

Desordem aparente, ordem implícita: a modernidade

“(…) Vê-se um jardim lindo e de agradável perspectiva; em vez da regularidade das ruas, no plantio das árvores, nos triângulos, nas grades de ferro, em vez da disposição geométrica, da simetria monótona que até então era seguida em todos os jardins, vêem-se ruas curvar unindo-se umas às outras, tabuleiros de grama de diversas dimensões e feitios, com feitios de flores e arbustos, e de espaço em espaço sobre a relva árvores destacadas, ou reunidas constituindo um denso bosque. É um jardim paisagista, no qual não predominam, como outrora no antigo passeio, o cordel do jardineiro, o compasso do cálculo e da simetria, porém a linha curva, a variedade, a imitação da natureza, de um modo elegante e gracioso, não como ela é, mas como deverá ser.”⁶¹

Como já citado anteriormente, em 1861 o Passeio Público do Rio de Janeiro sofre uma remodelação que ficou a cargo do paisagista Auguste François Marie Glaziou⁶² (1833-1906), um engenheiro e botânico francês que mais tarde realizou também as remodelações do Campo de Santana – atual Praça da República (1880), os Jardins do Palácio Imperial da Quinta da Boa Vista (1869), do Parque São Clemente em Nova Friburgo (1886), e foi responsável por arborizações urbanas na cidade. Ele chegou ao Rio de Janeiro em 1858 e assumiu o cargo de diretor de Matas e Jardins, introduzindo um estilo que seus contemporâneos Joaquim Manoel Macedo e Moreira Azevedo chamavam *jardim paisagista*; seria a apropriação de um jardim inglês *pitoresco*⁶³, atitude oposta à geometrização

61 AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1962 (primeira edição 1861), citado por SEGAWA p. 106

62 Glaziou colaborou com Adolphe Alphand na construção dos grandes parques públicos de Paris durante as reformas de Haussman.

63 Segundo Argan, o termo pitoresco se refere à jardinagem, ou seja, “a uma arte que não imita nem representa (...) mas opera diretamente sobre a natureza modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades da vida social, isto é, colocando-a como ambiente da vida. (...) Para o pitoresco, a natureza é um ambiente variado, acolhedor, propício que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos sociais” Ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos Contemporâneos*. São Paulo:

realizada por mestre Valentim, porém combinando em suas composições, plantas nativas e exóticas. Em suas citações:

*“O jardineiro-paisagista é rival do paisagista pintor. Este faz representar em sua tela de algumas polegadas o aspecto de um terreno imenso, vastas planícies entrecortadas de rios, alcantilados montes, vales sombrios, e tudo, enfim, quanto a natureza criou. Aquele corta, levanta, cava o terreno entregue à sua perícia, planta e semeia onde convém cobrir o solo, ou onde é conveniente esconder o triste aspecto dos sítios; copia em sua obra as obras da criação, aproveita ou improvisa rios e lagos, montes, outeiros, grutas e bosques; mas em sua cópia tudo é palpável, tudo tem a sua vida especial, tudo brilha com as próprias tintas da natureza. Não pensem que estou poetizando: repetida a lição de um mestre na matéria, e em breve teremos um exemplo deleitoso dessas ideias na reforma do Passeio Público.”*⁶⁴

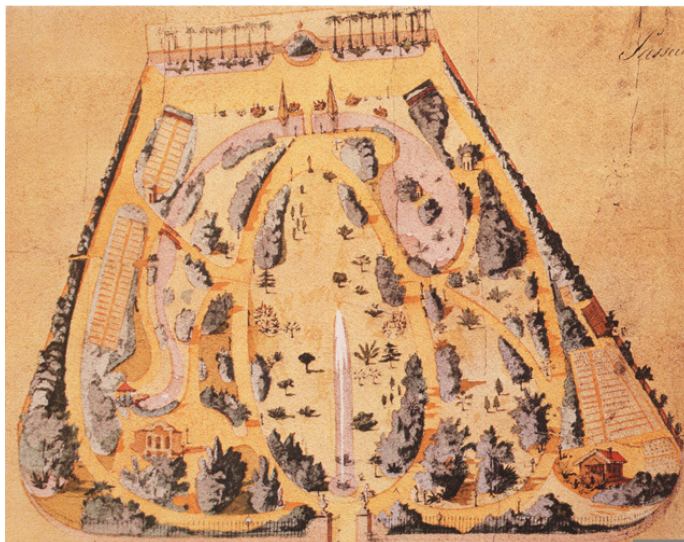


Imagem 14: Projeto do Passeio Público de Glaziou (1861) Fonte: <http://www.passeiopublico.com>

Companhia das Letras, 1992. p.12

64 MACEDO, Joaquim Manoel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Zelio Valverde, 1942 (primeira edição: 1863) In SEGAWA p. 104-105

O pitoresco⁶⁵ é uma escola de paisagistas que toma a natureza como fonte de estímulos, ou seja, parte do indivíduo integrado ao ambiente natural. Este pensamento tem como ponto de partida o advento do Iluminismo na Inglaterra, a partir do séc. XVIII, onde se dá início à era da Razão, com a crença no cientificismo como instrumento de ação. Desenvolve-se um conceito moderno de liberdade do sujeito autônomo num universo em movimento, em metamorfose emergente, ponto nascente de uma condição moderna de viver. A natureza passa a ser percebida com os sentidos, apreendida com o intelecto, modificada com o agir. Ela deixa de ser uma ordem revelada e imutável da criação, mas é passível de ser transformada em ambiente da existência humana.

Os estudos realizados por filósofos como Leibniz (1646-1716)⁶⁶ e Voltaire (1694-1778)⁶⁷ sobre a China, além da tradução e estudo dos escritos de *Confucius* (550-478AC) foram extremamente importantes para dar subsídio moral mais do que teológico às atitudes da vida, antagônicas à monarquia e à Igreja, uma vez que traziam estórias idealizadas do ambiente físico da China, que percolaram por todo o continente Europeu. Em oposição, porém em simpatia com a não aceitação de uma ordem pré-definida estava Rousseau (1712-1778) que advogou o retorno para a natureza e para o estado de nobreza selvagem.

Estes estudos tiveram especial significância para a arte paisagística do século XVIII na Inglaterra, uma vez que exerceram uma grande influência contra os padrões estéticos neoclássicos vigentes e realizarão influências nas definições das paisagens até o século XX. Um ponto de inflexão na história do gosto se instaurava, quando os ideais de regularidade, simplicidade, uniformidade, imutabilidade e inteligibilidade dos jardins de estilo clássico de Andre Le Notre (1613-1700) e do Conde de Laborde (1773-1824) - que pretendiam atingir uma

65 Alexander Cozens desenvolve escritos sobre a teoria do *pittoresco* na metade século XVIII. Alguns escritos referem-se à forma e ao modo de inflorescência de diversas espécies de arvores, ou seja, a invenção da paisagem se apoia em um conjunto de invenções botânicas. Ver ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 73

66 Em seu *Novíssima Sinica* (1699) faz comparações entre as civilizações europeia e chinesa. Ver LOVEJOY, Arthur O. *Essays in the History of Ideas*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948. p. 105

67 Em seu *Dictionnaire Philosophique*, no artigo “De la Chine”, Voltaire insiste na superioridade dos chineses. LOVEJOY, Arthur O. *Essays in the History of Ideas*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948. p. 109

estabilidade do mundo através do finito, do equilíbrio, da criação de um cosmos ordenado - são eliminados em favor da irregularidade, da assimetria, da variedade e da surpresa dos jardins românticos ingleses. São valorizadas agora sensações visuais em manchas, colocando como foco principal a espontaneidade e instabilidade da natureza, a variedade das aparências, e o realce do particular e do característico e não mais do universal.⁶⁸

Jean Starobinski afirma que o homem do século XVIII estava afastado tanto do ambiente natural quanto do ambiente produzido pelo homem, onde o prazer derivava da aproximação de ambos, definindo tensões entre eles ou resolvendo em harmonia. Ocorre um deslocamento das relações entre ambiente e arquitetura; há uma tensão permanente entre o mundo do homem e o mundo da natureza, que mantinham, no entanto, uma permuta e uma interpenetração.

“A consciência nostálgica sonha nos parques em que o idílio, ao se ocultar, deixa-nos a saudade de uma reconciliação que não se realizou. Saboreia-se assim uma felicidade que tem por tema a ausência de felicidade. Mas enquanto o jardim paisagístico (ou jardim anglais) deixa à natureza a faculdade de desenvolver-se caprichosamente e numa aparente desordem, as fachadas neoclássicas (...) assinalam-se por sua simplicidade, por sua nudez geométrica, por sua recusa do ornamento.”⁶⁹

Percebemos que no jardim inglês a intervenção do homem quer tornar-se invisível, mostrando a pura vontade da natureza, ao contrário da arquitetura racional que desejava mostrar a vontade do homem. Surge uma contemplação nostálgica, instaurando um sonho de paz entre o conflito homem-natureza.

Seguiram o ideal da *“beleza sem ordem”*, vinda do gosto pelas *chinoiseries* defendidos por Willian Temple, Richard Owen Cambridge, Mason, Addison, Alexander Pope, Willian Chambers e vários outros. Trata-se da produção de poemas “cultivados” compondo, com árvores, rochas, água e objetos artificiais

68 Ver ARGAN, Giulio Carlo. “Classico e Romântico” In: *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

69 STAROBINSKI, Jean. *A Invenção da Liberdade*. São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994. p.229.

cenas diversas com qualidades múltiplas, expressando e evocando várias sensações.

“No que se refere à arte dos jardins propriamente dita, nós devemos distinguir o elemento pictórico do elemento arquitetônico. Um parque criado com objetos naturais livres não é uma criação tal qual a construção arquitetônica edificada, porém é o resultado de um esforço pictórico que deixa os objetos em seu estado natural e procura imitar a grande e livre natureza, reunindo em um espaço construído, de forma completa, tudo o que é suscetível de nos agradar em uma paisagem: rochas e suas grandes massas selvagens, vales, bosques e pequenos maciços arbóreos, riachos que serpenteiam e vastos rios, lagos tranquilos etc. Ao reproduzir a natureza, a arte dos jardins, inspirada nos jardins chineses, atinge um grau de perfeição nunca antes alcançado.”⁷⁰

O jardim chinês era concebido como uma ruptura do cenário estático de apreensão do todo numa única visada, passando a apresentar uma sucessão de cenas assimétricas, onde a escala não era mais magistral, mas próxima ao homem onde o detalhe era observado. Vales artificiais, caminhos sinuosos, colinas, lagos serpentina, *corbeilles*, grutas, pontes e cascatas provêm de uma seqüência de mundos idealizados auto-contidos que proporcionavam paz e tranquilidade, encantamento e prazer.

A irregularidade e a aparente falta de ordem destes jardins eram artificialmente criadas. A natureza deixava de ser subserviente ao homem, e tornava-se amigável. Tratava-se na verdade, de uma representação de uma vista natural e selvagem do país, um simulacro da vida rural. É uma *naturalidade artificial*, que gera uma tensão permanente entre o natural e o artificial. Não há arbitrariedade: é um espaço fenomênico e visual, preservado, porém, da desordem e do acaso. É uma maneira de impor à natureza a forma que a mente humana supõe ser a forma típica da natureza. A paisagem ondulante e sinuosa organiza os objetos arquitetônicos a partir dela, mostrando uma nova complexidade de conceito de espaço e relação do

70 HEGEL, George W. *Estética: O Belo artístico ou o ideal*. São Paulo, Victor Civita, 1974. p. 265

homem com o meio.

Estes ideais chegaram ao Brasil pelas mãos de Glaziou, que foi convidado para fazer inúmeros jardins no Rio de Janeiro, contribuindo para o embelezamento da Capital e reflorestando os morros da Tijuca.

Segundo Joaquim Manoel Macedo, sobre o Passeio Público de Glaziou:

*“(...) representa um jardim do gênero inglês, hoje admitido em todo o mundo como o mais natural, o mais livre, o que produz mais agradáveis e completas ilusões.”*⁷¹

Não se pode dizer, no entanto, que Glaziou foi um mero transpositor da estética dos parques e jardins europeus, mas um paisagista que procurou incorporar sensivelmente ao contexto carioca as conquistas técnicas e os gostos estéticos em voga na Europa, privilegiando, no entanto, o uso de variedades botânicas nativas. A flora local é readmitida e a natureza tropical comparece com seu exotismo.

Glaziou participou da obra de aclimação de vegetais de outros continentes, trazidos de outras regiões tropicais que podiam adaptar-se ao meio carioca, mas a sua principal preocupação era a preservação da biodiversidade da Mata Atlântica onde procurava variedades de plantas mais adaptáveis aos parques e jardins da cidade e ao reflorestamento do Morro da Tijuca. Ao passo que a flora exótica da Europa era aclimatada nos jardins botânicos do Brasil, o paisagista francês, por sua vez, fazia o movimento inverso ao integrar a flora nativa aos parques públicos do Rio de Janeiro. Ele dá um primeiro passo no domínio da ecologia e na inserção da natureza na cidade de maneira moderna e humana, tornando a floresta mais acessível ao cidadão.

Quando Roberto Burle Marx se muda de São Paulo para o Rio de Janeiro em 1913, são os jardins de Glaziou que ele vai conhecer e essa mesma atmosfera que

⁷¹ MACEDO, Joaquim Manoel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Zelio Valverde, 1942 (primeira edição: 1863) In SEGAWA p. 106

ele vai compartilhar⁷². Ou seja, jardins que celebravam a natureza domesticada pelos homens e que utilizavam o repertório de espécies autóctones, na readmissão de uma “*natureza natural*”⁷³. Sua admiração por Glaziou é citada pelo próprio Burle Marx:

“Quando, em 1934, eu comecei a desenhar jardins, era possível encontrar, em alguns jardins de Glaziou, a influência da mão do mestre, de um homem que conhecia as plantas e sabia a maneira como elas ficariam no jardim.”⁷⁴

Assim, Burle Marx constrói seu trabalho paisagístico buscando as possibilidades de emancipação da natureza explorada da ex-colônia tropical em direção a uma paisagem urbana humanizada, seguindo as insinuações de Glaziou. Desta forma Burle Marx cria uma arte paisagística que não busca trazer a idéia da vida no campo para a cidade, mas atender a uma nova demanda: criar uma arte essencialmente urbana, determinada para o homem da cidade, da nova classe industrial envolvida com a modernidade, com o movimento, com a efemeridade. Diferentemente de Glaziou, no entanto, seus jardins não adquirem uma característica romântica através da construção de cenários bucólicos e nostálgicos. Na verdade, seu conhecimento dos elementos vegetais⁷⁵ é utilizado com o objetivo de possibilitar maior realce na correlação entre forma e textura dos mesmos na estruturação espacial da composição.

Pode-se dizer que o conceito formal dos traçados dos jardins paisagísticos ingleses - sua versão aplicada no Brasil através de Glaziou - está amplamente relacionado à linha ondulada e sinuosa que Hogarth define como a “linha da beleza” - “*the line of beauty*” - que é a linha de ligação mais indireta (ao contrário

72 Quando Burle Marx nasceu, fazia apenas doze anos que Glaziou deixara o Brasil.

73 Ver CZAJKOWSKI, Jorge. “A arquitetura racionalista e a tradição brasileira”. In: *Revista Gávea*, n. 10. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, março de 1993, p. 34

74 ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx the Unnatural Art of the Garden*. Museum of Modern Art New York, 1991 p. 21

75 Burle Marx se associou ao botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto (1892-1962) a partir do final da década de 30. Este especializou-se no estudo de formações vegetais típicas e regiões fitogeográficas de Minas Gerais, tendo promovido expedições científicas às serras do Ibitoca, Ibiá, Curral, Negra, Santo Antônio, entre outras. Era a época da construção da Pampulha e apresenta-se como um marco na história de coletas e uso paisagísticos de plantas dos nossos ambientes nos trabalhos de Belo Horizonte, Cataguases, Araxá, Ouro Preto e Pará de Minas. Ver DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. Senac, SP. 2009. p. 118

da linha reta que é direta, lógica) entre duas ideias possibilitando o acréscimo e desdobramento de discursos, agregando oportunidades de flexão e variedade, além de alteração de ritmos. Os caminhos sinuosos executados de acordo com a “linha da beleza” de Hogarth, - executados, por exemplo, por Capability Brown (1716-1783) para a ordenação dos parques - são a forma simbólica da nova espacialidade que o pitoresco inaugura⁷⁶, é a linha natural do crescimento e do desenvolvimento, é o oposto da perspectiva como princípio de construção do espaço por linhas retas.⁷⁷



Imagem 15: Vista do Parque do Castelo de Blenheim, Capability Brown (1764)

Na pintura, com relação à ligação entre indivíduo e natureza, John Constable (1776-1837) nota a infinita variedade de aspectos naturais, assim como as inúmeras variações de tons e matizes das cores. A natureza se apresenta, pela primeira vez, como um universo mutável, e constante no seu variar. Por isso, a imitação da natureza perde seu valor: “*O fim último não é representar no sentido de tornar inteligível, mas 'visualizar' no sentido de tornar materialmente visível*”⁷⁸. Nesse sentido extrapola a questão da representação, chegando a mudanças de atitudes do homem moderno frente à realidade natural, como que numa reação à sociedade moderna que quer dominar e não mais sentir a

76 ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 27

77 ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 116

78 ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 25

natureza⁷⁹.

O processo da pintura é muito próximo ao processo paisagístico, uma vez que em ambos deixa de existir um espaço universal estático e imutável - formado por perspectivas e cenários pré-determinados característicos dos jardins clássicos franceses - e o espaço passa a ser composto por elementos (relva, árvores, casas, pérgula, rochas, água, nuvens) que tem separadamente um valor próprio e em conjunto formam o espaço através de suas relações. São valorizadas agora as sensações que se diversificam de acordo com a espontaneidade e a instabilidade da natureza, possibilitando uma variedade das aparências, e o realce do particular e do característico e não mais do universal. Ou seja, o ambiente natural é acrescido de sentido através do sentimento humano, tornando-se um ambiente de vida, onde há uma relação ativa entre meio e indivíduo. O observador é inserido como um participante ativo que se esforça para penetrar na essência da natureza.



Imagem 16: “Vista de Dedham”, John Constable (1814)

Fica claro que a partir deste momento histórico há uma grande mudança na compreensão dos jardins, onde o gesto estético e a intencionalidade que

79 Argan diz que Constable é o primeiro pintor indiscutivelmente moderno (Ver ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 40) ou ainda: “em sua pintura já não há nada de artesanal, sua técnica não tem certamente nada de mecânico, mas, por sua autonomia e completude, se situa no nível das novas técnicas produtivas.” E conseqüentemente, “poderia ter sido, aquela pintura (inglesa) o primeiro ato da arte moderna” Ver ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 46

acompanha o conceito da obra paisagística são necessários para distinguir o jardim como uma obra de arte, uma intervenção do homem no mundo: um ideal de paisagismo que se aproximava das aspirações de conquista do mundo pela expansão do espaço sem limites. Em decorrência deste processo, ocorre o restabelecimento da unidade entre natureza e espírito; ocorre uma perda de tensão e estes deixam de ser opostos e convergem para um ponto comum. A preponderância de um sobre o outro é oscilante, não é definida, gerando uma dinâmica peculiar. Ora a natureza faz parte da obra, ora a obra faz parte da natureza.

É importante salientar que, com a Revolução Industrial, um novo conceito espacial se impõe: o espaço público urbano. A natureza assume um espaço social, habitável e habitado, que se contrapõe à paisagem urbana que é artificial, uniforme, sem perspectivas abertas, sem variedade. Daí a necessidade de olhar para a natureza, constituindo um cenário desejável para a vida social. Os jardins, espaços de lazer, praças e parques públicos deste período contemplam necessidades mais democráticas e buscam oferecer aos novos habitantes da cidade um pouco de paisagem natural, mesmo que recriada: é o lugar onde os indivíduos buscam harmonia e se desenvolvem segundo sua própria natureza⁸⁰. Numa visão romântica, os espaços verdes seriam uma possibilidade de o homem cidadão vivenciar a mudança das estações, o funcionamento da natureza e se aproximar do seu espaço de origem – a natureza. O espaço público moderno se torna elemento essencial do planejamento urbano e necessário para a vida nas cidades modernas.

A proposta mais inovadora seria a de Frederick Law Olmsted (1822-1903) e Clavert Vaux (1824-1895) para a criação do primeiro parque urbano americano, o Central Park (1857), ao propor um parque inglês – irregular, natural e pitoresco – em completa ligação com a paisagem e com a malha urbana, num contexto onde os arranha-céus participam da composição. Este projeto é sustentado por uma escala espacial urbana diversa e contém uma implicação social no sentido de fornecer uma ampla área verde democrática para toda a população. Segundo

80 Neste sentido, há uma identificação do problema na natureza com o problema da sociedade. “*O jardineiro educa as árvores como os mestres e políticos educam os homens*” ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 116

Robert Smithson, trata-se de uma paisagem assimétrica no fluxo urbano da metrópole⁸¹.

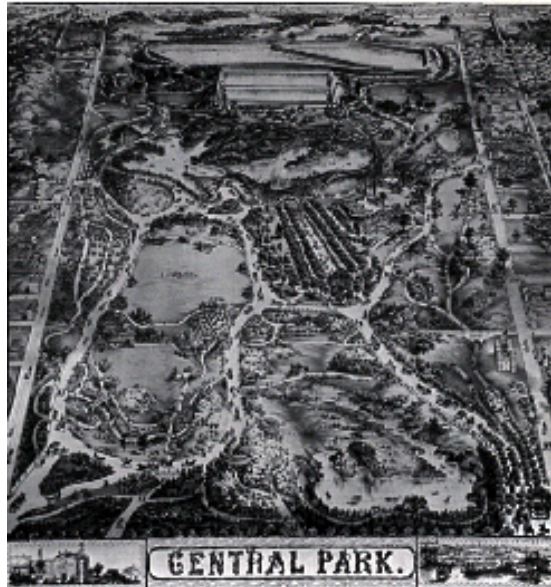


Imagem 17: Central Park, Frederick Law Olmsted (1857)

Também, no fim do século XIX, Ebenezer Howard (1850-1928) propõe um modelo de cidade que sugere mais do que a harmonia entre homem e natureza; ele apresenta uma política para a manutenção do equilíbrio social, ameaçado pelas condições de urbanização das camadas populares inglesas durante o século XIX. Planeja não só as formas, as funções, os meios financeiros e administrativos de uma cidade ideal, sadia e bela, mas, principalmente, um processo para satisfazer as massas e controlar sua concentração nos centros metropolitanos. Constitui, assim, uma alternativa ecológica à degradação do caos urbano, ao buscar uma paisagem ecologicamente equilibrada, onde arquitetura e paisagem estivessem submetidos à idéia de cidade como paisagem global.

81 Ver SMITHSON, Robert. "Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape (1973)" In: SMITHSON, Robert e FLAM, Jack. *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press, London, England, 1996.