

Vladimir Bartalini

*N*ATUREZA, PAISAGEM e CIDADE

036

pós-

RESUMO

O artigo se desenvolve no entrelaçamento dos três termos que lhe servem de título: natureza, paisagem e cidade. A identidade - cultural e esteticamente construída - da paisagem, com a natureza e com o campo cultivado, manteve sua validade em pleno meio urbano, quando da concepção dos grandes parques públicos, nas principais cidades do século 19. Com a crescente artificialização do ambiente de vida, aquela identidade forjada sofreu abalos, exigindo novos posicionamentos. Para facear as novas demandas, o arquiteto envolvido nas questões da paisagem não pode satisfazer-se com os conhecimentos positivos já acumulados sobre o assunto. A visada poética é tida como fundamental, no sentido de atualizar, nas condições contemporâneas, a experiência da paisagem.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem, paisagismo, paisagem e arte, natureza e paisagem, paisagem na cidade, poética da paisagem.

RESUMEN

RESUMEN

Este artículo se desarrolla en el cruce de los tres términos que figuran en el título: naturaleza, paisaje y ciudad. La identidad - cultural y estéticamente forjada - del paisaje, con la naturaleza y campos de cultivo, ha mantenido su validez en el medio urbano, con la concepción de los grandes parques públicos en las ciudades principales del siglo 19. Con la creciente artificialidad del ambiente de vida, esa identidad se pone en duda, lo que requiere nuevas colocaciones. Para hacer frente a esas nuevas demandas, el arquitecto interesado en cuestiones relativas al paisaje no puede satisfacerse con los conocimientos positivos ya acumulados sobre el tema. La mirada poética se considera esencial para poner al día, en las condiciones actuales, la experiencia del paisaje.

PALABRAS CLAVE

Paisaje, paisajismo, paisaje y arte, naturaleza y paisaje, paisaje en la ciudad, poética del paisaje.

ABSTRACT

This article interweaves the three terms used in its title: nature, landscape, and the city. The culturally and aesthetically built identity between landscape, nature, and cultivated fields in rural areas remained valid in urban areas, when the great public parks were established in major cities of the 19th century. As the human environment became more and more artificial, that forged identity was questioned, and new placements were required. To face new demands, architects involved in landscape issues should not be satisfied with the positive knowledge already accumulated on the subject. The poetic point of view is seen as essential to update, under contemporary conditions, the experience of the landscape.

KEY WORDS

Landscape, landscape architecture, landscape and art, nature and landscape, city landscape, poetics of landscape.

SOBRE PAISAGEM...

¹ Nesse livro, o autor, interessado na atribuição de valor à paisagem para fins de identificação e preservação do patrimônio cultural, contribui para a reflexão sobre o assunto, ao apresentar, na primeira parte, uma súmula de várias abordagens da paisagem na geografia.

² O termo “ambiência” comparece na Recomendação de Nairóbi de 1976 (19ª Sessão Unesco), referente à salvaguarda dos conjuntos históricos ou tradicionais, e vem ali definida como “o quadro natural ou construído que influi na percepção estática ou dinâmica desses conjuntos, ou a eles se vincula de maneira imediata no espaço, ou por laços sociais, econômicos ou culturais”. IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cartas Patrimoniais. Rio de Janeiro, IPHAN, 2004, ou em <http://portal.iphan.gov.br>, Cartas Patrimoniais, Recomendação de Nairóbi, acessado em 28/11/2010. Ainda associada às múltiplas modalidades de percepção sensorial, e fora da conotação meio-ambientalista, a ambiência comparece nas considerações de Bernard Lassus sobre a paisagem, “L’obligation de l’invention. Du paysage aux ambiances successives”, in BERQUE. A. (org.). Cinq propositions pour une théorie du paysage. Seyssel, Editions Champ Vallon, 1994, p. 83 et seq.

São normais as ressalvas introdutórias, toda vez que se fala em paisagem. Que o termo é usado amplamente, e que esta latidão, nada confortável, requer algum balizamento, já nos ensinou Georg Simmel, em *Filosofia da paisagem*, escrito em 1913, e continuam a nos dizer muitos dos trabalhos que a adotam como tema.

Assim é que, já bem avançado o século 20, Guido Ferrara, ao abordar o conceito de valor na paisagem (FERRARA, 1968:11 et seq.), viu-se impelido a referir-se à geografia, à história, à estética, à psicologia, antes de trazê-lo para o campo da arquitetura. Referências à paisagem como objeto da geografia e da estética também foram feitas por Vittorio Gregotti, quando se propôs a tratar da forma do território nos domínios da disciplina arquitetônica (GREGOTTI, 1972:61 et seq.). E não é de outro modo que se dá início à primeira parte da ainda recente publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Ministério da Cultura, sobre Paisagem e Patrimônio, cujo título antecipa o teor, Paisagem: um conceito, múltiplas abordagens¹.

Em que pesem as restrições costumeiras à aplicação do termo “conceito” para referir-se à paisagem, dadas as dificuldades em isolá-la do contexto empírico, portanto singular, e alçá-la a uma condição abstrata, universal, o seu uso parece que se generaliza, talvez não só por licenciosidade semântica, mas bem possivelmente por haver pressupostos respaldados pelo senso comum que permitem reconhecer, com pequena ou nenhuma margem de erro, de que se está falando, quando se pronuncia a palavra paisagem.

De todo modo, cabe perguntar por onde se dá a hegemonia do suposto conceito no senso comum, que passa, de praxe, pela associação de paisagem com natureza ou com ambiente. O par paisagem-natureza tanto pode concernir às ciências naturais quanto à estética. De fato, Joachim Ritter dá tratos a essa questão, quando demonstra por que se requereu um “*órgão específico*”, a paisagem, para conferir à natureza uma “*presença estética*” (RITTER, 1997: 63).

Se se considera o par paisagem-ambiente, também mais de uma entrada se apresenta, pois ambiente, no vulgo, remete muitas vezes à ecologia, ao uso, conservação e preservação dos recursos naturais, à agenda específica do movimento ecológico-ambiental, mas ainda à *ambiência*², que pode ou não apresentar pontos em comum com aquela agenda.

Afinal, em que terreno se está pisando: das ciências naturais e ambientais, da arte, da cultura de um modo mais geral? Quanto à natureza, depois da fundamental contribuição de Robert Lenoble, parece não fazer sentido referir-se a ela sem levar em conta as diferentes concepções de mundo, os diversos olhares que a definem e redefinem continuamente, a inseparabilidade entre os “*dois aspectos, ‘científico’ e ‘moral’, da ideia de Natureza*” (LENOBLE, 2002:29). Pode-se considerá-la, portanto, dentro do vasto campo da cultura de uma sociedade.

³ A posição de Roger é reiterada ao menos nas seguintes publicações: ROGER, Alain. *Histoire d'une passion théorique ou comment on deviant un Raboliot du paysage*, in BERQUE, Augustin (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1994. ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Éditions Gallimard, 1997. ROGER, Alain. *La naissance du paysage en occident*, in SALGUEIRO, Heliana Angotti (dir.). *Paisagem e Arte*. São Paulo: CBHA, CNPq, FAPESP, 1999.

Por sua vez, vínculos da paisagem com a arte são bastante fortes. Em lançamento também relativamente recente, Javier Maderuelo, visando remontar à gênese do dito “conceito” de paisagem, adota a pintura como fio condutor da investigação, na trilha aberta e reafirmada por Alain Roger em diferentes ocasiões³. Mas Jean-Marc Besse, no quarto dos seus seis ensaios sobre a paisagem, após enfatizar as relações desta com a teoria (contemplação) do cosmos e com a estética, indaga, justamente, se a noção e o valor da paisagem devem estar restritos a uma representação de ordem essencialmente estética, e se não seria “*mais razoável encarar a questão da paisagem no âmbito de uma indagação antropológica geral sobre o desenvolvimento e as transformações das ‘culturas visuais’*” (BESSE, 2006:62).

A visibilidade da paisagem. Segundo Besse, este é o ponto para o qual convergem o “realista” - aquele que afirma haver uma realidade independente do espectador, algo objetivo, uma *fisionomia* que se dá a conhecer - e o “subjetivista”, para quem é o espectador que define a paisagem, ou seja, é o seu olhar que a constitui. Neste caso, a paisagem provém de um ponto de vista (no sentido mais amplo e não estritamente físico da expressão), é uma *imagem* (e não uma realidade), uma representação definida pelo espectador. Já o realista parte da ideia de que há “*algo além da representação, ele quer perceber no visível o traço de outra coisa que não é só visível*” (BESSE, 2006:65). Há, portanto, uma diferença de base entre as duas posições, embora ambas entendam ser a paisagem da ordem do visível.

A maioria dos autores que assumem uma postura “realista”, continua o autor,

não são historiadores da arte ou críticos de arte. Eles são antes geógrafos, sociólogos, historiadores, especialistas em ciências naturais ou sociais; eles são também planejadores, arquitetos ou paisagistas, e deste ponto de vista a sua relação com a paisagem é principalmente animada por uma intenção de conhecimento e de intervenção, ou seja, de projeto, sobre o território. (BESSE, 2006:64).

Conhecer e intervir. Haveria, assim, uma ciência da paisagem, imprescindível para guiar as ações projetadas sobre ela. A paisagem, esta “*evidência sensível*”, é a resultante de uma série de relações e combinações de várias ordens e naturezas *impressas* sobre a Terra. Tais impressões podem e devem ser reconhecidas, lidas, decifradas, interpretadas, para se atingir a realidade mais interna que por elas se manifesta. Mas é preciso saber ler e interpretar esses dados a partir da sua própria aparência, isto é, enquanto paisagem. Daí a utilidade do conceito de *fisionomia* adotado pelos geógrafos a partir de Vidal de La Blache, que o herdou de Humboldt.

A paisagem é dotada de uma fisionomia, uma realidade objetiva que, ao observador, compete reconhecer e interpretar, e sobre a qual, eventualmente, o agente intervém. A cultura visual aqui implícita tem sua “arte” e suas técnicas, pois o reconhecimento e a interpretação da fisionomia da paisagem assim o exigem: “*Não basta querer ver. [...] o aprendizado da visão positiva das realidades da superfície terrestre será o primeiro estágio e não o mais fácil*”, afirmava Jean Brunhes (BESSE, 2006:73).

Mas, etimologicamente, fisionomia é uma contração de *fisio-gnomonia*, que significa ordenação da *fisis*, o oposto de *fisio-anomia*, que seria a ausência de lei

ou de organização entre as coisas que compõem o mundo físico: o Caos em oposição ao Cosmos. James Hillman esclarece que, “*para os estóicos, kosmos significa também anima mundi, e a palavra é fundamentalmente estética. Ela significa ‘ordem’, ‘arrumação’, como uma demonstração, unindo as noções de ética e de estética, o bom e o belo platônicos [...]*” (HILLMAN, 1993:19).

A abordagem estética parece “perseguir” a paisagem: não há como dispensá-la. E o próprio Besse, que trouxe a questão à tona, não deixa de sublinhar que “*os intercâmbios entre a ciência e a arte, no concernente à paisagem, são muito mais freqüentes e muito mais profundos do que geralmente se supõe*” (BESSE, 2006:62).

Quanto não haveria de contribuição da arte e da subjetividade, na identificação e interpretação das fisionomias? Para Simmel, toda vez que se apreende realmente uma paisagem, e não mais um mero agregado de objetos, está-se diante de uma obra de arte *in statu nascendi*. Não é preciso ser artista ao pé da letra para que, frente a essa experiência de apreensão, “*a forma artística se torne viva em nós, atuante, e que, mesmo sem poder aceder à criatividade própria [do artista], se anseie ao menos por ela [...]*” (SIMMEL, 1988:238).

Ainda segundo Simmel, esta capacidade artística, mesmo exercida pelos “não artistas”, tem na paisagem um campo favorável de realização: “*Nosso olhar pode reunir os elementos da paisagem agrupando-os de um modo ou de outro, pode deslocar os acentos de várias maneiras, ou ainda fazer variar o centro e os limites*” (SIMMEL, 1988:238). Diferentemente da figura humana, cuja síntese é um dado prévio, uma aparência imediata, a paisagem exige um estágio intermediário de elaboração da imagem, antes de se tornar uma pintura. Tal passo consiste, primeiro, em conformar os elementos em “*paisagem ordinária para o que já contribuíram, forçosamente, as categorias estéticas [...]*” (SIMMEL, 1988:240).

Como se forma tal unidade, como se dá esta fusão dos elementos em paisagem? Para Simmel,

o suporte maior desta unidade é sem dúvida o que se chama a Stimmung⁴ da paisagem. [...] ela [Stimmung] penetra todos os seus detalhes [da paisagem] sem que se possa tomar um só dentre eles como responsável: cada um [dos detalhes] participa dela [Stimmung] de um modo indefinível – mas ela [Stimmung] não existe exteriormente a estes aportes como também não se compõe da sua soma. (SIMMEL, 1988:240-241)

Resta, no entanto, esclarecer onde reside a *Stimmung*. A analogia com o poema lírico, a que Simmel recorre para responder a isto, é oportuna: o sentimento se situa no interior do poema, independente do humor subjetivo de quem o ouve ou lê, e mesmo que não se detecte nas palavras isoladas, que o constituem exteriormente, qualquer traço de tal sentimento. Ocorre que o poema, justamente como formação objetiva, é já um produto do espírito que lhe conferiu tal sentimento, o qual se torna, assim, também uma realidade objetiva indissociável do poema (SIMMEL, 1988:243). Algo semelhante ocorreria com a *Stimmung* da paisagem: ela se constitui no próprio ato de fusão dos elementos em paisagem, e dela é inextricável.

Neste sentido, não há paisagem sem sujeito. Pode haver elementos objetivos, pode haver natureza, que Simmel define como “*a cadeia sem fim das coisas, o*

⁴ *Stimmung* não vem traduzida, na edição francesa, aqui adotada como referência. O tradutor do alemão reconhece que a palavra é intraduzível em francês e propõe que se lhe atribua um sentido entre “atmosfera” e “estado de alma”.

surgimento e o desaparecimento ininterrupto das formas, a unidade fluida do devir [...]” (SIMMEL, 1988:231-232), mas não haverá paisagem, se não houver quem a constitua.

Não parece ilícito transpor este raciocínio para a detecção ou atribuição de uma fisionomia à paisagem. Soa mais difícil um “realista” provar que a porção de território por ele designada como uma paisagem, dotada desta ou daquela característica, existe por si, objetivamente, enquanto paisagem (e não enquanto “natureza”, na acepção de Simmel). Aliás, mesmo reconhecendo e defendendo a necessidade e a importância de uma atitude científica, seja analítica ou relacional, os propositores do conceito de fisionomia aplicado à paisagem recorrem à seleção das “variáveis” e à síntese promovida pelo olhar para chegar à visão de conjunto, com o que já se gravita num campo que, se não é o da arte, não é totalmente estranho a ele.

Por tudo isto, Augustin Berque adota uma posição prudente ao dizer que “a paisagem não reside nem somente no objeto, nem somente no sujeito, mas na interação complexa destes dois termos [...] E é à própria complexidade deste cruzamento que se apegam o estudo da paisagem” (BERQUE, 1994:5).

Já que se trata de um complexo, haveria de se considerar, inversamente, o aporte das ciências e das tecnologias na apreensão paisagística, não fosse este um desafio ainda mais desproporcional aos limites deste trabalho, que os demais apresentados até aqui.

De todo modo, é um alívio poder contar com as reflexões de Laymert Garcia dos Santos sobre “paisagens artificiais”, por ocasião da conferência apresentada em seminário homônimo, em 1996. Ali o autor, ante a estranheza provocada pelo tema, começa por uma suposição radical: “O bom senso diria que a paisagem ‘natural’ é real, enquanto a outra é inventada. Uma seria a realidade feita imagem, a outra, a imagem feita realidade. Entre a paisagem natural e as paisagens artificiais haveria, portanto, uma barra de oposição” (SANTOS, Garcia dos, 2003:197).

Mas logo em seguida deflete para o caminho do meio, com o fim de “tornar perceptível esse estado intermediário no qual tecnologia e natureza se encontram como se nunca tivessem estado apartadas” (SANTOS, Garcia dos, 2003:198).

Para isso, lança mão de um *haiku* de Yosa Buson, onde o poeta setecentista registra em três versos a simultaneidade da percepção de um relâmpago e do som das gotas de orvalho que pingam de um bambu – “Com a luz do relâmpago / Barulho de pingos / Orvalho nos bambus” – e o compara ao *Video haiku* de Bill Viola.

As anotações de Viola para realizar seu vídeo são reveladoras:

[...] meu plano de conviver com animais pastando surgiu quando gravava as tempestades nos campos de Saskatchewan. Aquelas vacas e eu ficamos lá oito horas. Elas estavam muito mais em casa do que eu. Apenas “ficavam”. Pura meditação, campo mente, em uníssono com a paisagem. Quis gravar este estado mental como a primeira ideia para fazer o trabalho sobre o animal. (SANTOS, Garcia dos, 2003:203),

e levam Laymert Garcia dos Santos a entender que, de maneiras diferentes, com técnicas distintas e séculos de distância, ambos expressam a experiência de uma fusão com a paisagem e, mais ainda, a experiência da *visão direta*.

Esta última afirmação requer explicações do autor, que se vale, para tanto, de observações do filósofo Keiji Nishitani (1900-1990) sobre a tecnologia:

*[...] as ações das leis da natureza encontram sua expressão mais pura nas máquinas [...]. As leis da natureza operam **diretamente** nas máquinas, com uma imediatez que não pode ser encontrada nos produtos da natureza. Na máquina, a natureza é trazida de volta para si mesma de um modo mais purificado (abstraido) do que é possível na própria natureza.* (SANTOS, Garcia dos, 2003:204) (grifo nosso).

A partir daí, assim conclui Garcia dos Santos:

Procurando gravar a pura meditação em uníssono com a paisagem, Viola manipula as máquinas como instrumentista que as conhece intimamente; interferindo na medida exata na duração dos pontos luminosos que varrem a tela, o artista deixa a imagem viver.

A opção tecnológica pelo vídeo se justifica em virtude da imagem ser apenas o movimento dos pontos luminosos, isto é, informação pura, diferença que faz a diferença. Bem compreendido e utilizado, o vídeo parece liberar plenamente todo o seu potencial, produzindo uma imagem que não é hiper-realista [...], e sim expõe uma outra realidade. (SANTOS, Garcia dos, 2003:205)

Haveria então semelhanças entre a fusão atingida por Buson em seu poema – a percepção real do relâmpago, a expectativa do estrondo terrível que, consumada ou não, por si só possibilita, num átimo, atentar por extremo contraste para a suavidade sonora dos pingos de orvalho – e a “*sinergia das puras intensidades do homem, da natureza e da máquina*” (SANTOS, Garcia dos, 2003:205), conseguidas por Viola.

Assim, mesmo quando entram em jogo os recursos tecnológicos mais sofisticados, a paisagem se mantém antes na “ordem do sentir”, do que na da inteligência pura; ela continua a se abrir como experiência original, pré-reflexiva.

Certamente isto não deve impedir, e nem haveria como fazê-lo, um olhar científico, analítico, ou mesmo positivo sobre a paisagem. Afinal, se a experiência da paisagem nos requer por inteiro, nesta inteireza inclui-se tudo o que se sente e já se sentiu nela, bem como tudo o que se sabe e o que se quer saber e fazer a respeito dela. Mas, ao menos no entendimento adotado aqui, não haverá paisagem sem a fusão que torne a unir as partes (inclusive o “sujeito”) num todo. É possível estudar a composição da fauna e da flora de uma formação natural, suas mútuas relações, seus nexos com o solo, as águas, as rochas, o clima; é possível estudar os espaços livres de uma cidade, suas especificidades e funções, sua integração num sistema; é possível estudar o conjunto das ruas, construções, equipamentos, fluxos de uma cidade, mas não haverá experiência da paisagem enquanto vigerem os olhares parcelados. Não se trata, enfim, de eleger a experiência estética (*aisthesis* enquanto sentir, em sentido amplo, e não estritamente ligado ao “estudo do belo”) como condição suficiente para começar a falar de paisagem, mas sem ela tampouco se poderia⁵.

Professando uma posição abertamente culturalista, Alain Roger, já citado, afirma que “o país [pedaço de terra] é, de certo modo, o grau zero da paisagem,

⁵ Não se trata, portanto, aqui, do dualismo que opõe ciência e poesia, razão e imaginação. Vera Lúcia Gonçalves Felício, uma estudiosa de Gaston Bachelard, ao se perguntar sobre a razão da preponderância da imaginação material nesse filósofo, encontra uma resposta que acena para a possibilidade de convivência das oposições: se há preponderância da imaginação material é “porque, por seu intermédio, as categorias científicas e metafísicas serão reelaboradas e nessa reelaboração a poética encontrará sua terra natal. A imaginação material conduz a um novo quadro de referências no qual a filosofia, a ciência e a arte poderão revelar suas oposições e complementaridades, isto é, suas diferenças, no sentido bachelardiano do termo [coexistência do diverso enquanto diverso]” (FELÍCIO, 1994: p. 37).

é o que precede sua artialização, seja ela direta (in situ) ou indireta (in visu)” (ROGER, 1997:18). É pela intermediação da arte (pintura de paisagem, arte dos jardins) que o país se torna paisagem. Em outra ocasião, o mesmo autor, incomodado com a decretação reiterada da morte da paisagem, pergunta e responde exclamativamente: “A paisagem está morta? Viva a paisagem!” (ROGER, 1999:39). O argumento de Roger indaga sobre qual paisagem teria morrido. Se tiver sido aquela que aprendemos a valorizar a partir do que nos ensinou a arte, não há por que chorar, pois saberemos apreciar outras novas que a arte nos proporcionará.

No entanto, o risco de morte da paisagem talvez esteja antes no questionamento da sua pretensão à síntese e, de modo mais geral, na desconfiança atual em relação a qualquer representação, pois foi esta a função, a de equivalente estético do todo, que lhe atribuiu a sociedade moderna, tão logo “o pensamento contemplativo, para o qual a natureza é ‘unidade na diversidade’, ‘essência de todas as forças e coisas naturais’ [...] perdeu sua evidência”. (RITTER, 1997:63)

Ocorre que os valores paisagísticos respondentes a este fim, desenvolvidos no decorrer do século 18, calcaram-se num “acordo” idealizado, em que paisagem e natureza coincidiam, ensejando a experiência de fusão no todo. As formas e as expressões da natureza foram valoradas esteticamente, tanto na pintura quanto nos jardins, constituindo-se imagens pregnantes e de tal ineditismo, a ponto de ainda hoje serem tomadas como modelos de natureza e, portanto, de paisagem.

Entender de onde provém a persistência dessa ilusão demandaria um empenho que não se pretende aplicar aqui, mas pode-se supor que ela se recolha justamente na “centralidade original do sentir” que o corpo experimenta na paisagem (BESSE, 2006:81). Ela permitiria recuperar a visão primeira do mundo, não uma volta às origens, e sim o

retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia [o é] em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho. (MERLEAU-PONTY: 1999:4)

Ou ainda, por haver uma “tonalidade afetiva” aí implicada: “O homem procura a Terra, ele espera e chama por ela com todo seu ser. Antes mesmo de encontrá-la, ele vai ao seu encontro e a reconhece.” (DARDEL, 1990:60).

Recuperar esta dimensão é imprescindível ao arquiteto interessado em intervir na paisagem, ou em detectar-lhe os valores a preservar. Mas, para isto, teria que, ao menos temporariamente, não reduzir de imediato toda relação com a paisagem ao conhecimento positivo ou à escolha de instrumentos operativos.

... NA CIDADE

Nada impediria que a “centralidade original do sentir”, ou o “retorno a este mundo anterior ao conhecimento”, ou a “tonalidade afetiva” que envolve a experiência da paisagem se realizassem em pleno meio urbano, caso não se

tivesse antes selado o contrato entre paisagem e natureza, esta entendida como natureza primeira. Mas o assunto não se resolve com a simples eliminação de um dos termos da equação – a natureza –, pois como dispensar, sem mais, as relações do imaginário com as matrizes materiais – terra, água, ar fogo –, em suma, com a materialidade da Terra, de que trata Bachelard? Mesmo que a imagem, em seu dinamismo, não se mantenha presa aos estados primordiais dos quais deriva, e se componha com outras e se transforme, até não apresentar mais qualquer sinal de origem, ela já carrega consigo aquela marca: “*A imagem, catarse das pulsões do Id, recebe no seu nascedouro o dom da identidade. Id, idem.*” (BOSI, 2004:25).

Não é um despropósito afirmar que esta materialidade elementar está menos, ou apenas indiretamente, disponível nas cidades, assim como nestas escasseiam as sensações básicas de extensão e de profundidade. Acredita-se, sem muito esforço, que no campo tudo isto esteja mais presente, embora não se trate de natureza, possivelmente porque o campo já foi, há muito tempo, convertido em natureza, pelo trabalho dos poetas. Berque nota essa correspondência artilosa em Hesíodo (*O trabalho e os dias*) e depois em Virgílio (*Geórgicas*), quando descrevem a mítica Idade de Ouro da humanidade. Ao referir-se à terra dadivosa em frutos, Hesíodo usa a palavra grega *aurora*, que remete à terra arada, portanto ao trabalho, mas logo em seguida diz que a terra dá os frutos por si própria. “*Impossível não ver a marca do trabalho humano*”, comenta Berque; “*e, no entanto, Hesíodo nos diz que era automaté, isto é, naturalmente, que a terra alimentava a raça de ouro no tempo de Cronos*” (BERQUE, 2008:25). O mesmo fez Virgílio, sete séculos depois. “*A ideia que se veicula assim através do tempo é que recolher os frutos da terra não é um trabalho [...]*” (BERQUE, 2008:25).

A paisagem, representante da natureza, foi acolhida pela cidade. A proposição dos primeiros parques urbanos na Inglaterra oitocentista justificou-se como compensação às assustadoras condições sanitárias das cidades industriais. Os benefícios sociais, as oportunidades de formação, de instrução e de restauração física e mental que a frequentação desses espaços supostamente oferecia também estão por trás das iniciativas a favor dos parques públicos urbanos, sustentadas por um amplo espectro social, formado por religiosos, projetistas, filantropos, políticos, artistas e intelectuais de diferentes tendências, inclusive pelos que pregavam o retorno a uma Inglaterra rural.

Mas tudo isso poderia ter-se dado com um balanço calculado entre superfície verde ou aquosa, volume arbóreo, extensão de caminhos para andar ou cavalgar, tipos e quantidades de equipamentos oferecidos para o uso da população. Todos esses “elementos” poderiam ter sido organizados em obediência a lógicas ou gostos quaisquer. No entanto foram dispostos de modo a constituírem “paisagens”, entendidas como “pedaços” da natureza, ou do campo, na cidade.

Além de corresponderem às razões e sensibilidades iluministas, ainda persistentes no século 19, tais paisagens já haviam sido teorizadas e praticadas, seja na pintura, seja nas grandes propriedades rurais, durante o século anterior. Em outras palavras, seguindo Alain Roger, a natureza já estava *artificializada, in visu e in situ*.

A passagem dos jardins no campo para os parques na cidade não se deu, porém, automaticamente, sem intermediações formais e programáticas. O parque na cidade, que se queria público e acolhedor de um grande número de pessoas, recreativo, mas também pedagógico e moralizante, antes de desembocar na forma

que o caracterizou no século 19 e mesmo no 20, ocupou a atenção de vários tratadistas dos jardins, notadamente na década de 1770. A discussão se dava, como bem expõe Panzini, em torno da predominância do *útil* ou do *belo*, no espaço destinado ao grande público urbano, de que decorriam certas escolhas tipológicas.

Justo em 1770, foi publicado o tratado de Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, compilando o que se pensara e fizera, até aquele momento, quanto ao jardim chamado *inglês* ou *irregular*. Whately, ao organizar e divulgar as técnicas e características da “nova arte”, atém-se ao jardim privado, mas, instado pelo tradutor francês a pronunciar-se sobre o valor da simetria e da regularidade, presentes mesmo no corpo humano, e a conveniência de continuar a aplicá-las, deixa entrever o que pensava a respeito do jardim, quando destinado ao público urbano: “os jardins desta espécie formam uma classe à parte, e devem ser compostos segundo regras diferentes das do jardim privado. Não atingiremos nosso objetivo, se ali não implantássemos vias largas e retas” (PANZINI, 1993:120).

Poucos anos mais tarde, em 1774, Claude-Henri Watelet, no *Essai sur les Jardins*, reforçava o consenso que atinha o jardim público urbano à utilidade e, em decorrência, à regularidade e simetria, por “pertencer mais particularmente à Arquitetura que às outras Artes” (PANZINI, 1993:121). O verdadeiro jardim era o privado; só este, “não constrangido pelos laços da utilitas, é o ambiente poético, lugar da arte” (PANZINI, 1993:121).

Embora defensor e difusor das composições naturalísticas experimentadas e desenvolvidas na Inglaterra, Jean-Marie Morel, dois anos mais tarde, na *Théorie des Jardins*, confirmaria, em nome da utilidade, a conveniência da ordem e da regularidade no caso dos espaços públicos.

Já uma fresta seria aberta, nos cinco volumes da *Theorie der Gartenkunst*, de Christian Cajus Lorenz Hirschfeld, publicados entre 1779 e 1785, preparando o terreno para a adoção de outra linguagem, não por acaso denominada paisagística, nos jardins e parques públicos disseminados, a partir do século seguinte, nas principais cidades do mundo.

A paisagem, então, valendo pela natureza ou pelo campo, ganhou urbanidade. Nesta nova condição, foram-se alterando as feições rústicas de origem, embora se conservassem traços do pitoresco e, em certos casos, até se proporcionasse, em pleno espaço urbano, a sensação do sublime, para o que já estavam à disposição soluções testadas nos grandes jardins privados, no final do século 18. De todo modo, as necessárias adequações de programa para atender ao grande número de pessoas, somadas ao apuro técnico e formal atingido na construção de paisagens nos parques públicos urbanos, a partir da segunda metade do oitocentos, forçosamente reduziriam as oportunidades de provar, em tais espaços, aquela “centralidade original do sentir” ou de neles aprender primeiramente “o que é uma floresta, um prado ou um riacho”, justificativas fundamentais para a introdução da paisagem, ou, melhor dizendo, da linguagem paisagística, no meio urbano.

Apesar de o artifício ainda ser eficaz – em certos casos, é possível sentir-se em contato com a natureza, no interior de um parque, mesmo que urbano –, a representação da natureza pela paisagem, na cidade, tende a se tornar cada vez mais problemática.

Os recursos para simbolizar convincentemente o desmesurável, o desconhecido, a ausência de referência, que também fazem parte da experiência da paisagem, vão rareando: “*as paisagens que se articulam a partir de fundos incomensuráveis só existem momentaneamente, pois o avião transformou o mar em lago, e só a tempestade lhe restituiu o lado não mensurável*”, diz Bernard Lassus. Diante de uma situação em que tudo se torna passível de medida, este artista paisagista idealizou, em 1972, um projeto - não executado - para o jardim da universidade de Montpellier, denominado “O poço”. Lassus posiciona-se num contexto em que as superfícies se retraem, não há mais investida horizontal possível contra a floresta; supomo-la dominada. Resta, então, expressar o incomensurável vertical.

Quem não lançou algum dia uma pedra num poço e depois não aguardou, imóvel, o momento em que a pedra bate na água ou nas outras pedras do fundo, para então poder estimar a profundidade que a escuridão não permitia verificar visualmente?

Imaginemos simplesmente que não se ouça a pedra, isto é, que ela continue a cair... a pedra pode então atingir o monstro do Loch Ness, ou atravessar a terra e reencontrar milhares de pedras que chovem na eternidade, ou fazer emergir, nua, a verdade do poço. (LASSUS, 1998:25)

Não é o caso de descrever o artifício inventado por Lassus para produzir o efeito pretendido. O que se quer extrair daí é a busca constante para exprimir, com novos meios, experiências básicas como as da extensão, da profundidade, do imensurável, e também as que provêm do encontro direto com os “modos da substância”. Quando minguarem as possibilidades de tal contato, e a materialidade estiver profundamente ocultada, cumpre buscá-las, revelá-las, fazê-las vibrar por um momento pela mediação da paisagem, até que a Terra as recolha novamente.

REFERÊNCIAS

- BERQUE, Augustin (dir.). **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Seyssel: Champ Vallon, 1994.
- . **La pensée paysagère**. Paris: Archibooks / Sautereau Éditeur, 2008.
- BESSE, Jean-Marc. *A fisonomia da paisagem. De Alexandre Von Humboldt a Paul Vidal de La Blache*. In: **Ver a Terra**. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Tradução de Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DARDEL, Eric. **L'homme et la terre**. Nature de la réalité géographique. Paris: Editions CTHS, 1990.
- FELÍCIO, Vera Lúcia G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Edusp / Fapesp, 1994.
- FERRARA, Guido. **L'architettura del paesaggio italiano**. Pádua: Marsilio Editori, 1968.
- GREGOTTI, Vittorio. **Território da arquitetura**. Tradução de Berta Waldman-Villá e Joan Villá. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HILLMAN, James. **Cidade e alma**. Tradução de Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LASSUS, Bernard. **The landscape approach**. Tradução do francês de Stephen Bann, Paul Buck e Catherine Petit. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.

- LENOBLE, Robert. **História da ideia de natureza**. Tradução do francês de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 2002.
- MADERUELO, Javier. **El paisaje**: Genesis de um concepto. Madri: Abada Editores, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PANZINI, Franco. **Per i piaceri del popolo**. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo. Bolonha: Zanichelli, 1993.
- RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.
- RITTER, Joachim. **Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne**. Tradução do alemão de Gérard Raulet. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1997.
- ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Paris: Éditions Gallimard, 1997.
- . *La naissance du paysage en occident*. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (dir.). **Paisagem e arte**. São Paulo: CBHA, CNPq, FAPESP, 1999.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Paisagens artificiais*. In: **Politizar as novas tecnologias**: O impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SIMMEL, Georg. *Philosophie du paysage*. In: **La tragédie de la culture et autres essays**. Tradução do alemão de Sabine Cornille e Philippe Ivernel. Paris: Editions Rivages, 1988.

Nota do Editor

Data de submissão: Abril 2012

Aprovação: Setembro 2012

Vladimir Bartalini

Graduação, mestrado e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela FAUUSP, onde leciona nos cursos de graduação e pós-graduação. Desenvolve, desde 2004, pesquisa sobre “Córregos Ocultos” em São Paulo, no Laboratório Paisagem, Arte e Cultura (LABPARC), do qual é membro fundador. Conta com experiência profissional em projetos e consultorias em paisagismo, atuando, principalmente, em espaços livres públicos.

Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Projetos (AUP).

Rua do Lago, 876, Cidade Universitária

05508-080 – São Paulo, SP

(11) 3091-4544 /4646

bartalini@usp.br