização de princípios formais do jardim paisagista inglês, com a especificação de plantas silvestres nativas. Admiradora do movimento impressionista, empenhou-se em traduzir seus preceitos teóricos para a linguagem do projeto de paisagismo; sua adoção de vegetação silvestre nativa no projeto evidencia sua percepção acurada e disposição para a exploração de possibilidades criativas com os elementos da natureza.

Coube, entretanto, a Thomas Church (1902-1978) imprimir a marca da estética modernista ao desenho de paisagismo, iniciando na costa oeste norte-americana uma tradição em paisagismo, até então apanágio da Nova Inglaterra.

Ainda no final do século 19, Olmsted havia criticado duramente os projetos paisagísticos na Califórnia por sua inadequação às condições ambientais específicas (particularmente climáticas); segundo ele, não apenas a especificação da vegetação deveria orientar-se por sua resistência à aridez local (o que excluía os extensos gramados tão populares), como também arquitetura e jardim, integrados, deveriam contribuir para a promoção de conforto ambiental;

Olmsted imaginava “arcadas e pátios similares aos encontrados na Espanha e na África do Norte, que compensariam os efeitos do calor e do vento”.

Church, tanto quanto Olmsted, percebia essa inadequação da importação de padrões de desenho, que mantinham um vínculo com a imagem dos jardins ingleses, à realidade ambiental da Califórnia; ao completar sua educação formal em paisagismo, viajou para estudar a relação entre clima, arquitetura e jardins na Europa mediterrânea.

Church não apenas revolucionou a linguagem dos jardins, criando uma teoria orientada por princípios cubistas como popularizou essa sensibilidade do projeto com relação ao entorno em termos visuais e de conforto ambiental, por meio dos 2.000 projetos de jardins realizados por seu escritório.

Sua teoria se baseava na idéia que “um jardim não deveria ter começo nem fim e que deveria ser agradável de se ver sob todos os ângulos e não apenas a partir da edificação. Linhas assimétricas eram usadas para criar uma aparência de dimensões mais amplas. Formas e linhas simples eram consideradas mais fáceis de manter e de fruição mais relaxante”.

Church publicou, em 1955, o seu livro *Gardens are for people*, no qual se insurgia contra maneirismos estilistas e enfatizava sua preocupação com os aspectos regionais e a singularidade de cada usuário, cada projeto.

Não apenas considerações de ordem formal ou ambiental caracterizaram sua obra. As transformações socioeconômicas, sobretudo no período de Depressão, instigaram-no à busca de novos modelos, mesmo que os aplicasse à esfera do jardim privado.

A política desenvolvimentista do New Deal, por sua vez, criava outras oportunidades para os profissionais atuantes no campo da paisagem e ambiente. Um de seus decretos foi responsável pela criação do Tennessee Valley Authority, a qual desenvolveu não apenas um plano em escala que extrapolava limites administrativos contemplando delimitações fisiográficas, como também uma ambiciosa agenda, que mesclava a construção de imensos reservatórios para a geração de energia elétrica, oportunidades de navegação, aplicação de técnicas novas para controle de inundação e irrigação com planejamento dos recursos cênicos, criando ainda oportunidades recreacionais. O National Park Service, nessa mesma época, foi ampliado para que se criassem não apenas outros parques nacionais, como também outras configurações de paisagem, que ajudariam a moldar a paisagem em escala nacional tais como *parkways* e faixas litorâneas. Segundo Jellicoe, uma das contribuições mais importantes do New Deal para o National Park Service foi o de conferir-lhe “poderes especiais para a realização de pesquisas abrangentes sobre o lugar da natureza no mundo moderno”.

Sintonizado com as preocupações de seu tempo, Garret Eckbo, um seguidor das idéias de Church, avançou na busca de concepções que, como ele próprio

Silvio Macedo



Foto 27 –
Universidade de
Cincinnati –
Projeto Paisagístico
George Hargreaves/
2001

Silvio Macedo



Foto 28 –
Universidade de
Cincinnati –
Projeto Paisagístico
George Hargreaves/
2001

classificou em seu livro *Landscape for living* (1950), “religasse pessoas e natureza.” Essas preocupações se refletiam em projetos tão distintos quanto o trabalho realizado para a Farm Security Administration, para a qual desenhou campos para operários migrantes, ou no desenho de jardins privados suburbanos. Eckbo foi, nessa época, e a exemplo de Church, um defensor da importância do jardim residencial como manifestação das necessidades e desejos do indivíduo. Em *The landscape we see*, escreveu sobre a influência cumulativa na paisagem, dos pequenos jardins privados, considerando-os um dos campos projetuais mais desafiadores.

Em 1969, quando escreveu esse último livro, a abordagem ambientalista, que evidencia a importância dos processos ecológicos no projeto de paisagismo, já se afirmava como linha projetual por intermédio de Ian McHarg, como veremos adiante.

Contudo, Eckbo conseguia incorporar a um só tempo em seus projetos um conhecimento dos aspectos ambientais envolvidos e as demandas do cliente (fosse um indivíduo ou uma comunidade), e tinha uma capacidade de fornecer respostas criativas na qual a dimensão da arte não se perdia. Talvez, não somente por seu talento e sensibilidade, mas por uma prática projetual também em pequena escala, em que o usuário se encontra mais próximo, ao contrário dos grandes esquemas de planejamento ambiental, nos quais os mapas parecem tão impessoais, Eckbo tenha conseguido, com o conhecimento, a técnica e os materiais que dispunha, realizar um trabalho que incorporava as três dimensões de que tratamos neste trabalho: a ecológica, a artística e a perceptiva.

Uma passagem de *The landscape we see* procura classificar seu conceito de qualidade do projeto: *“Por qualidade entendo a relação entre indivíduo ou um grupo de pessoas e uma paisagem. Essa relação envolve as percepções, compreensões e reações humanas, como um processo aferidor de qualidade. A essência da qualidade paisagística não se encontra nem na paisagem em si, nem nas pessoas, mas na natureza das relações que se estabelecem entre elas. Assim, a qualidade pode variar de acordo com o tempo e o espaço, com a natureza humana e com a natureza da paisagem na qual se insere.”*

Em tempo, o paisagismo norte-americano legou à história essas importantes contribuições, por intermédio de nomes como Olmsted, Church e Eckbo, cuja sensibilidade na apropriação dos processos naturais (fosse na escala do jardim ou da cidade) não significava uma negação das possibilidades estéticas do projeto e vice-versa. Porém, na segunda metade do século 20, mais precisamente no final dos anos 60, perde-se a visão de síntese entre processos naturais e humanos, ciência e arte, com a consolidação de linhas projetuais que se posicionam como distintas – a orientação ambientalista (preconizada por Ian McHarg, John Lyle, Robert Thayer, Ann Spirn e Michael Hough, entre outros) e a visão de paisagem como arte (defendida por paisagistas como Peter Walker, Martha Schwartz, George Hargreaves, 1920, e Michael Van Valkenburgh); em meio a essa celeuma, paisagistas como Lawrence Halprin advogam a compatibilização entre essas orientações, privilegiando questões relativas à percepção das pessoas que vão usufruir do ambiente construído.

Uma investigação analítica se faz necessária nesse momento, a fim de melhor compreendermos o universo dessas concepções que, não raro, colocam-se como divergentes, precisamente em um momento da história em que são questionadas as conseqüências de uma percepção fragmentada e excludente, e avaliadas as conseqüências da ruptura entre natureza e cultura.

Bibliografia

- BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à história contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1976.
- BEVERIDGE ROCHELEAU, Olmsted, F. L. *Designing the American Landscape*. Nova York: Rizzoli, 1995.
- BURNS, Eward Mcnall. *História da civilização*. Porto Alegre: Globo, vol.1 e 2, 1977.
- CHURCH, T. *Gardens are for people*. Nova York: Reinhold Publishing Co., 1955.
- CLARK, Keneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulissea, 1961.
- CLARKE, P. et al (Ed.). *Book of the countryside*. Londres: The Sunday Times, 1986.
- CRANZ, Galen. *The politics of park design: A history of urban parks in America*. Cambridge: Mass., MIT, 1982.
- DICKENS, Charles. *Hard times*. 6 ed. Essex: Ed. Longman, 1982.
- DIEGUES, Antonio Carlos. *O mito moderno da natureza intocada*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- DORST, Jean. *Antes que a natureza morra*. São Paulo: Edusp, 1973.
- ECKBO, Garret. *Landscape for living*. Nova York: F. W. Dodge Corp., 1950.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaio*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- A EPOPEIA de Gilgamesh. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FEIN, Albert. *Frederick Law Olmsted and the American environmental tradition*. Nova York: Brazilla, 1972.
- HOWARD, Ebenezer. *Garden cities of tomorrow*. Londres: Faher, 1945.
- JELICOE, Geoffrey and Susan. *The landscape of man—Shaping the environment from prehistory to the present day*. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- LAURIE, Michael. *Introduction to landscape architecture*. Londres: Pitman, 1975.
- LENOBLE, Robert. *História da idéia de natureza*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- LEOPOLD, Aldo. *A Sand county almanac*. Nova York: Ballantine, 1990.
- MEINIG, D. W. (Ed.). *The interpretation of ordinary landscapes – Geographical essays*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- MUIR, John. *The Mountains of California*. Nova York: Dorset Press, 1988.
- NORBERG – SCHULZ, Christian. *Intentions in architecture*. Cambridge: The M.I.T. Press., 1981.
- _____. *Genius Loci: Towards e phenomenology of architecture*. Nova York: Rizzoli, 1980.
- OGRIN, Dusan. *The World heritage of gardens*. Londres: Ed. Thames and Hudson, 1987.
- PLATO. *The collected dialogues*. New Jersey, EUA: Princeton University Press, 1989.

SHELDRAKE, Rupert. *The rebirth of nature. The greening of science and god.* Vermont: Park St. Press, 1994.

STEWART, Frank. *A natural history of nature writing.* Washington D. C., Island Press/Shearwater, 1995.

THOMAS, K. *O homem e o mundo natural.* São Paulo: Cia das Letras, 1988.

THOREAU, H. D. *Walden.* Nova York: Signet, 1963.

_____. *The Maine woods.* Nova York: Perennial, 1984.

TISHLER, W. et al. *American landscape architecture – Designers and places. The Preservation Press – ASLA.* Washington D. C.: ASLA, 1989.

TOBEY Jr., G. B. *History of landscape architecture.* Nova York: Era P. Company, Inc., 1973.

TOYNBEE, Arnold. *A humanidade e a Mãe-Terra – Uma história narrativa do mundo.* Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1987.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade.* São Paulo: Cia das Letras, 1988.

WILSON, Alexander. *The culture of nature. North American landscape from Disney to the Exxon Valdez.* Massachussets: Blackwell, 1992.

WOOD, James P. *Henry David Thoreau: The man who would be free.* Nova York: Pyramid Books, 1969.