

A PAISAGEM E A MORTE

JACQUES LEENHARDT

Filósofo, Sociólogo e doutor em Sociologia. Diretor de estudos *Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), Diretor do É.F.I.S.A.L. | CRAL e *Président du Conseil scientifique des Archives de la Critique de Art.*
jacques.leenhardt@ehess.fr

RESUMO ABSTRACT

Tendo o espectro da morte como eixo condutor das reflexões, o presente artigo, explora as múltiplas possibilidades interpretativas para dimensionar como a finitude diferentes processo de perecimento da vida se manifestam na paisagem. As questões de ordem ética, estética e simbólica são tratadas como pontos de inflexão para pensar cultura e natureza e arte e paisagem.

Palavras chave:
paisagem, ética, estética, arte.

Having the specter of death as the guiding axis of the reflections, the present article explores the multiple interpretive possibilities to sketch how the different finitude process of perishing life manifest in the landscape. Ethical, aesthetic, and symbolic issues are treated as inflection points for thinking about culture and nature and art and landscape.

Key-words:
landscape, ethics, aesthetics, art.



Il. 1: O cemitério de Sainte-Marie (Martinica).
Fonte: Acervo Jacques Leenhardt. Foto: Jacques Leenhardt.

CONHECE-SE DIFERENTES TIPOS famosos de paisagens marcadas pelo simbolismo da morte. Ostúmulos reais de Silla em Gyeongju (Coréia do Sul), os cemitérios da Martinica com suas arquiteturas de azulejos brancos, as exuberâncias da estátua mortuária do cemitério de Verona (Itália) ou o cemitério arborizado de Skogskyrkogården, perto de Estocolmo¹, onde o caminhante é convidado a uma meditação que mistura a vida e a morte nos ritmos sazonais da natureza. (Il.2)

A famosa pintura de Arnold Böcklin, *L'Isle des Morts* (A Ilha dos Mortos), eleva essa filosofia da meditação sobre a morte a

classe de uma obra de arte na tradição romântica que forneceu uma infinidade de maneiras de encarar o luto através da poesia e da arte. Uma das características dessas imagens, é a de conceber a morte como aquela do ser amado.

Nosso mundo contemporâneo nos forçou a enfrentar um outro tipo de morte. Não se trata mais de feridas infligidas a nossas afeições, mas de um registro cujo alcance diz respeito aos nossos sentidos estéticos e éticos. A morte da paisagem; a morte tal como ela se reflete nos objetos que ocupam nosso espaço visual; a morte como o que conduz ao desaparecimento da vida animal (poluição dos mares) e da vida vegetal (chuva ácida, guerras tradicionais, invasão pela agricultura extensiva). Todas essas “mortes” erguem um novo imaginário engendrado pelas práticas peculiares às nossas sociedades industriais.

Os ritmos das transformações que essa sociedade sujeita à natureza criou efetivamente novas ruínas que são as testemunhas dessas novas mortes. As cidades se transformam, os campos se modificam, os edifícios industriais são abandonados, os cadáveres enferrujados ou queimados daquilo que foi um momento da atividade industrial ocupam cada vez mais espaços na paisagem. A sociedade produtivista é uma nova fornecedora de ruínas, das quais se duvida que elas encontrem, como as de Atenas ou de Palmyra, um vale para meditar sobre elas e sobre o nosso declínio.

Em vários países, como a Inglaterra, o norte da França, a Bélgica e a Alemanha, ou como no “corredor” que leva, nos Estados Unidos, da Filadélfia à Nova York, os esqueletos da primeira era industrial que estruturam àquela paisagem. Massas imponentes de muros e pilastras ou estruturas metálicas delgadas abertas para o céu, o concreto e a ferrugem dão a essas paisagens um angustiante ar de morte.

Desde algumas décadas, os paisagistas se mobilizam para encontrar respostas a essa presença obsessiva da decrepitude e do abandono. (Il. 3)

Operações pioneiras foram realizadas no Ruhr para transformar esses resíduos do urbanismo industrial em lugares habitáveis, em parques e até mesmo museus². Não se trata mais efetivamente de somente dissimular os destroços provocados por um modo de gestão dos espaços que se revelaram catastróficos. Nossa época tem o dever de repensar seus padrões de consumo e, em particular, sua maneira de consumir os espaços naturais que se tornam cada vez mais raros nos países industrializados. De todas as partes os paisagistas estão trabalhando para tentar reparar as feridas feitas à paisagem, apoiando-se sobre operações de recuperação para implementar uma reflexão crítica e uma pedagogia ecológica.

Il. 2: O cemitério de Skogskyrkogården perto de Estocolmo.

Fonte: en.wikipedia.org

Il. 3: Projeto do paisagista Peter Latz em Duisburg.

Fonte: Site Peter Latz-Partner.



Finalmente, há uma presença agonizante da morte na paisagem, que particularmente afetou os países europeus: o efeito da chuva ácida. (Il. 4)

Il. 4: Floresta morta por causa das chuvas ácidas.
Fonte: Wikipedia.org



A demanda insaciável por energia, expressa pela industrialização teve, através da chuva ácida (dióxido de enxofre SO_2), efeitos devastadores nas florestas da Europa Central, particularmente na Alemanha, na Polônia e na Tchecoslováquia. Essas regiões produzem massivamente um carvão de eficiência energética pobre, o lignite, que emite uma grande quantidade de subprodutos tóxicos, mas que interessa fortemente a indústria química e aos produtores de eletricidade. Desde a metade do século XX, florestas inteiras começaram a definhar, oferecendo o espetáculo aterrorizante de seus galhos ressequidos. A morte ecológica constitui, portanto na última aba deste rápido passeio no horizonte.

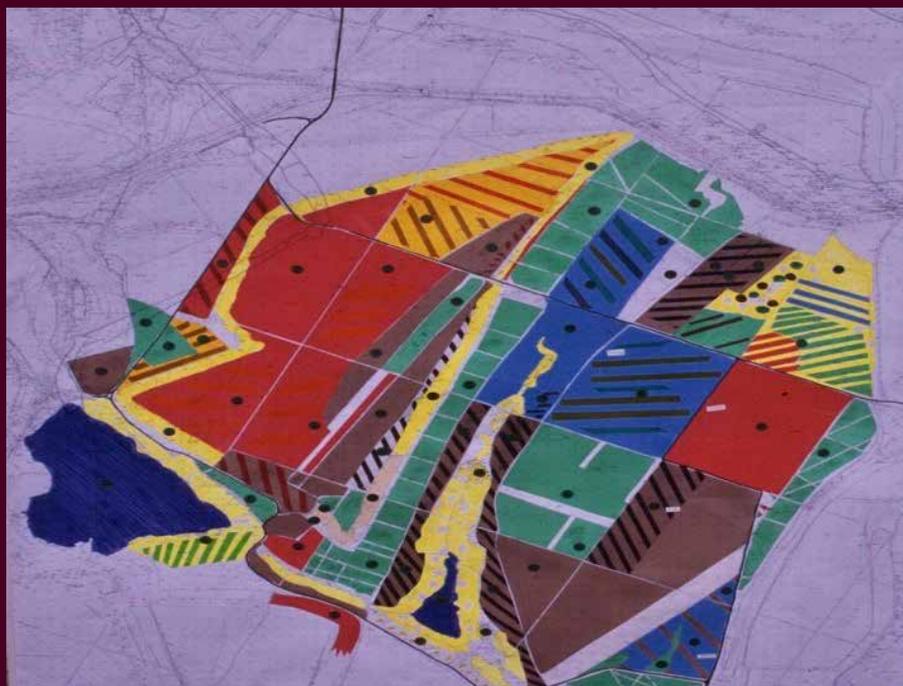
Ela se constitui em uma das bases das reflexões que eu gostaria de propor a partir da apresentação de um projeto particular que se inscreve em uma nova história da paisagem, como ela se encontra hoje confrontada com a questão da destruição dos espaços e da obsolescência das construções que afetam também, de hoje em diante, o *habitat* humano³.

O projeto *Le Carré Vert* (O Quadrado Verde), do qual gostaria de apresentar agora as linhas principais, se inscreve nas reflexões que se

desenvolvem sobre as novas funções do paisagismo no momento da morte das paisagens. Ele foi desenvolvido a partir de 1998, por iniciativa da região Sachsen-Anhalt (Alemanha), no quadro do programa EXPO 2000 da Exposição Universal de Hanôver⁴. (Il. 5)

A cidade de Bitterfeld margeia ao norte dos 2000 hectares da Goitzsche-Wald (Floresta de Goitzsche), se estendendo ao longo do grande lago que cobriu o buraco deixado aberto pelo término da exploração, em 1991. Toda esta região, onde a paisagem é marcada por gigantescos escombros e por terrenos industriais abandonados, formava, no início dos anos 90, uma vasta paisagem devastada, uma paisagem de morte tanto social quanto ecológica.

A floresta de Goitzsche, que faz parte deste conjunto, é o resultado de replantios efetuados nos anos 50 sobre os terrenos mais antigos da mina, explorada desde o século XIX. Estas plantações foram executadas



Il. 5: Repartição das espécies de árvores na floresta da Goitzsche-Wald.
Fonte: Bernd Neugebauer

segundo um esquema simples, elaborado pelos engenheiros das minas: formas ortogonais, de talhes diversos como mostra o plano de repartição das espécies vegetais. Isto explica, sem dúvida, certas estruturas de repartição bastante desusadas, como por exemplo, a longa série de pequenas quadras plantadas com pinheiros, de mais ou menos um hectare, que constituem, no centro, uma verdadeira coluna vertebral desta floresta. Cada superfície, grande ou pequena, foi plantada com uma só espécie vegetal, mesmo que o preenchimento tenha sido, por vezes, submetido aos azares da entrega das plantas e que, depois de 40 anos, algumas distorções desta bela homogeneidade tenham sido cometidas pela própria natureza. Seis espécies vegetais dominam: o carvalho vermelho da América e o branco, um certo tipo de acácia, chamada acácia bastarda, o álamo, já a ponto de morrer e pouco a pouco substituído por carvalhos, pela bétula e pela tília.

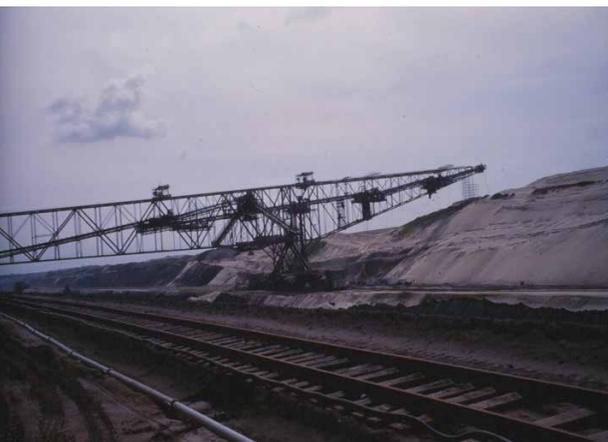
O que chama a atenção, em primeiro lugar, é o carácter artificial desta floresta onde a mão do homem está visível em tudo, tanto no ordenamento das plantas, quanto na construção das estruturas topográficas. Os pontos mais altos atingem 93 metros enquanto que os mais baixos, à beira d'água, se situam a 72 metros. Um pequeno desnível se for comparado à dramaturgia topográfica que existia ao tempo da exploração mineira, quando as gigantescas escavadeiras iam, tal qual monstruosas máquinas pré-históricas, procurar o carvão a muitas dezenas de metros de profundidade. (Il. 6)

É possível atingir, do alto da torre do vilarejo vizinho, de Pouch, um ponto elevado de observação, de onde se pode enxergar estas superfícies e se consegue vê-las como a um quadro. Este faria pensar, por exemplo, em uma tela de Serge Poliakoff, da mesma época em que foram plantadas as árvores sobre esta antiga mina. O ordenamento geométrico da floresta, seus alinhamentos infinitos nos quais o olhar se perde, o desenho que formam as superfícies e as cores, tudo isto reenvia ao que se poderia reconhecer como uma estética dos anos 50. Nesta medida, o trabalho que nós fizemos consistiu, em parte, em fazer ressaltar esta coerência estética, em torná-la visível, em transformar

PAISAGENS HÍBRIDAS

em agente de renascimento este material estético inerte e todos os objetos que permaneceram lá, como defuntos e sem uso, neste lugar abandonado após o fim da exploração. (Il. 7, 8 e 9)

Pode-se dizer a mesma coisa dos diques e dos caminhos que foram traçados pelos mesmos que plantaram e transformaram este território.



Il. 6: Escavador montado sobre carril.
Fonte: Acervo Jacques Leenhardt. Foto: Jacques Leenhardt.

Il. 7: Litografia de Serge Poliakoff.
Fonte: Jacques Leenhardt.

Ils. 8: Reuso dos pedestais num espaço requalificado.
Fonte: Acervo Jacques Leenhardt. Foto: Jacques Leenhardt.

Il. 9: Desenho de Gianni Burattoni.
Fonte: Gianni Burattoni

O conjunto destas intervenções forma a grade ortogonal que eu retomo como estrutura de base para a produção deste parque. Por si mesma, esta grade orienta os percursos possíveis, mas seria preciso, por vezes, ajustar o passo à estas indicações e lhes acrescentar, com a ajuda de diversas intervenções das quais falarei mais adiante, uma dinâmica interna. Três princípios devem então nos guiar neste passeio:

- **Primeiro princípio:** o abandono e o esquecimento que criam a feiura. Muitas pessoas diziam: “esta floresta é feia, eu não gosto dela”. O princípio de meu projeto é, pelo contrário, dizer: “Olhem esta floresta, olhem suas formas e sua beleza, e aprendam a fazê-la viver no olhar de vocês! É quando nós esquecemos de olhá-las que as coisas tornam-se feias”. Pensemos naquele visitante que avança, passeando na floresta: os troncos brancos das bétulas se perfilam então sobre o alinhamento dos troncos negros dos pinheiros. O olhar é afetado pela perturbação ótica que o movimento da caminhada transmite à paisagem. Tudo vacila visualmente, e o visitante crê estar no meio de uma floresta concebida por este artista magnífico da arte ótica dos anos 60: Jesus Soto.
- **Segundo princípio:** a intensificação do olhar. É preciso que o olhar do visitante seja curioso. Para isto nós desenvolvemos uma estratégia que deve acompanhar o visitante desde antes da sua entrada no parque. Justo no momento da entrada este princípio será utilizado para que ele esteja consciente de penetrar em uma floresta diferente das outras que ele conhecia até então. É preciso que ele esteja permanentemente desperto. Isto implica também em ter uma estratégia de solicitação do olhar na concepção do percurso destes 2000 hectares. Todavia, irá se cuidar para não transformar este espaço no modelo dos parques de lazer ou dos parques de escultura. O objetivo dos nossos esforços é o prazer de passear na natureza e de aprender dessa natureza muitas coisas que dizem respeito à vida humana e ao seu ciclo vital. Por isso, nós pensamos que o simples prazer de passear pode

ser acompanhado, multiplicado, sustentado e enriquecido pelas intervenções estéticas e artísticas.

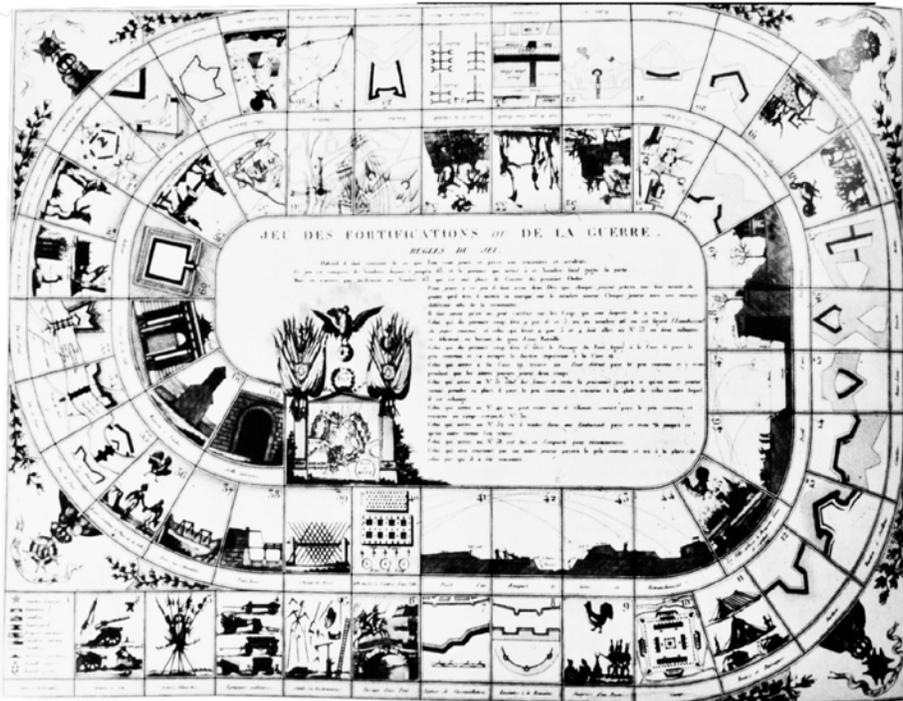
- **Terceiro princípio:** conservar o essencial daquilo que lá está. A história já transformou suficientemente esta paisagem para que nós ainda tentássemos fazer uma nova substituição de suas estruturas. Trata-se, antes, de tirar partido do que a história nos deixou. Este terceiro princípio decorre, portanto, logicamente dos dois primeiros: devem ser preservados cerca de 98% daquilo que ali está. Não se trata, pois, de criar *ex nihilo*, de jogar o perigoso jogo da tabula rasa, risco ao qual frequentemente se expõem os paisagistas. Pelo contrário, nós queremos educar o olho para saber aproveitar da variedade daquilo que nos é oferecido. Nós queremos, de alguma maneira, colocar em ação uma “filosofia do passeio” inédita.

O termo pode parecer excessivo para aquilo que é, em suma, nada mais do que a recuperação de um território. Eu não penso assim. A palavra filosofia é entendida aqui como a coerência desejada entre um pensamento e os atos que vão transformar esta paisagem. É preciso que estes últimos estejam em conformidade com os princípios incorporados e que a ilustrem.

A consciência que o passeante tem da coerência do projeto tem que ser marcada desde o início. Quando o visitante penetra em uma igreja, em um estádio ou numa administração pública, sinais lhe comunicam imediatamente o espírito do lugar. Ele deduz isto, por si mesmo, dos comportamentos que lhe reforçam a consciência dos fins que ele persegue, ou dos prazeres que ele espera usufruir neste espaço onde ele acaba de penetrar. Seu passo toma o ritmo adequado, seus sentidos estão despertos. A entrada no espaço do parque deve então marcar uma certa ruptura com o seu ambiente habitual. Esta tomada de consciência pode ser facilitada por muitos dispositivos. Uns provém do ordenamento da paisagem e do passeio por si próprio. Nós então previmos uma verdadeira “entrada” no Quadrado Verde, a qual,

conduzindo o visitante por uma rampa de 2 metros acima do nível do solo, lhe proporciona uma vista que mergulha ligeiramente sobre o território no qual, logo depois, ele vai penetrar descendo uma escada. Ele terá envolvido com o olhar este território antes de nele penetrar.

Outros meios, derivados da cartografia, ajudarão igualmente esta tomada de consciência. Inicia-se uma aventura em um espaço desconhecido com tanto mais interesse quanto se conhece a variedade dos sítios e das situações que aí se vai encontrar. Entretanto, eu não gostaria que os visitantes estivessem munidos de um simples plano, de um sistema de orientação muito diretivo que tivesse anulado a possibilidade da descoberta. Eu então imaginei uma retomada do antigo modelo de um jogo infantil – em francês, *Jeu de l’Oie* (Jogo do Ganso) –, no qual se simula um caminho, pleno de acidentes, que deve ser percorrido pelos jogadores. (Il. 10)



Il. 10: *Jeu de l’Oie*.

Fonte: Acervo Jacques Leenhardt.

Sabe-se que esta matriz de jogo muito antiga, metáfora do desenvolvimento cronológico da vida humana, está fundada sobre a progressão do jogador, ao azar dos lances de dados. Depois de diversas peripécias, o ganhador atinge o centro de uma espiral de 63 casas. O jogador penetra no espaço do jogo pela primeira casa, “Entrada”, tal como ele faria no espaço real do parque. Ele segue então a sucessão das casas, assim como ele percorre o território, pois o espaço do jogo reproduz a planta do parque.

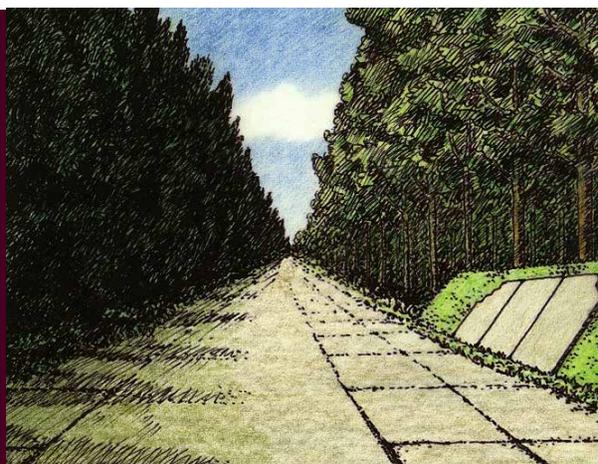
O jogo pode então ser utilizado como um tabuleiro para jogar ou como uma planta do terreno do Quadrado Verde. Além disso, as casas percorridas contém uma informação variada sobre as particularidades do parque: essências vegetais, pontos de vista, esculturas, flores raras, lugares de interesse histórico ou ecológico, observatórios de ecossistemas, etc.

A poesia do jogo terá também seu espaço na visita concreta do parque. Sobre certas lajes de concreto que tinham servido de estrada para os caminhões carregados de carvão, algumas frases de viajantes célebres e sensíveis vão ser gravadas, de modo a fazer surgir, em pleno ar livre, uma chamada à contribuição dada pela literatura sobre esta nossa relação com a natureza. Estes encontros inesperados com os poetas, como Hölderlin ou Goethe se fazem acompanhar de outras surpresas, como aquela de um pomar ou vergel, em plena floresta, restaurado a partir dos restos de um outro, antigo, talvez, mesmo, de antes da exploração mineira. (Il. 11)

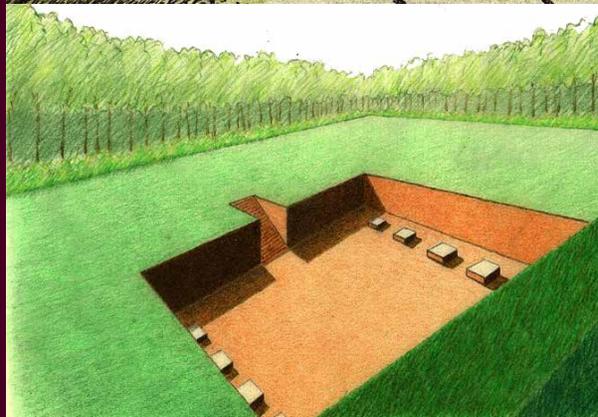
Oferecendo pontos de vista, em observatórios ecológicos, esculturas em sacrários, o parque oferecerá um ritmo ao passeio, e cada um encontrará um espaço para aí viver instantes de meditação ou de descoberta, sem que jamais o abandone o sentimento humano de que ele se encontra em um espaço dominado por sua história, ou seja, pela passagem violenta ou natural da vida à morte. (Il. 12)

Como no Jeu de l’Oie, o passeio conduz para um centro, que se reveste, também, de um valor simbólico. No meio da floresta, em plena

Il. 11: Lages com poemas
Fonte: Gianni Burattoni.

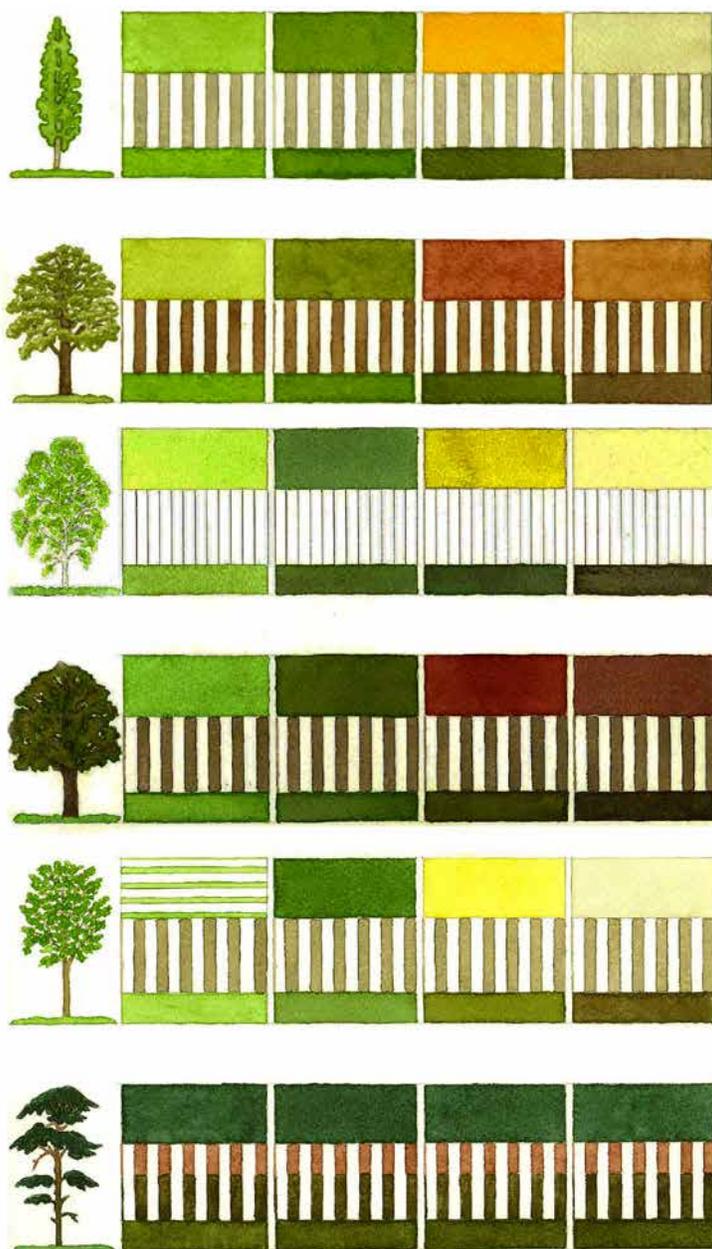


Il. 12: O Centro.
Fonte: Gianni Burattoni.



natureza, será criado um vasto gramado cercado de muros de tijolos onde se poderá sentar sobre os bancos, tocar música, fazer teatro, etc. Ao chegar a este centro, o visitante reencontra os elementos do seu meio cultural, o tijolo, a arquitetura, a partir dos quais ele pode repensar a sua relação com a natureza e com a sua aventura. (Il. 13)

Gianni Burattoni pintou alguns esquemas da dramaturgia estética da natureza segundo as quatro estações. Estas foram, frequentemente, representadas pela tradição pictórica na sua relação com o ritmo do trabalho agrário dos homens: sementeira, colheita, recolhimento da madeira. Nós quisemos mostrar, preferencialmente, a evolução cromática do solo e da copa das árvores em cada estação e segundo cada espécie. (Il. 14)



Il. 13: Cores do ciclo vegetal.
Fonte: Gianni Burattoni.

Il. 14: Temporada da floração acentua o contraste entre o volume da floresta e a planície das ervas florescidas.

Fonte: Gilles Clément.



Esta atenção dada ao ciclo da vida, da morte e do renascimento permite capturar uma das estruturas fundadoras da percepção estética da paisagem. Mesmo se a imobilidade das representações pictóricas ou fotográficas tenham a tendência a nos fazer esquecer a paisagem, ela se modifica em permanência. A paisagem se apresenta todas as vezes de maneira diferente, segundo a apreensão que se tem ao longo do seu ciclo biológico anual, dos seus processos regulares de erosão, da lenta evolução entrópica do universo ou dos acontecimentos e das catástrofes provocadas pela atividade humana. Todos estes agentes estão a marcar a floresta de Goitzsche. É preciso, pois, inventar modalidades para tornar tudo isto sensível.

São conhecidas as proposições de Gilles Clément sobre o tema do jardim em movimento: dar visibilidade aos processos de sucessão vegetal, deixando que se desenvolva a dinâmica interna própria de um biótipo e fazer do resultado um objeto estético. A morte está no coração do processo vivo de transformação da natureza e de nós mesmos. Nossa escala de seres humanos não é nem aquela da natureza, da qual nós fazemos parte, nem aquela da paisagem, se bem que nós aí estejamos presentes, também.

Como nós podemos ter um olhar sobre aquilo do qual fazemos parte e, com este olhar, fazê-lo viver? Sobre esta paisagem de areias revolvidas, onde a lenta acumulação das aluviões foi apagada, sobre



Il. 15: Paisagem entrópica: a erosão.
Fonte: Acervo Jacques Leenhardt. Foto:
Jacques Leenhardt.

esta paisagem estéril e desértica deixada pelas máquinas, que olhar lançar? (Il. 15).

Sobre este areal ameaçado por uma esterilidade ácida, o homem impôs uma nova floresta, a Goitzsche-Wald, e, alguns decênios mais tarde, a água passou a ocupar uma grande parte do território restante, formando o Goitzscher-See. O nível subiu porque se parou de bombear a água depois que a exploração mineira acabou.

A inundação multiplica a paisagem. Ela cultiva a diversidade botânica tanto quanto a animal, porque a enchente é um fenômeno onde se celebra, desde o Dilúvio, de um modo dramático, a vida e a morte da natureza, tendo desta vez um resultado suplementar: uma biodiversidade enriquecida.

Na verdade, aquilo que está morto na paisagem é a relação entre o homem e a natureza. Pelo tempo em que o homem trabalhava a natureza, fosse no passado longínquo com suas semeaduras, seu gado, e suas colheitas, ou bem no passado recente com suas escadeiras devoradoras do espaço, ele estabelecia relações constantes e funcionais.

No quadro desta dominação, ele tinha tomado posse desta natureza e dava um sentido a esta apropriação. Hoje, esta natureza é

desposuída, ela não é mais nem “natureza”, nem território cultivado. Não há mais senão restos, objetos e símbolos à deriva. É preciso ter em conta o impacto visual destes restos. Alguns são muito específicos da exploração mineira: as canalizações. Elas eram necessárias às explorações porque era preciso, permanentemente, eliminar a água que brotava do solo por capilaridade, porque a bacia do Elba é, em essencial, constituída de terrenos arenosos. (Il. 16)

Il. 16a, 16b, 16c e 16d: Paisagem industrial: as canalizações na Goitzsche.
Fonte: Acervo Jacques Leenhardt. Foto: Jacques Leenhardt.



PAISAGENS HÍBRIDAS

Esta realidade geológica e hidrológica foi, desde sempre, fundadora das formas desta paisagem. Estas inumeráveis canalizações abandonadas tornam assim, evidente, o combate da modernidade industrial com a água. A epopeia, uma vez ultrapassada, não nos é dada a conhecer senão por estes traços já sem utilidade.

Elas remetem a um mundo que já deixou de existir, nem mais habitado ou trabalhado. Elas pontuam um espaço deixado ao abandono, sem um olhar que permitiria fazê-lo existir, que o salvaria do seu vazio. É o olhar dos homens no trabalho que falta hoje nesta paisagem.

Esta paisagem solitária se transforma agora sob a pressão da água. Tal história já é antiga. O vale do Elba inteiro vive depois de milênios sob a lei das enchentes e das inundações. É o que faz com que aqui, como na Holanda dos *polders*, uma verdadeira cultura do dique tenha se constituído desde a noite dos tempos. (Il. 17)

Il. 17: Diques do Parque de Wörlitz.
Fonte: Acervo Jacques Leenhardt.
Foto: Jacques Leenhardt.



O Parque de Wörlitz, a trinta quilômetros de Bitterfeld, foi construído entre 1765 e 1810 pelo Príncipe Franz Von Anhalt-Dessau, um descendente da família holandesa dos Orange-Nassau. O jardim, a casa do proprietário e o vilarejo constituem um só conjunto, como uma ilha no meio de um território à mercê das inundações do Elba. No espaço reservado da ilha se articulam, conforme a vontade do

Príncipe, o privado, o coletivo e a natureza, partes constitutivas de uma verdadeira utopia. Um território ideal onde o homem aprenderia a repensar sua própria relação com a natureza e com os seus semelhantes, tal como se apresenta no Parque de Wörlitz.

A defesa contra a água deste conjunto exemplar, utópico e pedagógico por sua vez, constitui um verdadeiro motivo paisagístico. As linhas que desenham os diques na grande paisagem assinalam as marcas deixadas pelo homem na natureza. Elas não se opõem ao fluxo das vagas de maneira frontal, o que seria inútil, mas as acompanham e as canalizam. A cultura é uma parte da natureza, e não o inverso como se crê muitas vezes. Ela não saberia então se opor a isso sem se negar e fazer morrer aquilo do que ela se encarrega. Na cultura, o homem reflete sobre o seu lugar na natureza, ele desenha sua concepção de um jogo cujas regras são determinadas pelo seu pertencimento a um mundo que ele constrói e no qual submerge.

Não há verdadeira cultura que considere a natureza como um objeto, uma extensão que lhe será exterior e que ele deverá dominar. Os diques são um dos ícones da cultura. Face à rede que eles traçam no espaço, tem-se fortemente o sentimento de se encontrar em face de uma paisagem cultural. (Il. 18)

Il. 18: Diana no dique perto de Wörlitz.

Fonte: Acervo Jacques Leenhardt. Foto: Jacques Leenhardt.



Para introduzir uma tal reflexão, se poderia sublinhar a importância simbólica da figura de Diana ou Artêmis. O Príncipe Franz, aficionado à cultura clássica, muito sabiamente colocou uma escultura desta divindade sobre o dique que protege os campos cultivados das enchentes do Elba. *Diana Limnatis*, a Diane dos limites, do *limen*, tal como em sua vertente grega *Artemis eschataï*, Artêmis das extremidades, são divindades guardiãs do respeito para com o equilíbrio entre a natureza e a cultura, como testemunham as infelicidades de Orion. Fazendo apelo a esta figura mitológica, Franz enriquece o significado dos diques: estes deixam de ser somente um objeto técnico do qual a utilidade esgotaria o sentido, para se tornar, de forma mais profunda, uma visão do mundo, uma maneira de conceber as relações entre o homem e a natureza.

O Príncipe Franz tinha uma verdadeira paixão pela pedagogia. Para ajudar a entender como a tecnologia dos homens devia se compor frente à violência da natureza, ele imaginou semear, em cada canto do seu parque, uma série de mais de trinta tipos de ponte, de todas as épocas, frutos da inteligência humana confrontada com as águas. (Il. 19a, 19b, 19c e 19d).

Desde a Antiguidade, a cultura reflete sobre essa relação fundadora. Existe, a partir do poema de *Lucrecis De natura rerum*, uma tradição que elaborou uma série de noções antitéticas que refletem os sentimentos, afetos e paixões contraditórios que ao homem lhe foram inspirados pela sua relação complexa com natureza. Assim, prolongando o gesto do Príncipe Franz, retomamos essas noções a partir das quais Gianni Burattoni concebeu um pequeno monumento que serve de guia sensível para o passeante do Quadrado Verde. (Il. 20a e 20b).

Desta forma, mergulhando nos valores culturais paradoxais destas paisagens, todas marcadas pela morte, nós tomamos consciência de que os processos de regeneração e de vida estão para serem feitos. Como então fazer uma obra de beleza, de verdade e de esperança, tal é o desafio com que se defrontou nosso projeto e ao qual nós tentamos dar respostas à dimensão desta paisagem.



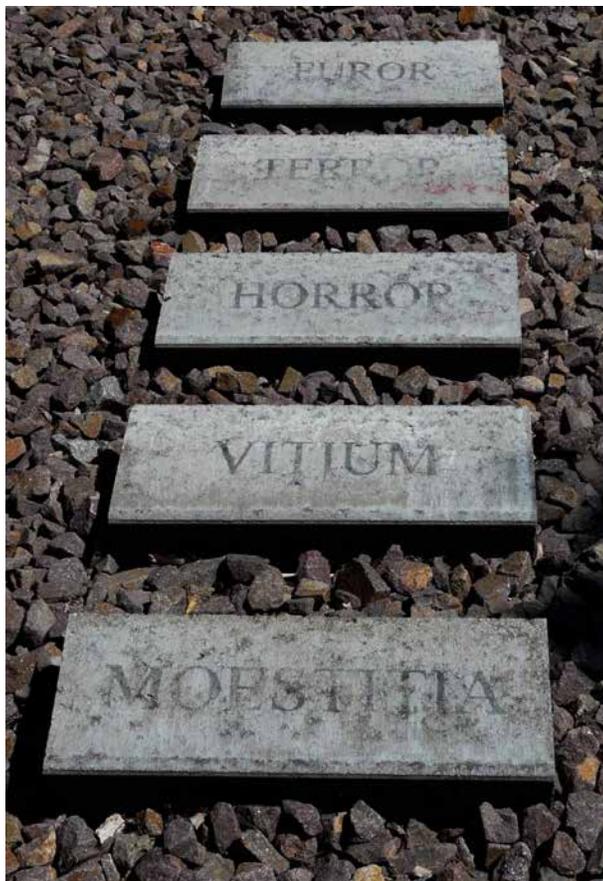


Il. 19a, 19b, 19c e 19d: Quatro tipos de pontes.
Fonte: Acervo Jacques Leenhardt. Foto: Jacques Leenhardt.



Il. 20a: Burattoni para Titus Lucrecis, e a sua realização.
Fonte: Gianni Burattoni

Il. 20b: Burattoni para Titus Lucrecis, e a sua realização.
Fonte: Heike Brückner.



Il. 20b: Burattoni para Titus Lucrecis, e a sua realização.
Fonte: Fonte: Acervo Jacques Leenhardt. Foto: Jacques Leenhardt.

REFERÊNCIAS

- ¹ Criação no início do século XX dos arquitetos Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz.
- ² Ver o projeto IBA *Emscher Park* ou o projeto do paisagista Peter Latz em Duisburg sobre as ruínas das empresas Thyssen
- ³ Ver o lindo livro de Carlos Teixeira, *Em obras, História do Vazio em Belo Horizonte*, São Paulo, Cosac Naify, 1999.
- ⁴ A equipe do projeto *Le Carré Vert* era composta por: Jacques Leenhardt, diretor do projeto, Heike Brückner, paisagista, Gianni Burattoni, artista, Siegfried Knoll, paisagista, Bernd Neugebauer, florestal.