



Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Fátima Raquel da Silva Oliveira

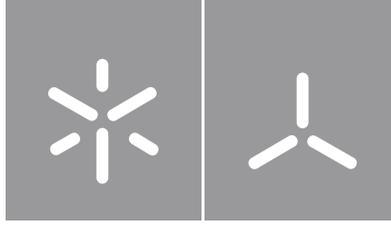
**Entre os Jardins Pitorescos e a
Ecologia Urbana: Da Estética ao Ócio.**

**Entre os Jardins Pitorescos e a
Ecologia Urbana: Da Estética ao Ócio.**

Fátima Raquel da Silva Oliveira

UMinho | 2023

outubro de 2023



Universidade do Minho

Escola de Arquitetura, Arte e Design

Fátima Raquel da Silva Oliveira

Entre os Jardins Pitorescos e a Ecologia Urbana: Da Estética ao Ócio.

Dissertação de Mestrado
Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao
Grau de Mestre em Arquitetura
Área de especialização: Cultura Arquitetónica

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor Nuno Maria Pinto Cruz Sampaio Castro

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição

CC BY

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

agradecimientos

Ao professor Nuno por ter aceite este desafio, por todos os ensinamentos e orientação,

aos meus pais, que são os meus pilares,

aos meus irmãos e avós,

aos meus amigos,

a todos vocês, pela paciência, por sempre acreditarem em mim e no meu sonho, quando muitas vezes o nervosismo queria atrapalhar, pelo apoio incondicional e pela força,

muito obrigada.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho acadêmico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

resumo

O tema desta dissertação ancora-se na exploração de possíveis relações entre os conceitos de *pitoresco*, conforme discutido por intelectuais e jardineiros paisagistas em Inglaterra durante o século XVIII, e a atual tendência para certo tipo de investigação e prática científica da *ecologia urbana* – aqui centrada nas figuras de Gilles Clément e Matthew Gandy –, que se dedica ao estudo e defesa de vazios urbanos tomados pela natureza, em estado ‘selvagem’. O que une estes dois objetos, ou que os torna relacionáveis, é o facto de ambos pressuporem uma certa adulação pela natureza ‘como ela é’, ou como ‘deveria ser’ para ser e parecer natureza. É certo que ambos emergem em contextos e épocas diferentes, e por isso adquirem sentidos diferentes: o conceito de pitoresco tem raízes na pintura e na arte, e originou-se a partir da representação de paisagens, objetos e cenas que destacavam elementos peculiares, em vez de procurar a perfeição ou a idealização; a ecologia urbana tem como suporte a ciência, dado que se concentra sobretudo na resiliência dos ecossistemas e na forma como os espaços vazios nas cidades são importantes para a biodiversidade.

Através da análise minuciosa das influências recíprocas entre estes dois momentos, este estudo propõe uma exploração aprofundada de como as concepções estéticas do passado podem enriquecer abordagens atuais para os desafios ambientais nas áreas urbanas. Esta pesquisa concentra-se em desvendar como ideias e ideais do pitoresco podem lançar uma nova luz sobre a maneira como compreendemos e moldamos os ambientes urbanos do século XXI, à medida que a sociedade enfrenta questões prementes relacionadas à sustentabilidade e à qualidade de vida nas cidades.

palavras-chave: barroco; pitoresco; baldio; ecologia urbana; estética, ócio.

abstract

The theme of this dissertation is anchored in the exploration of possible relationships between the concepts of the picturesque, as discussed by intellectuals and landscape gardeners in England during the 18th century, and the current trend of a certain type of scientific research and practice in urban ecology – centered here around the figures of Gilles Clément and Matthew Gandy – which is dedicated to the study and preservation of urban voids taken over by nature, in a 'wild' state. What unites these two objects, or makes them relatable, is the fact that both presuppose a certain adulation for nature 'as it is,' or as 'it should be' to be and appear as nature. It is true that both emerge in different contexts and times, and therefore acquire different meanings: the concept of the picturesque has its roots in painting and art, originating from the representation of landscapes, objects, and scenes that emphasized peculiar elements rather than seeking perfection or idealization; urban ecology is supported by science, as it mainly focuses on the resilience of ecosystems and how empty spaces in cities are important for biodiversity.

Through a meticulous analysis of the reciprocal influences between these two moments, this study proposes an in-depth exploration of how past aesthetic conceptions can enrich current approaches to environmental challenges in urban areas. This research focuses on unveiling how ideas and ideals of the picturesque can shed new light on how we understand and shape 21st-century urban environments as society faces pressing issues related to sustainability and quality of life in cities.

keywords: baroque; picturesque; vacant lot; urban ecology; aesthetics; leisure.

índice

00 introdução	15
01 jardim barroco	19
1.1 as origens	21
1.2 configuração do jardim	29
1.3 como é utilizado	33
1.4 exemplos práticos	37
02 jardim pitoresco	47
2.1 as origens	49
2.2 o pitoresco conforme os paisagistas	57
2.3 o pitoresco conforme os estetas	73
2.4 como é utilizado	79
2.5 as ruínas do século XVIII	83
03 ecologia urbana	97
3.1 introdução ao conceito	99
3.2 jardim em movimento, Gilles Clément	105
3.3 baldios e espaços do acaso, Matthew Gandy	115
3.4 estética e ecologia urbana	131
3.5 ruínas da estética ecológica	149
04 estética e ócio do acaso	161
4.1 estética ecológica, as várias analogias	163
4.2 ócio neste tipo de estéticas	185
05 conclusão	193
06 bibliografia	201

*“Como se a alma humana não fosse já demasiado pequena, encolheram as suas
ainda mais, com uma vida inteira de trabalho e pouco ócio... enquanto aguardam a
chegada do comboio.”*

Robert Louis Stevenson

00 **introdução**

tema O tema desta dissertação ancora-se na exploração de possíveis relações entre os conceitos de *pitoresco*, conforme discutido por intelectuais e jardineiros paisagistas em Inglaterra durante o século XVIII, e a atual tendência para certo tipo de investigação e prática científica da *ecologia urbana* – aqui centrada nas figuras de Gilles Clément e Matthew Gandy –, que se dedica ao estudo e defesa de vazios urbanos tomados pela natureza, em estado ‘selvagem’. O que une estes dois objetos, ou que os torna relacionáveis, é o facto de ambos pressuporem uma certa adulação pela natureza ‘como ela é’, ou como ‘deveria ser’ para ser e parecer natureza. É certo que ambos emergem em contextos e épocas diferentes, e por isso adquirem sentidos diferentes: o conceito de pitoresco tem raízes na pintura e na arte, e originou-se a partir da representação de paisagens, objetos e cenas que destacavam elementos peculiares, em vez de procurar a perfeição ou a idealização; a ecologia urbana tem como suporte a ciência, dado que se concentra sobretudo na resiliência dos ecossistemas e na forma como os espaços vazios nas cidades são importantes para a biodiversidade.

Contudo, quando observamos imagens e discursos de ambas as práticas, não deixam de intrigar determinadas coincidências: a associação entre liberdade, informalidade e uso dos espaços, ou a importância que as ruínas adquirem nas imagens veiculadas, levantam certas interrogações. Existiria, no fascínio pela natureza, durante a discussão sobre o pitoresco, alguma aproximação a um pensamento proto ecológico? Existe um pensamento estético, de algum modo análogo ao discutido sobre o pitoresco, que possamos associar às práticas subjacentes à ecologia urbana?

Através da análise minuciosa das influências recíprocas entre estes dois momentos, este estudo propõe uma exploração aprofundada de como as conceções estéticas do passado podem enriquecer abordagens atuais para os desafios ambientais nas áreas urbanas. Esta pesquisa concentra-se em desvendar como ideias e ideais do pitoresco podem lançar uma nova luz sobre a maneira como compreendemos e moldamos os ambientes urbanos do século XXI, à medida que a sociedade enfrenta questões prementes relacionadas à sustentabilidade e à qualidade de vida nas cidades.

motivações A investigação, pretendendo ser, também, uma reflexão sobre o ócio, surgiu de uma vontade pessoal de reafirmar a importância do diálogo que os jardins paisagísticos estabelecem com o ser humano. Esta escolha partiu do princípio de que a arquitetura é para as pessoas a viverem e com ela interagirem, e desmontar o pressuposto de que a arquitetura é apenas um objeto físico, num determinado local geográfico, para ser visitada esporadicamente, e com fenómenos económicos associados.

A conquista da terra e a utilização da Natureza usadas de modo gradual e continuado pelas diferentes civilizações e gerações, tanto na procura da subsistência como da beleza, está na origem da criação da paisagem. Pela sua diversidade morfológica e pela sua complexidade biológica, esta é, hoje (e sê-lo-á certamente no futuro), também a nosso ver, a ideia que traduz na sua plenitude o jardim como lugar natural e cultural, fértil e frágil, belo e feliz - o verdadeiro lugar do Homem.

A leitura do ensaio Apologia do Ócio de Robert Louis Stevenson (1877) foi um modelo entusiasta para o conhecimento da área e da relação pessoa-jardim que aqui se pretende abordar. Desmonta o paradigma de viver num dia-a-dia de obrigações laborais com intuítos lucrativos e económicos mas figurar o pensamento para o cultivo de vícios felizes promovendo a alegria crónica diária.

metodologia e estrutura A metodologia do trabalho assenta na análise de aspetos considerados relevantes de três 'momentos' da história: o jardim barroco do século XVII, o pitoresco do século XVIII, e conceitos da ecologia urbana que se desenvolvem desde a década de 1980, até ao presente. Para cada um destes momentos existe um capítulo específico, culminando o trabalho num quarto capítulo que procura detetar as relações entre o conceito das paisagens pitoresca e da ecologia urbana. Refira-se que o barroco se situa no trabalho como uma espécie de contraponto aos dois outros momentos, uma vez que nele a natureza é dominada e artificializada, de forma claramente oposta ao sucedido nos outros dois momentos.

O capítulo 1, *jardim barroco*, aborda as origens deste estilo de jardim, o seu *layout*, o significado do seu uso à luz do contexto político da época, culminando com a análise de exemplos concretos.

O capítulo 2, *jardim pitoresco*, mantém o tipo de abordagem do capítulo anterior em relação às suas origens, confrontando, seguidamente, o conceito de ‘pitoresco’ de acordo com paisagistas renomados, como William Kent, Lancelot ‘Capability’ Brown e Humphry Repton, com o de ilustres estetas, como Uvedale Price e Richard Payne Knight; posteriormente, o capítulo refere a maneira como este estilo de jardim era usado; e finaliza com uma análise das ruínas do século XVIII.

O capítulo 3, *ecologia urbana*, começa por apresentar e contextualizar o conceito; em seguida explora as perspetivas de dois autores em destaque na dissertação, Gilles Clément e Matthew Gandy – em relação aos ‘jardins em movimento’ e aos ‘baldios e espaços do acaso’, respetivamente –; concluindo com uma análise reflexiva sobre as ruínas da ‘estética ecológica’.

O capítulo 4, *estética e ócio do acaso*, centra-se na estética ecológica, estabelecendo várias analogias entre o movimento pitoresco e a ecologia – comparações que fazem ressaltar o estilo barroco como contraponto à apropriação informal da natureza, presentes no capítulo dois e três –, que irão ser epilogadas com a estética e o ócio destes espaços.

01 **jardim barroco**



figura 1_ Jardim do Palácio de Versalhes. s/d.

1.1 as origins

A origem da paisagem barroca, segundo Wouter Reh e Clemens Steenberg, aconteceu quando Cosimo de Médici, entre 1458 e 1462, no início do Renascimento, mandou construir uma *villa* em Fiesole (figura 2), perto de Florença, com vista para o Vale do Arno.¹ A família Médici está intimamente ligada à história de Florença e a *villa* serviu como protótipo para construções futuras daquilo que se adivinha ser os jardins barrocos, uma vez que na época Florença era um epicentro de cultura, arte e poder económico.

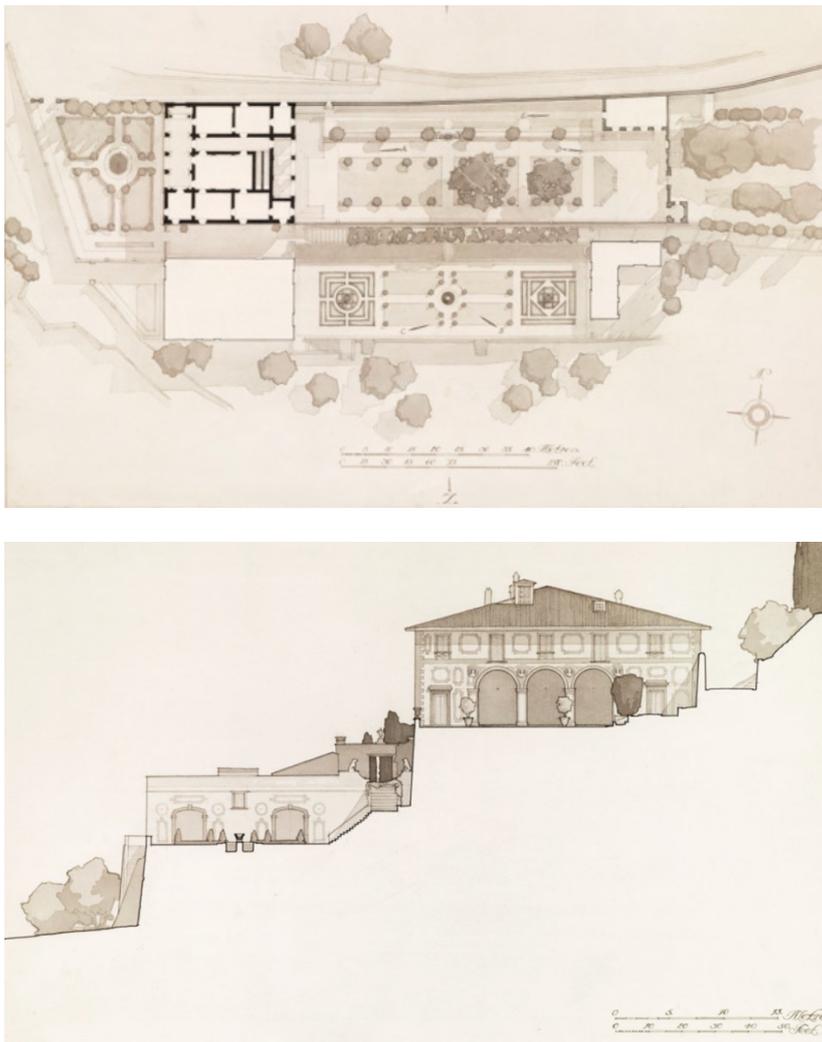


figura 2_ Planta e secção, respetivamente, da Villa Medici, Fiesole, Shepherd & Jellicoe, Itália. 1925.

¹ Steenberg, Clemens; Reh, Wouter. *Architecture and Landscape: The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Publishers. 2003. p.15.

A encosta de relevo acentuado do Vale do Arno, como evidenciado na imagem da figura 3, tornou-se habitável graças ao seu tratamento por socalcos. Os espaços exteriores foram contruídos da forma mais ampla possível, dadas as circunstâncias topográficas, e o interior prolongava-se em direção ao vale através de terraços, nos quais elementos naturais, como plantações, água e rochas tinham um papel duplo no espaço.² Esta integração harmoniosa da arquitetura com a natureza proporcionou uma experiência estética única para os residentes, unindo a beleza natural do local com a habitação.



figura 3_ Desenho da Paisagem do Vale do Arno, Leonardo da Vinci, Itália. s/d.

² Ibid. p.15.

Os jardins na época pertenciam à elite humanista que adotou o estilo de vida e hábitos do ideal clássico; esta classe dominante retirava-se da cidade, não para lhe virar costas, mas para descansar do cotidiano. Leon Battista Alberti (1404-72), refere que a localização ideal de uma *villa* será num local que tenha vista além de montes e planícies e que inclua o panorama da cidade.³ O jardim, para ele, era visto como um retiro da confusão do mundo exterior.

“A villa personificava o usufruto da vida rural, que era assumida de forma urbana: a sua construção, por exemplo, complementava o conceito de cidade e palazzo urbano. O arranjo artificial da natureza era determinado por regras ditadas pelo mundo cultural de uma classe dominante – a elite. Alberti determinou o grau em que a villa permaneceu essencialmente utilitária pelo estatuto social e econômico do seu proprietário.”⁴

Em 1570, Andrea Palladio (1508-80), no tratado *I Quattro Libri dell'architettura*, apresentou vários desenhos de *villas* agrícolas projetadas arquitetonicamente, que desempenharam um papel importante na recuperação e exploração de planícies férteis do Po, em Itália. Esta recolonização, inspirou-se no padrão quadriculado de antigas parcelas romanas, com longas estradas marcadas por choupos que davam expressão formal à paisagem.

³ Steenbergen, Clemens; Reh, Wouter. *Architecture and Landscape: The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Publishers. 2003,p.21.

⁴ Ibid.

Reh e Steenbergen, expõem que o jardim barroco se afirmou como espaço arquitetônico quando Nicolas Fouquet (1615-80) encomendou o ajardinamento de cerca de 500 hectares da sua nova residência, em Vaux-le-Vicomte, Paris, construído em 1656, sendo a arquitetura projetada por Louis Le Vau (1612-70) e o projeto paisagístico por André Le Nôtre (1613-1700). Toda a paisagem foi reconstruída, desde aldeias, colinas e riachos, sendo o jardim projetado numa faixa ampla e reta de vários quilômetros, na diagonal ao vale, para dar alguma “naturalidade” ao projeto. A ilusão de ótica de profundidade surgiu, criando uma *performance* espacial harmoniosa, não distorcendo a ordem geométrica perfeita, característica do barroco.⁵



figura 4_ Vista de Vaux-Le-Vicomte, Adam Perelle, Paris. 1680.

⁵ Steenbergen, Clemens; Reh, Wouter. *Architecture and Landscape: The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Publishers. 2003. p.15.

Percebemos que a construção de jardins realizados em França, durante o século XVII, aconteceu sob influência italiana e flamenga. O novo jardim francês apresenta o seu expoente máximo com Le Nôtre, considerado o maior paisagista do barroco francês, grandiosamente distinguido por projetos de jardins e paisagens para residências reais e para palácios, em França. O seu primeiro projeto foi o ajardinamento de Vaux-Le-Vicomte mas o mais imponente e importante foi Versalhes. Le Nôtre, propôs um sistema de ordenação geométrica da Natureza, onde o uso de uma perspectiva rigorosa define espaços infinitos próprios para a sua contemplação.⁶

Em termos teóricos foi durante o período barroco que o tratado sobre a arte dos jardins se impôs como gênero próprio. Até então, os textos ocidentais refletiam uma espécie de hesitação relativamente ao estatuto desta disciplina, de modo que a arte dos jardins, ou se enquadrava no âmbito disciplinar da agricultura, ou no da arquitetura. Nos primeiros anos do século XVII, França foi o exemplo de afirmação da jardinagem como disciplina autónoma.

Os mestres jardineiros agrupavam-se em cinco classes de mérito, segundo as suas especialidades, sendo elas, cortesãos, pré-olivadores, verdilhões, treliçeiros e horticultores. Esta profissão, no entanto, permaneceu insuficiente para que a jardinagem fosse reconhecida como uma arte por si só. Para conquistar esse estatuto, tinha de se envolver tanto com artes liberais, quanto com as artes mecânicas, de modo a afirmar o seu carácter como uma disciplina, não apenas prática, mas também teoricamente admitida.⁷

Nessa perspetiva, publicações como obras de Salomon de Caus (1576-1626), *As Razões das forças em movimento* (1615) e o *Jardim Palatino* (1620), expressam o desabrochar de jardineiros artistas, suficientemente conscientes da sua arte para querer deixar dela um testemunho escrito e desenhado. Também o ensaio do filósofo Francis Bacon (1561-1626), *Of Gardens* (1625) é de considerável importância para

⁶ Checa, Fernando; Morán, José Miguel. *El Barroco: El Arte y los sistemas Visuales*. Ed.77. Madrid: Ediciones ISTMO. 1982. p.189.

⁷ Le Dantec, Jean-Pierre. *Jardins Et Paysages: textes critiques de l'antiquité à nos jours*. Capítulo III. Paris: Larousse. 1996. p.89.

a afirmação teórica da profissão, pois aponta para o surgimento, na Europa, de um clima intelectual favorável a este reconhecimento.⁸

O Tratado escrito por Jacques Boyceau (1560-1633), *Traité du jardinagem selon les raisons de la nature et de l'art*, publicado em 1638, é decisivo para a história da arte dos jardins: pela primeira vez, de facto, um intelectual-artista tratou explicitamente da jardinagem “segundo o razões da natureza e da arte”, e assim criou as condições completas para o florescimento da jardinagem como disciplina. A partir de então, impulsionada pelo desenvolvimento das sociedades da corte europeias, servindo Versalhes de exemplo imitativo, a arte dos jardins florescerá expansivamente.⁹ Na verdade, é a formulação redigida mais elaborada da teoria do jardim barroco prefigurando, o que, mais tarde, será comumente chamado de “jardim francês”. Além disso, inclui uma importante parte dedicada à formação do jardineiro-artista.

O espaço do jardim começa com Boyceau a empurrar os seus limites para o horizonte. Boyceau, não é o primeiro a recomendar a organização de pontos de vista elevados, que permitam a descoberta de vastas extensões. Transmite a sensação de infinito, “porque ao longo do comprimento a força da visão, diminui, fazendo com que as menores coisas tendam a um ponto, expondo o olhar a uma forma mais prazerosa”, sendo este ponto o característico ponto de fuga, explicado pelo autor Jean-Pierre Le Dantec.¹⁰

Nos finais do século XVI, popularizou-se a ideia do tratamento artístico da natureza, no qual está implícita uma base teórica sobre a qual assentam elementos essenciais do conceito barroco: o jardim francês e a teatralidade do espaço, uma vez que o estilo barroco é teatral por si só. Há uma manifestação naturalista do domínio da razão humana – natureza personificada numa monarquia absoluta – ao mesmo tempo em

⁸ Le Dantec, Jean-Pierre. *Jardins Et Paysages: textes critiques de l'antiquité à nos jours*. Capítulo III. Paris: Larousse. 1996. p.90.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. p.107.

que acontece uma cenografia complexa e fantástica do barroco.¹¹ Assim, a prática da jardinagem, finalmente, estava a ser aceite emergindo como uma disciplina respeitada, uma vez que, em termos teóricos, havia sido admitida pela sociedade como uma forma legítima de expressão artística e criativa enquanto prática.

¹¹ Checa, Fernando; Morán, José Miguel. *El Barroco: El Arte y los sistemas Visuales*. Ed.77. Madrid: Ediciones ISTMO. 1982. p.129.

1.2 configuração do jardim

O filósofo Marsílio Ficino (1433-99) acreditava que a poesia e a disciplina intelectual estavam tão estabelecidas no jardim, quanto o prazer sensual da natureza, visto que este espaço era ideal para a contemplação da mesma. Com a presença da geometria era um reflexo da ordem cósmica, portanto, da ordem divina, que transformava a natureza numa ideia de perfeição cultivada.¹²

Para Boyceau, encontravam-se escondidas dentro destes espaços várias geometrias, desde números divinos, como 3, 4, 7, 12, 40, a formas divinas (triângulo equilátero, quadrado, círculo) e a proporções divinas (secção áurea).¹³ Le Dantec corrobora esta ideia e acrescenta que as formas quadradas são as mais praticadas no jardim, seja o quadrado perfeito ou o oblongo. Mas neles estão as linhas retas que fazem os corredores longos e bonitos e lhes dão uma perspectiva agradável.¹⁴

Horace Walpole (1717-97), em 1772 descreveu que a grande criação cénica da paisagem pertence, originalmente, à época barroca. Em pleno momento iluminista afirma que, com uma paisagem estrategicamente simulada, os monumentos arquitetónicos eram colocados em posições cenicamente estratégicos para conseguir alinhamentos e visões simultâneas.¹⁵

A cenografia, representada em seguida na figura 5 do Castelo Vaux-le-Vicomte, retratada no livro *Architecture and landscape: The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes* (1999) de Steenbergen e Reh, reflete astuciosamente esta ideia.

¹² Ibid. p.22.

¹³ Boyceau, Jacques. *Traité du jardinage: selon les raisons de la nature et de l'art*. Paris. 1560?-1635.

¹⁴ Le Dantec, Jean-Pierre. *Jardins Et Paysages: textes critiques de l'antiquité à nos jours*. Capítulo III. Paris: Larousse. 1996. p.110.

¹⁵ Steenbergen, Clemens; Reh, Wouter. *Architecture and Landscape: The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Publishers. 2003. p.16.

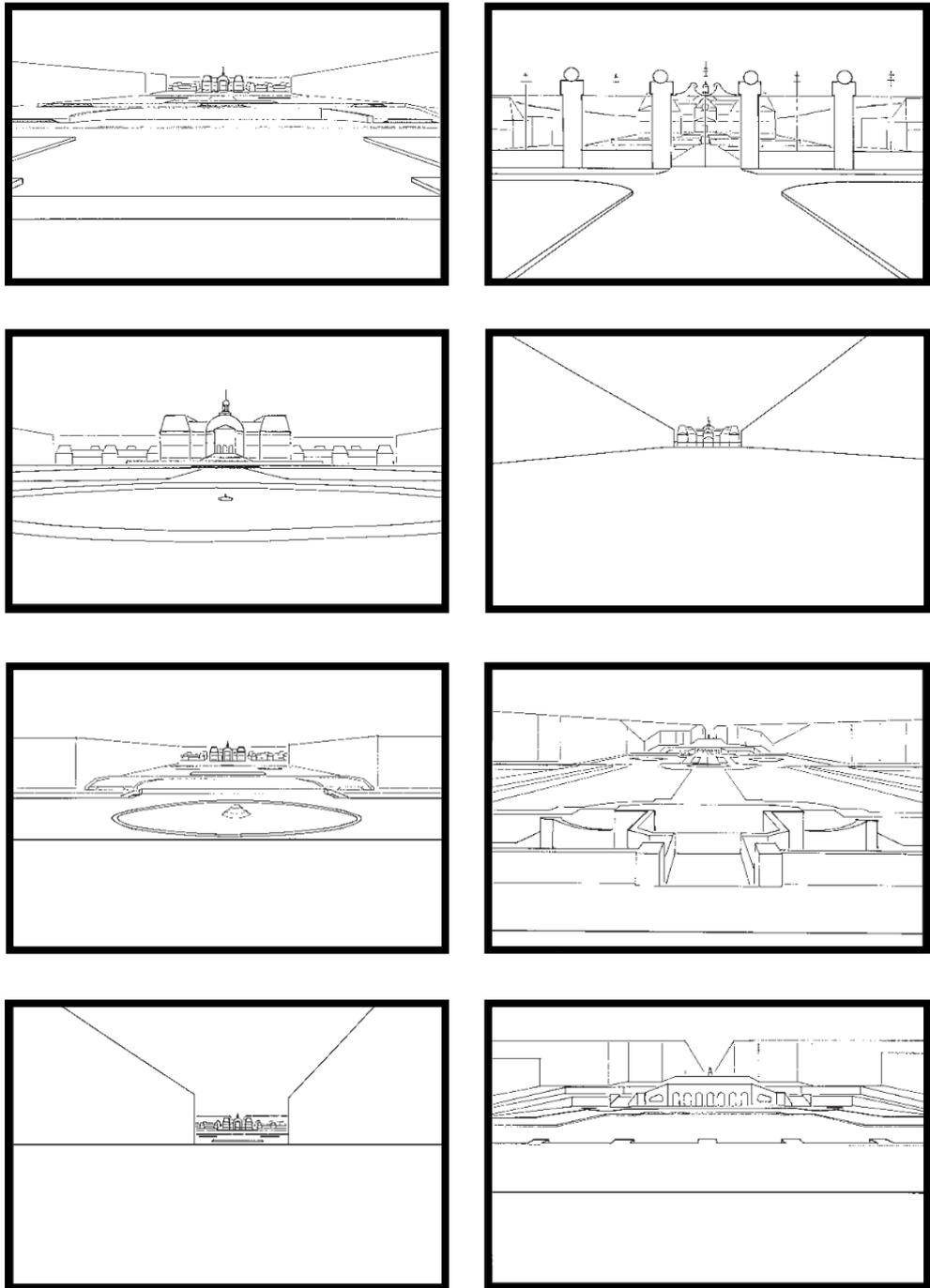


figura 5_ Cenografia do eixo principal, de norte a sul, Vaux-le-Vicomte. s/d.

O escritor Jean-Pierre Le Dantec, refere que todos os jardins são dispostos apenas em linhas retas, alguns dispostos em quatro quadrados, outros em nove, outros em dezasseis, como mencionamos anteriormente. Contudo, por muito que haja repetição, assegura que a sua presença não se torna entediante. As outras formas perfeitas também encontrarão o seu lugar nos jardins, se forem dispostas de acordo com a natureza do local, que muitas vezes se encontra estrangida por montanhas, rios ou outros impedimentos.

Sem qualquer dificuldade, o quadrado, tão comum, podia-se misturar com outras formas. Dependendo da invenção do projetista, as formas encontram a sua própria beleza, apenas, advertindo-o que, todos os passeios tinham de comunicar entre si e estes espaços exteriores detinham a utilidade de árvores de fruto e hortas.¹⁶

“A disposição e a distribuição de um plano geral, para ser perfeito, deve seguir o layout do terreno; a maior arte de bem fazer um jardim é conhecer e examinar as vantagens e defeitos naturais do lugar, para aproveitar uns e corrigir outros. A variedade de composição, uma distribuição bem cuidada e ponderada, uma bela proporção de todas as partes, um acordo entre elas, muito contribuem para tornar um jardim perfeito.”¹⁷

O jardim barroco costumava ser projetado para ser visto de cima e de pouca distância, geralmente dos salões ou terraços de um castelo. Contudo, uma vez mais, eram de dimensões exageradamente grandes.

¹⁶ Le Dantec, Jean-Pierre. *Jardins Et Paysages: textes critiques de l'antiquité à nos jours*. Capítulo III. Paris: Larousse. 1996. p.110.

¹⁷ Ibid.

1.3 como é utilizado

Este refúgio, designado de jardim, era visto como um lugar de contemplação e de prazer sensual, na medida em que a *villa* urbana era vista cada vez mais como um local espaçoso de campo, onde o seu proprietário se retirava da *domus* urbana, principalmente em épocas quentes.¹⁸

Esta paisagem assentava num sentido de movimento e expansão para além dos limites finitos que regiam o desenho do espaço. A avenida, ritmada, conduzia o olhar para fora da moldura do quadro (campo visual); para o infinito. Aferimos que era utilizada tanto para eventos formais/ diplomáticos como para uso do espetáculo e das artes, promovendo o convívio da nobreza.¹⁹

O historiador de arte Louis Hautecoeur (1884-1973) definiu o jardim francês como um jardim de inteligência e fantasia, indicando, assim, que juntamente com a ordem rigorosamente geométrica e racional projetada, e a rígida distribuição perspética dos principais elementos, também se recuperam as funções lúdicas inerentes ao jardim, sendo a **ostentação** um dos fatores principais.²⁰

Estes espaços exteriores, associados a propriedades privadas da nobreza e da realeza, eram mantidos como uma forma de arte viva, onde se apreciava a arte, a arquitetura e a natureza. Os jardins dividiam-se em áreas mais públicas e mais privadas (normalmente feitas para os encontros românticos do rei, dado que a privacidade individual na época era pouca).

¹⁸ Steenbergen, Clemens; Reh, Wouter. *Architecture and Landscape: The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Publishers. 2003. p.21.

¹⁹ Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011. p.172.

²⁰ Checa, Fernando; Morán, José Miguel. *El Barroco: El Arte y los sistemas Visuales*. Ed.77. Madrid: Ediciones ISTMO. 1982. p.192.

Curiosidade: As cartas do político Plínio o Jovem, estão entre as fontes clássicas mais importantes, uma vez que fazem descrições extensas das paisagens que observava.

Os jardins, normalmente ligados a grandes casas e palácios para uso exclusivo da família e dos seus convidados, sendo apenas obtidos pela corte e pela classe alta, eram muito ostentativos, refletindo o regime de monarquia absoluta que se vivia.

Neste tipo de jardins, o uso durante o dia era destinado a piqueniques e passeios pelos lagos de canoa. Era um espaço escolhido, também, para realizar pinturas de retratos da família real devido à presença da natureza como fundo. Os canteiros não serviam apenas de decoração mas tinham utilidade: plantavam-se árvores e servia de alimento para muitos dos animais de criação. Potencializavam-se, igualmente, momentos diplomáticos e cerimónias solenes da aristocracia.

À noite, havia grandes arraiais e era um local perfeito para festividades e comemorações, sendo as artes performativas muito valorizadas, tais como, a música, a dança e a ópera. Contudo, a existência de privacidade propriamente dita era algo questionável, uma vez que este tipo de construção era destinado a reis, e na época estes estavam sempre acompanhados. O tipo de uso individual era ainda, portanto, contido.

Nota: A visualização do filme *Marie Antoinette* de Sofia Coppola e do filme *Nos Jardins do Rei* de Alan Rickman foram pertinentes para perceber os modos de uso do jardim, particularmente, retratado nos filmes o palácio de Versalhes, França.

1.4 exemplos práticos

jardim Villa Garzoni, Collodi, Itália

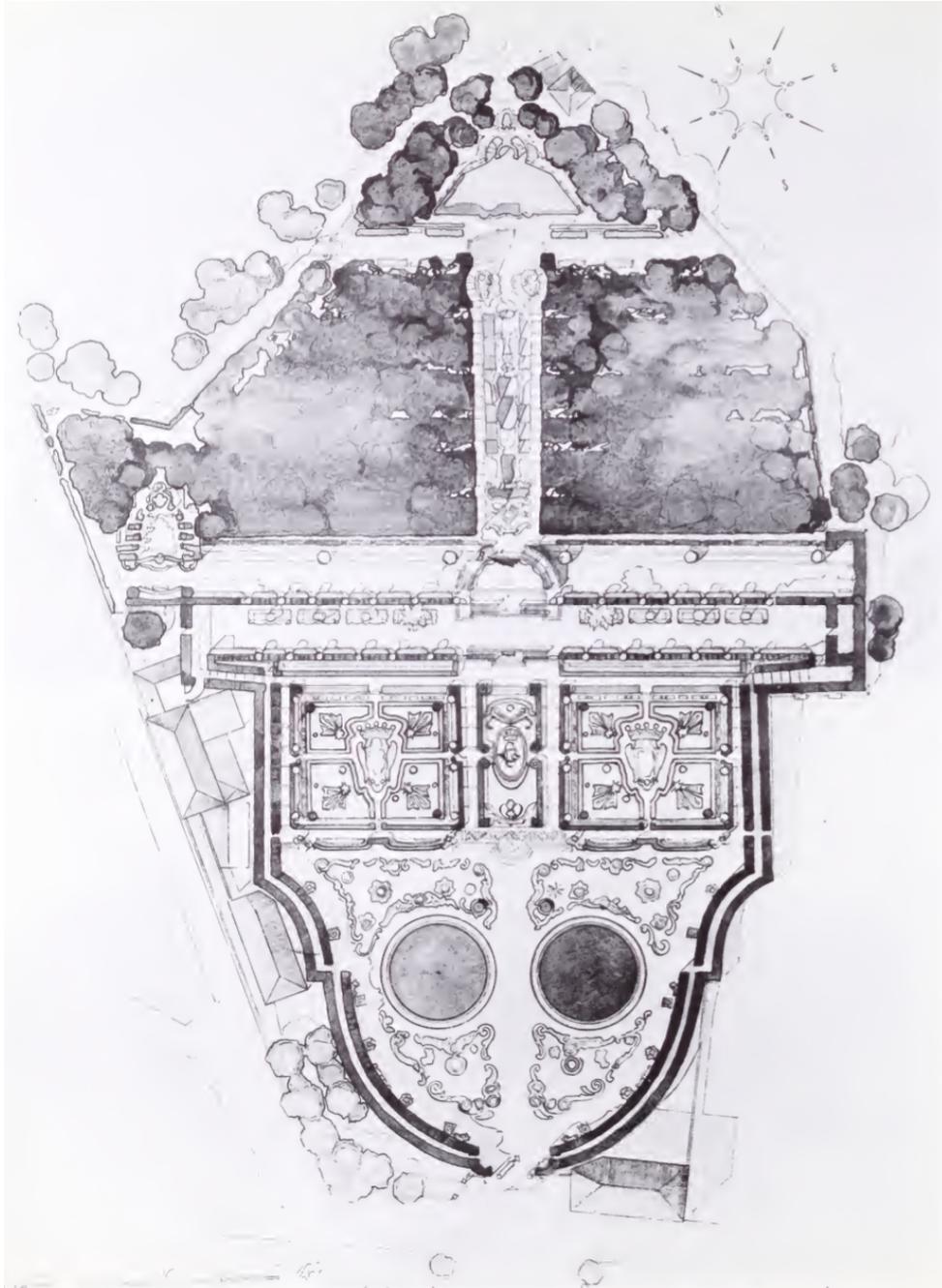


figura 6_ Planta do jardim. 1652.

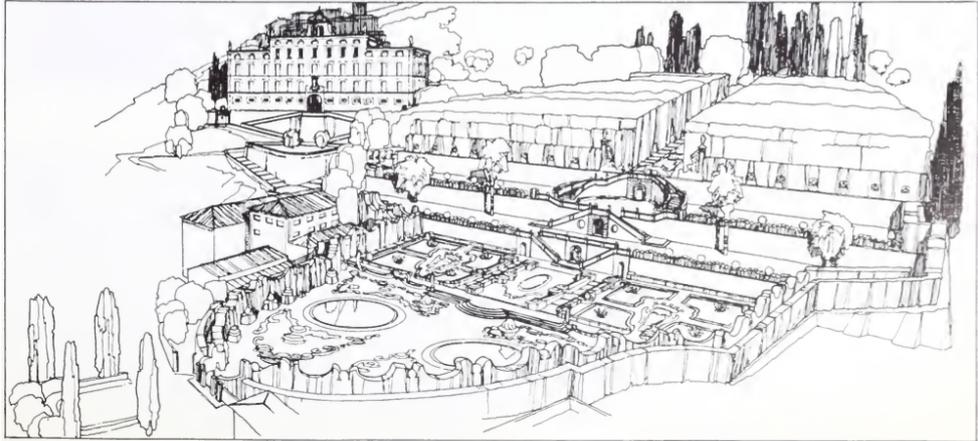


figura 7_ Perspetiva do jardim. 1652.

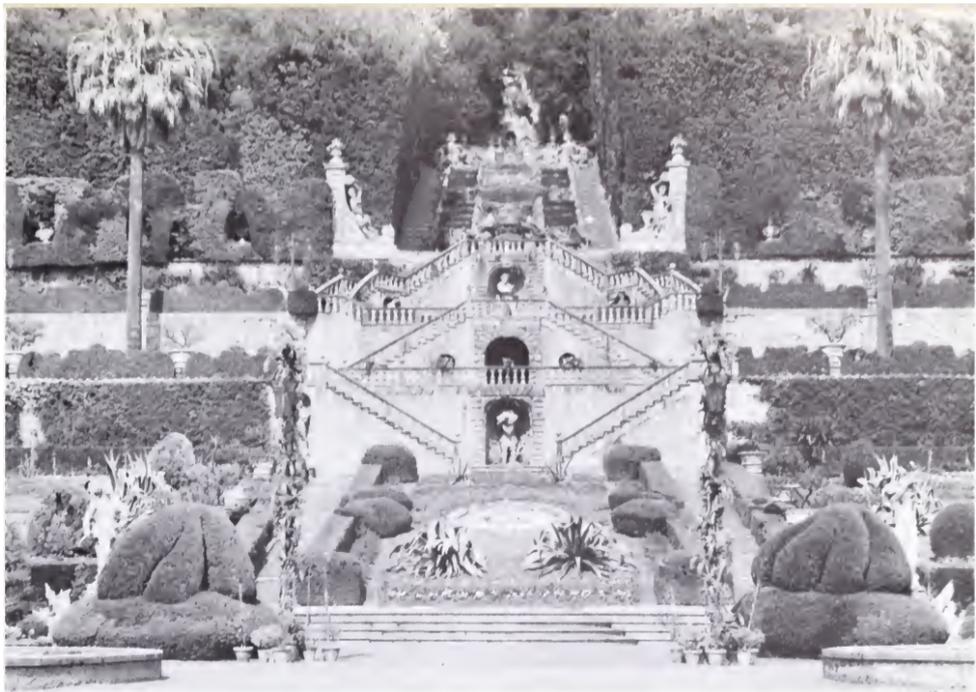


figura 8_ Vista frontal do jardim. 1652.

Com os jardins da *Villa Garzoni* em Collodi, perto da província italiana de Lucca, contruído para a família aristocrata Garzoni, em meados de 1652, a paisagem espetacular barroca atingiu o seu clímax, referem os autores Geoffrey e Susan Jellicoe.²¹ Este espaço permanece praticamente intacto até aos dias de hoje. Através das imagens 6, 7 e 8, percebemos que a técnica é esteticamente sumptuosa. Cada patamar foi projetado no jardim de forma a destacar elementos/ funções específicas e à medida que se explora o espaço, diferentes perspetivas e elementos são descobertos. As três plataformas incorporadas neste projeto são ligadas por uma escadaria ornamentada, onde se destacam: o terraço inferior como um ponto de encontro destinado ao convívio, com estátuas alinhadas em ambos os lados, tipicamente ao estilo barroco; o terraço médio, que é uma extensão do que acontece no primeiro mas de área maior, desenhado com canteiros de flores eximamente aparados; e a plataforma superior do jardim como um espaço mais doméstico, com árvores de sombra e fruto e um pequeno teatro ao ar livre (comum nos jardins da nobreza).

Os jardins são independentes da casa e o terraço inferior é visto das janelas da habitação, que se funde com o plano mais distante, pois a divisão em níveis diferentes cria uma sensação de profundidade, proporcionando diferentes vistas e perspetivas panorâmicas do jardim. Na *Villa Garzoni*, os elementos caracteristicamente barrocos da paisagem estavam presentes, desde a inserção de cavernas artificiais para uma maior privacidade, a estátuas de deuses, animais, personagens bíblicas, devidamente alinhadas geometricamente e fontes de água, criando uma experiência visual única. A pomposidade intensiva estava, deste modo, presente.

²¹ Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011. p.174.

jardins do Palácio de Versalhes, França

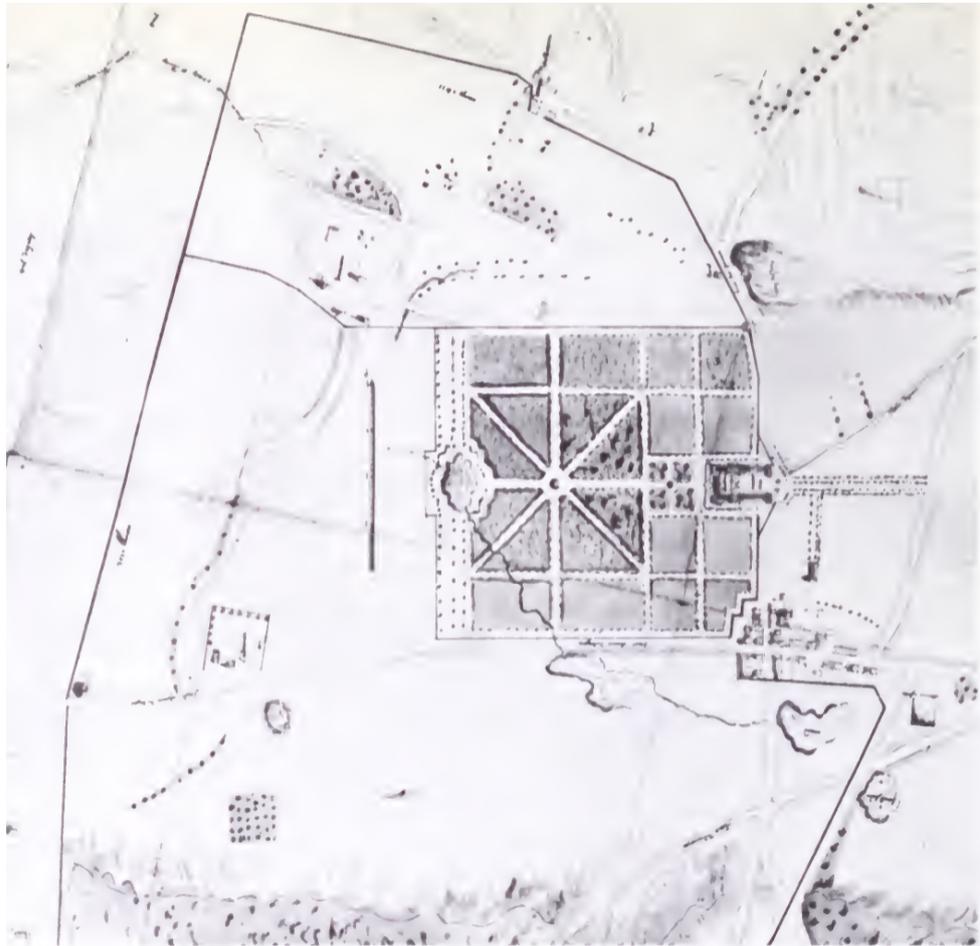


figura 9_ Planta do pavilhão de caça. 1624.

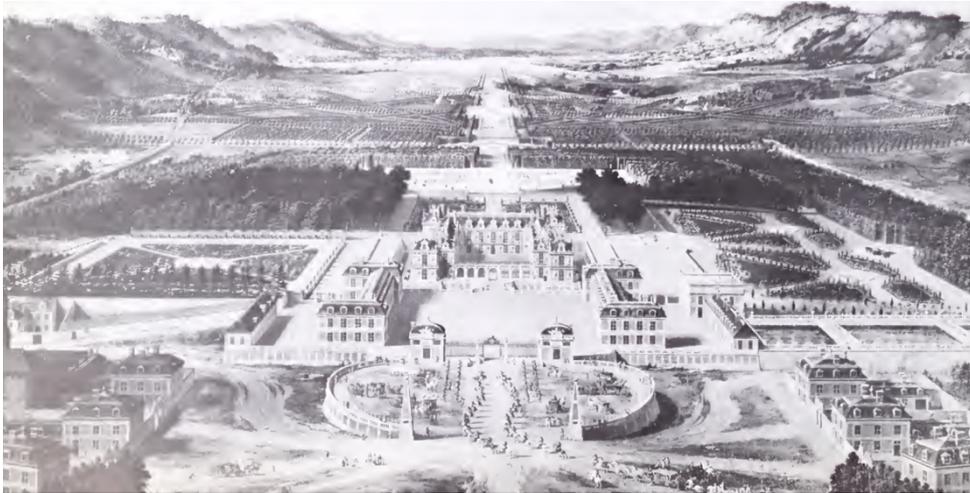


figura 10_Desenho perspético, Pierre Patel. 1668.

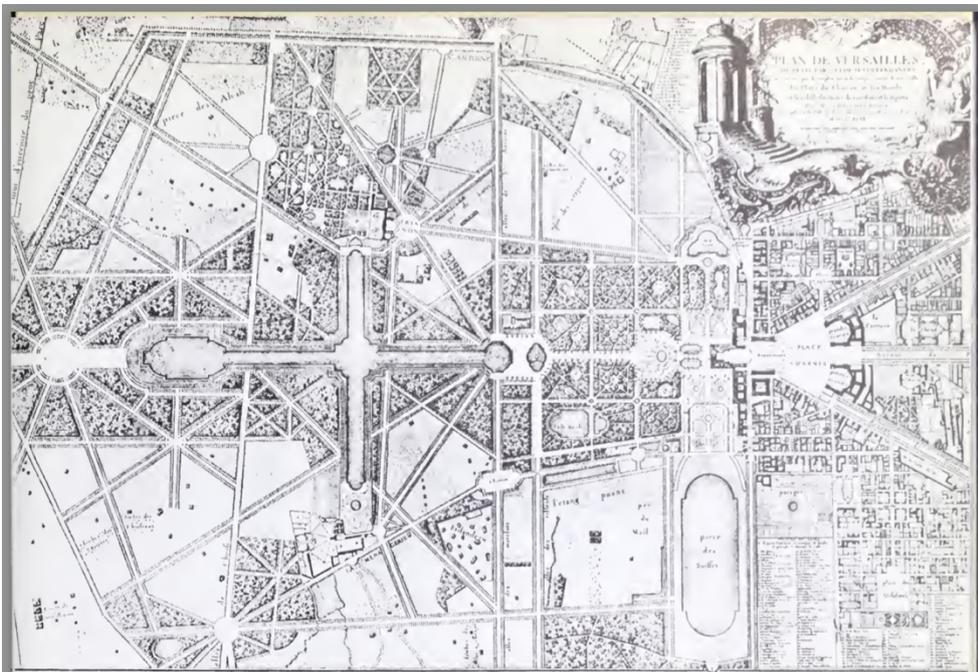


figura 11_Planta concluída, Abbe Delagrive. 1746.

Versalhes, um dos jardins impulsionador do barroco, projetado por Le Nôtre para Luís XIV – juntamente com o Palácio com o mesmo nome projetado por Louis Le Vau –, antes de se tornar residência estável da Corte era um local de retiro da elite, vindo-se mais tarde a tornar no lugar de habitação da corte. A sua construção surgiu a partir de um pavilhão de caça (figura 9), iniciado em 1624 para Luís XIII, por sua vez reconstruído para Luís XIV, em 1661, como mostra a pintura de Patel (figura 10). Le Nôtre, desenvolveu as linhas principais do Jardim, finalizando o projeto em 1700²² (figura 11). O palácio de Versalhes foi a expressão mais eloquente da monarquia absoluta, que representou através da sua grandiosidade, explorando o conceito de infinito através da exploração do efeito perspético produzidos com pontos de fuga alinhados com o eixo central de visão.

Leonardo Benevolo (1923-2017), refere que a ampliação da perspectiva, representava o universo infinito no cenário do absolutismo europeu. Com isto, a perspectiva inscrevia-se numa transformação da amplitude do espaço conseguindo dominar a cultura visual.²³ O cenário teatral, característico do barroco, acentua os aspetos ilusionistas da perspectiva. Para incluir o infinito no espaço cénico, a corrida rumo ao ponto de fuga foi acelerada com os artificios de um saber evoluído.²⁴

O cuidado na utilização da perspectiva, era vista e colocada para criar a ilusão de profundidade, ampliando o espaço, com linhas convergentes (linhas que se aproximam/ dirigem ou tendem para o mesmo ponto de fuga), que direcionavam o olhar do observador para o ponto focal distante. Geometricamente, a utilização de eixos centrais, simetria e proporções precisas definiam a perspectiva nos jardins barrocos.

²² Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011. p.187.

²³ Benevolo, Leonardo. *La captura del infinito*. Madrid: Celeste Ediciones. 1994. p.114.

²⁴ Ibid. p.42.

Todo o projeto paisagístico foi amplamente detalhado, de um modo que anteriormente nunca houvera sucedido. A magnificência do espaço conferia ao usufruidor um sentido de escala de si próprio muito reduzido, dada a dimensão do jardim. A qualidade do espaço barroco era conferida através de um eixo central hierarquicamente dominante, definido pelo plano do céu, pelo plano vertical do alinhamento arbóreo, e pelo plano horizontal estabelecido pelo reflexo da água e de longas avenidas desenvolvidas do palácio para o 'infinito', que entre si constituíam uma unidade espacial.

Versalhes é o retrato de como o jardim era usado, uma vez que durante o reinado de Luís XIV, as visitas diplomáticas neste espaço desempenharam um papel importante nas relações internacionais da França. O livro *Diplomatic Tours in the Gardens of Versailles Under Louis XIV* (2008)²⁵, escrito por Robert W. Berger e Thomas F. Hedin é o primeiro a documentar o modo como os jardins de Versalhes foram usados como cenário para recepções diplomáticas durante o reinado de Luís XIV. Os jardins eram a encenação final de um elaborado ritual que envolvia a hospedagem dos estrangeiros em Paris. Os passeios diplomáticos eram programados eximamente, existindo guias treinados para conduzir os convidados em rotas específicas pelos jardins.

Rotas que iam mudando ao longo do tempo, dadas as atualizações que se iam fazendo, para mostrar as realizações mais atuais de artistas, "jardineiros" e designadamente engenheiros hidráulicos. Os guias oficiais conduziam pessoas importantes, incluindo diplomatas, pelos mesmos caminhos que o rei percorria. Não só a direção, mas também o ritmo dos seus movimentos eram determinados pela capacidade de especialistas hidráulicos em ligar e desligar as fontes conforme a passagem dos convidados, com a intenção de promover neles diferentes sensações.²⁶

²⁵ W. Berger, Robert; F.Hedin, Thomas. *Diplomatic Tours in the Gardens of Versailles Under Louis XIV*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2008.

²⁶ Ibid. p.1.

As visitas diplomáticas nos jardins, seguiam-se, habitualmente, após as reuniões de Estado no castelo e serviram à monarquia francesa como uma oportunidade adicional para impressionar outros Estados com a sua riqueza, assim como a demonstração artística e as habilidades de engenharia, característicos do espaço exterior. As reações, que o livro documenta, provam que os passeios pelos jardins foram bem-sucedidos, na medida em que provocaram um sentimento de admiração nos visitantes, cujos relatos foram levados a outras nacionalidades.

“O jardim como um lugar de admiração.”

Esta é a frase, referida pelos autores Berger e Hedin, que demonstra o poder que Versalhes tinha na diplomacia mundial, pois a visão de um grande palácio, complementado por um vasto e maravilhoso jardim, foi um desenvolvimento exponencial daquilo que foi o jardim revolucionário recreativo renascentista.²⁷

²⁷ W. Berger, Robert; F.Hedin, Thomas. *Diplomatic Tours in the Gardens of Versailles Under Louis XIV*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2008. p.70.



figura 12_Desenho perspético: expressão para o infinito. s/d.

02 **jardim pitoresco**



figura 13_ Jardins de Stowe Buckinghamshire, Jacques Rigaud. 1739.

2.1 as origins

O conceito de **pitoresco** cruzou-se com a teoria estética britânica durante o século XVIII, contudo, o uso do termo 'pitoresco' surgiu um pouco antes, em 1685, como referido pelo autor Harry Francis Mallgrave (1947-). Este conceito emergiu progressivamente e o interesse pela beleza tradicional britânica, nomeadamente por uma arquitetura esteticamente mais clássica, característica do período georgiano, começou a dissipar-se, refletindo-se, em primeiro lugar, na arquitetura paisagista. As noções de pitoresco são intrinsecamente anticlássicas, demonstrando qualidades formais totalmente diferentes dos modelos de composição clássicos, como a geometria, a simetria e a proporção.²⁸

Esta designação não corresponde a um período ou estilo arquitetónico específico, mas sim a um conceito que influenciou a arte e a arquitetura, enquadrando-se na arquitetura durante o período do romantismo. Contudo, o pitoresco não nasceu como um movimento ligado à jardinagem, mas antes como uma **escola de pintura** que, por sua vez, serviu de inspiração para diversas formas de expressão artística, incluindo a literatura e a arquitetura. Encontra-se em conformidade com as teses Iluministas, principalmente aquelas relativas à jardinagem ou ao paisagismo colocando-se como “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 de vida social” segundo Gian Carlo Argan (1909-92) citado pela urbanista e arquiteta Roseli D´Elboux.²⁹

Foram muitas as teorias, ensaios e pinturas que fizeram com que o pitoresco se manifestasse. Paisagistas como William Kent (1685-1748), Lancelot “Capability” Brown (1716-83) e Humphry Repton (1752-1818); e estetas

²⁸ Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory – A Historical Survey, 1673-1968*. 1ªed. Cambridge University Press. 2005. p.5.

²⁹ D´Elboux, Roseli. *O Pitoresco e o Jardim Anglais*. Artigo Científico. 2007.

Nota: O "período georgiano" refere-se à época histórica na Grã-Bretanha que abrangeu os reinados dos reis George I a IV (1714-1830) da Casa de Hanôver. A arquitetura georgiana é caracterizada pela ênfase na simetria, proporção e elementos clássicos, como o estilo palladiano, influenciando a paisagem arquitetónica britânica.

como Uvedale Price (1747-1829) e Richard Payne Knight (1750-1824) – que referiremos mais à frente no trabalho –, entre muitos outros, estão na origem desta abordagem paisagista.

A pintura foi importante para o desenvolvimento do pitoresco pela inspiração visual transmitida pela representação de cenas naturais e paisagens, que expunham uma beleza desordenada e acidentada, por oposição às representações clássicas. Assumidamente, os jardineiros paisagistas moviam-se pela procura de uma estética que procurasse trabalhar a realidade paisagística de forma a que esta se assemelhasse à representação pictórica. Deste modo, a pintura desempenhou um papel crucial na popularização e na divulgação do conceito do pitoresco, ajudando a moldar a estética e a sensibilidade artística da época, estando ao serviço da transmissão de uma beleza imperfeita, conforme a interpretação feita da natureza, contribuindo significativamente para o movimento cultural e artístico posterior do romantismo.

Naquela época, todas as artes estavam fortemente influenciadas pela cultura francesa, mas após o Tratado de Utrecht, em 1715, a Itália também se tornou uma fonte de inspiração, especialmente para aqueles que tinham a oportunidade de viajar e tirar partido disso. Os jovens aspirantes, desejosos de se afastar das convenções clássicas predominantes na época, costumavam abrir seus próprios gabinetes após retornarem dessas viagens. Havia experimentado a poesia da natureza em lugares distantes e começaram a aplicar essas observações na criação de jardins. Inspirados pelas paisagens que viam e pelos desenhos que faziam durante as mesmas, esses artistas começaram a projetar jardins que refletiam a beleza natural que encontraram noutros lugares, expandindo assim a estética paisagística e contribuindo para a formação do movimento pitoresco.³⁰

³⁰ Ross, Stephanie. *The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº42. Wiley Blackwell. 1987. p.271-73.

Harry Francis Mallgrave refere que a construção da antiga mansão e a capela existentes no terreno do Palácio de Blenheim, em Inglaterra, teve início em 1709. A arquitetura da obra, em estilo barroco, foi atribuída a John Vanbrugh (1664-1726), sendo que o arquiteto assumiu o compromisso de criar um dos objetos mais delicados que podiam ser inventados, e aprimorou algumas ruínas existentes com recursos naturais e alguns apontamentos cênicos.³¹ Um cenário que, tal como representado na figura 14, se estende por todas as direções, integrando ruínas, como a ponte, creditada a Vanbrugh. No entanto, a paisagem circundante e os jardins de Blenheim foram posteriormente moldados pelo paisagista 'Capability' Brown, ainda no século XVIII. Percebemos que, no cenário, elementos naturais se misturam com a arquitetura, na qual esta combinação cria uma visão que parece emergir de uma pintura. Esta renovação é considerada um dos primeiros exemplos da perspectiva pitoresca, como descrito por Mallgrave, na medida em que novas reflexões, mais agradáveis e vivas, se impunham ao que era tradicional. Neste contexto, podemos compreender a transição da estética tradicional do barroco para a informalidade espacial característica do pitoresco.



figura 14_ Desenho vista do norte para o Palácio de Blenheim, Inglaterra. 1787.

³¹ Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory – A Historical Survey*, 1673-1968. 1ªed. Cambridge University Press. 2005. p.51.

Os autores John Dixon Hunt (1936- –) e Peter Willis (1933-2016) indicam três pontos de interesse pitorescos como:

- a preocupação com o associacionismo em moldar e controlar as ideias dos visitantes de um jardim;
- o argumento da pintura de maneira a sustentar as suas propostas;
- a importância da natureza para mostrar a maior variedade de tipos de espaços criados.³²

Estes três elementos caracterizam as premissas pitorescas, embora haja uma dimensão adicional essencial que define a sua estética: a valorização da experiência individual e subjetiva na apreciação da beleza. A paisagem pitoresca convidava cada indivíduo a envolver-se de forma pessoal e a reagir de maneira característica ao ambiente. Por outras palavras, enquanto os autores mencionam a preocupação em controlar as ideias dos visitantes, esta premissa permanece dúbia na nossa avaliação, dado que o pitoresco está intrinsecamente ligado à ideia de liberdade (associada ao liberalismo), que valorizava a emoção, a individualidade e a conexão com a natureza. Acrescentamos, ainda, que a natureza tem a sua importância mas não é algo orgânico – havia uma manipulação da estética que desempenhava um papel significativo no contexto do pitoresco enquanto criação de espaços. Os jardineiros paisagistas faziam uma manipulação cuidadosa para criar cenários visualmente atraentes, incorporando elementos narrativos que já existiam ou eram criados de forma artificial, de modo a contar histórias ou transmitir sensações de lugar e tempo, tentando evocar emoções e memórias no espectador, recorrendo, frequentemente, a um elemento essencial: **a ruína**.

³² Hunt, John Dixon; Willis, Peter. *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620 – 1820*. 3ed. London: The MIT Press. 1988. p.120.

A fonte de inspiração de vários jardineiros projetistas teve origem em múltiplas viagens, principalmente a Itália. As ruínas já eram uma referência em pinturas dos artistas italianos (dado que estes pintavam o que viam) -, como por exemplo Claude Lorraine (1600-82), servindo de inspiração para diversos significados e representações (adicionalmente, mais exemplos de pinturas encontram-se no final deste capítulo). Estas viagens transformaram-se numa exploração apaixonada pelo que estava em decadência, revelando a beleza oculta e o encanto que residia nas ruínas e, conseqüentemente, nas narrativas do passado, levando os ingleses a incorporar esse fascínio na sua própria realidade.

“...na era pitoresca, a relação das artes umas com as outras através da apreciação pictórica da natureza, era tão estreita como a poesia, a pintura, a jardinagem, a arquitetura e o coração das viagens, podendo ser fundidas na arte da paisagem.”³³



figura 15_ Pintura *Apollo and the Muses on Mount Helicon*, Claude Lorraine. 1680.

³³ Ibid.

No âmbito bibliográfico, os termos *pitresco* e *sublime* iam ganhando uma crescente importância, tornando-se citações cada vez mais frequentes e pontos de discussão em diversas obras teóricas e literárias, como é evidenciado especialmente nos seguintes exemplos, que foram dos mais influentes.

O poeta e ensaísta inglês Joseph Addison (1672-1719), no ensaio escrito para a revista *Spectator* (1714), *Pleasures of Imagination* foi um dos principais promotores do pitresco, na qual faz alusões às ideias do pitresco e do sublime³⁴, distinguindo esta forma de pensar como grande, incomum e bela. Revelou que esta arte provoca sentimentos nas pessoas, seja através de objetos visíveis ou quando evocamos ideias na mente através de pinturas, descrições, estátuas ou por alguma situação semelhante. Prefere um jardim “selvagem” do que a elegância dos espaços, envolvendo as épocas estacionais como um fator a ter em conta.³⁵

O também poeta Alexander Pope (1688-1744) ajudou, igualmente, a popularizar o uso do termo, tanto em notas de tradução da *Ilíada* (1715-25), quanto em correspondência³⁶; e o designer e escritor Batty Langley (1696-1751), expondo a ideia no estudo contemporâneo *New Principles of Gardening* (1728), abandonando o jardim rígido e regular, sugerindo a cópia ou imitação da Natureza e traçar os seus passos com a maior precisão possível.³⁷ Os autores Hunt e Willis, continuam a descrever esta linha de pensamento mencionado por diversos autores, em que referem que a natureza cria sem adornos uma amável simplicidade que espalha na mente do observador uma sensação de prazer mais elevada e uma nobre tranquilidade.³⁸

³⁴ Nota: O termo sublime entra em uso no século XVIII indicando uma nova categoria estética, distinta do pitresco. Remete para uma reação estética com a sensibilidade voltada para os aspetos extraordinários e grandiosos da natureza.

³⁵ Hunt, John Dixon; Willis, Peter. *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620 – 1820*. 3ed. London: The MIT Press. 1988. p.138-40.

³⁶ Ibid.p.52.

³⁷ Ibid.p.53.

³⁸ Ibid. p.204.

William Gilpin (1724-1804), um dos maiores e influentes escritores de viagens, em 1768, no texto *An Essay on Prints* introduziu o termo pitoresco pela primeira vez nos seus ensaios. Nesse contexto, Gilpin definiu o pitoresco como algo que encarna de maneira encantadora a essência da pintura, definindo-a como algo que se expressa de forma agravável, peculiar e cativante aos olhos de quem a vê.³⁹

Todos estes poetas e escritores contribuíram significativamente com as suas obras para a formulação da origem e do pensamento do conceito pitoresco, podendo ser posteriormente encontrado em várias influências culturais, artísticas e filosóficas que se desenvolveram ao longo do tempo. O conceito cresceu a partir dessas raízes e, finalmente, floresceu como uma estética diferenciadora no século XVIII, especialmente na Inglaterra, onde se tornou uma parte fundamental da sensibilidade artística e cultural da época. Assim como o barroco se afirmou enquanto disciplina prática após ter sido teoricamente reconhecido, o conceito pitoresco também precisou de um processo de afirmação teórica intensiva para se estabelecer como uma noção estética. Tanto a origem do jardim barroco como do jardim pitoresco, mostram a importância do debate intelectual e da fundamentação teórica no desenvolvimento de movimentos artísticos e estéticos. Todas as afirmações teóricas evidenciam como as ideias estéticas podem moldar e influenciar a prática criativa e a maneira como se vivenciavam os espaços numa determinada época, e percebemos que este tipo de intervenção mais natural não aconteceu cronologicamente antes, pois culminou no século denominado como o “Império de Homens livres”.

³⁹ Ross, Stephanie. *The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°42. Wiley Blackwell. 1987. p.271.

2.2 o pitoresco conforme os paisagistas

William Kent

Mallgrave refere que Horace Walpole (1717-97), no ensaio *History of the Modern Taste in Gardening* (1780) atribuiu a William Kent o mérito de ter sido o pioneiro a dar uma forma poética ao novo estilo paisagístico, destacando Kent por ter conseguido uma abordagem verdadeiramente inovadora ao perceber que **“toda a natureza podia ser vista como um jardim”**. Na sua arte, Kent, incorporou características típicas do pitoresco, tais como um domínio habilidoso da perspetiva, a disposição naturalmente agrupada de árvores que estavam estrategicamente posicionadas, a criação de contrastes pictóricos envolvendo luz e forma, e a manifestação de não alterar o serpentejar natural da água.⁴⁰

William Kent foi, assim, um destacado arquiteto paisagista do século XVIII, multifacetado e influente no cenário artístico e arquitetónico de Inglaterra. A sua visão eclética e o compromisso de criar harmonia entre a natureza e a arte, conferiram ao pitoresco uma transição estilística vincada, que combinava elementos naturais com elementos de outros estilos mais clássicos como, por exemplo, templos ou ruínas, que conferiam um toque dramático e romântico à paisagem, criando uma continuidade espacial. Pelas suas contribuições práticas e estilísticas à arquitetura e ao paisagismo, Kent seguia na verdade a essência da sua filosofia no *design*, na qual expressava a ideia de que cada jardim devia ser uma junção harmoniosa entre a natureza e o homem, resultando numa obra de arte conjunta. Nesta, priorizava a criação de ambientes que fossem belos de uma forma natural e não excessivamente planeados.

⁴⁰ Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory – A Historical Survey, 1673-1968*. 1ªed. Cambridge University Press. 2005. p.53.

jardins de Stowe, Buckinghamshire, Inglaterra

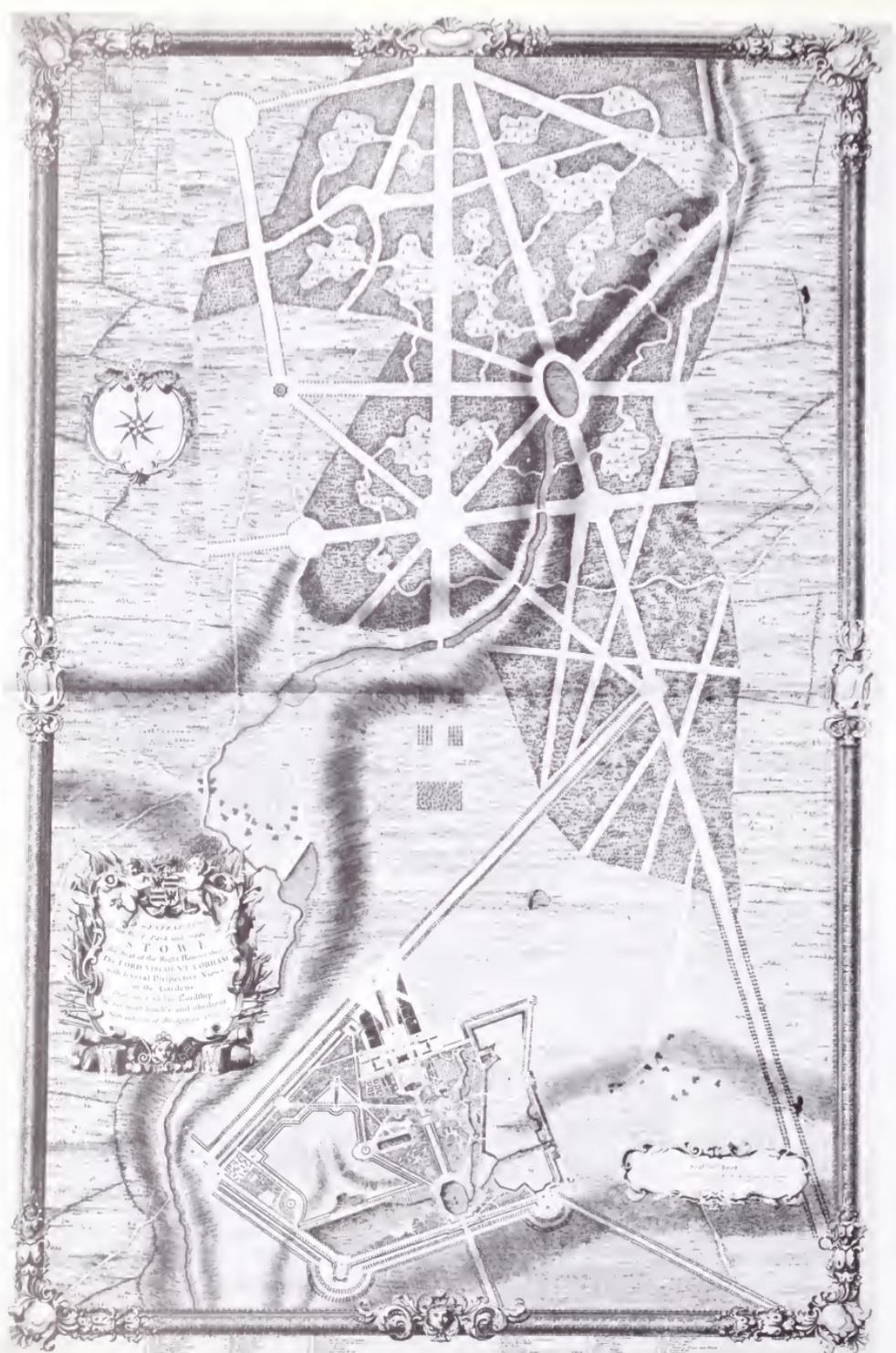


figura 16_ Gravura da planta original, Rigaud e Baron. 1739.

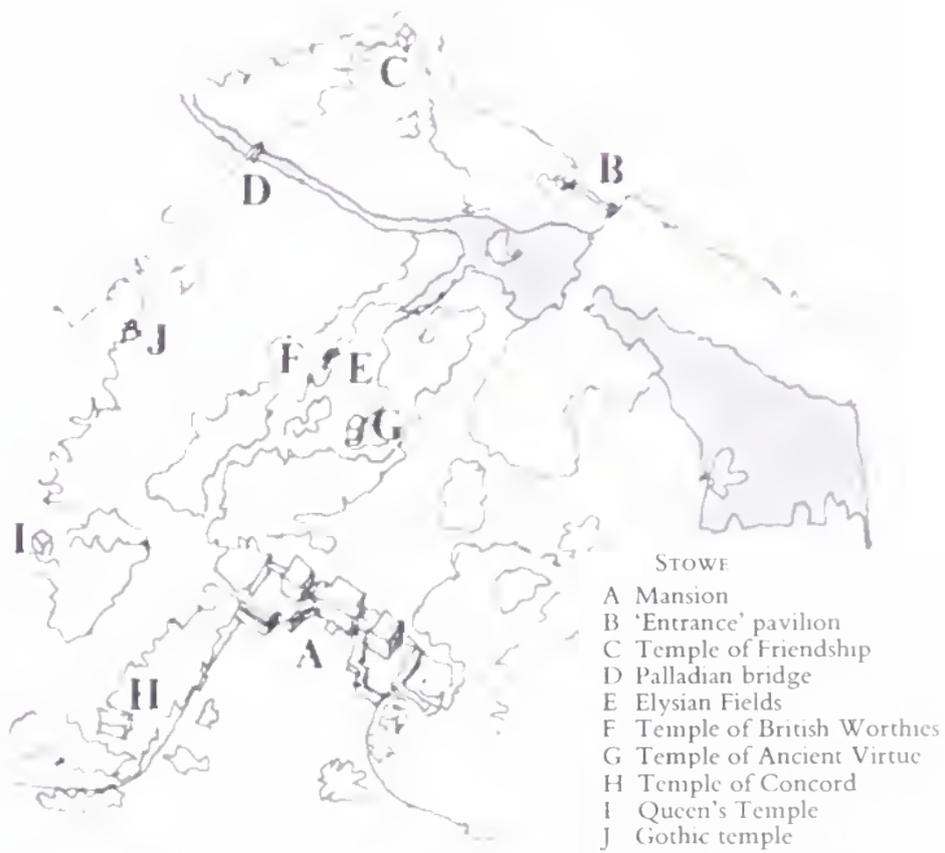


figura 17 _ Litografia dos jardins internos. 1777.

O jardim de Stowe, iniciado em 1715 em Inglaterra sob orientação do visconde Cobham, também conhecido por Richard Temple, proprietário do espaço e responsável pela sua transformação ao longo do século XVIII, apresenta uma riqueza de variedade paisagística única, de acordo com Geoffrey Jellicoe e Susan Jellicoe. Os autores estabelecem uma comparação entre Versalhes e Stowe, pois cada jardim é a máxima expressão da época. Enquanto o jardim de Versalhes refletia a monarquia absoluta, Stowe transmitia a filosofia liberal Whig⁴¹ – expressão de origem popular que designava o partido liberal no Reino Unido de 1678 a 1861.

O designer de jardins Charles Bridgeman (1690-1738) em conjunto com Vanbrugh, fizeram o projeto da planta original de Stowe (figura 16) cuja extensão de norte a sul se estendia por uma distância de quase três milhas (equivalente a 4,83 quilómetros). Anos mais tarde, por volta de 1738, William Kent, o renomado arquiteto paisagista mencionado anteriormente, foi o autor do projeto contratado pelo visconde Cobham para transformar a propriedade num dos mais ambiciosos projetos paisagísticos da época, contando com o apoio de Bridgeman. Na descrição que Jellicoe e Jellicoe fazem do jardim, percebe-se que o parque interno é cercado por uma moldura formal de árvores e uma cerca rebaixada, que permitia vistas desimpedidas da paisagem circundante. O parque exterior servia para a caça como para a equitação apresentando uma dimensão igual à escala barroca (figura 17).⁴²

A paisagem foi concebida com os princípios do ideário pitoresco com o objetivo de inspirar admiração, reflexão e aproveitar a sensibilidade dos visitantes proporcionando-lhes uma experiência sensorial completa. A combinação dos elementos arquitetónicos e naturais pelos projetistas demonstrou-se bem sucedida, dado que o seu impacto na história dos jardins e na evolução do movimento paisagístico inglês, teve uma influência duradoura.

⁴¹ Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011. p.239.

⁴² Ibid. p.239.

Lancelot 'Capability' Brown

Lancelot 'Capability' Brown (1716-1783), projetou inúmeros e grandiosos jardins na primeira metade do século XVIII. Assumiu o planeamento de inúmeras propriedades, tornando-se um dos jardineiros paisagistas mais requisitados em Inglaterra, alcançando reconhecimento como um dos melhores projetistas da época. O seu trabalho influenciou profundamente a estética paisagística, tendo sido posteriormente convidado para desenhar jardins em diversos países.

Desenvolveu um estilo distintivo, caracterizado pela decisão de evitar elementos arquitetónicos escultóricos. Em vez disso, optou por concentrar-se exclusivamente em constituintes naturais, dada a sua preferência por trabalhar com elementos como “a água, árvores, espaços abertos suaves e vistas naturais que acompanhavam as orlas da paisagem”.⁴³ Brown era conhecido pela habilidade meticulosa de combinar superfícies onduladas, côncavas e convexas, dominando a arte de criar topografias variadas e harmoniosas por meio destas formas de relevo.

Um dos seus pontos fulcrais, e uma das suas especialidades, era a remodelação de lagos existentes e a criação de novos corpos de água. Integrava, frequentemente, a estética da água de forma coerente com a paisagem circundante, fundindo-a com a topografia para criar uma ideia de continuidade de beleza natural.

O seu contributo foi um dos mais importantes para a transição do jardim de estilo formal (barroco) para uma paisagem mais naturalista (pitoresca), continuando a sua contribuição a ser revolucionária até aos dias de hoje.

⁴³ Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory – A Historical Survey, 1673-1968*. 1ªed. Cambridge University Press. 2005. p.60.

Castle Howard, Yorkshire, Inglaterra

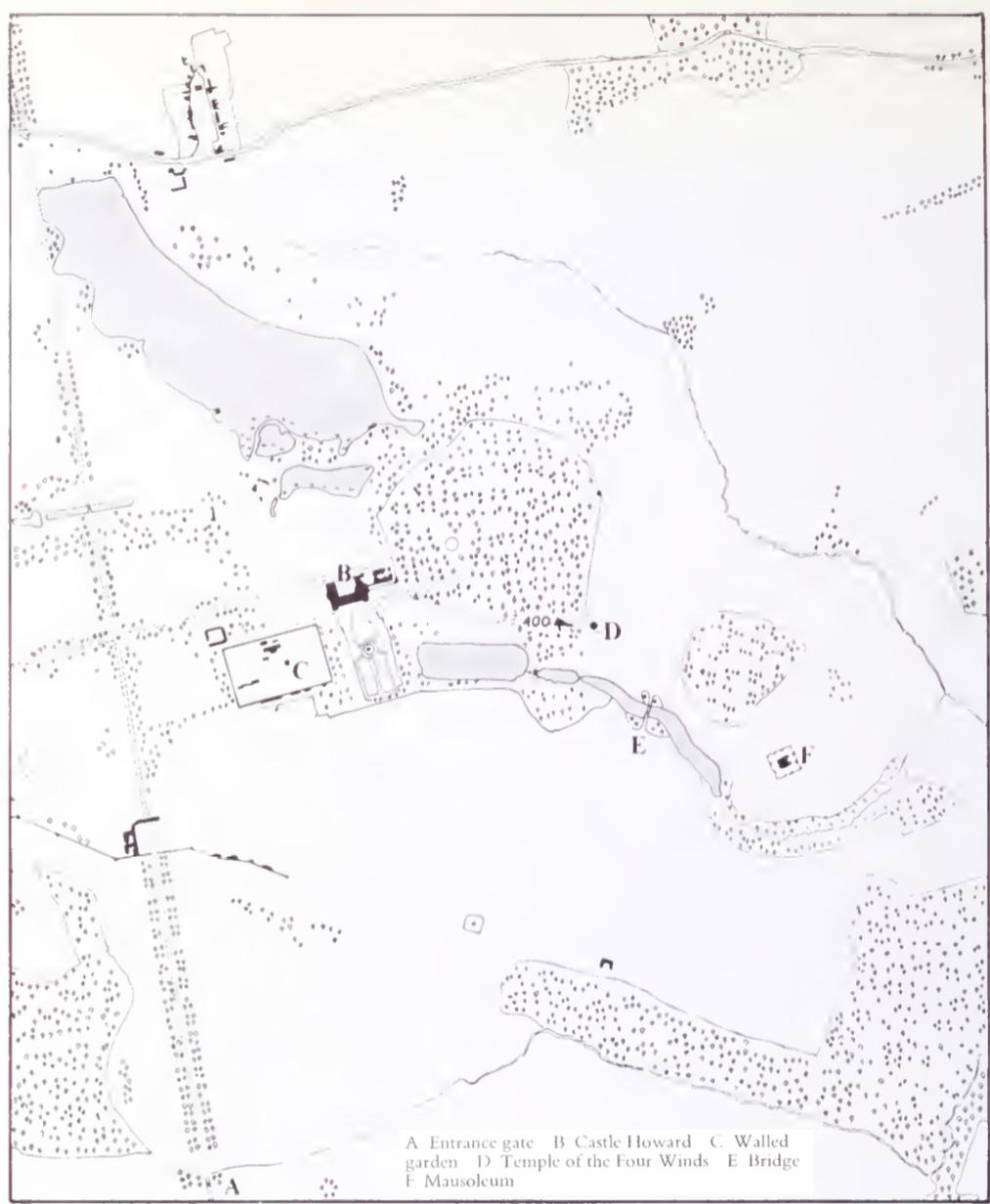


figura 18_ Planta Castle Howard. 1701.



figura 19_ Pintura perspética, Hendrik de Cort. s/d.

A construção desta residência rural – uma das mais conhecidas e importantes casas de campo do país – demorou mais de cem anos a ser concluída, após ter sido iniciada em 1699. O arquiteto John Vanbrugh, projetou a casa em estilo barroco, posicionando estrategicamente construções clássicas no jardim, como o Templo dos Quatro Ventos e o Mausoléu.

Conforme mencionado por Geoffrey Jellicoe e Susan Jellicoe, o jardim abrange uma área urbana de aproximadamente quatrocentos hectares, com vários arquitetos paisagistas a contribuir para o desenvolvimento do projeto, entre eles destacando-se J. Vanbrugh e ‘Capability’ Brown. Os escritores salientam que Vanbrugh desempenhou um papel fundamental na concepção inicial do jardim, enquanto Stephen Switzer (1682-1745) assumiu posteriormente o legado.⁴⁴

⁴⁴ Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011. p.235.

Nota: O jardineiro inglês Stephen Switzer, deixou o seu contributo na história do pitoresco, na qual transmite nos livros *Ichonographia Rustica* (1718), o diferente olhar de um jardineiro regular associado ao jardim barroco de um jardineiro natural, relativo ao pitoresco.

O *layout* atual foi creditado a ‘Capability’ Brown que redesenhou os jardins num estilo mais natural, por volta de 1758. Introduziu elementos naturais como colinas suaves, árvores astuciosamente plantadas e lagos, sendo o *The Great Lake* um elemento central do projeto paisagístico. A criação deste lago, em particular, envolveu a escavação cuidadosa do terreno para criar uma bacia onde a água pudesse ser represada.

Este corpo de água não desempenhou apenas um papel estético, refletindo a casa e o cenário em volta, mas também uma função prática para a propriedade, utilizados para a irrigação dos campos agrícolas e como fonte de água para os animais. Através do desenho da planta (figura 18) é transmitida a sensação de um espaço idílico, tipicamente pitoresco, organizado de acordo com o carácter natural da paisagem. A concentração de árvores também é claramente visível no desenho tridimensional (figura 19), proporcionando uma relação visual notável em relação à área de habitação, localizada no topo do terreno.

Humphry Repton

Como verificamos até agora, o pitoresco era predominantemente exemplificado na arte da jardinagem, tendo Humphry Repton (1752-1818) um impacto relevante, contribuindo para a disseminação de estilos mais complexos e ecléticos no século XIX. Este arquiteto inglês é considerado frequentemente como o último grande paisagista do século XVIII, sendo muitas vezes considerado o sucessor de ‘Capability’ Brown. Está intimamente ligado ao movimento pitoresco, pois defendia a criação de paisagens naturais e informais enfatizando a importância entre elementos orgânicos e as estruturas construídas.⁴⁵ Nos desenhos que produzia representava sempre o ‘antes’ e o ‘depois’ relativamente ao seu projeto, mostrando, dessa maneira, todas as transformações. Concebeu assim os seus conhecidos livros, designados por *Red Books*, como mostram as imagens seguintes da figura 20.

É evidente que a paisagem evoluiu dos princípios clássicos para um ambiente semelhante a uma zona rural. Nesse contexto, a necessidade de fundir cultivo, habitação e lazer tornou-se visível, possibilitando a transformação da natureza de volta à sua forma original, mais selvagem e não domesticada. A reação ao formalismo e à simetria do estilo anterior – o jardim francês – no movimento pitoresco, era inspirada pela beleza cênica e pela pintura de paisagens, pois nela os projetistas procuravam a rusticidade que era alcançada pela combinação de elementos arquitetónicos, como as ruínas, com elementos naturais, como as colinas, a vegetação e os lagos. Repton defendia uma abordagem mais ornamentada em consonância com os vestígios lá encontrados, sendo a ruína um elemento marcante para ele. Restaurava ou adaptava as ruínas existentes como parte dos seus projetos, preservando ao mesmo tempo a essência histórica e estética do lugar.

⁴⁵ Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011.p.246.



figura 20_ Rio Avon próximo à Abadia de Stoneleigh, Humphry Repton, s/d.

Harewood, Pennines, Inglaterra



figura 21_ Vista do lado oposto do lago, fotografia de J. Van Der Zwart. s/d.



figura 22_Vista do terraço, fotografia de J. Van Der Zwart. s/d.

Brown's landscape, circa 1781.

- 1 Harewood House
- 2 All Saints' Church
- 3 Harewood Castle
- 4 Harewood Village
- 5 Stank
- 6 Harewood Moors
- 7 Wharfe
- 8 Eccup Beck/Stank Beck
- 9 Sugar Hill
- 10 Harewood Lake
- 11 Boathouse
- 12 Cascade
- 13 Kitchen garden
- 14 Stables
- 15 Dickenson's Pond
- 16 Long Ing Pond
- 17 Trout ponds
- 18 Piper Wood
- 19 Belt
- 20 Ha-ha
- 21 Stud Farm
- 22 Home Farm
- 23 Park Farm
- 24 Harewood Lodge
- 25 Harewood Drive
- 26 Lofthouse Lodge
- 27 Lofthouse Drive
- 28 Park landscape
- 29 Enclosures



Repton's additions, circa 1800.

- 1 Harewood House
- 2 All Saints' Church
- 3 Harewood Castle
- 4 Harewood Village
- 5 Stank
- 6 North Park
- 7 Stud Farm
- 8 South Park
- 9 Carr Park
- 10 Carr House
- 11 Grey Stone Pasture
- 12 Harewood Drive
- 13 Cricket Ground
- 14 Temple (Carr, circa 1785)
- 15 Lofthouse Grange



figura 23_ 1ª planta: paisagem de 'Capability' Brown. Meados de 1781.

2ª planta: paisagem com intervenções de Humphry Repton. Cerca de 1800.

O jardim paisagístico da Harewood House ostenta proporções notavelmente generosas, abarcando uma área de aproximadamente 600 hectares, conforme referido por Clemens Steenbergen e Wouter Reh. Na sua totalidade a propriedade ainda é mais extensa, abrangendo uma vasta extensão de 2 830 hectares, fazendo a parte norte fronteira com o vale do rio Wharfe.⁴⁶ O castelo foi construído na beira de um planalto a sul do mencionado rio, sendo uma construção inicial do século XII a pedido de Robert de Lisle. No entanto, ao longo dos séculos, a estrutura foi sujeita a uma série de transformações, culminante eventualmente no seu abandono ainda no século XII, resultando a sua transformação numa ruína.

A primeira intervenção na propriedade foi feita por 'Capability' Brown, como vemos na imagem da primeira planta da figura 23. Elaborou o projeto para a residência e para o jardim. Destacadamente, o elemento central da sua composição foi a criação de um lago de forma irregular, que serviu como ponto de partida para todo o desenvolvimento paisagístico. Os campos sofreram uma transformação significativa, sendo moldados numa paisagem de parque que incluiu árvores dispostas tanto individualmente quanto em grupo. Além disso, várias cercas foram retiradas e diversas melhorias agrícolas foram implementadas. A busca pela estética ideal não foi separada da preocupação com o aprimoramento da qualidade das instalações para pastoreio, o aumento da produção de madeira e a gestão da fauna na propriedade; todos esses aspetos foram cuidadosamente considerados e integrados.⁴⁷

⁴⁶ Steenbergen, Clemens; Reh, Wouter, *Architecture and Landscape: The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Publishers. 2003. p.335.

⁴⁷ Ibid.

Edward Lascelles, o primeiro conde de Harewood, encomendou a Humphry Repton algumas modificações específicas. Como resultado, o jardim foi substancialmente ampliado na porção superior do plano original (conforme ilustrado na figura 23). Esse aumento na área do jardim teve um impacto significativo na paisagem visual, uma vez que parte dela foi convertida em terras agrícolas. Além disso, a linha costeira do lago tornou-se menos definida, devido à sedimentação e a eventos de inundação, e algumas das lagoas artificiais anteriormente criadas acabaram por ficar cobertas pela vegetação. Como resultado dessas mudanças, a sensação de espaço e definição na paisagem tornou-se menos pronunciada em comparação com o estado anterior. Isso significa que a paisagem perdeu parte da sua nitidez e distinção visual, resultando numa aparência menos definida e mais difusa, conferindo ao cenário uma qualidade estética mais rústica, de encontro a uma imagem pitoresca.

No entanto, Humphry Repton conseguiu preservar uma parte significativa da paisagem que havia sido originalmente concebida por 'Capability' Brown. Assim, algumas das melhorias de Repton na paisagem foram: a integração da ruína, incorporando-as de forma atraente com a criação de vistas cênicas; melhorias agrícolas, tendo em conta os aspetos práticos, equilibrando aqui a estética com a função produtiva; e a reforma de pontos de água.

2.3 o pitoresco conforme os estetas

Uvedale Price

Uvedale Price (1747-1829) foi um influente paisagista e teórico do século XVIII, conhecido pelas contribuições significativas para a teoria da paisagem e a estética da mesma. Price acreditava que a estética estava intrinsecamente ligada a paisagens naturais projetadas e, argumentava que a verdadeira beleza residia na apreciação da irregularidade, da imperfeição e da rusticidade da natureza. Desafiou as concepções estéticas do seu tempo, focando a importância da experiência estética na relação entre o ser humano e a paisagem.

O autor do ensaio sobre o pitoresco, *An Essay on the Picturesque* (1796), acreditava que a jardinagem devia seguir os mesmos princípios da pintura, adotando valores relativos à composição geral do espaço para criar harmonia. Isso devia-se ao facto de que o apelo de Price pela jardinagem visava satisfazer todos os sentidos. Dessa forma, o espectador deveria aproveitar a experiência transmitida pelas imagens, mas não se limitar a isso, pois Price defendia que o pitoresco se estendia a todas as nossas sensações, e não apenas à visão. No livro, explorou as diferenças entre os conceitos de *sublime*, *belo* e *pitoresco* em termos de estética, argumentando que o pitoresco possuía qualidades estéticas distintas, e que essas qualidades eram igualmente válidas e significativas. Dessa forma integrou o pitoresco no sistema estético definido por Edmund Burke no conhecido ensaio: *A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), estabelecendo-o como uma terceira categoria ao lado do 'belo' e do 'sublime'.

Price argumentou que o pitoresco era uma qualidade estética diferente tanto do sublime quanto do belo. Enquanto o sublime estava relacionado com a grandiosidade e a veneração da natureza, e o belo estava associado à simetria, à perfeição e pureza, o pitoresco era caracterizado pelas irregularidades, imperfeições naturais e uma sensação de rusticidade da paisagem.

Os jardins da época exigiam a mesma atenção aos detalhes de uma pintura, incluindo considerações de cor, textura, equilíbrio entre outros aspetos. Segundo Price as três características distintivas do pitoresco eram: a rugosidade, a variação repentina e a irregularidade, como referido pela esteta Stephanie Ross.⁴⁸

Uvedale Price criticou de forma incisiva a tradição de paisagismo representada por William Kent e ‘Capability’ Brown, desvalorizando as calçadas sinuosas, os passeios e os canais de água frequentemente criados por eles, pois considerava monótona e artificial a intervenção feita pelos projetistas.⁴⁹ Para Price, fatores como o tempo e o acidente na natureza eram importantes – embora os seus opositores achassem esse tipo de jardinagem negligente –, descrevendo o ‘pitoresco’ como uma reação neurológica, posicionada de forma intermédia entre os conceitos do ‘belo’ e do ‘sublime’. Para Price, o pitoresco evocava uma resposta emocional profunda, uma apreciação estética baseada na sensação de que **a natureza era complexa e imperfeita, mas ainda assim encantadora.**

Uma analogia perfeita que o autor criou para descrever o pitoresco foi a de uma ruína arquitetónica. Assim como as ruínas carregam vestígios do passado e exibem imperfeições, o pitoresco na paisagem era apreciado pela sua complexidade e irregularidade, em contraste com a procura da perfeição encontrada no belo e na grandiosidade do sublime.

“(...) a ruína exalta formas quebradas ou fragmentadas com marcas de tempo. Nela, há a irregularidade geral e lacunas com trepadeiras e musgo e, o pitoresco pode ser encontrado num objeto de maior ou de menor dimensão.”⁵⁰

⁴⁸ Ross, Stephanie. *The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°42. Wiley Blackwell. 1987. p.273-75.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory – A Historical Survey, 1673-1968*. 1ªed. Cambridge University Press. 2005. p.61.

Richard Payne Knight

Richard Payne Knight (1750-1824), foi um destacado escritor britânico do final do século XVIII e início do século XIX, reconhecido pelas suas contribuições na crítica da arte, arqueologia e estética. A sua participação na formação da estética do pitoresco ocorreu através das suas reflexões sobre arte, paisagem e natureza, que foram expressas nas obra *The Landscape: a didactic poem* (dedicado a Uvedale Price, em 1794) e, sobretudo, no tratado estético: *An Analytic Inquiry into the Principles of Taste*, editado em 1805.

Knight compartilhou ideias semelhantes às de Uvedale Price, mencionadas atrás – ambos acreditavam que a natureza era mais interessante quando exibía irregularidades e imperfeições. No entanto, Knight sugeriu que o ensaio de Price sobre o pitoresco não era totalmente satisfatório, na medida em que o fascínio de Price por objetos irregulares não estabelecia uma conexão adequada entre paisagem e pintura; isto é, o facto de pintores e jardineiros partilharem preocupações estéticas semelhantes, não explicava completamente o cerne do conceito de pitoresco. Comparativamente, considerámos que o trabalho de Knight se revelou mais ambicioso e sábio do que o de Price. Nele, Knight explora desde as faculdades mentais, incluindo os cinco sentidos, até questões metafísicas, fazendo referências a figuras como Newton, Platão e Hume, entre outros. Discutia o conceito do pitoresco num capítulo central dedicado à imaginação, onde coloca o termo num contexto mental, não físico, moldado pelas inclinações e reflexões do observador. O contributo principal deste esteta reside na implementação dos conceitos de subjetivismo e associativismo em relação ao pitoresco. Na sua visão, o pitoresco não era uma mera qualidade física, como para Uvedale Price, mas sim uma construção mental que se assemelhava a uma pintura. Segundo ele, essas construções mentais variavam de pessoa para pessoa e eram mais complexas quanto maior fosse o conhecimento pictórico do observador.

Este crítico, permitia ao observador desenvolver uma perspicácia intelectual ao contemplar uma cena, uma vez que os seus pensamentos podiam ser associados de forma natural e fluida tanto a uma pintura quanto à experiência real do espaço de observação. Isso cria uma ligação intrínseca entre a mente do espectador e a arte, enriquecendo a apreciação estética por meio de uma compreensão mais profunda e reflexiva da paisagem pitoresca.⁵¹ Portanto, a sua contribuição mais importante para a estética do pitoresco reside no enfatizar da ideia de que uma paisagem pitoresca devia ser capaz de evocar um amplo conjunto de emoções e sensações no observador. Knight via a paisagem como um meio de comunicação simbólica capaz de despertar sentimentos diversos, que iam desde a admiração até à melancolia e à contemplação. Isso ampliou de maneira significativa a compreensão da estética do pitoresco, destacando que a beleza não estava necessariamente ligada à perfeição, mas podia ser encontrada na complexidade e na diversidade da experiência visual e emocional que a paisagem pitoresca proporcionava.

Tanto Price quanto Knight contribuíram para a evolução dos padrões estéticos na Inglaterra, promovendo uma visão mais liberal no que diz respeito à formação e transformação do gosto cultural. Os dois estetas concordavam que os jardins podiam ser aprimorados em termos práticos. No entanto, apesar de Price ter definido um conjunto de critérios que incluíam a rugosidade, a variação repentina e a irregularidade, não explicou por que considerava o pitoresco agradável na sua teoria. Knight, por outro lado, fez uma tentativa mais profunda de fundamentar essa questão. Relacionou o conceito do pitoresco a algo mais amplo do que simplesmente uma sensação objetiva e fisiológica. Procurou uma compreensão mais completa da estética do pitoresco, explorando conexões com a mente humana e a experiência subjetiva. Dessa forma, enriqueceu a discussão ao considerar não apenas a aparência física, mas também o impacto emocional e intelectual que o

⁵¹ Ross, Stephanie. *The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº42. Wiley Blackwell. 1987. p.275-77.

pitoresco podia ter sobre o observador, tornando a sua abordagem mais holística e abrangente⁵² (um dado que será relevante para o capítulo das ruínas, que se desenvolverá mais à frente no trabalho).

Em suma, Richard Payne Knight contribuiu para a estética do pitoresco ao enfatizar a importância das emoções e sensações na apreciação da paisagem e ao defender a ideia de que a beleza podia ser encontrada na irregularidade e imperfeição da natureza. As suas ideias, juntamente com as de Uvedale Price e outros teóricos, ajudaram a moldar a discussão sobre a estética da paisagem no século XVIII e XIX.

⁵² Ross, Stephanie. *The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº42. Wiley Blackwell. 1987. p.275-279.

2.4 como é utilizado

O pitoresco foi uma época caracterizada pela valorização da natureza e da sensibilidade com jardins destinados essencialmente para as famílias da alta burguesia e da nobreza. Estes jardins impressionavam os visitantes com a sua grandiosidade, proporcionando uma exploração de paisagens naturais, vistas como fontes de inspiração artística e espiritual. Nessa época, a sociedade era profundamente influenciada pelo Iluminismo, que valorizava a razão como guia primordial para o conhecimento, mas também reconhecia a importância do sentimento e da subjetividade, sobretudo em Inglaterra. Consequentemente, o lazer das elites do século XVIII foi moldado por diversos fatores, incluindo o contexto social, económico e cultural da época.

Estas classes tinham mais acesso aos jardins, uma vez que estavam em ascensão na sociedade, destacando-se pela sua proximidade com a cultura e o divertimento. Neste período, a reverência pelo jardim tornou-se ainda mais evidente, à medida que a moda do lazer se difundia através de pinturas que eram exclusivas de acesso à elite. Isso refletiu-se no desejo destas classes em transformar as suas propriedades em cenários dignos de pintura.⁵³ Estes jardins eram frequentemente palco de eventos sociais, como bailes e piqueniques, servindo principalmente como espaços recreativos. Neles, as pessoas podiam desfrutar de passeios, contemplar a natureza e praticar atividades de lazer, como a leitura e jogos tradicionais da época assim como a prática da caça, da pesca e da equitação.

⁵³ Hunt, John Dixon. *A World of Gardens*. 1ed. Londres: Reaktion Books Ltd. 2012. p.336.

Através dos filmes referenciados na nota abaixo, é evidente que havia uma busca por equilibrar a razão e a sensibilidade, e os jardins desempenharam um papel fundamental em evocar a atmosfera e a estética do século XVIII na Inglaterra.

No entanto, a apreciação estética da natureza não se limitava apenas à vegetação ou a uma homenagem aos *layouts* desenvolvidos em períodos anteriores. **A flora, a fauna e a geologia tinham uma função pedagógica e cívica mais ampla**⁵⁴, além de representar um cenário rústico. Isso envolvia a compreensão de como o uso adequado das terras agrícolas exerceu uma função significativa, indo além da mera estética, neste caso. Além disso, havia o propósito de cultivar áreas com flores, árvores e plantas, que não embelezavam apenas o ambiente, mas também proporcionavam atividades recreativas relacionadas a esses elementos naturais.

⁵⁴ Hunt, John Dixon. *A World of Gardens*. 1ed. Londres: Reaktion Books Ltd. 2012. p.381.

Nota: A visualização do filme *Razão e Sensibilidade* de Ang Lee e do filme *Orgulho e Preconceito* de Joe Wright foram pertinentes para perceber os modos de uso do jardim retratado nos filmes, na época do século XVIII em espaços exteriores pitorescos.



figura 24_ Frames do filme *Razão e Sensibilidade*, Ang Lee. 1995.

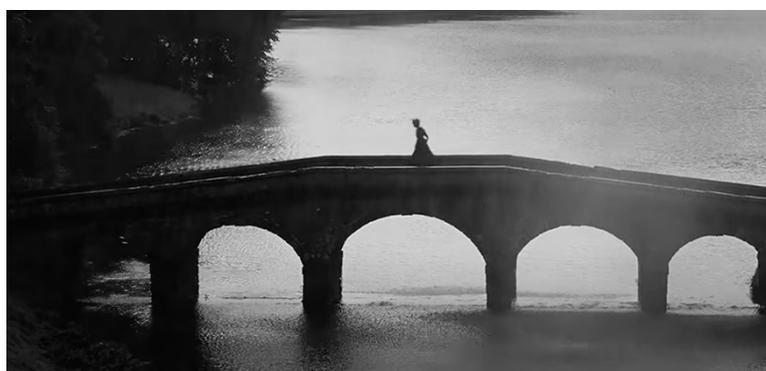


figura 25_ Frames do filme *Orgulho e Preconceito*, Joe Wright. 2005.

2.5 as ruínas do século XVIII

Christopher Hussey (1899-1970), um dos principais escritores sobre arquitetura doméstica britânica, descreveu o pitoresco como uma descoberta estética que muitas vezes valorizava a arquitetura rural e as ruínas, realçando a importância desses elementos na apreciação artística.⁵⁵ Entendemos que a arquitetura foi profundamente influenciada por esse conceito, pois este promovia a simbiose entre elementos naturais, como jardins, e elementos construídos, especialmente ruínas. Na verdade, o objetivo era criar uma harmonia entre essas partes, dissolvendo as suas diferenças de tal forma que o observador não conseguisse distinguir claramente o que era obra da mão humana e o que era natural. Essa fusão entre o construído e o natural era central para o ideal pitoresco, como escreveu Roseli D'Elboux.⁵⁶

No meio da aparente desordem, era essencial que houvesse elementos agradáveis aos olhos do espectador. Nos jardins, as ruínas foram significativas, como fomos verificando no decorrer do capítulo, e deviam ser consideradas, aproveitando qualquer mudança que ocorresse nelas ao longo do tempo. No 'século das luzes', o conceito do pitoresco exerceu uma inevitável influência na forma como as ruínas eram apreciadas, desencadeando reflexões sobre a mudança, decadência e destruição. Foi uma época em que se acreditava que era possível transformar o que aparentava ser uma desvantagem numa parte integrante do cenário, tornando-o mais atraente e interessante. As ruínas acabam por ser um dos elementos indispensáveis tanto em pinturas quanto em projetos de jardins deste período, sendo muitas vezes concebidas artificialmente e cuidadosamente incorporadas nos projetos para alcançar uma 'composição ideal'.

⁵⁵ Ross, Stephanie. *The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº42. Wiley Blackwell. 1987. p.271.

⁵⁶ D'Elboux, Roseli. *O Pitoresco e o Jardim Inglês*. 2007.

As ruínas carregam a memória dos tempos e dos costumes, evocando sensações no observador, como arrependimento, veneração e compaixão, conforme observado por Hunt e Willis.⁵⁷ Desse modo, pensámos que acrescentam profundidade ao ambiente, atuando como testemunhas silenciosas da passagem do tempo, enriquecendo a experiência estética e emocional do espaço. Estes elementos podem ser vistos como pontos de convergência e pontos de ligação no ambiente, tanto no desenho arquitetônico quanto das pessoas.

*“Mesmo as rochas rudes, as cavernas cobertas de musgo, as grutas irregulares e brutas e as quedas de água quebradas, com todas as horríveis graças do próprio deserto, representam mais a natureza e serão mais envolventes, e aparecerão com uma magnificência única ao invés dos jardins principescos formais.”*⁵⁸

Como vimos anteriormente, Richard Payne Knight argumentou que apenas aqueles que cultivavam o hábito de apreciar e obter prazer por meio da contemplação de pinturas, desenvolveriam a capacidade de perceber a mesma sensibilidade na realidade projetada, uma vez que já estavam familiarizados com o tipo de vulnerabilidade que se pretendia transmitir através de um estado arruinado. A representação de ruínas nas pinturas tornou-se um fenômeno artístico marcante, que refletiu uma mudança profunda na percepção da paisagem, da cultura e da estética.

As primeiras ruínas já eram conhecidas na Roma antiga como metáfora do tempo, sendo, posteriormente, apresentadas nas representações pitorescas, utilizadas pelos pintores e escritores a partir do final do século XVII, como imagem do tempo e como mediadora da natureza e da cultura.

⁵⁷ Hunt, John Dixon; Willis, Peter. *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620 – 1820*. 3ed. London: The MIT Press. 1988. p.310.

⁵⁸ Anthony Ashley Cooper citado por Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory – A Historical Survey, 1673-1968*. 1ªed. Cambridge University Press. 2005. p.51.

A transformação significativa da paisagem inglesa do início do século XVIII – associada quando o pitoresco passou a estar em destaque – havia encontrado o gosto por estruturas partidas e deterioradas como contraponto a uma *villa* ou pavilhão palladiano austero; as ruínas encontradas ou produzidas artificialmente eram uma característica de muitas propriedades, oferecendo metáforas temporais contrastantes. Assim, uma estrutura que anteriormente era ignorada e associada à ideia de marginalidade, começou a despertar interesse em vários artistas, sendo, posteriormente, inserida na arquitetura como um **elemento de grande potencial**. É importante destacar que a presença de ruínas na Inglaterra deveu-se em grande parte às viagens que diversos artistas faziam à Europa, uma vez que a presença de ruínas na paisagem já era uma característica estabelecida noutros lugares, nomeadamente em Itália.

*“A ruína e as múltiplas perspetivas passaram a dominar o pitoresco porque se referem a experiências temporais, às escolhas abertas, aos indivíduos e aos efeitos da natureza e do acaso sobre a arte e a vida.”*⁵⁹

Podemos assim concluir, que a presença das ruínas, tanto nas pinturas, como enquanto objetos físicos dos jardins, desempenhou um papel crucial na evolução da estética neste período, sendo marcante na história. Serviram como símbolos poderosos de temas como a passagem da vida, a conexão com o passado e a nostalgia. Além disso, desafiaram os artistas a aprimorarem as suas habilidades técnicas e serviram de estímulo criativo. No final do século XVIII, as ruínas tornaram-se assim um elemento icônico que influenciou a imaginação da sociedade da época. Continuam a ser um testemunho duradouro das mudanças culturais e estéticas desse período que ressoam hoje em dia, um tópico que exploraremos posteriormente.

⁵⁹ Hill, Jonathan. *The Architecture of Ruins: Designs on the Past, Present and Future*. Nova York: Routledge. 2019. p.77.

Um exemplo disso é a Abadia de Rievaulx, localizada em Yorkshire na Inglaterra, fundada em 1131 seguindo um modelo ortodoxo,⁶⁰ conforme Jellicoe e Jellicoe. É uma relíquia histórica que ecoa a importância da estética do pitoresco no século XVIII. Esta antiga abadia cisterciense não foi apenas significativa na história religiosa e na economia local, mas também conseguiu tornar-se um ponto focal para a apreciação da beleza da natureza e das paisagens desenvolvidas à sua volta. A Abadia de Rievaulx, localizada a cinco quilômetros a oeste do Parque Duncombe, tinha originalmente um projeto de ligação dos dois jardins (Rievaulx e Duncombe) através de um passeio panorâmico, atravessando o vale de Rye através de um viaduto. No entanto, em vez disso, Thomas Duncombe optou por criar terraços sinuosos nas encostas acima da abadia, que serviram como plataformas de observação. Segundo os autores mencionados anteriormente, parece que não houve uma intenção consciente de planejar o cenário de forma estética, por exemplo, a mudança no curso do rio foi realizada principalmente por motivos agrícolas. No entanto, a sua localização (figura 26), composição, adaptação à geografia e ao clima locais, contribuíram para a paisagem, em grande parte, para inspirar os ingleses.⁶¹

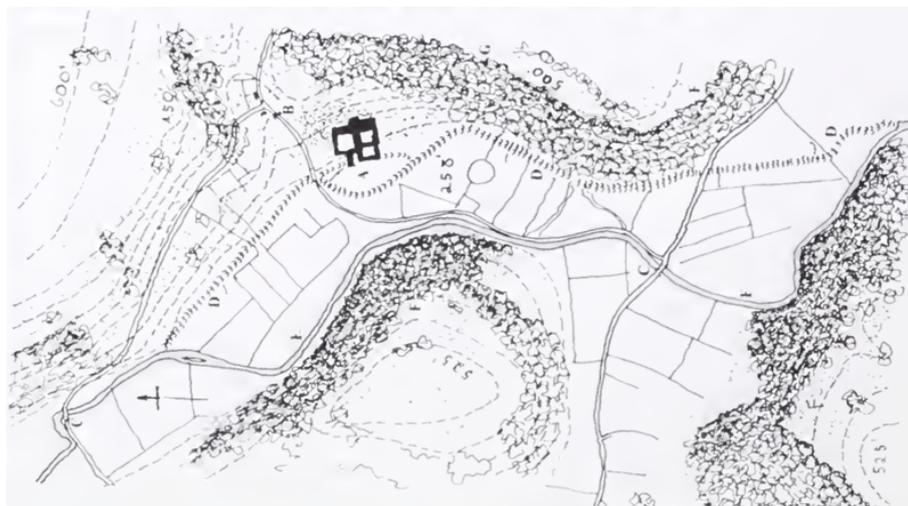


figura 26_ Planta da Abadia de Rievaulx, Yorkshire. s/d.

⁶⁰ Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011. p.142.

⁶¹ Ibid.

O cenário era caracterizado por grupos de árvores que proporcionavam uma variedade encantadora de vistas. Arthur Young, escritor de agricultura, em 1770, citado por David Watkin, descreveu a paisagem como uma visão estonteante, complementado a perspectiva de Thomas Duncombe, onde a abadia em ruínas está situada num pequeno vale, com árvores dispersas aparecendo entre as ruínas, criando uma cena elegante e pitoresca.⁶² As ruínas imponentes da Abadia, que se misturam de maneira harmoniosa com a paisagem em volta, personificam os princípios da estética do pitoresco. Nas imagens seguintes (27 e 28), podemos observar como a natureza, gradualmente, tomou posse das ruínas da abadia. Esta apropriação do 'natural' sobre o 'artifício' irá ser relevante no desenvolvimento do argumento desta dissertação.

⁶² Watkin, David. *The English Vision: The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. 1ed. London: Breslich & Foss. 1982. p.46,47.



figura 27_Rievaulx Abbey, fotografia de Herança Inglesa. s/d.

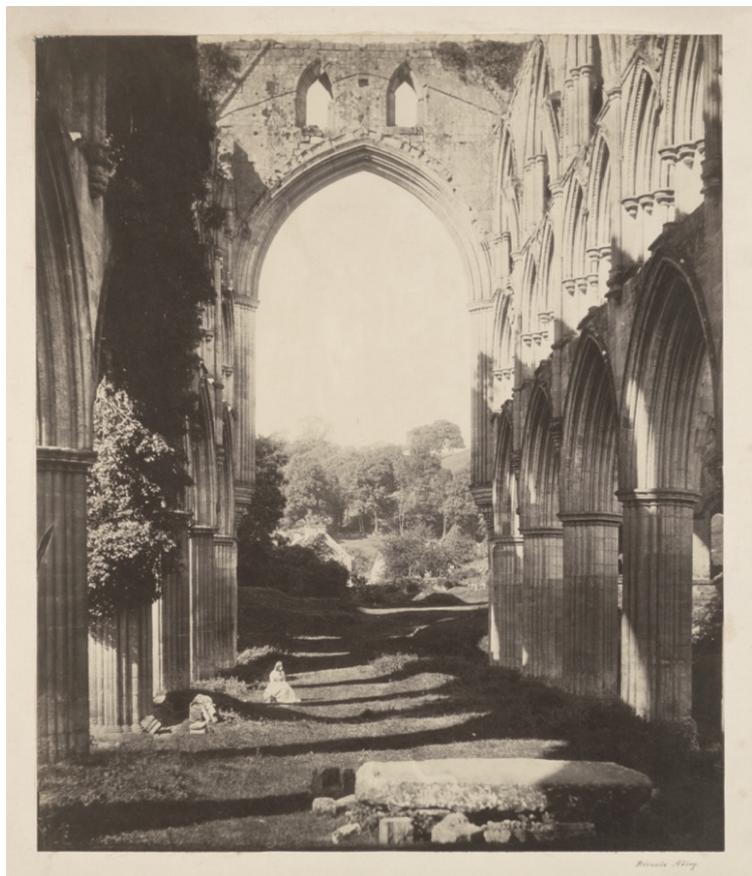


figura 28_Rievaulx Abbey, Roger Fenton. 1854.

sumário e conclusões dos capítulos 1 e 2

Após a leitura dos capítulos anteriores podemos afirmar que o uso dos jardins barrocos e dos jardins pitorescos variava de acordo com o contexto histórico, cultural e social em que foram desenvolvidos. O barroco é associado ao século XVI/XVII e o pitoresco ao século XVIII, interligado ao romantismo. Arquitetonicamente, os dois estilos apresentam configurações antagônicas. No entanto, compartilham princípios comuns, como:

1. O uso de elementos arquitetônicos
2. Composição visual
3. Valorização do uso de elementos naturais
4. Criação de perspectivas
5. Integração com a paisagem circundante

Na tabela a seguir, é possível observar como cada um dos princípios era aplicado nos respectivos jardins, tanto no estilo barroco quanto no pitoresco, onde mencionamos alguns exemplos para cada um.

	Barroco	Pitoresco
1.Elementos arquitetônicos	Estruturas complexas (fontes, estátuas, templos, escadarias)	Estruturas rústicas (pontes com materiais naturais, por exemplo pedra e ruínas)
2.Composição visual	Eixos centrais e caminhos formais que dividem o jardim em secções visualmente simétricas	Alinhamentos mais subtis mas ainda há a preocupação com a harmonia e o equilíbrio do espaço

3.Elementos naturais	Tende a artificializar o natural, procurando criar um controlo da natureza. A natureza é moldada em função do planeamento ordenado	Procura por “naturalizar” a natureza de maneira mais orgânica
Nos dois jardins utilizam-se por exemplo, árvores, arbustos, canteiros de flores e lagos, sendo a incorporação da água um elemento essencial		
4.Criação de perspectivas	Criação de grandes eixos visuais, como extensas avenidas, de forma a criar profundidade na paisagem	Criação de eixos dinâmicos que se formam através de pontos marcados na paisagem, como as ruínas e os templos
5.Integração com a paisagem circundante	Projetados em conjunto com mansões ou palácios para serem vistos a partir da habitação	Tenta incorporar o desenho com elementos naturais e topográficos da área, que envolvem a habitação no cenário

Nos jardins barrocos, podemos identificar manifestações no seu uso, tais como:

- exibição de riqueza e do poder: uma vez que eram projetados como extensões de mansões, palácios ou propriedades nobres, refletiam o estatuto social e o poder dos proprietários, sendo espaços ostentativos;
- servia como um local de entretenimento: realizavam-se eventos sociais, visitas diplomáticas e permitiam momentos de lazer mais privados;
- excelente para passeios e contemplação: os caminhos simétricos criados e as perspectivas que oferecia, unia o ambiente com o pensamento do observador, permitindo momentos de reflexão e contemplação;

- uma experiência sensorial, sobretudo visual: o espaço envolve os sentidos das pessoas, através de elementos visuais como fontes e esculturas, elementos sonoros, como o som da água, até elementos tácteis e olfativos, com a presença de flores e plantas, que culminava numa experiência sensorial imersiva.

Nos jardins pitorescos, o uso era semelhante, no entanto, podemos destacar quatro aspetos distintivos:

- apreciação da natureza: neste tipo de jardins, o espaço parece mais natural e selvagem, imitando paisagens rurais e campestres. Permite uma sensação de tranquilidade e harmonia com a natureza, uma vez que é transmitida uma maior vulnerabilidade para apreciar e desfrutar da beleza natural existente;
- para passeios e contemplação: assim como nos jardins barrocos, as pessoas também usavam os jardins pitorescos para passear, caminhar e relaxar. Os caminhos sinuosos e irregulares, pontos de vista panorâmicos e áreas ajardinadas permitiam que os visitantes explorassem o jardim de uma forma mais casual e contemplativa;
- encontros informais: como a sociedade no pitoresco atravessava uma época mais coloquial, o lazer e o convívio eram mais descontraídos;
- espaços de inspiração artística: estes lugares eram valorizados pela estética romântica, na qual, muitos artistas, escritores e poetas encontravam nestes ambientes uma fonte de inspiração, retratando a beleza e serenidade da natureza.

No movimento pitoresco, houve uma significativa **manipulação estética na criação dos jardins**. A paisagem perdeu nitidez nas formas e distinção visual em relação ao jardim que estava em destaque anteriormente – jardim barroco -, adotando uma **aparência** mais **rústica** e **difusa**. Isso permitiu que **toda a natureza fosse vista como um jardim**, redefinindo a nossa apreciação estética do ambiente natural.

O pitoresco inspirava uma profunda resposta emocional, baseada na apreciação estética da complexidade e imperfeição da natureza, considerando-a ainda assim encantadora. Neste contexto, o jardim tornava-se um local de harmonia entre a natureza e o ser humano, onde **a geologia, a flora e a fauna tinham uma função cívica e pedagógica** mais ampla. A arquitetura, profundamente influenciada por este conceito, procurava a **simbiose entre elementos naturais com elementos construídos** – como jardins e ruínas, respetivamente. O objetivo era criar uma harmonia entre essas partes, de modo que o observador não conseguisse distinguir claramente o que era obra da mão humana (**artifício**) e o que era natural (**natureza**) - algo relevante para a análise do próximo capítulo: ecologia urbana.

Podemos assim concluir, que a estética do pitoresco reforça a ideia de que uma paisagem deve ser capaz de despertar um amplo conjunto de sensações e emoções no observador. De maneira significativa, isso ampliou a compreensão da estética deste conceito, destacando que a beleza não estava necessariamente ligada à perfeição, mas podia ser encontrada na **diversidade da experiência visual e emocional**, proporcionada pela paisagem pitoresca.



figura 29_ *The Progress of Love: The Meeting*, Jean-Honoré Fragonard, França. Entre 1771-73.



figura 30_ *Ruins of a Roman Bath with Washerwomen*, Hubert Robert. França. Depois de 1766.

03 ecologia urbana

*“Falo da natureza.
E nas minhas palavras vou sentindo
A dureza das pedras,
A frescura das fontes,
O perfume das flores.
Digo, e tenho na voz
O mistério das coisas nomeadas.
Nem preciso de as ver.
Tanto as olhei,
Interroguei,
Analisei
E referi, outrora,
Que nos próprios sinais com que as marquei,
As reconheço, agora.”*

A Palavra, Miguel Torga. 1965.

3.1 **introdução ao conceito**

Para situar o nosso entendimento sobre “ecologia urbana”, consideremos a definição dos autores José Santos Oliveira e Joel Santos, conforme apresentado no artigo *Ecologia Urbana: histórico, definições e abordagens interdisciplinares* (2021), onde nos é mostrado que o termo ‘ecologia’ teve origem em 1866, derivado das palavras gregas *oikos* e *logos* que, quando combinadas significam “a ciência do *habitat*”. Referem que a expressão foi usada pela primeira vez pelo biólogo e naturalista Ernst Haeckel (1834-1919). Nas primeiras observações de Haeckel, as espécies eram vistas como interdependentes dos seus respetivos *habitats*, e assim a Ecologia passou a ser definida como uma disciplina científica.⁶³

Nas últimas décadas, vivemos um período em que a sustentabilidade se tornou um conceito essencial para diversas áreas do conhecimento e essa evolução também impacta a forma como abordamos a arquitetura das cidades. Reunida em Estocolmo no ano de 1972, a Conferência das Nações Unidas tinha como meta a identificação de critérios e princípios comuns sobre o Meio Ambiente Humano, que pudessem oferecer inspiração e orientação ao povos do mundo na preservação e melhoria do ambiente humano, como descrito por Paula André.⁶⁴ Surgiu assim uma crescente conscientização ambiental e a procura por soluções sustentáveis, sendo que a ecologia urbana sobressai como um dos temas em destaque. À medida que lidamos com problemas urbanos cada vez mais difíceis, esta ecologia observa-se como fundamental na criação de cidades mais equilibradas e preparadas para enfrentar desafios globais, como mudanças climáticas, assim como desafios locais, com a criação de espaços verdes (ou já existentes), formando refúgios para as pessoas no meio do caos urbano.

⁶³ Oliveira, José Lucas dos Santos; Santos, Joel Silva. *Ecologia Urbana: histórico, definições e abordagens interdisciplinares*. Revista Académica. 2021.

⁶⁴ André, Paula. *Antologia de Ensaios Compromissos com o Meio Ambiente: 50 anos da Conferência de Estocolmo (1972-2022)*. Antologia de Ensaios. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE). 2022. p.4.

Logo, a ecologia urbana investiga os sistemas naturais presentes nas áreas urbanas e a interação entre os seres humanos, a vegetação e os animais desses espaços, concentrada na diversidade biológica.

*“As plantas são cada vez mais reconhecidas como uma parte vital dos nossos ambientes urbanos e domésticos, e não apenas como um luxo ou um elemento de decoração desnecessário - embora agradável. Há muito que se sabe, por exemplo, que a mera vista das plantas através de uma janela tem um efeito benéfico na psique humana, e que as plantas podem desempenhar um papel importante na limpeza e purificação do ar dos edifícios e de ambientes construídos.”*⁶⁵

Podemos afirmar desta forma, que a ecologia urbana tem um contributo significativo no avanço das pesquisas relacionadas à biodiversidade dentro das cidades, sendo também necessária na melhoria da qualidade de vida das pessoas. O seu objetivo passa por apoiar a conservação de espécies, integrando-as no contexto de cidade, na qual, compreendemos a importância da ecologia urbana na forma como as comunidades de organismos vivos, tanto animais quanto vegetais, se relacionam com a urbanização. Além disto, esta ciência procura orientar as práticas do planeamento urbano, de modo a que estas áreas sejam desenvolvidas de forma a destacar a biodiversidade local e a manutenção de *habitats* naturais, contribuindo verdadeiramente para a criação de lugares mais sustentáveis. Este termo inclui uma variedade de ecossistemas e espaços nas cidades, incluindo zonas como terrenos baldios e a vegetação ruderal, designados como fortes potencializadores da ecologia urbana. Para os autores Myrna Hall e Stephen Balogh, a principal diferença em relação ao ambiente rural é que, geralmente, na cidade a vegetação ocorre em manchas muito mais pequenas, desde parques até aos jardins dos quintais, aos terrenos baldios e às fendas dos passeios.⁶⁶

⁶⁵ Oudolf, Piet; Kingsbury, Noel. *Planting: A New Perspective*. Portland: Timber Press. 2013. p.5.

⁶⁶ Hall, Myrna H. P.; Balogh, Stephen B. *Understanding Urban Ecology: An Interdisciplinary Systems Approach*. EUA: Springer. 2019. p.247.

De seguida, exploraremos a importância deste tipo de áreas na biodiversidade e no contexto do planeamento urbano sustentável. Este tipo de espaços no território, como refere o jardineiro paisagista Gilles Clément, podem ser considerados como refúgios para a biodiversidade, onde o número de espécies existentes é sempre maior do que em locais sujeitos a intervenções constantes,⁶⁷ sendo a sua presença benéfica.

Em função disso, iremos descrever o conceito de 'jardim em movimento' de Gilles Clément (1943-) e a abordagem do geógrafo Matthew Gandy (1965-) em relação aos 'baldios e espaços do acaso', com o objetivo de aprofundar a nossa compreensão de como as ideias e os conceitos destes autores se relacionam, considerando também que as suas visões são influenciadas pelas respetivas profissões, e de que forma cada um aborda a estética ecológica. No contexto deste trabalho, caracterizámos o termo 'baldio' como espaços e fragmentos 'vazios' encontrados nas cidades, onde se revela uma conclusão positiva do seu impacto nos ecossistemas. Considerámos que os dois autores têm vindo a contribuir significativamente para a compreensão da biodiversidade urbana. Mesmo que as suas abordagens variem devido à conotação que cada um atribui – na medida em que Clément intervém de uma forma prática e Gandy de um ponto de vista mais científico e objetivo, tendo como campo de ação a análise do território – ambos partilham o compromisso com a exploração das razões ecológicas subjacentes à importância destes espaços nas cidades.

Clément, que como jardineiro paisagista é responsável pelo planeamento de espaços, argumenta que ao permitir o crescimento de vegetação em áreas urbanas descontroladas, estamos, na verdade, a criar oportunidades para a biodiversidade se estabelecer e prosperar nestes meios, tendo em conta a constante transformação a que esta está sujeita diariamente. Ressalta frequentemente, nos seus livros, a importância considerável destes espaços

⁶⁷ Clément, Gilles. *Manifesto Del Tercer Paisaje* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L. 2007. p.22.

na preservação da fauna e da flora. Além disso, destaca que este género de áreas torna-se vital na regeneração dos sistemas urbanos, contribuindo para a estabilidade ecológica da mesma. Assim, é notório que Clément aborda a biodiversidade urbana a partir de uma visão particular, dado que a sua formação profissional o influencia, com a praticidade de criar ambientes urbanos mais ricos, ou seja, menos controlados e mais integrados com a natureza. Por outro lado, Matthew Gandy, na perspectiva de geógrafo, direciona o seu foco na interação entre os seres humanos e a biodiversidade urbana, especialmente em áreas marginalizadas nas cidades, como é o caso da vegetação proeminente das ruínas e de espaços desocupados. Como geógrafo, argumenta que os terrenos baldios e a vegetação ruderal desempenham a função de subsistência das comunidades citadinas, fornecendo recursos essenciais, assim como permite a criação de espaços de lazer, interligando as relações humanas e o ambiente natural. A perspectiva de Gandy salienta não apenas a importância ecológica destes espaços, mas também o seu significado sociocultural e o impacto que têm na qualidade de vida das pessoas. Nos seus escritos, o autor refere que a biodiversidade urbana está para além de ser apenas uma preocupação ecológica; é também uma questão de relevância social e de qualidade de vida nas cidades. Procura consciencializar a sociedade de que mesmo os lotes aparentemente “vazios” desempenham funções importantes, considerando necessário uma estética do sentir/ tátil.

Concluindo, a nossa análise irá abranger, tanto as perspectivas ecológicas, quanto as visões estéticas, de Gilles Clément e Matthew Gandy, no que diz respeito à biodiversidade urbana, com um foco particular sobre os espaços de terrenos baldios e de vegetação ruderal nas cidades.

3.2 **jardim em movimento, Gilles Clément**

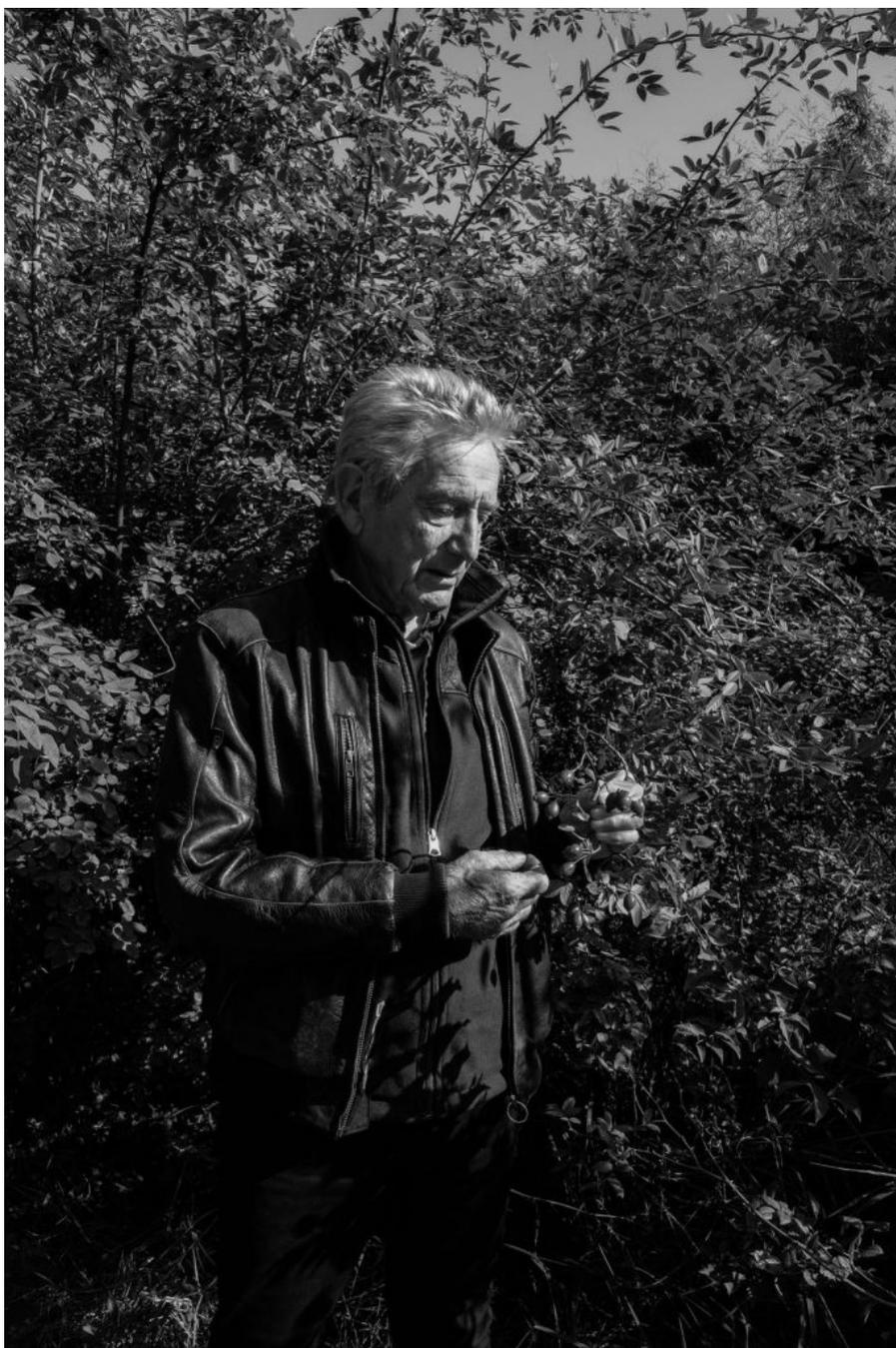


figura 31_ Gilles Clément, fotografia de Vincent Josse. 2022.

De acordo com Gilles Clément, há cem anos atrás, coisas e fenômenos ainda eram classificados e agrupados por afinidades, e as plantas não escapavam de ser agrupadas em ordens sistemáticas. Atualmente, a contemporaneidade questiona essas classificações rígidas, e até mesmo o jardim, que antes era considerado uma extensão do pensamento organizado, foi abalado por essa mudança. De facto, contentarmo-nos em justapor elementos classificados e em preencher o espaço com qualquer coisa de nada impede a **reprodução orgânica** das espécies vegetais, pois há um vínculo superior ao que o homem quer. A ideia de procurar um arquiteto, ou um arquiteto paisagista, parece mais agradável do que suportar a **“desordem natural”**.⁶⁸ Parece-nos que as pessoas têm receio do que significa a densa sombra de um matagal ou a lama dos pântanos, pois neles reside uma inquietação que o inconsciente tende a expulsar, mas que o que é ‘limpo’ tranquiliza. Isto sugere que ainda não reconhecemos a possibilidade de que uma ordem biológica completamente diferente possa gerar novas ideias. Tudo o que o homem “abandona”, com o tempo proporciona à paisagem a oportunidade de se destacar e também se libertar da sua influência.

O termo *jardim em movimento* criado pelo jardineiro paisagista francês, justifica-se pela contínua modificação dos espaços de circulação e da vegetação. Gerenciar essa mudança é fundamental para compreender o próprio conceito de jardim que, por sua vez, acaba por ser definido em grande parte pela marca de múltiplas passagens das pessoas. Há uma espécie de calma na gestão dos jardins em movimento dado que a mobilidade – ao questionar a lacuna por onde não saber por onde passar – leva o indivíduo a integrar a sua existência no movimento biológico e a não lutar contra si mesmo. Um ‘jardim em movimento’ é a capacidade de aceitar a natureza tal como ela é, sem qualquer artifício. Aferimos que um jardim de característica dinâmica emergindo num espaço de raízes livres indica que o lugar está em evolução e transformação.

⁶⁸ Clément, Gilles. *El jardín en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2007. p.9.

Clément menciona que o aparecimento de vegetação num determinado local é algo natural. Plantas que escaparam de jardins racionais esperam desenvolver-se nos jardins em movimento – com a ajuda do vento, dos animais, das máquinas, que transportam as sementes o mais longe possível. A natureza usa todos os vetores capazes de atuar como mediadores e a sua história reflete a progressiva perda de controlo do ser humano sobre o ambiente natural. É difícil imaginar como serão os jardins abrigados de olhares, para os quais uma existência planeada não está imediatamente evidente. **Estes jardins não devem ser julgados com base na sua forma**, mas da sua capacidade de refletir um certo prazer em existir.⁶⁹

Designados por **terrenos baldios** pelo senso comum, dedicam-se apenas ao que sabem fazer de melhor: inventar uma pintura natural na paisagem. Comprendemos que o conceito de jardim de Clément consiste na argumentação de que os jardins e as paisagens não são meros espaços estáticos que devem ser controlados, mas sim lugares onde a natureza deve seguir o seu próprio curso – o jardineiro deve manter ativamente o movimento natural em vez de adotar planos rígidos que o modifiquem.

*"O Jardim em Movimento interpreta e desenvolve as energias encontradas no local, e procura trabalhar tanto quanto possível 'com', e o mínimo possível 'contra' a natureza. O seu nome refere-se ao movimento físico das espécies vegetais no terreno, que o Jardineiro interpreta à sua maneira. As flores cultivadas no meio de um caminho obrigam o jardineiro a escolher: deve conservar a passagem ou as flores? O Jardim em Movimento recomenda o respeito pelas espécies que aí se instalam de forma autónoma. Estes princípios perturbam a conceção formal do jardim que, neste caso, fica totalmente entregue às mãos do jardineiro. O desenho do jardim, em constante mutação, é fruto do trabalho de quem o mantém, não de uma ideia desenvolvida na prancheta."*⁷⁰

⁶⁹ Clément, Gilles. *El jardín en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2007. p.10.

⁷⁰ Rocca, Alessandro. *Planetary Gardens – The Landscape Architecture of Gilles Clément*. Holanda: Birkhäuser. 2008. p.13.

Gilles Clément também abordou este termo no livro *Manifeste Du Tiers Paysage* (2004) como espaço residual que é o resultado do abandono de um terreno anteriormente explorado tendo como sinónimo o termo 'terreno baldio'.⁷¹ Este princípio é definido por ele, por um conjunto de espaços negligenciados, abandonados ou inexplorados pelo homem – espaços como: terrenos agrícolas; pântanos; espaços urbanos e industriais; aterros; espaços de transição; e estradas. Normalmente, são espaços carregados de um forte simbolismo mas que, no entanto, estão num estado de permanente indecisão, onde renascem novas formas da natureza, onde se pode testemunhar a relação entre a cidade e a biodiversidade atribuindo a estas um **valor ecológico**. A “vida” nasce nos lugares mais imprevisíveis e Clément demonstra as formas e os meios de relacionamento do homem com a natureza, sendo estes, com base na releitura de ordem ecológica e biológica, refletindo-se numa configuração de *design* original e natural.

Para ele, quase sempre o clímax de um jardim em movimento assume a forma de uma mata, tendo em consideração o clima predominante do nosso planeta. A terra fértil pertence à escala de tempo de um jardim, o que significa que o seu desenvolvimento natural geralmente ocorre ao longo de um período que varia de três a quatorze anos a partir do momento em que é deixado em “estado de abandono”. Esse desenvolvimento atinge o seu ponto máximo entre quatorze e quarenta anos após a ausência de intervenção humana, conforme evidenciado pelas seguintes ilustrações.

- Ano 0: Solo abandonado, com a presença de algumas espécies.

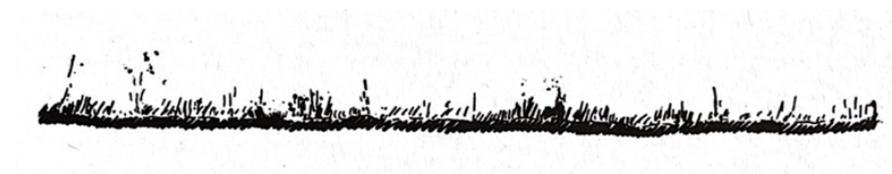


figura 32

⁷¹ Clément, Gilles. *Manifesto Del Tercer Paisage* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L. 2007. p.13.

- De 1 a 3 anos: Se o solo é de origem agrícola, forma-se um manto herbáceo; caso contrário, observa-se um pré-manto herbáceo (musgo) que mais tarde será um manto herbáceo completo.



figura 33

- De 3 a 7 anos: O manto herbáceo.



figura 34

- De 7 a 14 anos: A área ocupada pela vegetação diminui à medida que os arbustos ganham espaço. Entre os matagais espinhosos, protegidos de predadores, nascem e desenvolvem-se futuras árvores de grande porte.

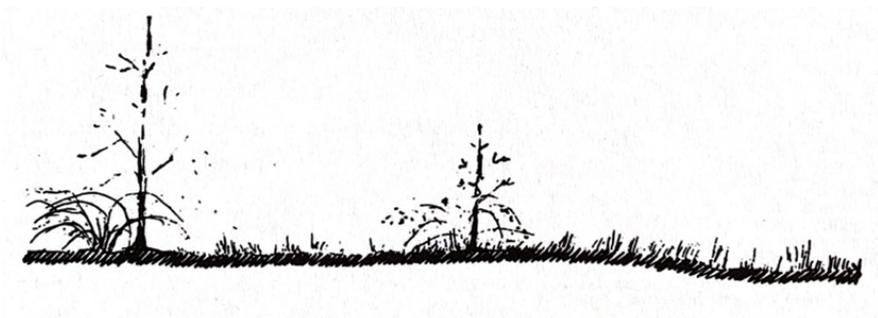


figura 35

- De 14 a 40 anos: As árvores fornecem sombra, o que leva ao enfraquecimento dos arbustos que, inicialmente, protegiam as árvores em crescimento. No entanto, os arbustos só se desenvolvem se as condições do solo forem favoráveis. Noutras configurações, os lotes vazios podem ser interrompidos num estágio anterior, pois o solo é pobre. Em qualquer dos casos, a vegetação corresponde a um clímax, de acordo com a perspectiva de Clément.



figura 36

figura 32 à 36_ Secção do solo baldio desde a fase inicial ao clímax, Gilles Clément. s/d.

Os projetos e ideias de Gilles Clément constituem hoje um ponto de referência fundamental para qualquer pessoa interessada em paisagem e temas relacionados, pois o seu raciocínio está diretamente enraizado no nosso tempo: na ecologia e no globalismo. A obra do jardineiro tem algo a dizer a todos – urbanistas e jardineiros, ecologistas, políticos e administradores, arquitetos, agricultores e entusiastas da paisagem – porque aborda os temas cruciais da natureza, do ambiente e da paisagem, estimulando a reflexão sobre estes. Através das intervenções de Clément, somos constantemente lembrados da importância em estabelecer uma relação mais respeitosa com a biodiversidade. Os seus projetos mostram uma capacidade em criar ambientes urbanos mais orgânicos, dinâmicos e em sintonia com a natureza, como se pode verificar nas imagens seguintes. São ideias de como podemos moldar um futuro (próximo) das cidades, de uma forma interventiva mais sustentável e ecologicamente consciente.

O jardim que complementa o *Grande Arche de la Défense*, representado na figura 37, é um componente essencial do complexo da Grande Arche. Desenhado por Gilles Clément e Guillaume Geoffroy-Dechaume, este espaço verde oferece um contraponto de calma com o cenário urbano de La Défense. É um local onde os visitantes podem desfrutar de momentos de serenidade e contemplação, proporcionando uma pausa necessária da agitação da cidade. O projeto dos jardineiros para o jardim é marcado por uma variedade de elementos, como vegetação espontânea emergindo das calçadas, árvores, arbustos e caminhos sinuosos, todos planejados para criar uma atmosfera de tranquilidade. Uma característica notável é a ênfase na biodiversidade. Clément e Geoffroy-Dechaume optaram por incorporar vegetação nativa, permitindo que a flora e fauna locais prosperassem no ambiente urbano. Dado o conceito de jardim em movimento, percebe-se que a manutenção do espaço é pouca e a fomentação do ecossistema num centro tão urbanizado é evidente.

Também no jardim *La Vallée* (figura 38), Clément faz jus ao seu conceito de *jardin en mouvement*, mostrando que o jardim evolui e se transforma ao longo do tempo, em sintonia com as forças naturais e os ciclos estacionais. No segundo exemplo, é representada melhor a configuração de como o terreno pode e irá evoluir para um estado de ponto máximo de vegetação, como vimos anteriormente. Além de criar uma paisagem que valoriza a biodiversidade e evolui com o tempo, tomou uma medida – que não é uma ideia estranha no mundo da arte e da arquitetura, semelhante à ideia de Andy Warhol – para cativar as pessoas: colocou um sofá no ambiente. Esta inclusão, a nosso ver, cativa e envolve as pessoas, convidando-as a se sentarem e se conectarem de maneira pessoal com a paisagem que está em constante evolução.

La Grande Arche de la Défense, Paris (1991-98)

Jardineiros paisagistas: Gilles Clément; Guillaume Geoffroy-Dechaume

Arquiteto: Paul Chemetov

Engenheiro: Marc Mimram

3 hectares



figura 37_ La Grande Arche de la Défense,

La Vallée: Jardins en mouvement, La Creuse (1977 –)

Jardineiro paisagista: Gilles Clément

5 hectares



figura 38_ La Vallée, La Creuse.

3.3 baldios e 'espaços do acaso', Matthew Gandy



figura 39_ Geógrafo Matthew Gandy.

Um passeio por um lugar “abandonado” está aberto a todas as perguntas porque tudo o que lá acontece está à sorte do tempo e do acontecimento, iludindo até mesmo as especulações mais ousadas. A classificação das áreas industriais abandonadas e de terras não cultivadas vêm-se como paisagens mal feitas, o que é um sinal verdadeiramente revelador. A reapropriação da terra pela natureza é interpretada como uma decadência, quando na verdade é exatamente o oposto. Tudo o que o homem cede ao tempo, dá à paisagem a oportunidade de ser simultaneamente marcada pela sua presença, refletindo a sua liberdade. Os baldios são, possivelmente, o único espaço paisagístico atual sem um proprietário legal, sendo simultaneamente de todos e de ninguém, gerido coletivamente (conforme a Lei 75/2017 vigente em Portugal)⁷², sem colocar em risco o equilíbrio do ecossistema nem a partilha com futuras gerações. É o reflexo do que significa **bem-comum**, colocando fim à ideia de terreno abandonado, pois não está vazio nem é inculto.

Matthew Gandy é um geógrafo urbano cujo trabalho tem tido um impacto significativo na compreensão das complexas interações entre o ambiente urbano e o ambiente natural, sobretudo na análise de terrenos vagos e ruínas. É conhecido pela abordagem inovadora na investigação das cidades, explorando como os espaços urbanos são moldados por fatores como o desenvolvimento urbano, a ecologia, a política, a cultura e as desigualdades sociais. Gandy concentra-se na ideia de que as cidades devem procurar soluções sustentáveis para os desafios ambientais. Isso envolve, segundo a sua visão, a criação de políticas urbanas que respeitem os limites ecológicos, tais como: o planeamento urbano sustentável; o uso responsável dos recursos naturais; e a integração social com a natureza no contexto de cidade, de forma a defender o interesse de todos. Devido à sua formação e profissão como geógrafo aborda os espaços urbanos – mencionados neste texto os terrenos baldios e a vegetação ruderal –, de um ponto de vista mais científico.

⁷² Diário da República, 1.ª série – N.º 158 – 17 de agosto de 2017.

A sua análise, portanto, está sob uma perspectiva objetiva, tentando entender como estes espaços se encaixam nas dinâmicas urbanas e como contribuem para questões sociais e ambientais das cidades. Aborda a importância da **resiliência urbana**, ou seja, a capacidade das cidades se adaptarem e recuperarem de choques ambientais e desastres, muitas vezes provocados por ações humanas, como as guerras, focando-se em cidades com ruínas, que revelam frequentemente uma interdependência complexa entre a cultura e a natureza.⁷³ Este tipo de espaços retratados em alguns dos seus escritos, são caracterizados como refúgios para a biodiversidade, contrastando com a expansão urbana desenfreada. Desta forma, fica evidente que é um defensor da integração equilibrada entre as cidades e o ambiente natural, fortalecendo uma abordagem que seja simultaneamente sustentável, equitativa e resiliente para a ecologia urbana, vendo os espaços ‘degradados’ como excelentes oportunidades.

*“Vivam as ervas daninhas!”*⁷⁴

As pessoas começaram a considerar belas muitas das plantas desprezadas ou detestadas, através do estímulo dos artistas, naturalistas e até poetas.⁷⁵ O poeta Gerard Manley Hopkins (1844-89), citado a cima pelo historiador Keith Thomas (1933-), foi importante pois escrevia e era defensor de uma mata e das plantas esteticamente menos bonitas e da sua importância, até que, a partir de 1888, as câmaras municipais locais começaram a aprovar regulamentos para a proteção de plantas silvestres.⁷⁶ Na verdade, as “ervas daninhas” são designadas assim pelo senso comum. ‘Daninho’ significa que causa dano, que faz mal. O termo servia para distinguir as plantas que antigamente cresciam de forma competitiva com as plantações agrícolas mas

⁷³ Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space* / Matthew Gandy. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022. p.171.

⁷⁴ Thomas, Keith. *O Homem e o Mundo Natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*; trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras. 1988. p.320.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid. p.323.

desde então, a simbologia associada generalizou-se, nomeando qualquer planta que cresça de forma espontânea ou “fora do lugar”, como má.

A vegetação ruderal é respeitável pela sua habilidade singular de se regenerar em ambientes adversos e perturbados, parecendo algo ‘daninho’, demonstrando a incrível capacidade da natureza em se adaptar e florescer mesmo nos meios mais adversos. Este tipo de vegetação é frequentemente composta por plantas pioneiras, que se estabelecem e crescem rapidamente, recuperando a vitalidade ecológica dessas áreas urbanas e rurais negligenciadas. Assim, é de notar a sua capacidade de cooperar no restauro ecológico e na introdução de biodiversidade em paisagens marcadas pelo abandono e pela transformação. Quando pensamos em ruínas, não importa quão fraturadas estejam na paisagem, considerámo-las, por um lado como objetos físicos, e, por outro, como temas, pois estão sempre em consonância com a sua envolvente. Existe sempre um diálogo com a paisagem e ainda mais com a própria natureza, com uma ideia da natureza e a sua decomposição ou, a evolução da realidade em direção ao futuro, contemplando a transição da decadência para um **estado orgânico**.

Para compreendermos melhor a vegetação ruderal, muitas vezes referida como vegetação em ruínas, temos que a observar como uma manifestação da resiliência do ecossistema, que surge em áreas marcadas pelo abandono humano e pela degradação ambiental, como mostrado nas figuras 40 e 41. Gandy tem uma visão fundamental sobre a apreciação deste tipo de espaços.



figura 40_ Botânicos à procura de flores silvestres num local de bombardeamento, Gresham Street, Londres. 1943.



figura 41_ Chausseestraße, Berlim. Um típico *Brache* ou terreno baldio urbano (agora perdido) onde outrora se encontrava o Muro de Berlim, fotografia de Matthew Gandy. 2009.

“Os espaços marginais de Berlim, Londres, Montreal e outras cidades estavam a tornar-se um foco significativo de atenção cultural e científica, refletindo uma série de desenvolvimentos como o aparecimento de novas práticas artísticas, níveis crescentes de consciência ecológica e a alteração das características das próprias cidades.” (...) Durante o século XIX, encontramos uma crescente atenção científica dedicada à especificidade da natureza urbana, incluindo as características botânicas das muralhas, ruínas e plantas invulgares que crescem nas “colinas de lastro” perto dos portos.”⁷⁸

Para Matthew Gandy, as interseções entre a ciência ecológica e as concepções em mudança da natureza urbana são evidenciadas cada vez mais pelo maior ênfase dado aos terrenos baldios, como pontos de alta biodiversidade nas cidades. O que antes era visto como espaços negligenciados ou ignorados, passou a ser reconhecido como refúgios seguros para a vida urbana não humana. Estes espaços, considerados pelo geógrafo como marginais, são agora entendidos como parte integrante da infraestrutura ecológica da cidade, desempenhando funções decisivas, como o controlo de cheias, a purificação da água e a redução do efeito de ilhas de calor urbanas.⁷⁹

Nas sociedades pós-industriais é comum a existência de vastas extensões de terrenos negligenciados, onde foram desativadas ferrovias e antigas minas, e instalações industriais obsoletas que foram abandonadas. Observa-se que a natureza rapidamente toma conta destes lugares, demonstrando a sua capacidade de regeneração. Estes locais desenvolvem frequentemente uma flora única que, infelizmente, às vezes é perdida durante processos de reabilitação urbana. Recentemente, a Alemanha lidera esforços para regenerar este tipo de áreas de maneira mais respeitosa e criativa, preservando a sua singularidade, tal como os *designers* de jardins Piet Oudolf e Noel Kingsbury

⁷⁸ Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space / Matthew Gandy*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022. p.163.

⁷⁹ Ibid. p.171.

⁷⁹ Ibid. p.181.

afirmam.⁸⁰ O documentário *Natura Urbana: The Brachen of Berlin* (2017) realizado por Matthew Gandy, capta um período distinto na história da cidade de Berlim, que abrange desde o pós-guerra até à fase mais recente de intensificação da atividade de construção, onde se reconhece a importância do conhecimento ecológico na política urbana e a forma como os espaços marginais serviram como fonte de inspiração cultural e científica; podemos ver a diversidade espontânea de plantas retratadas nos terrenos baldios que o filme apresenta, evidenciando a complexa história da cidade desde o período pós-guerra até à era contemporânea.⁸¹ Aprendemos que paisagens aparentemente abandonadas, vazias ou de escombros nunca estão desocupadas, mas representam sim locais ecológicos “indomáveis” e arquivos vivos de legados geopolíticos, de culturas políticas alternativas e de diversos *habitats* de biodiversidade espalhados pela cidade.

Estes espaços surgiram assim da destruição provocada nos tempos de guerra, do mal-estar económico e da divisão geopolítica. Locais ostensivamente “vazios” evoluíram para espaços botânicos, onde artistas e, de forma muito gradual, pessoas comuns, procuram um refúgio na cidade. Inclusivamente, percebemos que Gandy ao realizar o documentário usufruiu destes espaços, mesmo que profissionalmente, como vemos nas figuras seguintes. São geralmente zonas urbanas caracterizadas pela ausência de desenvolvimento ou uso ativo, que não estão a ser utilizadas para fins construtivos, produtivos ou de lazer, como discutido até ao momento.

⁸⁰ Oudolf, Piet; Kingsbury, Noel. *Planting: A New Perspective*. Portland: Timber Press. 2013. p.14.

⁸¹ Gandy, Matthew. *Natura Urbana: The Brachen of Berlin*. Alemanha. 2017.



figura 42_ Processo de realização do documentário *Natura Urbana: The Brachen of Berlin*. 2017.

síntese comparativa das visões de Gilles Clément e Matthew Gandy

“Baldio, palavra desvalorizada.

Diz-se: ser deixado no lixo.

*Contradição: lugar de vida extrema. Via de acesso ao clímax.”*⁸²

⁸² Gilles Clément citado por Ábalos, Iñaki. *Naturaleza y Artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2009. p.201.

No contexto da teoria e prática do paisagismo contemporâneo, as perspectivas de Gilles Clément e Matthew Gandy destacam-se como influentes e cativantes. Contudo, apesar de ambos partilharem uma paixão pela exploração das interações entre o ser humano e o ambiente, as suas atitudes divergem em algumas nuances. Esta síntese comparativa visa analisar as visões convergentes e divergentes destes dois pensadores do paisagismo. Gilles Clément, é conhecido pela abordagem inovadora de "jardins em movimento" e pelo conceito de "terceira paisagem"; enquanto Matthew Gandy, geógrafo urbano e crítico cultural, concentra-se em questões de urbanismo, ecologia política e a relação entre o ambiente construído e as paisagens naturais, como analisámos anteriormente.

Os dois autores oferecem perspectivas valiosas, embora muitas vezes contrastantes sobre o papel do ser humano na configuração e preservação do ambiente. Ao estabelecer conexões entre as suas perspectivas convergentes e identificar áreas em que divergem, esta análise procura enriquecer o diálogo em torno do paisagismo contemporâneo, clarificando as complexidades na relação entre as pessoas e ambientes que estão em constante mutação.

visões convergentes Nesta leitura, concluímos que Gilles Clément e Matthew Gandy têm contribuído significativamente para a divulgação de práticas mais sustentáveis em relação à natureza urbana. Clément realiza projetos de paisagismo ecológico que procuram preservar e nutrir a biodiversidade, e Gandy ilumina as complexidades da interação entre as cidades e os ecossistemas, incentivando uma abordagem mais consciente e ativa à urbanização. Uma abordagem é mais prática e a outra mais científica e apelativa, mas juntas enriquecem o campo da ecologia urbana, oferecendo perspectivas complementares sobre como as pessoas podem coexistir de maneira mais equilibrada com o mundo natural e com os espaços vazios urbanos. Essa diversidade de atuação é fundamental para enfrentar os desafios ecológicos em constante evolução que enfrentamos no século XXI, convergindo os dois autores na defesa dos ecossistemas e na sua capacidade de resiliência. Defendem, sobretudo, que os terrenos e manchas desocupadas nas cidades são de maior importância, contrariamente àquilo que é a ideia cultural prevalecente nas sociedades. Tanto para Gilles Clément quanto para Matthew Gandy é importante que as cidades tenham espaços respiráveis – locais que permitam uma interação mais direta e vital com a natureza, em contraposição a áreas urbanas densamente contruídas, onde as pessoas e a biodiversidade possam “respirar” livremente, dado que a qualidade do ar, a conexão com a natureza mais “pura” e o bem-estar são melhores -, e que tal não sucede com os jardins tradicionais. Compartilham, também, a visão de que os ambientes urbanos devem oferecer lugares onde a natureza possa prosperar e interagir com a vida urbana, sendo importante para ambos a consideração de uma estética sensorial nestes lugares.

visões divergentes Como vimos, Gilles Clément tem uma abordagem prática e Matthew Gandy adota uma perspectiva mais científica. Clément é conhecido por ter uma linha de pensamento de “jardinagem planetária”, conforme descrito na revista *vitruvius: Gilles Clément e o jardim planetário* (2000), onde não há limites ou barreiras de um jardim, mas sim afinidades ecológicas. O jardineiro acredita na importância de permitir que a natureza siga o seu próprio curso, valorizando a espontaneidade e biodiversidade da vegetação, resultando uma estética mais selvagem e menos controlada.⁸³ Sugere nos seus livros que os cidadãos também podem fazer parte (e devem), interagindo nos jardins com as melhores intenções em relação ao planeta. Enquanto Matthew Gandy, como geógrafo, concentra-se em questões urbanas e ambientais mais específicas e afuniladas espacialmente. Destaca as dimensões sociais de ecologia urbana, olhando para coisas como quem tem acesso a parques e justiça ambiental. Analisa como a ecologia urbana não é apenas uma questão de biodiversidade, mas também como as pessoas vivem e interagem em ambientes urbanos, especialmente em contextos de desigualdade económica.

A diferença essencial reflete a distinção entre uma visão mais abrangente e holística, representada por Clément, e uma abordagem mais direcionada e controlada, representada por Gandy, na gestão do ambiente urbano. Enquanto Clément advoga pela coexistência espontânea e pela biodiversidade na natureza urbana, Gandy adota uma perspectiva mais científica, focando-se em questões urbanas específicas, como o estudo de espaços industriais abandonados e locais em ruínas. Argumenta que as cidades precisam de arranjar estratégias planeadas e controladas em relação à natureza, a fim de mitigar os impactos ambientais negativos, defendendo assim uma gestão mais cuidadosa e integrada do ambiente urbano. Podemos, assim, observar que os terrenos esquecidos ou abandonados nas cidades são considerados, na perspectiva de Clément, parte de uma “terceira paisagem” ideológica, onde a

⁸³ Oliveira, Ana Rosa de. *Gilles Clément e o jardim planetário*. Brasil: vitruvius. 2000.

sociedade permite que a paisagem evolua de acordo com as vontades dos seres biológicos como espaços segregados da civilização. Por outro lado, Gandy, de maneira incompaciente, descreve-os no seu artigo como lugares de *marginalia*⁸⁴ (marginais), tendo um posicionamento mais político e social – embora seja importante após esta descrição sublinhar que os dois autores têm uma visão destes espaços negligenciados e abandonados como potencializadores da ecologia urbana – em que a relação entre ecologia e uso do espaço urbano é uma das distinções entre Gandy e Clément.

⁸⁴ Gandy, Matthew. *Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands*. Revista académica *Annals of the Association of American Geographers*. 2013. p.1032.

3.4 **estética e ecologia urbana**

*“Foi também possível reconhecer o potencial destes **espaços urbanos** - espaços vacantes - como contributo para os serviços de ecossistema, eventualmente valorizando o seu desempenho funcional, **ecológico**, paisagístico e **estético**. Estes locais podem constituir um reforço para a estrutura ecológica urbana, em complemento aos espaços verdes das cidades, valorizando e conservando a biodiversidade, promovendo a resiliência urbana e mitigando riscos.”⁸⁵*

(...)

“Na resposta ao abandono e ao esvaziamento de determinados espaços, por vezes motivados pela desadequação ou alteração funcional, a indeterminação é entendida como um recurso aberto a infinitas soluções. Conjuga-se com a qualidade do que continua a estar disponível, vago e incerto. Permite a exploração de diversas valências, acomoda necessidades frugais, estimula a especulação para além do óbvio, imediato e conhecido. Nesse sentido, revela as qualidades materiais, estéticas e multissensoriais que estão para além de uma função programada – prévia ou proposta para um futuro próximo. Permite descobrir e percecionar o espaço concreto, despojado de significados funcionais rígidos.”⁸⁶

⁸⁵ Soares, Ana Luísa; Portela-Pereira, Estevão; Azambuja, Sónia Talhé. *Ecologias - para um reforço da estrutura ecológica urbana* em Brito, Eduardo; Cavaco, Cristina; Labastida, Marta. *Ruínas e Terrenos Vagos: explorações, reflexões e especulações*. Lisboa: Centro de Estudo Geográficos da Universidade de Lisboa. 2019. p.32.

⁸⁶ Sarmento, João e Pereira, Rui. *A experiência do abandono – documentário em vídeo* em Brito, Eduardo; Cavaco, Cristina; Labastida, Marta. *Ruínas e Terrenos Vagos: explorações, reflexões e especulações*. Lisboa: Centro de Estudo Geográficos da Universidade de Lisboa. 2019. p.63.

Nota: O projeto *NoVOID* (2016) liderado pelos geógrafos Eduardo Brito-Henriques e João Sarmento examina as características materiais, significados culturais e possibilidades imaginativas dos espaços vazios nas cidades portuguesas. O livro resultante do projeto é *Ruínas e Terrenos Vagos: explorações, reflexões e especulações* (2019).

Destacámos que a simbologia associada a uma 'natureza ecológica' é um conceito que emerge de uma construção social com múltiplas interpretações e que está em constante evolução. Isto ocorre devido à existência de diversas ideias que moldam a compreensão da natureza, juntamente com variadas abordagens da noção de ecologia. Além disso, algumas perspetivas consideram os seres humanos como parte intrínseca do ambiente e da matéria, tal como Gilles Clément e Matthew Gandy, argumentando que **a natureza não pode ser dissociada da cultura.**

No entanto, a aparente relação entre a estética (que se refere neste estudo à apreciação da beleza subjetiva) e a ecologia (que se encontra na preservação do meio ambiente com características científicas) enfrenta uma complexidade de desafios e contradições. Entendemos, assim, que a procura por uma 'estética ecológica' e a sua definição é um conceito intrigante e de algum modo contraditório, que se encaixa no contexto atual, marcado por uma crescente conscientização ambiental. Dada a dimensão deste tema, interessa-nos a reflexão sobre uma 'estética ecológica urbana' que se insere na fusão entre algo cênico e a realidade, assemelhando-se a um equilíbrio entre a visão do belo e a realidade imperfeita que nos rodeia, tal como observado nos jardins pitorescos e nos terrenos baldios, respetivamente, o qual será referido no capítulo seguinte. Neste sub-capítulo exploraremos a pertinência de existir uma estética ecológica, apresentada por visões de vários autores, percebendo que não há uma opinião unanime em relação ao tema.

Desta forma, para nós, a estética ecológica representa a dualidade entre algo visualmente atraente e o real, ressaltando a importância de conciliar a estética com os desafios complexos que envolvem as questões ambientais contemporâneas. É lembrado através dela que a conjugação entre o belo e o ambiente natural não é apenas uma aspiração estética, mas também, hoje em dia, um imperativo ético.

Nesta imagem, surge a questão: podemos identificar aqui uma perspectiva estética ou ecológica? Responderemos a esta pergunta mais à frente.



figura 43_ Projeto de Bettina Jaugstetter. Plantação de pradarias mistas perenes para a ABB-Company. Alemanha.

Descrição da imagem: O amarelo alto é *Helenium* 'Rauchtoperas', o branco é *Aster divaricatus*, a folhagem prateada *Artemisia ludoviciana* 'Silver Queen'. Também estão presentes *Echinacea* 134 *urpúrea* 'Alba', *E. p.* 'Sunrise' e *E. p.* 'Sundawn', *Kalimeris incisa* 'Blue Star', *Liatris spicata* 'Alba', *Pennisetum orientale* 'Tall Tails', *Coreopsis verticillata* 'Grandiflora' e *Sesleria autumnalis* como cobertura do solo.⁸⁷

⁸⁷ Oudolf, Piet; Kingsbury, Noel. *Planting: A New Perspective*. Portland: Timber Press. 2013. p. 284.

divergência de opiniões

Que tipo de pensamento se pode encontrar nos espaços espontâneos da natureza urbana?

pensamento estético

Recentemente, tem surgido um foco maior no prazer que a natureza proporciona com o desenvolvimento do conceito de “beleza vital”. As raízes desse conceito remontam ao século XIX, graças às observações sobre a vida vegetal feitas pelo filósofo Gustav Fechner (1801-1887), bem como as contribuições do crítico de arte John Ruskin (1819-1900). Essa evolução resultou na criação de uma abordagem fenomenológica⁸⁸ em relação à estética da natureza. Durante o século XIX, houve várias tentativas de identificar uma estética que fosse independente da natureza, procurando transcender os conceitos teológicos. Para Ruskin, o crescimento das plantas era como uma forma misteriosa e intermediária de existência que refletia a vitalidade da vida. Os autores, tentavam encontrar um valor intrínseco que não se limitasse aos seres humanos. Especificamente, na visão de Ruskin, a natureza não estava limitada pela perspectiva humana, o que significa que poderíamos compreender a natureza pela sua própria dinâmica, mesmo que a observássemos através da nossa intuição e percepção⁸⁹. Essa ideia de estética de Fechner e Ruskin, como explicada por Matthew Gandy, retracts a valorização da natureza não apenas como algo útil para os seres humanos, mas como algo intrinsecamente belo e vital de si mesmo.

⁸⁸ No início do século XX, na Alemanha, por Edmundo Husserl (1859-1938), surgiu a fenomenologia. Essa abordagem procura explorar o que aparece à consciência, ou seja, os fenômenos, o que é dado. Richard E. Palmer, no livro *Hermenêutica* refere-se a isso como o próprio objeto de percepção, pensamento e discurso. Além disso, a fenomenologia explora tanto a relação entre o fenômeno e o ser do qual é fenômeno, quanto a relação entre o fenômeno e o *Eu* que o percebe, sendo um conceito profundamente complexo.

⁸⁹ Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space / Matthew Gandy*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022. p.107-109.

pensamento científico

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), destaca a importância de olhar para além das aparências e compreender o que está por trás do óbvio – ao fazer pesquisas avançadas sobre os espaços onde a vegetação cresce espontaneamente –, ao que ele denomina como “esoterismo intrínseco”, que exige um esforço para ser compreendido. Ao mesmo tempo, Bourdieu realça a necessidade de usar estratégias adequadas para tornar o conhecimento científico mais acessível ao público em geral⁹⁰ (onde podemos subentender que o sociólogo pretendia tornar a ecologia algo mais cultural).

O filósofo Allen Carlson (1943-) afirma que a apreciação da natureza não é apenas fenomenológica ou subjetiva, uma vez que existe uma sinergia entre conhecimento científico e o estético, pelo que a sua consideração é enriquecida pelos avanços científicos,⁹¹ continuando o pensamento de Pierre Bourdieu. No conhecimento científico, Carlson encontra a base cognitiva que fundamenta a ideia da beleza inerente ao mundo natural. Essa beleza é vista como uma expressão objetiva de padrões de ordem que surgem a partir do acaso e das forças naturais. O objetivo é desvincular a apreciação estética do domínio puramente emocional e sensorial. Em termos simples, Maria José Varandas complementa no seu artigo a ideia de Carlson, dizendo que, para ele, em termos cognitivos, podemos ver a natureza como algo que está em constante evolução, moldada pela energia física ao longo do tempo. A ciência ajuda-nos a entender a história oculta da natureza, mostrando como as formas naturais se vão modificando, dado que esta passa por processos metamórficos.⁹²

⁹⁰ Bourdieu, Pierre. *On Television*, trad. Priscilla Parkhurst Ferguson. Nova Iorque: New Press. 1998. p.65.

⁹¹ Carlson, Allen. *Nature, aesthetic appreciation, and knowledge*. Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol.53. 1995.

⁹² Varandas, Maria José. *Allen Carlson: natureza e estética positiva*. Kairos (revista de filosofia e ciência): Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. 2013. p.2.

Concluimos, assim, que tanto John Ruskin quanto Gustav Fechner contribuíram para a visão da estética ecológica, destacando a importância de apreciar a natureza na sua essência. Para eles, a estética da natureza reside na beleza vital encontrada nos fenômenos naturais, transcendendo visões puramente utilitárias ou antropocêntricas. Referem a força vital intrínseca à vida vegetal e a importância de reconhecer o valor inerente da natureza, desvinculando-a do reducionismo humano e permitindo uma apreciação mais profunda da sua dinâmica. Tanto para Pierre Bourdieu como para Allen Carlson, o pensamento paisagístico que se encontra nos espaços espontâneos da natureza urbana é sobretudo uma estética com base científica, onde essa beleza é encontrada de uma forma sobretudo objetiva.

Respondendo à pergunta feita no início deste capítulo, associada à figura 43, o sentido do projeto de Bettina Jaugstetter com a plantação de pradarias mistas perenes, pode ser visto tanto de uma perspectiva mais estética ou mais ecológica (científica) nas opiniões dos autores mencionados anteriormente. No entanto, acreditamos que a *designer* de jardins privilegiará sempre o pensamento estético dada a sua formação (acabando por resultar sempre uma estética ecológica).

Gilles Clément e Matthew Gandy, como vemos, são dois proeminentes estudiosos da ecologia urbana. Abordam a relação intrínseca entre a estética e o bem-estar, assim como a conexão entre a estética e o uso dos espaços urbanos, alertando-nos para a importância da ecologia urbana através dos terrenos que estão esquecidos. No entanto, consideramos que um deles tende mais a um **pensamento estético**, enquanto o outro se alinha com o **pensamento científico**, embora ambos reflitam sobre a estética.

pensamento estético associado a Gilles Clément

Considerámos que Clément usa a estética nos 'jardins em movimento', pois acredita que a estética ecológica pode ser uma fonte de conforto e inspiração para as pessoas nas cidades, acabando por ser benéfico para o bem-estar emocional e psicológico das pessoas. Como jardineiro tem sempre uma preocupação estética subjacente às suas intervenções. Valoriza a relação entre a estética e o uso dos espaços, criando lugares que as pessoas queiram visitar e explorar, enriquecendo ao mesmo tempo o ecossistema. Na perspetiva do jardineiro, os espaços vazios, como os terrenos baldios, são muito mais do que simples áreas desocupadas nas cidades. Podem ser interpretados de várias maneiras pela sociedade.

Primeiramente, vê-os como espaços da natureza para que esta prospere. Além disso, considera-os como um “espaço de ócio”, podendo-se transformar em locais de lazer para as comunidades urbanas. As pessoas podem encontrar nesses lugares um refúgio da agitação urbana, onde podem verdadeiramente relaxar, aproveitando a beleza orgânica do ambiente. Embora os espaços de intervenção do jardineiro paisagista sejam considerados como “espaços improdutivos” do ponto de vista económico, refere que essa ideia deve ser revista. Argumenta que este tipo de estética tem benefícios ambientais e contribui para a estabilidade ecológica das cidades, tais como, por exemplo, a purificação do ar e a regulação da temperatura. Continua, escrevendo no livro *Manifeste Du Tiers Paysage* onde reconhece a possibilidade de que estes espaços possam ser vistos também como “espaços sagrados” para algumas pessoas, podendo ter um significado espiritual ou simbólico, e serem considerados locais especiais que merecem ser preservados e protegidos.⁹³

⁹³ Clément, Gilles. *Manifesto Del Tercer Paisage*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L. 2007. p.52,53.

pensamento científico associado a Matthew Gandy

Por outro lado, Gandy destaca a importância de políticas urbanas que incorporam considerações ecológicas e estéticas. Foi argumentando nos seus trabalhos, que os espaços urbanos que priorizam a estética ecológica podem ter um impacto significativo no bem estar das comunidades urbanas. Além disso, para Gandy a estética não deve ser vista como um mero acessório, mas sim como um elemento essencial do uso responsável e sustentável dos espaços urbanos. Ao dar um valor estético ao uso dos espaços, cria-se uma relação simbiótica entre o todo, em que, desta forma, o geógrafo continua o pensamento de Pierre Bourdieu e Allen Carlson.

O apelo estético de Matthew Gandy reside precisamente na complexidade cultural e científica dos espaços que estão abandonados ou marginalizados nas cidades, levantando assim questões relativas sobre a relação entre o conhecimento e a experiência subjetiva na percepção da paisagem⁹⁴, sendo que considera que quanto mais aprofundado e comprometido for o nosso conhecimento desses sítios – incluindo a sua dinâmica ecológica – mais sofisticada se torna a nossa compreensão das suas características estéticas. Para concluir, Gandy também explora a complexa relação entre o conhecimento e a experiência na forma como percebemos as paisagens urbanas, destacando que uma compreensão mais profunda da ecologia urbana enriquece a nossa apreciação estética dos espaços urbanos.

De que forma podemos associar um pensamento sobre a ecologia (que é de carácter científico) com um pensamento estético?

⁹⁴ Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space / Matthew Gandy*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022. p.192.

Colocamos neste trabalho como elemento unificador deste pensamento estético ecológico, o arquiteto paisagista, engenheiro agrário, ecologista e político português Gonçalo Ribeiro Telles (1922-2020). A arquiteta paisagista Aurora Carapinha (1956-) refere que Ribeiro Telles introduziu a dimensão estética e cultural da paisagem, a qual entende como continuidade do Homem.⁹⁵

Devido à sua formação dupla, como engenheiro agrário e arquiteto paisagista, Ribeiro Telles traz, a nosso ver, uma perspectiva unificadora das ideias de Gilles Clément e Matthew Gandy em relação à ecologia urbana. Ribeiro Telles, com formação como engenheiro agrário, considera a importância em criar ambientes urbanos que atendam às necessidades de subsistência das pessoas e dos ecossistemas, e enquanto arquiteto paisagista também valoriza a estética urbana e a integração da natureza no ambiente construído. Assim, a sua abordagem envolve a criação de espaços urbanos que sejam esteticamente atraentes, funcionais para a comunidade e ecologicamente responsáveis, aproximando a nosso ver, as perspectivas de Clément e Gandy. Neste contexto da ecologia urbana, as ideias principais entre Gilles Clément, Matthew Gandy e Gonçalo Ribeiro Telles representam a procura por um equilíbrio entre as necessidades humanas, a estética urbana e as preocupações ecológicas.

⁹⁵ Telles, Gonçalo Ribeiro. *A Utopia e os Pés na Terra*. Lisboa: Instituto Português de Museus. 2003. p.11.

Devemos a Gonçalo Ribeiro Telles, a emergência e o desenvolvimento de uma consciência ecológica assim como a criação da legislação sobre o ambiente, em Portugal, tendo estabelecido três princípios que moldaram o seu pensamento e ideal: a técnica, a estética e a ética. Foi responsável pela definição de uma política pública de ambiente e de paisagem, e pela proposta de várias leis fundamentais no âmbito do ordenamento do território. Da sua atividade política, entre 1950 e 1985, resultam um conjunto de decretos-lei que são determinantes para a paisagem portuguesa como hoje a conhecemos. A sua visão estética ecológica defendia precisamente isso: a interseção entre a sensibilidade ecológica e a responsabilidade ambiental, idealizando as cidades como espaços onde a natureza e a urbanidade coexistem em equilíbrio, acessíveis a todas as pessoas. Era um visionário na sua época, dado que Portugal atravessava o Estado Novo (1933-1974), uma vez que acreditava que a ideia de estética urbana e a ecologia não são independentemente exclusivas, mas sim intrinsecamente ligadas. (Gulbenkian. *Gonçalo Ribeiro Telles. Um século de Arquitetura Paisagista*. Portugal. s/d.).

exemplos ilustrativos

High Line, Manhattan, Nova Iorque

No projeto *High Line*, criado em 2009, ao longo de um segmento desativado de uma linha ferroviária elevada em Manhattan, Nova Iorque, contando com a colaboração do arquiteto paisagista Piet Oudolf, há uma tentativa de uma estética ecológica, criticada, porém, por Matthew Gandy. Foram inseridos elementos estéticos de vegetação natural, incluindo o plantio de bétulas para gerar uma representação ecológica distinta do que existia na estrutura abandonada, antes da transformação da linha num extenso jardim. Neste contexto, o terreno baldio transformou-se numa peça cultural que impulsionou o desenvolvimento imobiliário, ao mesmo tempo que redesenhou a fronteira entre espaços privados e públicos como um cenário urbano neo-pastoral⁹⁶, conforme é descrito por Matthew Gandy. O geógrafo censura o projeto dado que, como cientista, apela à verdade (e este tipo de estética não é real dada a manipulação evidente) e, para ele, a verdade tem de fazer parte de uma estética ecológica.

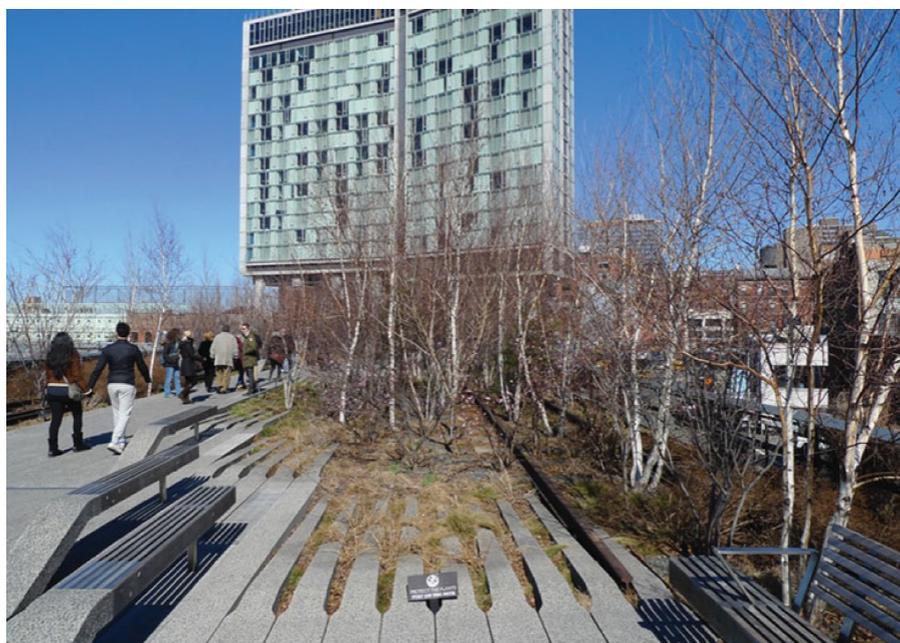


figura 44_ um simulacro ecológico de elementos do que existiu outrora no local. *The High Line*. Nova Iorque Fotografia de Matthew Gandy. 2011.

⁹⁶ Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space* / Matthew Gandy. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022. p.95.

Com a popularização do *High Line*, muitas outras comunidades começaram a considerar as linhas ferroviárias como possíveis espaços públicos, assim como outros espaços esquecidos. Em muitas áreas industriais abandonadas, o solo frequentemente empobrecido e, por vezes, contaminado, dificilmente merecendo a designação de “terra”, revela-se surpreendentemente adequado para o cultivo de uma ampla variedade de plantas. Este fenômeno é um facto surpreendente da ecologia, onde ambientes *stressantes* suportam frequentemente uma maior diversidade de espécies do que solos naturalmente férteis.⁹⁷ Isso é ilustrado nas figuras seguintes, representando uma exploração estética genuína desses locais transformados, contrariamente à inspiração original (pois a manipulação da vegetação e da paisagem para atingir uma estética desejável, muitas vezes não se alinha completamente com as necessidades ecológicas do ambiente). É mostrado como a vegetação espontânea se pode integrar de forma orgânica nos espaços urbanos, adicionando um elemento de ecologia e resiliência à paisagem, nomeadamente com uma estética autêntica.

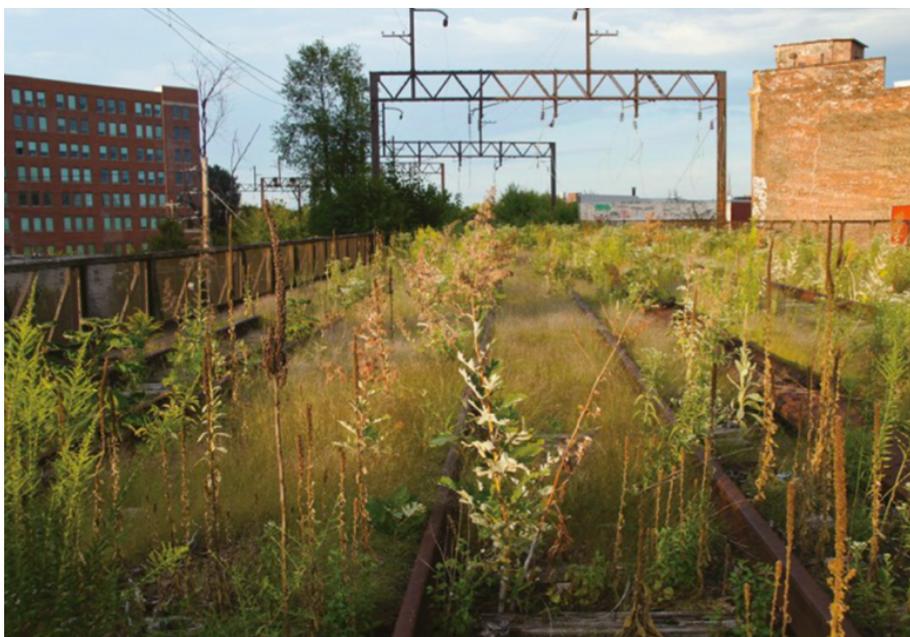


figura 45_ plantações como *Macleaya cordata* e uma espécie de *Verbascum* Reading, na Pensilvânia.

Planting: A New Perspective. s/d.

⁹⁷ Oudolf, Piet; Kignsbury, Noel. *Planting: A New Perspective.* Portland: Timber Press. 2013. p.27.



figura 46_ La Promenade Plantée. Paris.

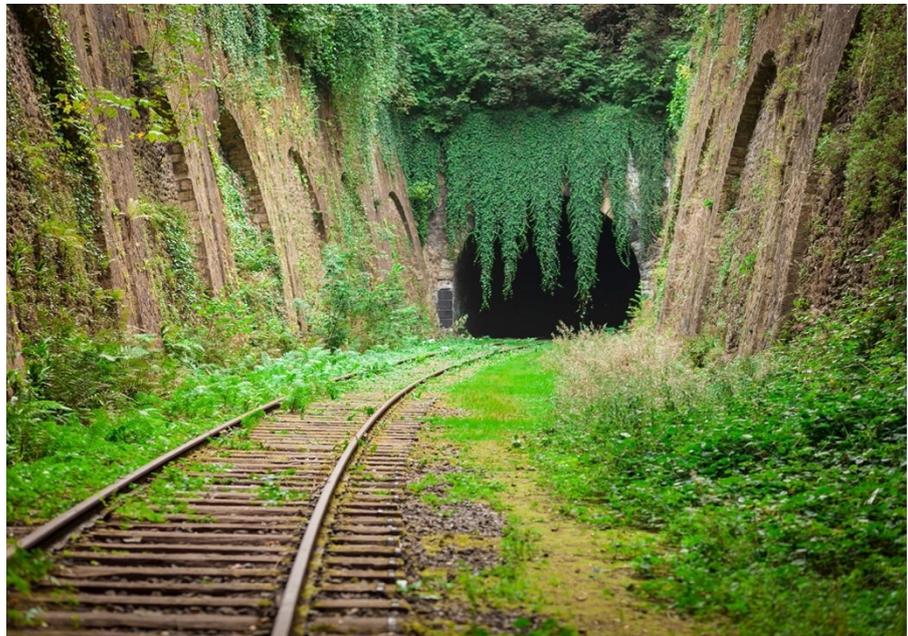


figura 47_ La Petite Ceinture, Paris, França.

Landscape Park Riem, Munique

Heiner Luz (1959 -), arquiteto paisagista, integra a filosofia "menos é mais", aprimorada como "uniformidade em grande escala e variedade em pequena escala" em todos os projetos que realiza. Tal como descrito por Oudolf e Kingsbury, Luz é especialista em plantações mistas em locais de exposições de jardins em grande escala. As exposições de jardins, na Alemanha, são significativas na indústria paisagística e hortícola do país, ocorrendo em locais selecionados durante o verão. Assim, essas plantações, para além da função expositiva com intuito estético, atuam como um catalisador de renovação dos terrenos, estimulando a inovação na criação de plantações perenes na Alemanha.⁹⁸

As "plantas temáticas" (*Prinzip der Aspectbildner*) são aquelas espécies que, em determinados períodos de várias semanas, se destacam visualmente numa plantação, originando um impacto dramático em grande escala. No entanto, quando o observador está perto da plantação, por exemplo, ao percorrer um caminho ao lado, acrescentam variedade e uma sensação de mudança constante - resultado das muitas combinações possíveis que advêm da justaposição da vegetação. Todas as plantas são colocadas ao acaso e, para um efeito rápido, a plantação é relativamente densa: 10 a 12 plantas por metro quadrado. O *Landscape Park Riem*, em Munique, foi desenvolvido a partir de 1995 em preparação para uma exposição de jardins que ocorreu em 2005. Após o evento, o parque foi mantido e transformado num espaço permanente para um centro de exposições e convenções, continuam a descrever os autores, como demonstrado nas imagens seguintes.⁹⁹

* Oudolf, Piet; Kingsbury, Noel. *Planting: A New Perspective*. Portland: Timber Press. 2013. p.284-291.

Nota: Plantas perenes, segundo a *EcoTelhado. Design Biofílico*, são plantas com um ciclo de vida prolongado que excede dois anos. Esta vegetação atravessa várias estações ao longo desse intervalo e, ainda assim, retém as suas folhas durante todo o ano, exibindo assim uma aparência vívida e atraente. Embora não possuam a delicadeza de muitas plantas anuais, as plantas perenes oferecem a vantagem de exigirem menos cuidados na manutenção. São mais resistentes e conseguem prosperar de forma relativamente boa, mesmo em condições não tão favoráveis.

⁹⁹ Oudolf, Piet; Kingsbury, Noel. *Planting: A New Perspective*. Portland: Timber Press. 2013. p.284-291.



figura 48_ Landscape Park Riem, Munique, pelo estúdio de Heiner Luz. De cima para baixo: maio com *Iris sibirica* mais proeminente; agosto com *Boltonia latissuama*; setembro com algumas *Boltonia* ainda em flor; e dezembro.

3.5 ruínas da estética ecológica



figura 49_ Fábrica *Ratios*, fotografia do autor, Maia (Porto). 2022.

O romantismo de François-René de Chateaubriand (1768-1849), assim como a literatura de Jonathan Hill (1959 -) são profundamente inspirados por um vasto cenário de ruínas, coberto por uma vegetação exuberante que cativava os olhos e conseguia tocar a alma. Acreditavam que a natureza e as criações humanas nunca estiveram tão harmoniosamente misturadas e difundidas numa única paisagem, sendo que o ser humano tinha um fascínio por tais composições.¹⁰⁰ Devido a esse fascínio, existem múltiplas ilustrações, pinturas e livros que espelham essa admiração.

“Os homens têm uma atração secreta pelas ruínas. Este sentimento deve-se à fragilidade da nossa natureza e a uma conformidade secreta entre os monumentos destruídos e a rapidez da nossa existência.”¹⁰¹ Uma ruína humaniza a natureza, tornando-a compreensível e familiar. Mas a evolução do clima e da vegetação envolvente naturalizam a arquitetura, equiparando-a dialeticamente a uma formação geológica duradoura, ao mesmo tempo que facilitam lentamente a sua transformação e ruína.”¹⁰²

Uma referência importante é o ensaio de 1911 de Georg Simmel, *Die Ruine*. Segundo Simmel, citado por Niccolò Rossi, o sociólogo alemão via a arquitetura como um conflito entre o homem e a natureza, onde a finalização de um edifício representava uma vitória temporária do homem sobre a natureza. Argumentava que as ruínas têm um significado duradouro na arquitetura, ao contrário de outras formas de arte que perdem o seu significado quando são destruídas. Quando o trabalho humano se integra com os processos naturais, o edifício transforma-se em algo que faz parte da natureza. Além disso, Simmel argumenta que as pessoas valorizam e veem as ruínas como evidências de

¹⁰⁰ Macaulay, Rose. *Pleasure of Ruins*. New York: Walker and Company. 1966. p.404.

¹⁰¹ Chateaubriand, François-René de. *Oeuvres complètes de Chateaubriand. Génie du christianisme*. Paris: Acamédia. 1861. p.143.

¹⁰² Hill, Jonathan. *The Architecture of Ruins: Designs on the Past, Present and Future*. Nova York: Routledge. 2019. p.86.

que "tudo o que é humano tem origem na terra e deve eventualmente retornar a ela".¹⁰³

No início do século XIX, a apreciação pelas ruínas adquiriu um caráter estético ainda mais refinado. Wilhelm von Humboldt, como descrito por Rose Macaulay em *Pleasure of Ruins* (1953), expressou em 1804 o sentimento extraordinário pelas ruínas, que segundo Humboldt, nos preenche de uma felicidade inigualável. A beleza das formas, a grandiosidade das estruturas, a exuberância da vegetação, a elegância dos contornos e a diversidade de cores, tudo isto compunha uma estética difícil de ultrapassar.¹⁰⁴ Começou a haver uma atenção especial ao crescimento de vegetação 'em' ou 'entre' ruínas, alterando a forma como as pessoas percebiam e interagiam com a paisagem urbana, como é o caso da vegetação ruderal. Tal como referido por Matthew Gandy, começou a haver mais atenção científica sobre a natureza urbana, incluindo as características botânicas nas muralhas ou ruínas que se formavam nelas.¹⁰⁵ À medida que as cidades cresciam e se transformavam rapidamente devido à industrialização e ao crescimento populacional, as ruínas transformaram-se numa espécie de referência visual.

A valorização da presença de vegetação nas ruínas passou a ser vista de uma forma cada vez mais positiva. Isto não se deve apenas à estética atraente das plantas em contraste com as estruturas deterioradas, mas também ao reconhecimento dos benefícios ecológicos que a vegetação podia trazer para os ambientes urbanos. Assim, **podemos considerar as ruínas como preciosos santuários ecológicos.**

¹⁰³ Rossi, Niccolò. *Elogio a Ruína Urbana. Como conceptualizar e intervir sobre a Ruína Urbana. Uma análise entre as cidades do Porto e Bilbao*. Dissertação de Mestrado: Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto (FBAUP). 2017. p.16.

¹⁰⁴ Macaulay, Rose. *Pleasure of Ruins*. New York: Walker and Company. 1966. p.192.

¹⁰⁵ Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space / Matthew Gandy*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022. p.171.

Conforme referido por Niccolò Rossi, as ruínas representam o local onde a beleza do poder natural se revela. Neste contexto urbano, a poesia das ruínas desvela-se, à medida que a natureza procura retomar o controle, sobrepujando e, por fim, vencendo o que foi construído, permitindo-lhe espaço e condições para manifestar os seus instintos,¹⁰⁶ na qual a vitória temporária do homem sobre a natureza, como referido por Simmel, é comprovada (figuras 49 e 50).



figura 50_ Fábrica de Fiação e Têxtil do Rio Vizela, fotografia da autora, Vizela. 2023.

¹⁰⁶ Rossi, Niccolò. *Elogio a Ruína Urbana. Como conceptualizar e intervir sobre a Ruína Urbana. Uma análise entre as cidades do Porto e Bilbao*. Dissertação de Mestrado: Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto (FBAUP). 2017. p.8.

A apreciação da estética das ruínas cria uma oportunidade única para estimular uma visão mais holística e ecológica do *design* urbano, contribuindo para a construção de cidades mais resilientes, saudáveis e harmoniosas, tal como refletido até aqui. Inicialmente, esta perceção era partilhada predominantemente por um grupo restrito da população, como cientistas ou biólogos, que reconheciam o potencial destes espaços. No entanto, à medida que a conscientização sobre a sustentabilidade cresceu, a urbanização demonstrou um interesse gradual em se conectar com o ambiente natural, de maneira que a apreciação das ruínas em conjunto com a natureza, começou ligeiramente a expandir-se para um público mais alargado.

Conforme discutido no livro *Ruínas e Terrenos Vagos: Explorações, Reflexões e Especulações* (2019), as ruínas têm o potencial de fortalecer a estrutura ecológica urbana, agindo como uma extensão dos espaços verdes nas cidades. Ao fazê-lo, contribuem para a preservação da biodiversidade, fortalecem a resiliência urbana e ajudam na mitigação de riscos. A apreciação da estética das ruínas adaptadas à natureza não oferece apenas um apelo visual, mas também reforça a importância vital desses espaços como componentes valiosos da ecologia urbana, sendo essenciais na constituição de cidades mais sustentáveis, saudáveis e preparadas para enfrentar os desafios do futuro.¹⁰⁷ Portanto, é fundamental a importância da natureza em ruínas. Esta imagem não se limita apenas ao sentido estético, mas estende-se também à esfera ecológica. Esta estética da 'decadência', além de acrescentar beleza à paisagem, alerta a necessidade de considerar a preservação e restauro de locais abandonados, como parte integrante da conservação ambiental. Esta dinâmica da natureza com as ruínas, também simboliza a capacidade da natureza reivindicar o seu espaço, mesmo no meio de algo artificial, como foi perceptível anteriormente. A seguir, veremos dois casos, mais detalhados, no contexto pós-industrial, onde a ruína da estética ecológica se manifesta.

¹⁰⁷ Soares, Ana Luísa; Portela-Pereira, Estevão; Azambuja, Sónia Talhê. *Ecologias - para um reforço da estrutura ecológica urbana* em Brito, Eduardo; Cavaco, Cristina; Labastida, Marta. *Ruínas e Terrenos Vagos: explorações, reflexões e especulações*. Lisboa: Centro de Estudo Geográficos da Universidade de Lisboa. 2019. p.32.

Cidade de Pripjat, Ucrânia

Em 1986, a cidade de Pripjat foi despovoada devido aos altos níveis de radioatividade. Atualmente, é uma área abandonada onde edifícios estão a ser, gradualmente, invadidos por árvores, sendo considerada pelo fotógrafo Dax Ward, como uma "janela para o futuro", segundo o jornal *Observador*.¹⁰⁸ Após mais de três décadas, Pripjat é agora conhecida como uma "cidade fantasma", onde edifícios abandonados e casas destruídas surgem da paisagem. Nas paredes, vestígios de símbolos comunistas antigos ainda resistem e, surpreendentemente, apesar dos níveis de radiação, a natureza está lentamente a retomar o seu lugar, desafiando o betão e o asfalto.



figura 51_ Cidade de Pripjat, fotografia de Dax Ward, 2019 e Petr Pavlicek/IAEA, respetivamente.

¹⁰⁸ Observador. *Chernobyl vista do céu. A "cidade fantasma" onde a natureza floresce ao fim de 30 anos*. Portugal. 2019.

Curiosidade: Apesar de ser proibido visitar a cidade devido à persistente alta radiação resultante da explosão da usina nuclear de Chernobyl, o fotógrafo Dax Ward, filmou através de um drone, clandestinamente, o estado atual da cidade que, em um passado distante, abrigou 43.000 habitantes.

Minas de Carvão de S. Pedro da Cova, Portugal

As Minas de Carvão de São Pedro da Cova, localizadas no norte de Portugal, representam um testemunho da história industrial da região. Segundo Pedro Paiva, em 1795 a importância do carvão e da antracite (tipo de carvão) foi descoberta, mas apenas nas primeiras décadas de 1900 é que a exploração das minas atingiu o pico, com uma extração de cerca de 330 mil toneladas por ano. Na altura, a queda dos preços do petróleo desencadeou a crise que levou ao fechamento das Minas, em 25 de março de 1970. Passado já meio século desde o fecho e de um estudo do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC)¹⁰⁹, que confirma que os resíduos são de facto muito perigosos, a vegetação manifesta-se.



figura 52_ Parte inferior de depósitos de carvão, por onde saía o carvão para britar e carregar as berlinas; ruínas do armazém de depósito de carvão, respetivamente, fotografias de Pedro Paiva. 2018.

¹⁰⁹ Histórias de Bolso – património, arte e cultura. *Minas de Carvão de S. Pedro da Cova, meio século passado depois do fim*. Portugal. 2018.

Assim, qual é o propósito que podemos concluir da ruína? Considerámos que a sua função essencial é conferir valor estético à ecologia, transcendendo a sua dimensão puramente científica, dando-lhe outra legitimidade, uma vez que o ser humano precisa dessa conexão. Além disso, as ruínas adaptadas à natureza reforçam a ligação entre o ambiente construído e o ambiente natural. Conferem à ecologia um valor cultural e emocional, despertando a conscientização sobre a necessidade de uma convivência equilibrada com a natureza e proporcionando às pessoas um senso de pertença a um ambiente urbano mais sustentável. Reconhecesse, à vista disso, as funções estéticas, de usufruto e de proteção da vegetação. Este estudo realça a importância de considerar a natureza como uma aliada na conservação do valor histórico e cultural. A integração da vegetação em sítios arqueológicos, nomeadamente em ruínas, não representa apenas uma abordagem inovadora na preservação do património construído, mas também ilustra a capacidade de criar uma simbiose entre a arquitetura e o ambiente natural.

Concluindo, a incorporação do natural (natureza) e do artifício (ruínas) não se limita a preservar o passado, mas também promove um futuro mais sustentável e esteticamente enriquecedor, reinterpretando os sítios em desmoronamento. A interação entre o artifício e a natureza não valoriza apenas a experiência humana em espaços construídos, mas também contribui para a sustentabilidade e a durabilidade das estruturas. Ao abordarmos a presença da natureza em locais em estado de ruína, destacámos, em primeiro lugar, a beleza estética, uma vez que a vegetação está intrinsecamente ligada à estimulação sensorial. Além disso, ao longo da análise realizada torna-se evidente que a vegetação é significativa na melhoria da ecologia, da educação ambiental, da preservação do património e na criação de espaços de lazer. Paralelamente, a interligação física do ser humano com a terra e a sua integração no ambiente natural, salientámos, mesmo em espaços com intervenção humana, são fundamentais para uma experiência verdadeiramente significativa. Acreditámos que essa necessidade está a ser cada vez mais evidente devido à expansão massiva das construções nas cidades.

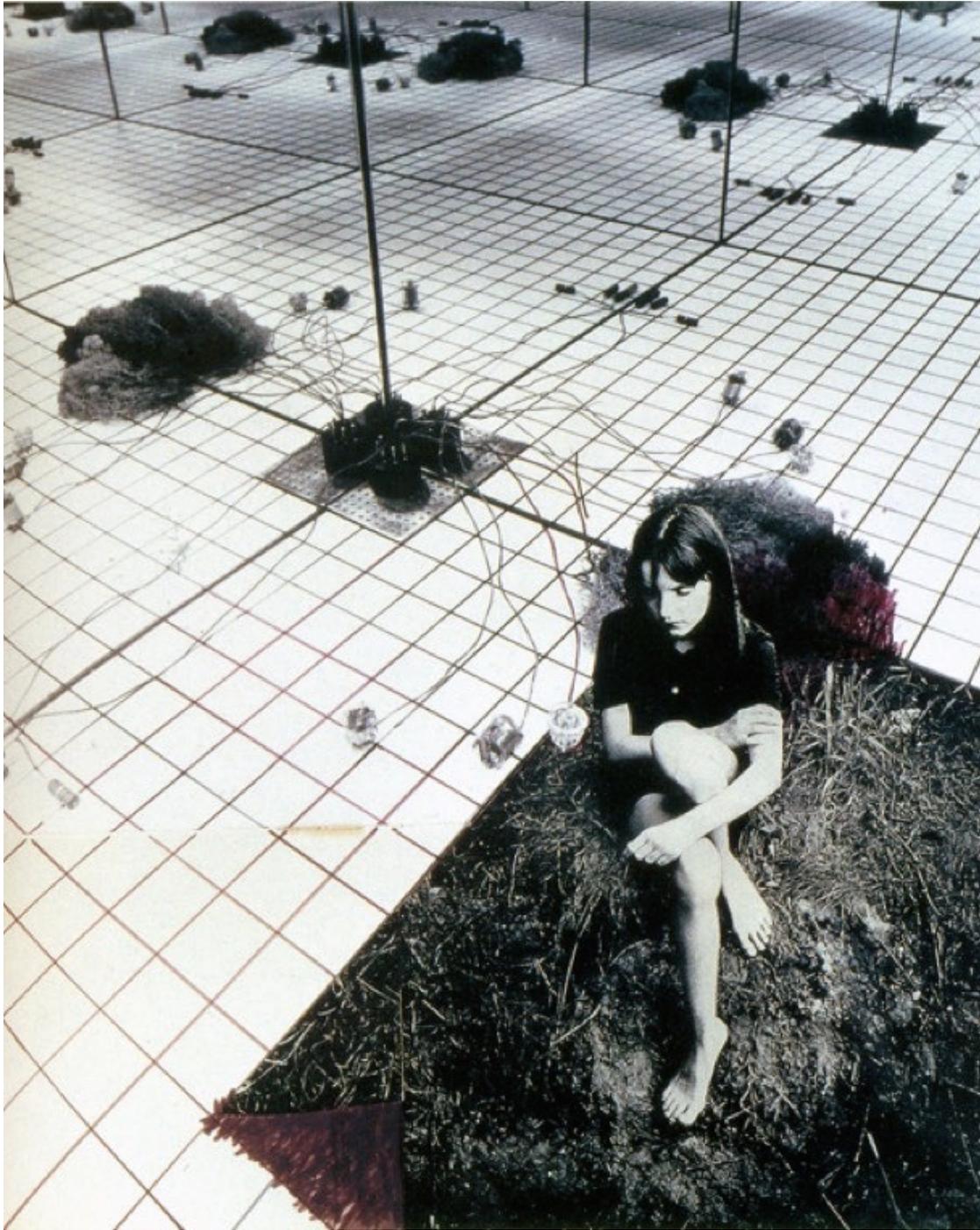


figura 53_ *Vita (Superficie)*, Superstudio, Atti Fondamentali. 1971-72.

Sumário do capítulo 3

Neste capítulo explorámos conceitos de ecologia urbana, incluindo o 'jardim em movimento' de Gilles Clément e a visão de Matthew Gandy sobre ecologia nos 'baldios' e 'espaços do acaso'. Abordámos também as perspetivas estéticas e científicas sobre os espaços urbanos vazios, além de discutir como a estética ecológica pode ser aplicada às ruínas na cidade. Este capítulo amplia o nosso conhecimento das complexidades da ecologia urbana e do seu impacto no ambiente urbano contemporâneo. No próximo capítulo, analisaremos o que designámos por 'estética e ócio do acaso', através da comparação do que observámos no Capítulo 2 (jardim pitoresco) e no Capítulo 3 (ecologia urbana).

04 **estética e ócio do acaso**



figura 54_ *O Jardim do Éden*, Thomas Cole. 1828.

4.1 estética ecológica, as várias analogias

Até agora, conforme explorámos, parece que a estética ecológica urbana é um interesse “atual” – pelo menos com mais destaque – que considera não apenas a aparência visual de espaços citadinos, mas também como eles funcionam com o ambiente natural. Esta abordagem ampla leva-nos a uma apreciação mais profunda e favorece uma coexistência mais sustentável entre a humanidade e o meio ambiente, tendo muitas vezes como ponto de ligação a ruína, como verificámos anteriormente.

Contudo, podemos analisar que o surgimento do termo ‘ecologia’ em 1866, conforme verificado previamente, coincidiu quando a evolução do conceito de ‘pitoresco’ estava no seu expoente máximo. Parece-nos que a ideia de ecologia, afinal, já estava em processo de desenvolvimento mesmo nos jardins do século XVIII. Embora o termo ‘pitoresco’ tenha surgido como uma reação ao jardim barroco, essa transição foi gradual, do mesmo modo que julgámos que a ecologia vinha a ser discutida e pensada anteriormente. Portanto, considerámos que o termo ‘ecologia’ já estava implícito na estética dos jardins pitorescos. Isto leva-nos a refletir que a preocupação com a interação entre a natureza e o ambiente contruído não será um fenómeno de agora, mas uma continuação de uma trajetória de pensamento que evoluiu ao longo do tempo, sendo hoje em dia suportada pela ciência moderna. Considerámos que a estética é um reflexo simultâneo do cênico, representado pelo pitoresco, e do real, personificado pelos terrenos baldios, sendo que nesta intersecção a estética ganha forma. Por isso, é pertinente considerarmos as várias analogias que se seguem.

Mas, será que o conhecimento ecológico que sustenta a estética dos ‘jardins em movimento’ (real), está verdadeiramente integrado com a sustentabilidade nos dias atuais? Ou o verde está a ser utilizado e valorizado por ser apenas verde, em resultado do significado que acarreta, ou está a ser usado eticamente? Procuraremos encontrar repostas neste capítulo.

**analogia da estética do pitoresco com a ecologia urbana atual de
Gilles Clément**

Gilles Clément, figura importante no mundo da jardinagem e do paisagismo do século XXI, tem desafiado as ideias tradicionais de *design* de jardins. A sua atuação em relação à estética do jardim em movimento representa uma reação às formalidades espaciais, procurando uma compreensão mais dinâmica e orgânica da paisagem, como vimos anteriormente. Em contraposição aos jardins altamente planeados e controlados, como o barroco, o jardineiro defende uma estética que celebra a natureza em constante evolução e a interação dinâmica entre o homem e o ambiente natural, tal como o pitoresco. Esta estética rege-se pela imprevisibilidade da natureza e pela sua capacidade em se adaptar e florescer por conta própria. Um dos pontos positivos da estética do jardim de Clément, manifesta-se em paisagens que têm atenção à biodiversidade e à capacidade da natureza se regenerar, sendo por ele pensada a melhor vegetação para colocar no jardim, estando por detrás desta estética um fator ecológico importante. O jardim em movimento de Clément, tem manipulações feitas por si, apesar do jardineiro alegar que os seus jardins são orgânicos. Assim, é importante notar que **Clément manipula a estética nos jardins** (ainda que menos evidente), **assim como sucedia no pitoresco**. Se observarmos a figura 55, de um projeto do jardineiro, vemos que há uma intervenção humana com carácter estetizante.



figura 55_ *Jardin du Tiers Paysage*, Gilles Clément, França. 2009.

Os jardins em movimento de Clément e os jardins pitorescos partilham um interesse pela natureza e uma estética que valoriza a irregularidade e a beleza natural. Ambos, valorizam a biodiversidade, porém os jardins pitorescos incorporam frequentemente diferentes tipos de vegetação para criar uma estética natural agradável, enquanto Clément fomenta o uso de plantas nativas e resilientes nos seus jardins, visando apoiar a biodiversidade local e, conseqüentemente, global. Os dois reconhecem a importância da evolução natural e das mudanças sazonais na estética do jardim, embora nos jardins pitorescos essa dinâmica seja muitas vezes reforçada pela presença de ruínas, que destacam ainda mais o ciclo da vida por meio de artifícios visuais. Apesar de terem intenções diferentes na criação dos jardins – dada a especificidade de cada época, em que os jardins do século XVIII são projetados para criar uma cena naturalista controlada e esteticamente agradável, embora possam parecer "selvagens"; enquanto os jardins em movimento de Clément adotam uma abordagem mais "fiel à natureza", permitindo que esta siga o seu curso e evolua autonomamente, com a mínima intervenção humana –, a estética é semelhante (relacionada à apreciação da natureza e à valorização da irregularidade).

Percebemos que, ao longo dos séculos, houve uma progressiva diminuição da influência e intervenção humana sobre o espaço do jardim (no jardim barroco, esse controle era visível na configuração do local; essa tendência começou a disseminar-se nos jardins pitorescos, podendo hoje verificar-se em uma quase completa ausência de intervenção nos terrenos baldios). Assim, defendemos que os terrenos baldios, ou espaços ocupados livremente pela natureza, adquirem uma dada estética, mesmo que imperfeita e não intencional, refletindo-se nos valores de uma estética visual semelhante à do pitoresco.

Tal como William Kent foi distinguido por ter conseguido uma abordagem verdadeiramente inovadora no conceito do pitoresco, ao perceber que **“toda a natureza podia ser vista como um jardim”** - conforme vimos no subcapítulo 2.2 “o pitoresco conforme os paisagistas” (página

60) -, também Gilles Clément vê todo o planeta como um jardim (com o manifesto do jardim planetário).

**analogia da estética do pitoresco com a ecologia urbana atual de
Matthew Gangy**

Matthew Gandy refere que a estética ecológica é uma abordagem que vai além da mera apreciação visual das paisagens urbanas e naturais. Na sua opinião, embora a estética visual tenha a sua importância, o que interessa verdadeiramente é o profundo entendimento das complexidades da biodiversidade que se esconde por detrás das paisagens, como é o caso dos terrenos baldios, consoante observado no capítulo 3, e em como essa compreensão científica pode favorecer tanto as áreas urbanas quanto os ecossistemas naturais. Portanto, o seu entendimento não se limita apenas à apreciação estética, mas também procura integrar o conhecimento científico e ecológico para desenvolver a sustentabilidade e a conexão entre a cidade e a natureza. A dúvida que reside é que Gandy defende a teoria de que:

“Enquanto a criação de experiências estéticas semi-selvagens no século XVIII, exemplificada por um fascínio pelo pitoresco, se baseava num simulacro visual de uma natureza idealizada, o interesse recente nas possibilidades de design geradas por formas espontâneas da natureza deriva de uma síntese entre uma “estética do baldio” metropolitana e os desenvolvimentos do conhecimento científico. O conceito de biodiversidade, algo esquivo, mas retoricamente poderoso, serve de foco organizacional para novas abordagens ao design urbano e para o desenvolvimento de abordagens ecologicamente orientadas para a utilização do espaço urbano.”¹¹⁰

Analisando este estrato, discordamos da primeira parte da citação. O pitoresco não se restringia apenas às experiências estéticas que evocavam uma representação visual cénica da natureza. Em vez disso, apesar de ser uma estética cuidadosamente concebida e simulada, a sua relevância transcendia a mera apreciação visual. Essa estética também incorporava um pensamento ecológico, ainda que esse não fosse o seu principal objetivo, conforme referido por Jonathan Hill:

¹¹⁰ Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space / Matthew Gandy*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022. p.185.

“A propriedade pitoresca do início do século XVIII foi concebida de forma holística em termos sociais, estéticos, agrícolas e ecológicos.”¹¹¹

As práticas de cultivo e manejo do solo nos jardins do século XVIII eram voltadas para a sustentabilidade e a melhoria da qualidade do solo, ao longo do tempo. Essas abordagens incluíam desde a valorização dos campos agrícolas até a criação de lagos, mesmo que artificiais, frequentemente conduzidos por paisagistas renomados como 'Capability Brown'. Essas práticas não beneficiavam apenas a vegetação existente, mas também progrediam a saúde do solo, criando um ambiente propício para o crescimento de plantas e microrganismos. Isso, por sua vez, era benéfico tanto para a flora quanto para a vida microscópica. Os jardins pitorescos incorporavam uma diversidade de plantas, arbustos e árvores, ajudando inevitavelmente a biodiversidade. Essa diversidade criava *habitats* ricos e, como resultado, os jardins pitorescos contribuíram para a conservação de espécies, tornando-se, a nosso ver, parte integrante da ecologia. Portanto, em oposição à perspectiva de Gandy, a estética do pitoresco não se limitava exclusivamente à dimensão visual ou à contemplação. Para além disso, podemos acrescentar que existia um pressuposto mais tátil no pitoresco, uma estética do sentir, tal como defendido por Gandy para a ecologia urbana. O esteta Uvedale Price referiu que o pitoresco envolvia vários sentidos e não apenas a visão, e, por sua vez, o também esteta Richard Payne Knight, definiu o pitoresco com ajuda à teoria do associativismo (associação ao conhecimento da pintura), conforme referido nas páginas 76 e 78-79. Neste caso, poder-se-á usar a mesma teoria, por analogia, em que a associação não é a pintura, mas ao conhecimento ecológico.

Avaliamos que na segunda parte do extrato de Gandy citado, o argumento do autor não é completamente preciso, dado o contexto atual que enfrentamos, devido ao aproveitamento do desenvolvimento científico através da estética do

¹¹¹ Hill, Jonathan. *The Architecture of Ruins: Designs on the Past, Present and Future*. Nova York: Routledge. 2019. p.60.

verde, com o *Greenwashing*.¹¹² Contudo, durante esta nova época o desenho da paisagem foi profundamente influenciado pela ecologia, onde a função foi priorizada sobre a forma e o processo criativo tenta seguir uma abordagem científica. No entanto, no pitoresco acontecia o mesmo só que a ordem era invertida: primeiro sobreponha-se a forma e depois a função, acabando por beneficiar, tanto um como o outro, os ecossistemas. O autor discute no livro *Natura Urbana: ecological constellations in urban space*, que a experiência estética passou por mudanças ao longo do tempo. No século XVIII, essa experiência estava centrada na apreciação visual do pitoresco, que se baseava numa pintura da paisagem. De acordo com a sua perspetiva, nos dias de hoje, a experiência estética é moldada pela interação entre a "estética do terreno baldio" e o avanço científico. Isso significa que a apreciação da beleza e da estética não se limita apenas à aparência visual, mas também considera a relação entre espaços negligenciados (como terrenos baldios) e o progresso científico na compreensão desses ambientes nas cidades.¹¹³ Gandy destaca a importância de **compreender a ecologia urbana na sua diversidade e complexidade, tanto do ponto de vista cultural quanto científico**. Refere que simplificar essa compreensão, seja por meio de uma abordagem estritamente estética, ou ao adotar modelos ecológicos pré-existentes, não é suficiente,¹¹⁴ num contexto semelhante ao que o esteta Richard Payne Knight explorou na sua época, relativamente à subjetividade da apreciação dos

¹¹² *Greenwashing* ou 'ecobranqueamento' são termos usados para expor falsas promessas de sustentabilidade ambiental por parte de vendedores que exageram nos seus produtos com o apoio da evolução científica e tecnológica – tentam parecer ecologicamente verdadeiros mas na realidade não aplicam práticas e políticas efetivamente sustentáveis. Essa estratégia, moralmente incorreta, tenta atrair consumidores preocupados com o meio ambiente mas não reflete um compromisso real com a sustentabilidade, conforme descrito em: Camilla Ghisleni. *50 Tons de verde: as contradições do "greenwashing" na arquitetura*. Brasil: ArchDaily. 2022.

Este tipo de *marketing* que também se encontra na área da arquitetura, tenta atrair potenciais compradores e usufruidores do espaço através da mesma representação ilusória que costumava ser usada no conceito do pitoresco. No entanto, ao contrário do que se possa pensar, o *design* urbano meramente superficial, com uma aparência "verde", não contribui efetivamente para a valorização do ecossistema. Neste contexto, parece-nos que a ecologia e os avanços científicos não parecem ser realmente regenerados pela estética, apesar dos esforços que estão a ser feitos nessa direção por parte dos projetistas, na generalidade.

¹¹³ Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space* / Matthew Gandy. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022. p.12.

¹¹⁴ Ibid. p.181.

espaços, sendo que, quanto mais aprofundado e comprometido fosse o conhecimento, em relação à pintura no pitoresco, e em relação à dinâmica ecológica de Gandy, mais sofisticada se tornará a nossa compreensão das características estéticas, tanto do jardim pitoresco quanto dos espaços “marginais” da atualidade.

analogia da ruína pitoresca com a ruína contemporânea

O termo 'ruína' significa cair, desmoronar-se e arquitetonicamente, a degradação de uma construção (aspectos negativos). No entanto, como fomos vendo, no século XVIII, as **conotações** associadas eram mais complexas e **positivas**. A preocupação com a ruína tornou-se uma realidade devido à observação pormenorizada do empirismo sobre: a vida e a morte das plantas e dos animais; a atenção e experiência subjetiva de cada pessoa; uma maior consciência histórica; e ao valor dado à natureza e à imaginação (característica do pitoresco - e do romantismo -, como vimos anteriormente). Geralmente, associamos a ruína a uma evocação nostálgica e a sentimentos negativos, mas também podem servir de inspiração e imaginação, conectando o passado, presente e futuro. Mostram como o tempo e o lugar mudam, e revelam relações com contextos em constante evolução. Um edifício em ruínas, tal como referido por Brian Dillon, é um remanescente, um portal para o passado e a sua destruição uma memória da passagem temporal.¹¹⁵

*“Considere-se o que a ruína significou, ou pode significar: um lembrete da realidade universal do colapso e destruição; um aviso do passado sobre o destino, do nosso ou de qualquer outra civilização; um ideal de beleza que é sedutor exatamente por causa das suas falhas e imperfeições; o símbolo de um certo estado melancólico ou divagante da mente; **uma imagem de equilíbrio entre natureza e cultura**; um memorial aos mortos de uma guerra antiga ou recente; a própria imagem da arrogância económica ou declínio industrial; um parque de jogos abandonado cujo recinto está rachado e infestado de ervas daninhas, onde temos espaço e tempo para imaginar um futuro.”¹¹⁶*

¹¹⁵ Dillon, Brian. *Ruin Lust*. Londres: Tate Moderne Arquivo Publishing, 2014. p.11.

¹¹⁶ Ibid. p.5.

Este artifício nos jardins evocam o passado e criam uma ligação entre a natureza e a arquitetura. A combinação de ruínas e rochas era comum no romantismo, misturando elementos naturais e artificiais. Essa mistura faz-nos questionar os limites de onde começa e termina a arquitetura e a natureza, provocando emoções e reflexões sobre o que é a alma e o corpo, pois tal união provoca em nós, observadores, essa indecisão. Contudo, num jardim romântico havia também a dúvida do que era a alma e do que era o corpo, assim como nos espaços em ruínas contemporâneos, pois o artifício e a natureza complementam-se e formam apenas um objeto: **a paisagem idílica.**

O livro *The Architecture of Ruins: Designs on the Past, Present and Future* (2019) retrata a arquitetura do século XVI até ao século XXI, abordando a ruína como um tema criativo, interdependente e simultâneo dentro de uma única dialética de construção. Aborda questões temporais e ambientais em termos poéticos, psicológicos e práticos, estimulando questões de identidade pessoal e nacional, de natureza e de cultura, de tempo e clima, de permanência e impermanência e, vida e morte.¹¹⁷ A aparência da ruína, segundo o arquiteto francês August Perret (1874-1954) – um dos continuadores da poética da ruína do século XX – é ditada pela verdade estrutural. Esta era a condição, para ele, que definia o potencial de um novo edifício: poder um dia vir a ser um gerador de belas ruínas. Em 1933, definiu a beleza do objeto arquitetónico a partir de um hipotético estado arruinado, assim como o sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918) que partilhava da mesma opinião.

¹¹⁷ Hill, Jonathan. *The Architecture of Ruins: Designs on the Past, Present and Future*. Nova York: Routledge. 2019. p.1.

“Arquitetura é aquilo que faz as belas ruínas”¹¹⁸ ... “O que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza. As mesmas forças que, por meio da decomposição, da enxurrada, do desmoronamento e do crescimento da vegetação, proporcionam à montanha a sua forma, comprovaram-se aqui efetivas na ruína.”¹¹⁹

Refletimos assim que, enquanto obra construída, a arquitetura não é estável – a transformação que sofre constantemente e a relação com o tempo são a sua principal condição, resultantes de um processo de desgaste da matéria - e o seu estado inicial não perdura muito. Considerámos ainda a ruína uma arquitetura positiva e interessante, mais do que algo em decadência, contrariamente àquilo que se adivinha seria o pensamento barroco no qual a ideia de perfeição prevalecia. Serve como estímulo para a imaginação, onde as suas formas incompletas e fragmentadas expandem o potencial alegórico e metafórico da arquitetura. Amplia a abertura de significados até à sua reinvenção, refletindo um estado mais verdadeiro de uma obra arquitetónica, oferecendo uma recordação do antigo e uma promessa do novo cheio de potencial. Considerámos que a combinação da estética pitoresca com as tendências emergentes em ecologia urbana resultou de uma apreciação renovada deste tipo de paisagem, que, assim como as ruínas, passa por processos de regeneração. Acreditámos que no pitoresco a estética estava mais associada à beleza natural de paisagens rurais, sendo a ruína um ponto de referência, como vimos anteriormente no Capítulo 3, em pinturas de Claude Lorraine e Hubert Robert, por exemplo. Mas também pode haver beleza e valor estético nas paisagens urbanas, mesmo quando se estão a regenerar após danos que sofreram.

¹¹⁸ August Perret citado por Collins, Peter. *Concrete: The Vision of a New Architecture, A Study of Auguste Perret and his Precursors*. Londres: Faber and Faber. 1959. p.163.

¹¹⁹ Simmel, Georg. *Two Essays: The Handle, and The Ruin*. Estados Unidos: The Hudson Review n.3. 1958. p. 381.

*“Acredito que as ruínas têm esse cenário ideal de serenidade e a gente passeia com gosto entre elas. (...) Quando estão rodeadas por uma paisagem serena, encontram-se bem, transmitem uma noção de calma e tranquilidade. Essa serenidade procede da adequação da envolvente.”*¹²⁰

Em conclusão a esta analogia, as ruínas do século XVIII eram frequentemente concebidas como elementos artificiais destinados a criar espaços meramente estéticos, frequentemente retratados também em obras de arte, pois esse período era considerado uma época de destaque na história da pintura e da estética. Essas ruínas eram projetadas com meticulosidade para evocar um senso de pitoresco e romantismo, sendo vistas como objetos de contemplação estética e embelezamento espacial, como é mostrado nas imagens da figura seguinte (56). No entanto, à medida que avançamos na a época pós-moderna, caracterizada por uma crescente consciência ambiental, as ruínas adquiriram um novo significado. São agora consideradas espaços ecológicos, ressaíndo não apenas a sua estética visual, mas também a sua função ambiental e de uso (contudo, no pitoresco, o uso e o envolvimento das pessoas também existia). Muitas dessas ruínas históricas são agora importantes na conservação da biodiversidade, na manutenção dos ecossistemas urbanos saudáveis e na criação de refúgios para a fauna e flora, oferecendo também espaços de lazer para as pessoas. São reapropriadas, tal como o Aeroporto Tempelhofer Feld, localizado em Berlim, (figura 57), que será a representação daquilo que podemos considerar uma “ruína contemporânea”.

¹²⁰ Eduardo Souto de Moura citado por Esposito, Antônio; Leoni, Giovanni. *Eduardo Souto de Moura*. Milão: Electa. 2003. p. 134.

Nota: O Aeroporto Tempelhofer Feld, na Alemanha, construído durante a expansão nazista e inaugurado em 1923, segundo o jornal *Observador*, este lugar carrega uma história complexa, sendo importante em diferentes épocas. Destacam-se o período nazista e, posteriormente, como um exemplo icônico da transformação anterior para um espaço urbano. Retomando a sua história, durante os primeiros anos de Guerra Fria, entre 1948 e 1949, o aeroporto funcionou como um porto seguro para os habitantes da parte ocidental de Berlim, que ficaram isolados do mundo quando Estaline decidiu bloquear todas as vias de acesso rodoviário e ferroviário à cidade. Foi desativado em 2008 e o seu espaço foi então transformado num grande parque público, que recebe feiras, concertos e várias atividades

Este exemplo, marcou o início da transformação da infraestrutura aeroportuária em desuso para um espaço de lazer e recreação. As pistas de aterragem, os armazéns e as vastas áreas livres do antigo aeroporto foram gradualmente conquistados pela natureza e pelas atividades dos visitantes. Esta transformação sublinha a capacidade de a estética evoluir ao longo do tempo e se adaptar às novas sensibilidades culturais e ambientais. Destaca, também, a importância de considerar não apenas a aparência – pois na ruína contemporânea também há um gosto estético como se verifica na figura 57 – mas também o contexto ecológico e histórico.

culturais, inaugurado em 2010. O Aeroporto Tempelhofer Feld é uma ruína contemporânea em constante evolução, onde a arquitetura e a história se misturam com a vida moderna.

exemplos analógicos



figura 56_Ruína pitoresca. De cima para baixo: *Jardim de Monceau*. Louis de Carmontelle, Paris. 1779; Méréville, perto de Paris, iniciada em 1784 por Belanger e continuado por Robert em 1786.



figura 57_ Ruína Contemporânea. aeroporto Tempelhofer Feld. o parque conquista as pistas, hangares e áreas livres de um dos principais aeroportos do período nazista, fotografias de Hyde Flippo. 2017.

4.2 ócio neste tipo de estéticas



figura 58_ Gravura do jardim de Versalhes, *Fontaine des Dômes*, Girard. 1724.



figura 59_ Vista do *Queen's Theatre da Rotunda* em Stowe, *Buckinghamshire*, Jacques Rigaud. 1733-34.



figura 60_ Aeroporto de *Tempelhofer Feld*, fotografia de Katharine Burgess. 2014.

analogia do ócio **programado** (jardim barroco, figura 58) com o ócio **espontâneo** (jardins: pitoresco e espaços do acaso, figuras 59 e 60)

O **ócio programado** refere-se a momentos de lazer planeados e estruturados - é uma escolha consciente. Isso pode incluir agendar atividades como praticar um *hobby*, fazer exercícios, ler um livro etc. No entanto, também corre o risco de se tornar excessivamente rígido e controlado perdendo a espontaneidade que muitas vezes é crucial para a verdadeira sensação de descanso. Aqui, refletimos que o ócio programado está inerente ao que representa a formalidade dos jardins barrocos e o modo como eram utilizados (uma vez que na época predominava a aristocracia e a liberdade individual era algo praticamente inexistente). O ócio programado e os jardins barrocos implicam uma ordem e beleza na gestão do tempo. Assim como os jardins barrocos são projetados com precisão e uma estética elaborada, o ócio programado reflete uma abordagem semelhante na gestão do tempo e das atividades. A analogia entre estes dois conceitos revela a interação entre a ordem planeada e a beleza contemplativa, refletindo como ambos podem ser aplicados em diferentes contextos da vida.

Assim, como os jardins barrocos são meticulosamente desenhados para criar uma experiência estética, o ócio programado é a prática de planejar conscientemente momentos de lazer e atividades. Como os jardineiros barrocos organizam caminhos, fontes e arbustos em padrões simétricos, as pessoas que adotam o ócio programado estabelecem uma estrutura para os seus momentos de descanso e ócio. Tal como os jardins barrocos são apreciados ao andar pelos seus caminhos preestabelecidos, o ócio programado permite uma sensação de realização e controle sobre como gastar o tempo.

O **ócio espontâneo** intensifica a ideia de permitir que o corpo e a mente se entreguem a momentos de lazer sem um plano prévio, permitindo uma desconexão genuína do ritmo frenético da vida moderna, abrindo espaço para a criatividade e reflexão. A analogia entre ócio espontâneo e os jardins pitorescos celebra a liberdade criativa da natureza. Logo, como os jardins pitorescos são projetados para se assemelharem a paisagens naturais, o ócio espontâneo é caracterizado pela ausência de planos rigorosos. Nos jardins pitorescos, caminhos sinuosos, lagos e formações rochosas, por exemplo, imitam as irregularidades da natureza convidando os visitantes a explorar o local sem restrições predefinidas, tal como os espaços do acaso. Da mesma forma, o ócio espontâneo é uma oportunidade de se entregar à curiosidade e à criatividade sem as amarras de um cronograma fixo. Ambos os conceitos celebram a natureza imprevisível da vida onde a beleza reside nas experiências não planejadas e nos detalhes que escapam à estrutura rígida.

O pitoresco era uma procura por uma experiência estética de um ambiente natural, mas também era um espaço que adquiria a possibilidade de liberdades de uso (que não acontecia antes), e os terrenos baldios contemporâneos estão a ser reinterpretados como espaços de encontro, criatividade e conexão. Os conceitos envolvem uma apreciação do cenário natural e da estética da paisagem, na qual, tanto a nova classe em ascensão do século XVIII como, de forma gradual, alguns contemporâneos, procuram estabelecer conexões emocionais com o ambiente, mesmo que as motivações e os contextos sociais sejam distintos. O que queremos referir com isto é que, os burgueses e os aristocratas vivenciavam o pitoresco como uma forma de fugir ao ambiente urbano, que estava a ser cada vez mais industrializado, e da vida formal. A motivação era sobretudo estética e emocional, procurando uma conexão com a natureza e uma experiência visualmente agradável e inspiradora. Hoje em dia, a sociedade contemporânea vai tendo uma consciência, ainda que gradual, sobre os terrenos baldios não apenas no sentido estético e visual. As motivações atuais incluem vivenciar os espaços

como encontro social e de comunidade, promovendo interações entre as pessoas, uma vez que a oportunidade de frequentar estes espaços se estende a toda a população; são vistos como espaços de sustentabilidade e de consciência ambiental, nos quais muitos são adaptados a hortas comunitárias, a jardins com plantas nativas e espaços verdes que difundam a biodiversidade, ensinando a sociedade contemporânea a co-habitar o espaço.

Assim sendo, o jardim não é tanto uma ideia de uma forma que se entalha numa paisagem e se vive e frui, mas é mais um espaço onde se está na natureza e com a natureza, é um sentimento pela própria Natureza. É uma filosofia de tempo e estar. A discussão entre autores ingleses do século XVIII acerca do jardim clássico francês, foi amplamente influenciada por considerações de natureza política e social. Comparava-se o conceito de "naturalidade" associado ao jardim paisagístico inglês a um sistema político liberal, enquanto o jardim barroco francês era visto como algo artificial, representando um símbolo da exploração e opressão cortesã do regime absolutista.¹²¹ Daniel Nikolaus Chodowiecki, em 1778, retrata o contraste entre o comportamento natural e o comportamento afetado e artificial, ilustrando o que aqui se pretende concluir (figura 61).

¹²¹ Brewminate: A Bold Blend of News and Ideas. *Landscape and Garden Design in 18th-Century Europe: Architectural Use of the Natural*. 2018.

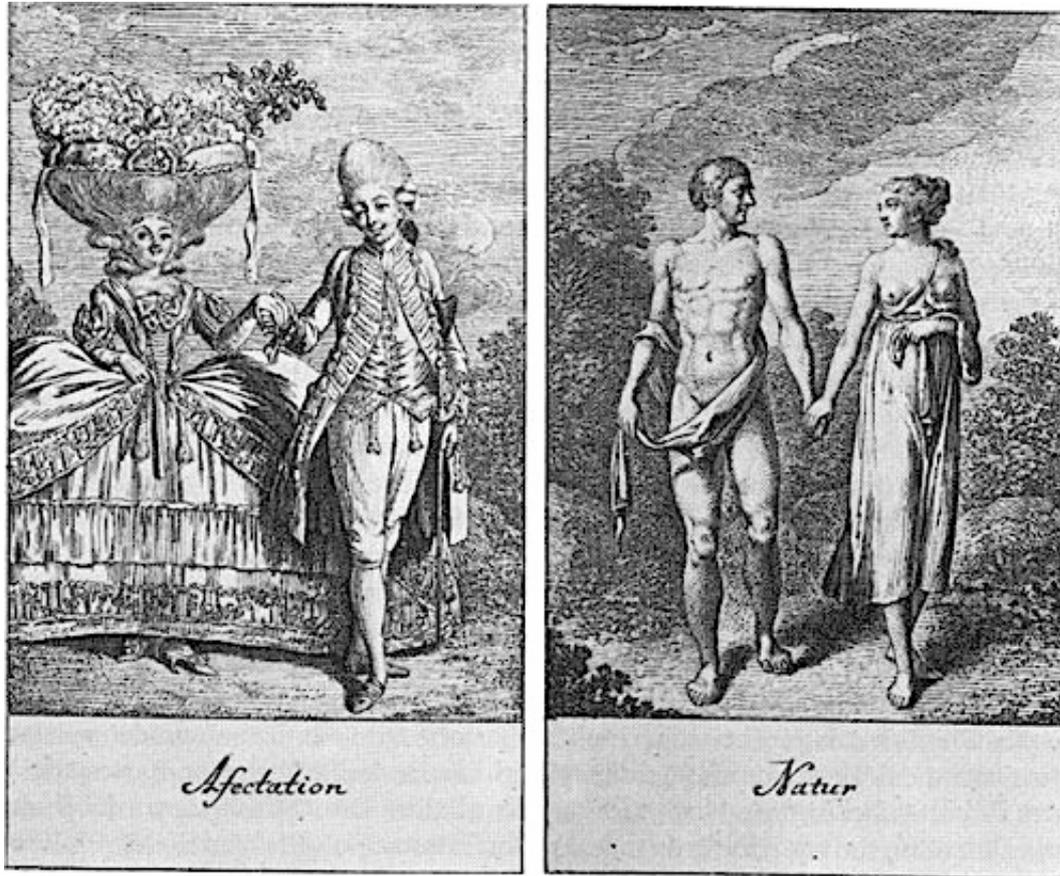


figura 61_ *Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens* (Atos de Vida Naturais Afetados), Daniel
Nikolaus Chodowiecki. 1778.

Embora o princípio da ecologia urbana priorize a saúde ecológica e a sustentabilidade das áreas urbanas, enquanto a estética pitoresca colocava em destaque a experiência estética dos espaços, não tendo a mesma finalidade, podemos encontrar os seguintes pontos de encontro:

- ambos são determinantes para o desenvolvimento ecológico;
- o jardineiro paisagista Gilles Clément tem uma abordagem similar ao que era o pitoresco, na manipulação da estética;
- o geógrafo Matthew Gandy, ao considerar a estética pitoresca, pode não estar a adotar uma visão científica, já que a ideia de uma estética tátil nos terrenos baldios, valorizada por ele, por exemplo, já estava presente nas discussões dos estetas Uvedale Price e Richard Payne Knight, relacionadas ao pitoresco;
- tanto as ruínas pitorescas quanto as contemporâneas transmitem uma imagem de equilíbrio entre a natureza e a cultura;
- quando comparados, tanto o pitoresco quanto a ecologia urbana opõem-se ao estilo barroco.

Respondendo à pergunta inicial, feita neste capítulo: sim, considerámos que o conhecimento ecológico que sustenta a estética dos 'jardins em movimento' (real), está verdadeiramente integrado com a sustentabilidade nos dias atuais, contudo, considerámos que, em vez de serem utilizadas estratégias esteticamente vistosas e apelativas, como vemos frequentemente na arquitetura, devemos considerar intervenções semelhantes à proposta de Gilles Clément, em relação ao conceito de 'jardim em movimento', e à de Gandy, com o apelo à comunidade para interagir com os espaços vazios nas cidades. Finalmente, entendemos que a estética é importante dentro de uma visão ecológica, dado que, através dela e da conscientização que pode causar, podemos afirmar que, de facto, **existe uma estética ecológica**. Portanto, acreditámos que ao usufruir dos baldios, estamos a contribuir para o

enriquecimento da vida das pessoas e o fortalecimento das comunidades, aproveitando ao máximo o tempo ocioso, para o benefício de todos.

05 **conclusões**

“o gazeteiro (...) figura bastante diferente. Pois, teve tempo para cuidar da sua saúde e espírito; passou bastante tempo ao ar livre, que é a mais salutar das atividades para o corpo e para a mente.”

Robert Louis Stevenson

ócio do acaso

o pitoresco e os burgueses do passado

No século XVIII o pitoresco era um conceito estético que se desenvolveu como uma reação à artificialidade e formalidade excessiva dos jardins barrocos (intensamente reproduzidos na França para a aristocracia), e ao modo de vida urbano crescentemente industrializado. Os burgueses e a classe alta da sociedade viam aquilo que o pitoresco representava: uma forma de fugir da rigidez da vida urbana valorizando o cenário natural e rural numa forma de retiro estético. Os elementos do pitoresco como paisagens naturais, ruínas e cenas rurais eram considerados esteticamente agradáveis e emocionalmente inspiradores.

os terrenos baldios e as pessoas atuais

Hoje em dia, os terrenos baldios são vistos muitas vezes como espaços inúteis em áreas urbanas pelo senso comum, maioritariamente. No entanto, há uma tendência crescente de reavaliar esses espaços como oportunidades para revitalização, comunidade e conexão com a natureza. Considerámos espaços de resistência e liberdade, apresentados como refúgios para a biodiversidade e recentemente para as pessoas. Do mesmo modo que o pitoresco permitia aos burgueses escapar das limitações urbanas, os terrenos baldios oferecem às pessoas um refúgio no meio do ambiente urbano e uma oportunidade de criar espaços comunitários, como hortas urbanas, jardins e áreas de lazer, sem interferir nos moldes daquilo que lá estava inicialmente.

Ainda há o questionamento sobre os terrenos baldios apenas porque o ser humano contemporâneo é fundamentalmente complexo, então quando as coisas se simplificam, olham para a situação como uma forma patológica ou difícil de dominar. É importante lembrar que os baldios são um bem-comum, pelo que está na altura desse bem ser verdadeiramente aproveitado pela comunidade.

Assim, como observamos, o barroco foi um período histórico que enquanto movimento sociocultural formulou novos modos de entender o Mundo, o Homem e Deus. Trouxe pensamentos do renascimento, como harmonia, equilíbrio, entre outros, mas revelou contrastes mais fortes, mais exuberância, teatralidade e uma tendência decorativa. É o manifesto pelo gosto da materialidade e a ligação a algo espiritual, sendo conseqüentemente a representação arquitetônica de uma certa excentricidade. Já os jardins ingleses, denominados na categoria do pitoresco, estavam associados ao romantismo e à sensibilidade, juntamente com o desdobramento de uma nova ciência designada de estética. A robustez, artificialidade e rigidez do espaço barroco prevalece, contrariamente ao estilo inglês, mais orgânico. Pensámos que os jardins ingleses foram revolucionários porque estavam a movimentar-se em direção a um *layout* incerto, uma vez que, até então, todos os espaços projetados para o lazer, no ocidente, eram geometrizados.

Atualmente, os jardins pitorescos ainda são apreciados como um testemunho da história do paisagismo e como um exemplo de beleza e elevação da paisagem natural.

Por tudo isto, considerámos que esteticamente **os terrenos baldios juntamente com as ruínas estão hoje para nós, como o pitoresco estava para os iluministas ingleses.** Os dois estão relacionados principalmente no sentido estético do desenvolvimento urbano e paisagístico, denotando que a natureza irregular é o aspecto mais evidente – tanto os terrenos baldios quanto os jardins pitorescos valorizam esteticamente a natureza dona de si, “selvagem”, em contraste com a rigidez dos jardins formais. Os terrenos baldios são vistos frequentemente como espaços subutilizados, porém, através da análise efetuada, sugerimos que estes terrenos também produzem espaço de forma criativa, quase poética, porque têm elementos naturais e características visuais interessantes, permitindo

trilhos sinuosos e a descoberta do espaço, tal como sucedia com o pitoresco. Muitos dos terrenos designados hoje em dia como baldios são transformados de uma forma até inconsciente pelas pessoas, dado que muitos oferecem espaços de lazer e convívio, possibilitando que estas utilizem o 'jardim' baldio. Neles, há também o valor estético e a sensibilidade artística que valoriza a paisagem e a beleza natural, mesmo que os objetivos e os propósitos de cada criação sejam essencialmente diferentes: os terrenos baldios são inicialmente percebidos como espaços ecológicos e, posteriormente, estéticos; enquanto o pitoresco é, em primeiro lugar, um elemento estético e, conseqüentemente, ecológico. É importante destacar, ainda, que as ruínas são de facto locais de grande importância para a ecologia, e que a conceção de ecologia varia de acordo com a época.

Na arquitetura, há uma oposição ou contraste entre o que é artificial (artifício) e o que é natural (natureza). O arquiteto Inaki Ábalos (1956-) no livro *Naturaleza y Artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos* (1997), explora a relação entre natureza e artifício na arquitetura moderna. Propõe uma visão inovadora da natureza, não apenas contemplativa, mas como parte integrante do lazer das massas após a Segunda Guerra Mundial. Procura uma relação mais forte entre estes dois conceitos, que vai além da política e da ciência para alcançar o preenchimento das práticas artísticas e da arquitetura. Isto também inspira arquitetos a explorar a natureza como um material de construção combinado com novas tecnologias, permitindo-lhes criar novos tipos de espaços públicos contemporâneos.¹²²

Poucos anos mais tarde, o professor Adrien Forty (1948 -) em *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (2000) diz que ao longo dos últimos quinhentos anos, a 'natureza' tem sido o ponto principal de referência para perceber o que é ou pode ser a arquitetura. A única grande mudança

¹²² Ábalos, Inaki. *Naturaleza y Artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2009. p.7,10.

ocorreu no início do século XX, durante o período do alto modernismo, quando a ideia de 'natureza' foi amplamente posta de lado. No entanto, a partir dos anos 60, com o surgimento do movimento ambientalista, uma nova concepção da mesma foi reintroduzida no discurso arquitetônico. A distinção entre o mundo criado pelo ser humano, chamado de 'cultura' e o mundo em que o ser humano existe, denominado de 'natureza', foi uma das categorias mentais mais influentes na história, e tornou-se essencial na formação de diversas disciplinas, incluindo a arquitetura. No entanto, é evidente que, sob essa classificação, a arquitetura, sendo um produto da humanidade, pertence à categoria de 'cultura' e não à 'natureza', da qual é claramente distinta. As diversas tentativas de definir a arquitetura em relação à natureza podem parecer confusas, mas são importantes para compreender como as pessoas conceberam a arquitetura e os seus produtos no passado.¹²³ Ou seja, também há um contraste entre o que é cultura e natureza.

O que o 'pitoresco' nos pode indicar é um caminho prático para tornar eficiente a ideia de ecologia, tornando-a em algo cultural, e não em algo meramente científico e biológico. Acreditamos que isto ocorrerá porque as pessoas tendem a adotar práticas ecológicas quando estas se tornam parte integrante da sua cultura, ao invés de considerá-las meramente um assunto científico. Muitos indivíduos, de fato, têm preferido alternativas, como relvados sintéticos, demonstrando uma inclinação comum em direção a soluções culturais. Assim, entendemos que as pessoas só vão querer ter 'jardins em movimento' ou ver beleza nos terrenos baldios, quando estes forem vistos e aceites como algo culturalmente assimilado.

Concluimos assim, que devemos adotar cada vez mais o conceito de jardim em movimento de Gilles Clément nos nossos projetos futuros e ter em conta a valorização da resiliência urbana, caracterizada muito através das ruínas (verdadeiros santuários urbanos), tal como defende Matthew Gandy. Os dois,

¹²³ Forty, Adrian. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. British Library Cataloguing-in-Publication Data: Thames & Hudson. 2000. p.220-24.

têm a intenção de desenvolver práticas mais sustentáveis em relação à natureza, incluindo em espaços urbanos. Portanto, a nossa visão enquanto arquitetos e pessoas atentas à importância da boa manutenção e preservação dos ecossistemas, é que as cidades do futuro serão definidas pela abordagem sustentável, e não pela aparência superficial de ecologia que muitas vezes é erroneamente associada à estética verde, atualmente em voga.

Compreendemos que um ecossistema é constituído por seres vivos que interagem entre si e com o ambiente à sua volta. Mas precisamos de ir muito longe para explorar um ecossistema? Às vezes, basta um olhar atento para o pátio da escola ou para um jardim próximo para observar um . Até mesmo o simples facto de olhar pela janela pode-nos mostrar um microcosmos de vida fascinante. Esta reflexão lembra-nos a riqueza da vida que nos rodeia e da importância de reconhecer a ecologia, mesmo no nosso ambiente imediato, pois até os lugares mais comuns nos podem oferecer lições valiosas sobre a natureza e a nossa relação com ela. Por isto, considerámos que o pitoresco pode ser uma mais-valia para tornar cultural este tipo de ecologia, dado que pode ter o poder de transformar a nossa visão da natureza, do puramente circunstancial, ao intencionalidade cultural; e, assim, poder ser uma valiosa ferramenta para fazer progredir a cultura ecológica.

“Tradicionalmente, a forma como as plantas eram organizadas nos parques e jardins refletia uma cultura que gostava de ordenar e disciplinar a natureza. O design de plantação contemporâneo não só é mais livre, como também procura refletir a natureza. Também aborda as nossas preocupações sobre a forma de jardinar de forma sustentável e em parceria com a natureza.”¹²⁴

¹²⁴ Oudolf, Piet; Kingsbury, Noel. *Planting: A New Perspective*. Portland: Timber Press. 2013. p.31.

06 **bibliografia**

livros

Ábalos, Iñaki. *Naturaleza y Artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*.

Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2009.

Benevolo, Leonardo. *La captura del infinito*. Madrid: Celeste Ediciones. 1994.

Boyceau, Jacques. *Traité du jardinage: selon les raisons de la nature et de l'art*. Paris. 1560?-1635.

Bourdieu, Pierre. *On Television, trad. Priscilla Parkhurst Ferguson*. Nova Iorque: New Press. 1998.

Brito-Henriques, Eduardo; Cavaco, Cristina; Labastida, Marta. *Ruínas e Terrenos Vagos: explorações, reflexões e especulações*. Lisboa: Centro de Estudo Geográficos da Universidade de Lisboa. 2019.

Chateaubriand, François-René de. *Oeuvres complètes de Chateaubriand. Génie du christianisme*. Paris: Acamédia. 1861.

Checa, Fernando; Morán, José Miguel. *El Barroco: El Arte y los sistemas Visuales*. Ed.77. Madrid: Ediciones ISTMO. 1982.

Clément, Gilles. *El jardín en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2007.

Clément, Gilles. *Manifiesto Del Tercer Paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L. 2007.

Collins, Peter. *Los Ideales de La Arquitectura Moderna; Su Evolución (1750-1950)*. Barcelona: 5ªed. Gustavo Gili. 1998.

Collins, Peter. *Concrete: The Vision of a New Architecture, A Study of Auguste Perret and his Precursors*. Londres: Faber and Faber. 1959.

Dillon, Brian. *Ruin Lust*. Londres: Tate Moderne Arquivo Publishing. 2014.

Esposito, António; Leoni, Giovanni. *Eduardo Souto de Moura*. Milão: Electa. 2003.

Fadigas, Leonel. *Urbanização, Espaços Verdes e Sustentabilidade. Do jardim à Agricultura Urbana*. Lisboa: Edições Sílabo. 2020.

Forty, Adrian. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. British Library Cataloguing-in-Publication Data: Thames & Hudson. 2000.

Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space / Matthew Gandy*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 2022.

Hadfield, Miles. *The art of Garden*. London: Studio Vista. 1965.

Hall, Myrna H. P; Balogh, Stephen B. *Understanding Urban Ecology: An Interdisciplinary*. EUA: Springer. 2019.

Hill, Jonathan. *The Architecture of Ruins: Designs on the Past, Present and Future*. Nova York: Routledge. 2019.

Hunt, John Dixon. *A World of Gardens*. 1ed. Londres: Reaktion Books Ltd. 2012.

Hunt, John Dixon; Willis, Peter. *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620 – 1820*. 3ed. London: The MIT Press. 1988.

Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011.

Le Dantec, Jean-Pierre. *Jardins Et Paysages: textes critiques de l'antiquité à nos jours*. Capítulo III. Paris: Larousse. 1996.

Macaulay, Rose. *Pleasure of Ruins*. New York: Walker and Company. 1966.

Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory – A Historical Survey, 1673-1968*. 1ªed. Cambridge University Press. 2005.

Oudolf, Piet; Kingsbury, Noel. *Planting: A New Perspective*. Portland: Timber Press. 2013.

Palmer, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70. 2018.

Rocca, Alessandro. *Planetary Gardens – The Landscape Architecture of Gilles Clément*. Holanda: Birkhäuser. 2008.

Santos, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edsup – Editora da Universidade de São Paulo. 2002.

Simmel, Georg. *Two Essays: The Handle, and The Ruin*. Estados Unidos: The Hudson Review n.3. 1958.

Steenbergen, Clemens; Reh, Wouter. *Architecture and Landscape: The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Publishers. 2003.

Stevenson, Robert Louis. *Apologia do Ócio*. Trad. Rogério Casanova. Lisboa: Antígona Editores Refractários. 2018.

Telles, Gonçalo Ribeiro. *A Utopia e os Pés na Terra*. Lisboa: Instituto Português de Museus. 2003.

Thomas, Keith. *O Homem e o Mundo Natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*; trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

Thoreau, Henry David. *Walden ou a vida nos bosques*. Lisboa: Antígona. 1999.

Torga, Miguel. *Diário - Volumes I a IV de Miguel Torga*. Portugal: Dom Quixote. 2010.

W. Berger, Robert; F.Hedin, Thomas. *Diplomatic Tours in the Gardens of Versailles Under Louis XIV*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2008.

Watkin, David. *The English Vision: The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. 1ed. London: Breslich & Foss. 1982.

artigos | jornais

André, Paula. *Antologia de Ensaios Compromissos com o Meio Ambiente: 50 anos da Conferência de Estocolmo (1972-2022)*. Antologia de Ensaios. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE). 2022.

Ghisleni, Camilla. *50 Tons de verde: as contradições do "greenwashing" na arquitetura*. Brasil: ArchDaily. 2022.

Carlson, Allen. *Nature, aesthetic appreciation, and knowledge*. Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol.53. 1995.

D'Elboux, Roseli. *O Pitoresco e o Jardim Anglais*. 2007.

Gandy, Matthew. *Marginalia: Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands*. Revista académica *Annals of the Association of American Geographers*. 2013.

Oliveira, Ana Rosa de. *Gilles Clément e o jardim planetário*. Brasil: vitruvius. 2000.

Oliveira, José Lucas dos Santos; Santos, Joel Silva. *Ecologia Urbana: histórico, definições e abordagens interdisciplinares*. Revista Académica. 2021.

Ross, Stephanie. *The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº42. Wiley Blackwell. 1987.

Varandas, Maria José. *Allen Carlson: natureza e estética positiva*. Kairos (revista de filosofia e ciência): Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. 2013.

trabalhos | dissertações

Rossi, Niccolò. *Elogio a Ruína Urbana. Como conceptualizar e intervir sobre a Ruína Urbana. Uma análise entre as cidades do Porto e Bilbao*. Dissertação de Mestrado: Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto (FBAUP). 2017.

Sá, Tiago. *La Superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, del supermarket, del superman, della benzina super. 'Superarchitettura', Superstudio + Archizoom* Dissertação de Mestrado: Faculdade de Arquitetura – Universidade do Porto (FAUP). 2012.

sites

Brewminate: A Bold Blend of News and Ideas. *Landscape and Garden Design in 18th-Century Europe: Architectural Use of the Natural*. 2018.

url:<https://brewminate.com/landscape-and-garden-design-in-18th-century-europe-architectural-use-of-the-natural/>
(consultado em Outubro, 2023).

Ecotelhado - Soluções em Infraestrutura Verde LTDA. *Plantas perenes e anuais: conheça as diferenças*. Brasil. 2022.

Diário da República, 1.ª série — N.º 158 — 17 de agosto de 2017.

url:<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/75-2017-108010871> (consultado em Agosto, 2023).

Gulbenkian. *Gonçalo Ribeiro Telles. Um século de Arquitetura Paisagista*. Portugal. s/d.

url: <https://gulbenkian.pt/jardim/goncalo-ribeiro-telles/> (consultado em Outubro, 2023).

Histórias de Bolso – património, arte e cultura. *Minas de Carvão de S. Pedro da Cova, meio século passado depois do fim....* Portugal. 2018.

url:<https://historiasdebolso.home.blog/2019/01/10/minas-de-carvao-de-s-pedro-da-cova-meio-seculo-passado-depois-do-fim/> (consultado em Outubro, 2023).

OASRN. *Regulamento Geral das Edificações Urbanas (RGEU)*. Artigo 126.

url: https://www.oasrn.org/pdf_upload/rgeu.pdf (consultado em Setembro, 2023).

Observador. *Chernobyl vista do céu. A "cidade fantasma" onde a natureza floresce ao fim de 30 anos*. Portugal. 2019.

url:<https://observador.pt/2019/04/30/chernobyl-vista-do-ceu-a-cidade-fantasma-onde-a-natureza-floresce-ao-fim-de-30-anos/> (consultado em Outubro, 2023).

Observador. *Tempelhof, o antigo aeroporto que salvou Berlim e que agora quer acolher refugiados*. Portugal. 2016.

url:<https://observador.pt/2015/09/14/tempelhof-antigo-aeroporto-salvou-berlim-agora-quer-acolher-refugiados/> (consultado em Outubro, 2023).

filmes e documentários

Coppola, Sofia. *Marie Antoinette*. Filme. Estados Unidos da América. 2006.

Gandy, Matthew. *Natura Urbana: The Brachen of Berlin*. Documentário. Alemanha. 2017.

Lee, Ang. *Razão e Sensibilidade*. Filme. Reino Unido. 1995.

Rickman, Alan. *Nos Jardins do Rei*. Filme. Reino Unido. 2015.

Wright, Joe. *Orgulho e Preconceito*. Filme. Reino Unido. 2005.

bibliografia de figuras

figura 1_ Jardim do Palácio de Versalhes. s/d.

url: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vue_%C3%A0_vol_d%E2%80%99oiseau_des_jardins_de_Versailles.jpg (consultado em Outubro, 2023).

figura 2_ Planta e secção da Villa Medici, Fiesole, Shepherd & Jellicoe, Itália. 1925.

url:https://www.ribapix.com/villa-medici-fiesole-near-florence-elevation-of-the-house-with-a-section-through-the-terraced-gardens_riba32392# (consultado em Abril, 2023).

figura 3_ Desenho da Paisagem do Vale do Arno, Leonardo da Vinci, Itália. Sem Data.

url:<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Leonardo-da-Vinci/642119/Paisagem-do-Vale-do-Arno> (consultado em Abril, 2023).

figura 4_ Vista de Vaux-Le-Vicomte, Adam Perelle, Paris. 1680.

url:<https://www.jstor.org/stable/community.18662617> (consultado em Abril, 2023).

figura 5_ Cenografia do eixo principal, de norte a sul, Vaux-le-Vicomte.

Steenbergen, Clemens; Reh, Wouter. *Architecture and Landscape: The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Publishers, 2003.

figuras 6, 7 e 8_ Jardim Villa Garzoni, Collodi, Itália. 1652.

Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011.

figuras 9, 10, 11 e 12_ Jardins do Palácio de Versalhes, França.

Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011.

figura 13_ Jardins de Stowe Buckinghamshire, Jacques Rigaud. 1739.

url: <https://www.rct.uk/collection/701141/stowe> (consultado em Outubro, 2023).

figura 14_ Desenho vista do norte para o Palácio de Blenheim, Inglaterra. Mary Evans Picture Library. 1787.

url: <https://www.mediastorehouse.com/mary-evans-prints-online/blenheim-palace-1787-14270871.html> (consultado em Junho, 2023).

figura 15_ Pintura *Apollo and the Muses on Mount Helicon* de Claude Lorraine. 1680.

url: <https://www.wikiart.org/en/claude-lorrain/apollo-and-the-muses-on-mount-helicon-1680> (consultado em Outubro, 2023).

figura 16 e 17_ Jardins de Stowe, Buckinghamshire, Inglaterra.

Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011.

figura 18 e 19_ Castle Howard, Yorkshire.

Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011.

figura 20_ Rio Avon próximo à Abadia de Stoneleigh, desenhos de Humphry Repton, s/d.

url: <https://pithandvigor.com/2013/05/before-after-humphry-repton/> (consultado em Outubro, 2023).

figura 21, 22 e 23_ Harewood, Pennines, Inglaterra.

Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011.

figura 24_ *Frames* do filme *Razão e Sensibilidade* de Ang Lee. 1995.

figura 25_ *Frames* do filme *Orgulho e Preconceito* de Joe Wright. 2005.

figura 26_ Planta da Abadia de Rievaulx. Yorkshire. s/d.

Jellicoe, Geoffrey e Susan. *The Landscape of Man: Shaping the Environment From PreHistory to the Present Day*. New York: Thames and Hudson. 2011.

figura 27_ *Rievaulx Abbey*, fotografia de Herança Inglesa. s/d. BBC News.

url: <https://www.bbc.com/news/uk-england-york-north-yorkshire-40301929> (consultado em Setembro, 2023).

figura 28_ *Rievaulx Abbey*, imagem de Roger Fenton. The Metropolitan Museum of Art. 1854.

url: <https://jstor.org/stable/community.16001868>. (consultado em Setembro, 2023).

figura 29_ *The Progress of Love: The Meeting*, Jean-Honoré Fragonard, França. Entre 1771-73.

url: https://artsandculture.google.com/asset/the-progress-of-love-the-meeting/PwH8sj_E5QhPDQ?hl=pt-PT (consultado em Outubro, 2023).

figura 30_ *Ruins of a Roman Bath with Washerwomen*, Hubert Robert, França. Depois de 1766.

url: <https://philamuseum.org/collection/object/58575> (consultado em Outubro, 2023).

figura 31_ Gilles Clément. Fotografia de Vincent Josse. Radio France. 2022.

url: <https://antinomie.it/index.php/2022/04/06/le-promesse-del-vuoto-gilles-clement-e-i-licheni/> (consultado em Agosto, 2023).

figura 32, 33, 34, 35, 36_ Secção do solo baldio desde a fase inicial ao clímax. Gilles Clément. s/d.

Rocca, Alessandro. *Planetary Gardens – The Landscape Architecture of Gilles Clément*. Holanda: Birkhäuser. 2008.

figura 37_ La Grande Arche de la Défense, Paris (1991-98).

Rocca, Alessandro. *Planetary Gardens – The Landscape Architecture of Gilles Clément*. Holanda: Birkhäuser. 2008.

figura 38_ La Vallée: Jardins en mouvement, La Creuse (1977 –).

Rocca, Alessandro. *Planetary Gardens – The Landscape Architecture of Gilles Clément*. Holanda: Birkhäuser. 2008.

figura 39_ Geógrafo Matthew Gandy.

url: <https://www.geog.cam.ac.uk/people/gandy/> (consultado em Setembro, 2023).

- figura 40_ Botânicos à procura de flores silvestres num local de bombardeamento, Gresham Street, Londres. 1943.
Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space / Matthew Gandy*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022.
- figura 41_ Chausseestraße, Berlim. Um típico *Brache* ou terreno baldio urbano (agora perdido) onde outrora se encontrava o Muro de Berlim, fotografia de Matthew Gandy. 2009.
Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space / Matthew Gandy*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2022.
- figura 42_ Processo de realização do documentário *Natura Urbana: The Brachen of Berlin*, Alemanha. 2017.
url: <https://www.naturaurbana.org/> (consultado em Outubro, 2023).
- figura 43_ Projeto de Bettina Jaugstetter. Plantação de pradarias mistas perenes para a ABB-Company, Alemanha.
Oudolf, Piet; Kignsbury, Noel. *Planting: A New Perspective*. Portland: Timber Press. 2013.
- figura 44_ um simulacro ecológico de elementos do que existiu outrora no local, *The High Line*, Nova Iorque, fotografia de Matthew Gandy. 2011.
Gandy, Matthew. *Natura Urbana: ecological constellations in urban space / Matthew Gandy*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press. 2022.
- figura 45_ plantações como *Macleaya cordata* e uma espécie de *Verbascum* Reading, na Pensilvânia. *Planting: A New Perspective*. s/d.
Oudolf, Piet; Kignsbury, Noel. *Planting: A New Perspective*. Portland: Timber Press. 2013.
- figura 46_ La Promenade Plantée. Paris.
url: <https://www.unjourdeplusaparis.com/paris-vert/promenade-plantee-coulee-verte-paris> (consultado em Outubro, 2023).
- figura 47_ La Petite Ceinture, Paris, França.
url: <https://www.tela-botanica.org/2023/04/decouverte-des-plant-sauvages-sur-la-petite-ceinture-paris-14/> (consultado em Outubro, 2023).
- figura 48_ Landscape Park Riem, Munique, pelo estúdio de Heiner Luz.
Oudolf, Piet; Kignsbury, Noel. *Planting: A New Perspective*. Portland: Timber Press. 2013.
- figura 49_ Fábrica *Ratios*, fotografia do autor. Maia (Porto). 2022.
- figura 50_ Fotografia do autor, *Fábrica de Fiação e Têxtil do Rio Vizela*, Vizela. 2023.
- figura 51_ Cidade de Pripjat, Ucrânia.
url: <https://observador.pt/2019/04/30/chernobyl-vista-do-ceu-a-cidade-fantasma-onde-a-natureza-floresce-ao-fim-de-30-anos/> (consultado em Outubro, 2023).
url: https://www.flickr.com/photos/iaea_imagebank/8389777094/in/photostream/ (consultado em Outubro, 2023).
- figura 52_ Minas de Carvão de S. Pedro da Cova, fotografias de Pedro Paiva. 2018.
url: <https://historiasdebolso.home.blog/2019/01/10/minas-de-carvao-de-s-pedro-da-cova-meio-seculo-passado-depois-do-fim/> (consultado em Outubro, 2023).
- figura 53_ *Vita (Superficie)*, Superstudio, Atti Fondamentali. 1971-72.
url: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cgzj4XA> (consultado em Outubro, 2023).

figura 54_ *O Jardim do Éden*, Thomas Cole. 1828.

url: <https://www.wikiart.org/pt/thomas-cole/o-jardim-do-eden-1828> (consultado em Outubro, 2023).

figura 55_ *Jardin du Tiers Paysage*, Gilles Clément, França. 2009.

url: <https://www.saint-nazaire-tourisme.uk/offers/jardin-du-tiers-paysage-gilles-clement-saint-nazaire-en-2500802/> (consultado em Outubro, 2023).

figura 56_ Ruína pitoresca: *Jardim de Monceau*. Louis de Carmontelle, Paris. 1779; Méréville, perto de Paris, iniciada em 1784 por Belanger e continuado por Robert em 1786.

Hunt, John Dixon; Willis, Peter. *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620 – 1820*. 3ed. London: The MIT Press. 1988; Watkin, David. *The English Vision: The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. 1ed. London: Breslich & Foss. 1982).

figura 57_ Ruína contemporânea. Aeroporto Tempelhofer Feld. o parque toma as pistas, hangares e áreas livres de um dos principais aeroportos do período nazista. Fotografia de Hyde Flippo. 2017.

url: <https://www.german-way.com/berlins-abandoned-tempelhof-airport-becomes-a-vast-park/> (consultado em Outubro, 2023).

figura 58_ Gravura do jardim de Versalhes, *Fontaine des Dômes*, Girard. 1724.

url: <https://cartes-livres-anciens.com/produit/cartes-geographiques-anciennes-original-antique-maps/france/ile-de-france-78-versailles/gravure-ancienne-fontaine-des-domes-versailles-jardins/> (consultado em Outubro, 2023).

figura 59_ Vista do *Queen's Theatre da Rotunda em Stowe, Buckinghamshire*, Jacques Rigaud. 1733-34.

url: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/362140> (consultado em Outubro, 2023).

figura 60_ Aeroporto de *Tempelhofer Feld*, fotografia de Katharine Burgess. 2014.

url: <https://www.thenatureofcities.com/2014/12/10/community-participation-in-parks-development-two-examples-from-berlin/> (consultado em Outubro, 2023).

figura 61_ *Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens* (Atos de Vida Naturais Afetados), Daniel Nikolaus Chodowiecki. 1778.

url: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chodowiecki_Affektation.jpg?uselang=de (consultado em Outubro, 2023).