

## A natureza é *design*

*Nature is design*

Emanuele Coccia

Tradução de

Paulo Holanda

 0000-0002-0202-7085  
paulo.flu@sapo.pt

### Resumo

No presente artigo, publicado em francês na revista *Critique* 2021/8, o autor aborda a noção de paisagem e os paradoxos de sua construção, tomando como referência a obra *The invention of rivers: Alexander's eye and Ganga's descent*, de Dilip da Cunha, publicada originalmente em inglês pela University of Pennsylvania em 2019. Emanuele Coccia é professor associado de filosofia na École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. Dentre suas publicações traduzidas em diversas línguas, destacam-se *A vida sensível* (2010), *Le bien dans les choses* (2013) e *La vie des plantes* (2016). Foi coeditor, com Giorgio Agamben, da antologia monumental *Angeli. Ebraismo Cristianesimo Islam* (2009).

### Palavras-chave

Paisagem. *Design*. Natureza.

### Abstract

*In the present article, published in French in the magazine Critique 2021/8, the author addresses the notion of landscape and the paradoxes of its construction, taking as reference the book The invention of rivers: Alexander's eye and Ganga's descent, by Dilip da Cunha, originally published in English by the University of Pennsylvania in 2019. Emanuele Coccia is associate professor of philosophy at the School for Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS) in Paris. Among his publications translated into several languages, the most noteworthy are Sensible life (2010), Le bien dans les choses (2013 translation in press) and The life of plants (2016). He was co-editor, with Giorgio Agamben, of the monumental anthology Angeli. Judaism, Christianity and Islam (2009).*

### Keywords

*Landscape. Design. Nature.*

O que chamamos de paisagem é a forma mais paradoxal do *design* e, sobretudo, a mais especulativa. Uma paisagem não requer nossa capacidade de manipular a realidade, de moldar a matéria, de transformar o mundo de que fazemos parte: trata-se menos de manejar o real do que de manejar sua ideia. Construir uma paisagem significa menos arranjar elementos naturais – plantas, pedras, cursos d’água – do que materializar uma certa ideia da natureza. Por outro lado, é uma forma de *design* que, ao longo de sua história, muitas vezes teve que esconder o caráter artificial de seu produto em vez de exaltá-lo.

A razão desse duplo paradoxo está na própria noção de paisagem. Essa noção, segundo a reconstrução proposta por Joachim Ritter (2018) em seu ensaio marcante, surge no lugar de uma falta e de uma ausência. Ela é o *ersatz* de uma contemplação da totalidade da natureza que se tornou impossível no mundo moderno a partir do momento em que a ciência se encarregou de estudar tudo o que não é humano e proibiu categoricamente qualquer olhar especulativo sobre sua totalidade. A ideia de paisagem seria apenas a tentativa de reintegrar essa totalidade por meio de uma mediação sensível. A paisagem, escreve Joachim Ritter, é o “fruto do espírito especulativo” (p. 413); ela resulta de uma vontade de contemplação desinteressada do *kosmos* onde esta já não é mais possível. Num mundo inteiramente definido pela ação e pela transformação utilitarista do real, todo “objeto paisagem” (os jardins em primeiro lugar) é um lugar que deve possibilitar um distanciamento da vida implicada na ação e na transformação: ele deve ressuscitar o ideal da contemplação, que a consciência e a ciência modernas marginalizaram. A paisagem, portanto, só pode ser uma invenção dos Modernos: sua função é resumir e tornar acessível, de maneira sensível, uma totalidade que passou a ser inacessível.

Construir um jardim significou, durante séculos, construir um espaço que não se destinava a dar acesso a um ser vegetal (ou animal) específico, mas à ideia do não humano considerada em sua totalidade. Era o lugar de um *trompe-l’oeil*, um palco onde o próprio mundo devia desempenhar o papel da “natureza”, mas evitando ao mesmo tempo que essa “natureza” outra estivesse realmente presente.

Nesse sentido, toda paisagem é um antídoto para o romantismo: ela deve tornar impossível e inútil qualquer projeto real de retorno à natureza, de abandono das cidades, de rejeição radical da técnica. Parafraseando uma intuição de Schiller, Ritter (2018, p. 432) demonstra que

Lá onde a dissociação entre a sociedade (e sua natureza “objetiva”) e “a natureza circundante” é a condição da liberdade, a recuperação e a representação estética da natureza na forma de paisagem adquirem uma função positiva: a de deixar aberto o vínculo que une o ser humano à natureza circundante, conferindo a esta, ao mesmo tempo, uma linguagem e uma visibilidade. Na ausência de semelhante mediação estética, esse vínculo está destinado a permanecer sem expressão no mundo objetivo da sociedade. Assim, tanto por sua história quanto por sua significação objetiva, a paisagem, compreendida como a natureza visível da vida sobre a terra segundo a concepção ptolomaica, pertence à estrutura fraturada que caracteriza a sociedade moderna. O grande movimento do espírito, por meio do qual o senso estético substitui a teoria assumindo a tarefa de manter presente como paisagem a “totalidade da natureza”, que, de outra forma, necessariamente escaparia, esse movimento nada tem, portanto, de um simples jogo ou de uma fuga ilusória; ele não tem nada a ver com o sonho (mortal) de um retorno à origem como a um mundo ainda intacto. Ele é nosso presente.

Não se tratava de reproduzir uma unidade real e física com a “natureza”, mas tão somente de a encenar: a paisagem é menos a natureza em sua realidade concreta, múltipla, suja, perturbadora, do que seu espetáculo. Do Central Park (Frederick Olmsted) à High Line de Nova York (Piet Oudolf), do Parque Buttes-Chaumont (Adolphe Alphand) ao Parque da Villette (Bernard Tschumi) ou ao jardim dos bambus no mesmo parque (Alexandre Chemetoff), os jardins e os parques modernos não deviam de modo algum permitir que a humanidade europeia ou americana se libertasse da técnica e retornasse à natureza. Eles deviam encenar o espetáculo da supressão dessa divisão. Desse ponto de vista, a história da arquitetura e do paisagismo se caracterizou durante muito tempo por um estranho movimento de retorno fictício do reprimido: tratava-se de tornar presente o que havia sido expulso, ao mesmo tempo que se impedia seu verdadeiro retorno.

### **Uma inversão radical: o *design* como expressão da natureza**

Essa atitude mudou quando o paisagismo americano cruzou com o movimento ecológico: o resultado foi a rejeição do ideal modernista que tinha tentado estender à arte da paisagem o que a arquitetura e a pintura haviam realizado.

Desse cruzamento, a obra de Ian L. McHarg oferece um dos testemunhos mais significativos. Em seu *Design with Nature*, publicado em 1969, McHarg repudia explicitamente a divisão entre espécie humana e natureza, divisão que a paisagem devia “reparar” apenas no nível da representação (a fim de a deixar persistir no plano físico):

Nossos olhos não nos separam do mundo, eles nos unem a ele. Que essa verdade se espalhe! Renunciemos, portanto, à simplicidade da separação e demos à unidade o que lhe é devido. Vamos parar de nos automutilar, como temos feito, e vamos dar expressão à harmonia potencial entre ser humano e natureza. O mundo é rico: tudo o que precisamos é da deferência que nasce da compreensão para que o ser humano cumpra suas promessas e, tendo entendido que é assim, respeite isso. O ser humano é esta criatura consciente, única em seu gênero, que pode perceber e expressar; ele deve se tornar o administrador da biosfera. Para tanto, ele deve fazer *design* com a natureza (McHarg, 1992, p. 5).

Desde então, não se trata mais de tomar a natureza como objeto do *design*, mas de fazer do *design* uma das expressões da natureza. Seria difícil conceber uma inversão mais radical. É certo que as premissas dessa revolução já haviam sido lançadas pela Bauhaus. Em seu *Von Material zu Architektur*, por exemplo, Moholy-Nagy (1929) já tinha falado em “biotécnica”. Ele se inspirou no biólogo alemão Raoul Francé (1920) que, em seu *best-seller Die Pflanze als Erfinder*, tentou mostrar que “não há forma da técnica que não possa ser deduzida da natureza” e que “se pode reconduzir toda a vida, técnica, indústria, arquitetura, das invenções artísticas das pirâmides até as experimentações da arquitetura expressionista de hoje a um único e mesmo princípio”, porque “a técnica do orgânico e a técnica do humano são idênticas”. Da mesma forma Siegfried Ebeling (1926), em seu *Der Raum als Membran*, já falava da arquitetura biológica. Porém, continuava se tratando de imitar ou emular a natureza para produzir um simples artefato. Fazer da paisagem, como faz McHarg, o lugar em que o *design* coincide com a natureza não é simplesmente ampliar a escala do biomimetismo próprio à Bauhaus; pois aqui é a própria ideia de natureza que muda.

McHarg adota uma abordagem holística dos fenômenos naturais, inspirado nos trabalhos do sul-africano John Philipps, figura marcante na história da

ecologia acadêmica, que estava na Universidade da Pensilvânia quando escreveu seu livro.<sup>1</sup> Não pode haver mais distinção entre criação e natureza, pois “o ser humano está envolvido exatamente no mesmo tipo de atividade que o caramujo, a abelha e o coral, e submetido exatamente às mesmas provas de sobrevivência e de evolução. A forma não é uma preocupação de diletantes, mas uma preocupação central e indissolúvel de toda a vida (McHarg, 1992, p. 173). Ciências da natureza e *design*, ecologia e artes, tornam-se inseparáveis: o *design* humano é apenas “uma enzima do universo” (p. 197).

Dilip da Cunha lecionou por vários anos nessa mesma Universidade da Pensilvânia, em que Ian McHarg foi professor por muito tempo, mas recentemente a trocou pela Universidade de Columbia. Sua obra *The invention of rivers. Alexander's eye and Ganga's descent* segue na esteira da revolução realizada por seu antecessor. Esse livro é de longe o mais importante publicado nos últimos anos nas áreas de arquitetura e de *design* paisagístico. Parte de uma coleção dirigida por outra figura mítica da teoria da paisagem, John Dixon Hunt, ele desenvolve uma tese ao mesmo tempo simples e perturbadora: os rios que estamos habituados a considerar objetos naturais, são, pelo contrário, objetos de *design*.

### Gange e Ganga

Para “apresentar um rio como um produto da intenção humana mais do que da natureza”, da Cunha mobiliza uma erudição impressionante. Mas é fato que *The invention of rivers* não é nenhum meteorito: vários trabalhos anteriores, elaborados com sua colega e companheira Anuradha Mathur, lançaram bases para este novo trabalho (Mathur, da Cunha, 2001, 2009, 2014. Da Cunha (2019) estuda aqui os antigos mitos recolhidos no Tanakh e na Bíblia cristã, bem como os das tradições grega e hinduísta; relata o fracasso da conquista da Índia por Alexandre, o Grande, assim como a gênese do método geodésico, que permitiu o desenvolvimento da cartografia moderna. Reagrupa os resultados dessas investigações históricas, antropológicas e arquiteturas em três capítulos centrados sobre três aspectos “essenciais do rio: seu curso, sua nascente e suas

---

<sup>1</sup> Sobre isso, buscar o estudo magistral de Peder Anker (2010).

cheias” (p. 41). Sua análise dos três modos fundamentais de existência confere toda riqueza à sua fenomenologia dos rios e riachos. “Os cursos d’água”, escreveu num ensaio anterior que resumia a intuição desse livro, são “chamados de linhas da vida, espinhas dorsais das civilizações e maravilhas ecológicas”, mas “suscitam questões preocupantes” (da Cunha, 2018, p. 177). Por que, de fato, “se diz que eles violam suas margens e as terras adjacentes quando cruzam uma linha estabelecida por seres humanos que os consideram ‘entidades naturais’ capazes de inundações” (p. 177)? De onde vem essa separação que parece dividir e hierarquizar os modos de existência de um único e mesmo objeto? Ou ainda: “Por que se considera que os rios possuem um ponto de origem, se a chuva cai por toda parte e centenas de quilômetros quadrados de campos de neve derretem?” (p. 177). E sobretudo: por que persistimos em falar dos rios referindo-nos somente a seu curso terrestre, mesmo quando está seco: quando “o que resta [deles] é um espaço entre linhas que continua a ser visto e considerado um rio ou o leito de um rio? Como se a linha, mais do que a água, fosse essencial para os rios. Ela corre mesmo quando as águas não correm” (p. 6).

É a partir dessas inconseqüências lógicas que se desenvolve a intuição de da Cunha (2018, p. 18): “Os rios são o produto de uma ‘gramaticalização visual’ – que consiste em traçar uma linha para separar a terra da água – antes de serem as entidades naturais que acreditamos”. Quando falamos em cursos d’água, não nos referimos à vida e ao destino da água que acreditamos constituir seus corpos: reduzimos a fisiologia da água a uma linha, ao signo por meio do qual representamos os rios num mapa. Estes, os mapas, são apenas a naturalização física e material de uma linha gráfica, o resultado de uma operação que faz dessa linha “uma presença natural na superfície da terra” (p. 18); a partir de então o rio se torna “uma coisa corpórea, dotada de um curso, de uma origem e da capacidade de inundar, mas também de se deslocar, de crescer, de trabalhar, de deixar um rastro e até mesmo de deixar de ser” (p. 18).

Alexandre, o Grande, tendo chegado a Punjab, não continuou até a planície do Ganges por causa do motim de suas tropas, assustadas com a ideia de atravessar o rio e ter que enfrentar a umidade da monção. Desse episódio, da Cunha (2018) deduz uma oposição entre duas maneiras de viver e de lidar com a água e com os rios; mais precisamente, ele detecta “um confronto entre povos ancorados em dois momentos diferentes do ciclo da água e, por extensão, em duas naturezas, dois imaginários, dois modelos da prática do *design*” (p. 19).

É quanto aos três momentos do ciclo da água que essas duas culturas se opõem. As três partes do livro também detalham duas maneiras diferentes de compreender o curso de um rio, de explicar seu surgimento a partir da terra e, sobretudo, de lidar com enchentes e inundações. “A chuva de monção que perturbava seus homens e causava estragos por todo canto, Alexandre a atribuía à dissidência dos rios, à sua recusa em manter suas águas atrás das linhas que ele lhes impunha como limites; já o povo, descrito como “rico e pacífico”, a atribuía à queda da chuva, ou melhor, de uma deusa, Ganga, como dizem muitos textos antigos” (da Cunha, 2018, p. 39). Há uma diferença, que passa despercebida, “entre o rio Ganges e Ganga como chuva” (p. 40); esta última é, aliás, “a ambrosia dos seres vivos”.<sup>2</sup> Trata-se de uma oposição que não é simplesmente cultural, religiosa ou material: ela supõe e produz duas formas diferentes de nomeação do rio, porque “a queda da Ganga celeste parece feita para desafiar qualquer forma de articulação” (p. 164).

Por sua vez, um monge budista chinês do século 7, Xuanwang (Hiuen Tsiang), escolheu representar a Ganga celeste sob a forma de um vórtice. A substituição da linha por um vórtice não é mera mudança de convenção gráfica: ela implica uma relação diferente entre a terra e a água. À separação ontológica entre terra e água, seca e umidade, pressuposta e produzida pela linha, da Cunha opõe uma nova imaginação hidrológica, que faz do planeta um espaço de “umidade onipresente” (*ubiquitous wetness*), de que a descida de Ganga é a expressão cultural mais intensa. Nesse cenário, “não se considera que a chuva e outras formas de precipitações caem sobre uma superfície, como as águas formadoras dos rios, que desaguam no mar; ao contrário, elas reforçam uma umidade que já está em toda parte, no ar, na terra, na flora e na fauna. Essa umidade não corre como a água: ela retém, embebe, ressuma, movendo-se de maneira não linear e difusa em direção a reservas cada vez maiores de umidade, que acabam por se tornar um oceano. Existe apenas umidade, em graus variados; mesmo no deserto” (Mathur, da Cunha, 2020, p. 140). Vê-se o quanto essa nova imaginação hidrológica se distingue da representação grega, homérica e pré-socrática de Oceano, isto é, do Titã que é o pai de todas as águas, não somente daquelas dos mares, mas também dos rios e das fontes, e que nunca para de engendrar a si

---

<sup>2</sup> *The Visha Purana. A system of Hindu mythology and tradition*, Calcutta: Punthi Pustak, 1961, p. 190, citado por da Cunha (2018, p. 161).

mesmo. Ela difere também do ciclo hidrológico dos Modernos e do que William Amos (apud Mathur, da Cunha, 2020, p. 71) chamou de rio infinito:

Primeiro, o que circula sem fim não é o elemento aquoso, mas um composto químico, H<sup>2</sup>O, uma substância incolor, inodora e insípida. Segundo, o lugar onde se encontra essa substância não é a abertura ilimitada (*apeiron*) além dos limites de uma terra finita, como em Anaximandro, mas a hidrosfera, comumente entendida como ‘camada descontínua de água na superfície da Terra ou em sua proximidade’, que compreende todas as águas da superfície, líquidas e congeladas, as águas subterrâneas retidas no solo e nas rochas e o vapor de água atmosférico. Terceiro, o rio infinito ancora no mesmo momento que os rios terrestres, ou seja, no momento da formação do fluxo no ciclo hidrológico; e é orquestrado em termos de fluxo, embora os fluxos ocupem menos de meio por cento da hidrosfera.

A temporalidade desse modelo é radicalmente diferente. Se o Ocidente privilegia “um momento no tempo em que a água não se precipita, não se infiltra, não embebe o ar, o solo e a vegetação, não se acumula, não evapora e não transpira de uma forma que desafia qualquer delimitação”, a descida de Ganga, pelo contrário, “ancora o tempo no momento de precipitação do ciclo hidrológico, quando a umidade está em toda parte no ar, na terra, nas plantas e nos animais e antes de ela se transformar, nalgum lugar, em água separada da terra” (Mathur, da Cunha, 2020, p. 293). Não se trata de uma mudança de perspectiva puramente geográfica e biológica: as consequências políticas desse gesto são imensas. De fato, “a superfície urbana encontra sua origem na ideia de sedentarização, ideia que prolonga e reforça o gesto pelo qual Heródoto, entre outros, traçou uma linha de separação entre a água e a terra. [...] A cidade é hoje a guardiã e a promotora desse solo colonizado e estabilizado, promovido à categoria de superfície urbana, cujas linhas, com a ajuda de um mapa geodésico, podem ser localizadas de maneira conclusiva a partir de um escritório londrino como de qualquer outro local (p. 224). Nas *Janapadas* do subcontinente indiano (formas de povoamento que datam da Idade do Bronze e que perduraram até meados do primeiro milênio antes da era comum), da Cunha encontra um convite para “habitar sem ‘se instalar’, sem que essa outra maneira de habitar possa ser qualificada de instável” (p. 224): “Essas terras altas ancoradas num oceano de

chuva eram dotadas de infraestruturas que permitiam o exercício de atividades num terreno em declive; a cada ano, essas atividades subiam em direção ao topo com a chegada da Ganga celeste e desciam novamente em direção à base quando sua influência diminuía” (p. 234).

\*

*The invention of rivers* não é apenas um grande afresco histórico mostrando como os rios foram imaginados, pensados e, portanto, “construídos”. É também um tratado filosófico, que renova a cosmologia e nos convida a pensar a consistência do mundo a partir de seu elemento mais essencial, mas também o mais móvel e proteiforme: a água. Essa “umidade ubíqua” nos leva para além do horizonte delimitado por Gaia, cuja figura imaginária permanece demasiado ligada ao elemento sólido e à litosfera. Na mitologia grega, de fato, sendo Oceano um dos filhos de Gaia, a água nasce da terra. Não se trata de inverter essa perspectiva, mas de conceber uma em que já não seja mais possível distinguir terra e água, dividir seus elementos, nem do ponto de vista químico e nem do ponto de vista de sua circulação: a Terra não é mais uma geografia, mas, sim, um campo de forças, onde tudo se mistura com tudo, e onde o vórtice, mais do que a linha e o ciclo, é a forma originária de toda realidade.

E isso revoluciona também a antropologia. O imaginário tradicional pressuposto pelo projeto político moderno tende a apresentar o ser humano como “um ser da terra”: “ele fica de pé, caminha e se desloca sobre a terra, que está solidamente ancorada. Esse é seu ponto de vista e sua base; é pela terra que ele recebe sua perspectiva; é ela quem determina suas impressões e sua maneira de ver o mundo” (Schmitt, 1981, p. 7). Talvez a humanidade, abandonando o modelo urbano, devesse se imaginar inserida numa umidade universal, num vórtice de elementos e de formas de vida. É essa a direção que indica a obra de Dilip da Cunha, cujo impacto na prática futura da arquitetura paisagista terá de ser medido.

Ela inverte de fato a ideia tradicional de artificialidade. Num ensaio que se tornou clássico, Alain Roger (1997) havia distinguido dois modos de “artialização”<sup>3</sup> do natural: o primeiro é direto e procede pela manipulação do objeto natural; o

---

<sup>3</sup> *Artialisation*, no original.

segundo é indireto e exige a mediação de um olhar. A paisagem, afirmava ele, teria sido (sobretudo no Ocidente) um processo de artialização do segundo gênero: a natureza era transformada pelo olhar dirigido a ela, que modifica o “país”, a realidade geográfica do espaço. Para da Cunha, porém, não existe naturalidade pura: porque nós artializamos o planeta desde o instante em que batizamos suas formas. Falar de montanhas, de rios, de planícies... significa que já organizamos os elementos e a realidade numa paisagem artificial. O *design* da paisagem está inscrito na existência de todo ser vivo, no mais ínfimo gesto que permite a cada um se relacionar com o planeta. Não existe “país” na terra, existe apenas a paisagem

**Paulo Holanda** é arte-educador, doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre pelo Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas.

### Referências

- ANKER, Peder. *From Bauhaus to Ecohaus. A history of ecological design*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2010.
- CUNHA, Dilip da. *The invention of rivers: Alexander's eye and Ganga's descent*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2019.
- CUNHA, Dilip da. River literacy and the challenge of a rain terrain. In: VENKT, Rao D. (ed.). *Critical humanities from India*. London: Routledge, 2018.
- EBELING, Siegfried. *Der Raum als Membran*. [s.l.:] Dünnhaupt, 1926.
- FRANCÉ, Raoul H. *Die Pflanze als Erfinder*. Stuttgart: Kosmos – Gesellschaft der Naturfreunde, 1920.
- MATHUR, Anuradha; CUNHA, Dilip da. Wetness is everywhere. *Journal of Architectural Education*, v. 74, n. 1, 2020.
- MATHUR, Anuradha; CUNHA, Dilip da. *Design in the terrain of water*. Philadelphia: Applied Research + Design/University of Pennsylvania School of Design, 2014.
- MATHUR, Anuradha; CUNHA, Dilip da. *Mumbai in an Estuary*. New Delhi: Rupa & Co., 2009.
- MATHUR, Anuradha; CUNHA, Dilip da. *Mississippi floods. Designing a shifting landscape*. New Haven: Yale University Press, 2001.

MCHARG, Ian L. *Design with nature*. New York: John Wiley & Sons, 1992.

MOHOLY-NAGY, László. *Von Material zu Architektur*. Munich: A. Langen Verlag, 1929.

RITTER, Joachim. Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft [1963]. In: *Metaphysik und Politik*. (Erweiterte Neuausgabe). Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp Verlag, 2018, p. 406-456.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

SCHMITT, Carl. *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Cologne: Hohenheim Verlag, 1981.

Artigo submetido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

COCCIA, Emanuele. A natureza é *design*. Tradução de Paulo Holanda. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 139-149, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.