



Hinc patriam sustinet

Instituto Superior de Agronomia
Universidade Técnica de Lisboa



INVESTIGAÇÕES SOBRE A PERTINÊNCIA DA IMPUREZA NA ESTÉTICA DA PAISAGEM E DA ARQUITECTURA PAISAGISTA

Andreia de Sousa Saavedra Cardoso

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

Arquitectura Paisagista

Orientador: Doutora Adriana Veríssimo Serrão

Co-Orientador: Doutora Maria Manuela Cordes Câbedo Sanches Raposo de Magalhães

Júri:

Presidente: Doutor Luís Paulo Faria de Almeida Ribeiro, Professor Auxiliar do Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa

Vogais: Doutor Leonel Ribeiro dos Santos, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Doutora Adriana Veríssimo Serrão, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Doutora Maria Manuela Cordes Câbedo Sanches Raposo de Magalhães, Professora Auxiliar do Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa

Mestre João António Ribeiro Ferreira Nunes, Professor Auxiliar Convidado do Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa

Lisboa, 2010



Hinc patriam sustinet

Instituto Superior de Agronomia
Universidade Técnica de Lisboa



INVESTIGAÇÕES SOBRE A PERTINÊNCIA DA IMPUREZA NA ESTÉTICA DA PAISAGEM E DA ARQUITECTURA PAISAGISTA

Andreia de Sousa Saavedra Cardoso

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

Arquitectura Paisagista

Orientador: Doutora Adriana Veríssimo Serrão

Co-Orientador: Doutora Maria Manuela Cordes Câbedo Sanches Raposo de Magalhães

Júri:

Presidente: Doutor Luís Paulo Faria de Almeida Ribeiro, Professor Auxiliar do Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa

Vogais: Doutor Leonel Ribeiro dos Santos, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Doutora Adriana Veríssimo Serrão, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Doutora Maria Manuela Cordes Câbedo Sanches Raposo de Magalhães, Professora Auxiliar do Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa

Mestre João António Ribeiro Ferreira Nunes, Professor Auxiliar Convidado do Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa

Lisboa, 2010

A forma Justa

“Sei que seria possível construir o mundo justo

As cidades poderiam ser claras e lavadas

Pelo canto dos espaços e das fontes

O céu o mar e a terra estão prontos

A saciar a nossa fome do terrestre

A terra onde estamos — se ninguém a atraísse — proporia

Cada dia a cada um a liberdade e o reino

Na concha na flor no homem e no fruto

Se nada adoecer a própria forma é justa

E no todo se integra como palavra em verso

Sei que seria possível construir a forma justa

De uma cidade humana que fosse

Fiel à perfeição do universo

(...)”

Sophia de Mello Breyner Andresen, *O Nome das coisas, In Obra Poética III*

Agradecimentos

Este espaço é dedicado àqueles que deram uma contribuição directa ou indirecta para que esta dissertação fosse realizada. A todos eles deixo aqui o meu agradecimento sincero pela confiança, apoio, dedicação e compreensão, em particular:

Às orientadoras — Doutora Adriana Veríssimo Serrão e Doutora Manuela Raposo de Magalhães;

À minha família;

À equipa de trabalho do Centro de Estudos de Arquitectura Paisagista “Prof. Caldeira Cabral”.

Resumo

Esta dissertação pretende considerar a compreensão estética da paisagem e a sua específica natureza dual — tangível e intangível, visível e invisível, material e formal, reflectindo sobre a possibilidade de uma pura apreciação formal, como meio para apreender apropriadamente os conteúdos ambientais relevantes e simultaneamente sobre a perda de todos os traços de materialidade ligados à fruição vital, na contemplação estética da paisagem habitada.

A impureza estética implica a interferência de pelo menos uma das diferentes formas de interesse na existência do objecto de apreciação — o interesse derivado da materialidade, associado ao domínio do agradável e o interesse prático ou moral, derivado da interferência de conceitos, que estabelecem a referência do objecto a um fim interno (perfeição) ou externo (utilidade).

Se o conceito de apreciação adequada da arquitectura paisagista se identificou no modernismo com a apreciação da obra como se fosse uma beleza natural seria apenas no pós-modernismo, que o aparecimento de novas metodologias de desenho ecológico veio a propor a visibilidade estética das dinâmicas processuais — antrópicas, ecológicas e geológicas e da intencionalidade artística, através da modelação da experiência, baseada na revelação dos fenómenos e processos à escala da relação corpo-lugar.

Palavras-chave: estética, beleza, adequação, impureza, paisagem, arquitectura paisagista

Abstract

This dissertation intends to consider the aesthetic comprehension of landscape and its specific dual nature — tangible and intangible, visible and invisible, material and formal, appraising the possibility of a pure formal appreciation as a means to apprehend all the relevant environmental contents appropriately, and simultaneously upon the cancelling of all traces of materiality linked to the vital fruition, on the aesthetic contemplation of the inhabited landscape.

Aesthetic impurity implies the disturbance of at least one of the different forms of interest on the existence of the object of appreciation — the interest drawn from materiality, associated to the pleasant domain, and the practical or moral interest, drawn from concepts that indicate the object's internal or external end (perfection or utility).

If the concept of appropriate appreciation of landscape architecture was during modernism identified with the work appreciation as if it was a natural beauty, it would be only throughout postmodernism that the appearance of new ecological design methodologies would propose the aesthetic visibility of the processual dynamics — anthropic, ecological and geological, and of the artistic intentionality, through the modeling of experience, based upon the revelation of the phenomena and processes at the scale of the body-place relation.

Palavras-chave: aesthetics, beauty, appropriateness, impurity, landscape, landscape architecture

Extended Abstract

This dissertation intends to propose an application of aesthetic philosophy to landscape and to contemporary landscape architecture aesthetics that considers the relation between the aesthetic values and other values acknowledged on the theory and practice of this discipline, such as use and ecological values. A theory of the aesthetic appreciation of landscape architecture demands a comprehension of aesthetic experience and its singularity, with respect to the process of theoretical cognition, of landscape as a philosophical category and of landscape architecture, its nature, intentionality and meaning.

Landscape as a philosophical category was treated by Georg Simmel on the essay — *Landscape Philosophy*, in 1913. Simmel exposed the spiritual process by which landscape as a new unified whole is generated from the continuous flux of nature remaining although bounded to this natural origin. As a spiritual formation landscape opposes itself to a simple juxtaposition of natural elements perceptionated as a visible unity and according to Simmel it is its intangibility that accords to landscape its wholeness, aesthetically experienced as an atmosphere or *Stimmung*. Although Simmel privileges the intangibility inherent to the synthesis process that conveys form to landscape, its filiation on the elements and processes of nature distinguishes it from a category restricted to the plan of thought, attesting the essential tangibility, under which landscape has its origin. This dual character of landscape was considered by Rosario Assunto on — *Landscape and aesthetics*, in 1973, and on *Landscape — environment — Territory. An Attempt of conceptual clarification*, in 1976. As a lived meta-spatiality landscape is given as a formal unity through an *a priori* synthesis of the territorial matter and the environment functions, fully dependent of aesthetic appreciation, although established on tangibility.

This dissertation intends to consider as a problem the aesthetic comprehension of landscape reflecting upon its specific dual nature — tangible and intangible, visible and invisible, material and formal, appraising the possibility of a pure formal appreciation, as a means to apprehend all the relevant environmental contents appropriately, and simultaneously upon the cancelling of all traces of materiality linked to the vital fruition, on the aesthetic contemplation of the inhabited landscape. Therefore this dissertation intends to evaluate the relevance of impurity on the aesthetic appreciation of landscape.

Aesthetic impurity as defined by Kant, on *The Critique of Judgement*, in 1790, implies the disturbance of at least one of the different forms of interest on the existence of the object of appreciation — the interest drawn from materiality, associated to the pleasant domain, and the practical or moral interest, drawn from concepts that indicate the object's internal or external end (perfection or utility).

This dissertation will therefore require the focus on Kant's aesthetic theory, whose profoundness and actuality are attested by the continuous references addressed to it by the contemporary aesthetics of nature and landscape. The scope of this dissertation is limited, thus this purpose will be restricted to the *Analytic of the Beautiful*, considering that the application of this category to landscape and landscape architecture work will enlighten the problematics of impurity.

Aesthetic impurity implied by the interest drawn from materiality is an essential part of the delight in landscape, as addressed by Rosario Assunto that considered the place of vital fruition on the inhabiting of landscape and architecture, even though in landscape the significance and the extent of this material delight is profounder. As image-space of the natural temporality, landscape nurtures and is the precondition of humanity itself, thus the aesthetic contemplation of landscape maintains and recovers the physical rapture of vital fruition, where nature is experienced as a favor. The feeling of life prolongs itself in the experience of beauty as it becomes subject of contemplation and judgment along with landscape, with its inherent physicality that is thus purified and conserved.

However if this approach of the role of materiality on the aesthetic contemplation of landscape demonstrates that the purity of the judgment of taste is although compromised safeguarded, the appropriateness of architectural appreciation raises doubts about the cancelling of all the practical or moral interests. Architecture distinguishes itself from other arts by certain facets, including, the utility or external end of its work. The value of the architectural work can't be understood or criticized if it is considered separately from the ends inherent to the intervention, because its finality is beyond mere expression. Therefore which mode of appreciation is appropriated and should therefore be required when landscape architecture or architecture transform landscape?

The second problem to be addressed by this dissertation concerns the role of concepts that indicate the work's internal or external end (perfection or utility) on the appreciation of landscape architecture as foreseen by Kant's concept of applied judgment of taste. However this approach demonstrates that the purity of the judgment of taste is also safeguarded on the aesthetic appreciation of landscape architecture work, if there is abstraction from ends such as utility or perfection. The problematics to be held then is the appropriateness or adequacy of any appreciation that precludes the ontology of architectural work and of landscape itself. The adequacy to the specificity of the aesthetic object was proposed on contemporary art aesthetics, under the influence of the cultural approach of analytical philosophy, and applied to nature and landscape aesthetics by Ronald Hepburn (1966), Yuriko Saito (1998) and Malcom Budd (2002), among others, who reconsidered the role of knowledge judgments on the aesthetic experience.

If the concept of appropriate appreciation of landscape architecture was during modernism identified with the work appreciation as if it was a natural beauty, it would be only throughout postmodernism that the appearance of new ecological design methodologies would propose the aesthetic visibility of

the processual dynamics — anthropic, ecological and geological, and of the artistic intentionality, through experience based upon the revelation of the phenomena and processes at the scale of the body-place relation.

Índice Geral

Agradecimentos	3
Resumo	4
Abstract	5
Extended Abstract	6
Índice Geral	9
Índice de figuras	10
Introdução	11
A Paisagem como Categoria	14
A Apreciação Estética Pura da Beleza	29
A Beleza Impura no contexto da Tradição Estética	36
A Impureza na Apreciação Estética da Paisagem	44
O lugar da impureza na Estética da Arquitectura Paisagista	57
Considerações finais	75
Bibliografia	82
Anexos — Caso de Estudo — Estudo Prévio do Parque Agrícola do Vale Central de Chelas — Montante	86

Índice de figuras

Figura 1 — Dennis Oppenheim, Accumulation Cut, Frozen Bebe Lake, Ithaca, New York, 1969.....	66
Figura 2 —Dennis Oppenheim, Annual Rings, Canada boundary (Fort Kent), Maine and Clair, New Brunswick, 1968.	66
Figura 3 — Christo e Jeanne-Claude, Valley Curtain, Colorado, 1970-72.....	67
Figura 4 — Christo e Jeanne-Claude, Valley Curtain, Colorado, 1970-72.....	67
Figura 5 — George Hargreaves Associates, Byxbee Park, Palo Alto, California, 1991.....	70
Figura 6 — George Hargreaves Associates, Byxbee Park, Palo Alto, California, 1991.....	70
Figura 7 — George Hargreaves Associates, Guadalupe River Park, San Jose, California, 1992.....	71
Figura 8 —George Hargreaves Associates, Guadalupe River Park, San Jose, California, 1992.	71
Figura 9 —Teardrop Park, New York, Michael Van Valkenburgh Associates, 1999-2006	72
Figura 10 —Teardrop Park, New York, Michael Van Valkenburgh Associates, 1999-2006	72
Figura 11 —Teardrop Park, New York, Michael Van Valkenburgh Associates, 1999-2006	73
Figura 12 —Teardrop Park, New York, Michael Van Valkenburgh Associates, 1999-2006	73
Figura 13 —Teardrop Park, New York, Michael Van Valkenburgh Associates, 1999-2006	74

Introdução

Esta dissertação pretende propor uma aplicação da estética filosófica à estética da paisagem e da arquitectura paisagista contemporânea, que considere a relação entre os valores estéticos e outros tipos de valores considerados na teoria e prática da arquitectura paisagista, como os valores de uso e os valores ecológicos. Uma teoria de apreciação estética da arquitectura paisagista exige uma compreensão, não apenas do processo de apreciação estética na sua singularidade face ao processo de conhecimento em geral, como da paisagem enquanto categoria filosófica, e da arquitectura, sua natureza, intencionalidade e significado.

Esta dissertação pretende considerar a compreensão estética da paisagem e a sua específica natureza dual — tangível e intangível, visível e invisível, material e formal, reflectindo a possibilidade de uma pura apreciação formal como meio para apreender apropriadamente os conteúdos ambientais relevantes e questionando simultaneamente a perda de todos os traços de materialidade ligados à fruição vital, na contemplação estética da paisagem habitada.

Se a apreciação estética deve considerar a ontologia da paisagem, o juízo estético sobre a obra arquitectónica será igualmente distinto pela sua aplicação ao âmbito da arquitectura. A arquitectura diferencia-se por certos traços das outras artes, entre os quais a utilidade ou função da obra, pelo que, a pertinência do conhecimento dos fins ínsitos à obra arquitectónica na sua apreciação estética, seja uma questão fundamental. Apesar das insuficiências do funcionalismo, identificadas no pós-modernismo, o valor da obra arquitectónica não pode ser compreendido ou alvo de crítica se esta for considerada isoladamente da sua utilidade.

A intromissão da utilidade implica destacar a arquitectura do grupo das belas artes e conseqüentemente a arquitectura paisagista, pois a sua finalidade está para além da mera expressão. No caso da arquitectura paisagista, o valor útil, para além de se articular com as funções práticas, éticas, ontológicas, estéticas e artísticas, exige a conciliação destas com as funções ecológicas, o que se traduz na dificuldade em apresentar directivas para uma crítica consistente da sua obra. Poderá esta crítica abrangente ser aplicada no âmbito da apreciação estética?

O desenvolvimento das teorias estéticas contemporâneas aponta afirmativamente nesse sentido, ainda que a estética moderna apresente, numa primeira aproximação, algumas dificuldades a esta aplicação, nomeadamente o modelo de juízo de gosto puro, desinteressado e universal próprio da apreciação da beleza livre. A impureza estética implica a interferência de pelo menos uma das diferentes formas de interesse na existência do objecto de apreciação — o interesse derivado da materialidade, associado ao

domínio do agradável e o interesse prático ou moral, derivado da interferência de conceitos, que estabelecem a referência do objecto a um fim interno (perfeição) ou externo (utilidade).

O problema específico colocado no âmbito desta investigação designadamente — se a apreciação estética da paisagem e da obra da Arquitectura Paisagista é adequada, independentemente da sua pureza ou impureza, requer deste modo um enfoque privilegiado na teoria estética de Kant, cuja profundidade e actualidade são comprovadas pelas contínuas referências que lhe são dirigidas pela estética da natureza e da paisagem contemporâneas. A dimensão do percurso proposto é limitada pelo que, se propõe tratar apenas a categoria do belo, cuja aplicação à paisagem e à arquitectura paisagista faz antever a problemática do juízo de gosto puro, associado ao belo natural e do juízo de gosto aplicado ou impuro, associado à arte e em particular à arquitectura.

Este percurso inicia-se pela abordagem da paisagem enquanto categoria filosófica, o que permitirá realçar aspectos decisivos para esta tese no domínio da especificidade da sua apreciação estética. O segundo capítulo pretende explicitar a concepção de apreciação estética em Kant, por oposição ao conhecimento em geral e em particular o modelo de beleza livre próprio de um juízo de gosto puro. Deste modo, este capítulo aborda os princípios da estética transcendental necessários à compreensão posterior da analítica do belo.

No terceiro capítulo, abordam-se sumariamente diferentes posições teóricas sobre a impureza no juízo de gosto no belo que, integradas na tradição estética inglesa do séc. XVIII e recuperadas pelas teorias estéticas contemporâneas da natureza e da paisagem, examinam o lugar do conhecimento na apreciação estética. A concepção de juízo de gosto aplicado de Kant é exposta neste capítulo como paradigma de apreciação da beleza artística.

O quarto capítulo expõe algumas teorias estéticas contemporâneas da natureza e da paisagem, que tomando como referência a adequação da apreciação ao carácter do objecto de juízo estético, no juízo de gosto aplicado, reformulam o valor dos juízos de conhecimento na contemplação estética. Neste capítulo considera-se ainda a presença dos juízos estéticos materiais, ou empíricos na apreciação da paisagem, tomando como referência a abordagem da paisagem como categoria filosófica, realizada no primeiro capítulo desta dissertação.

No quinto capítulo, pretende-se questionar a posição da arquitectura paisagista contemporânea em relação à apropriada apreciação estética da paisagem e da obra arquitectónica e mais concretamente se, enquanto actividade modeladora da experiência estética, prevê modelos de apreciação da paisagem projectada e se esses modelos previstos ou desejados se enquadram numa estética da pureza ou da impureza. O cumprimento deste objectivo é procurado através de exemplos paradigmáticos do séc. XX, que permitam de modo sintético o esclarecimento do problema considerado.

O caso de estudo apresentado em anexo — Estudo Prévio do Parque Agrícola do Vale Central de Chelas (Montante), reúne pelos seus conteúdos programáticos todas as exigências colocadas à obra da arquitectura paisagista, no contexto contemporâneo de urbanização crescente e consequente fragmentação da continuidade e legibilidade ecológicas. Como resposta a essas exigências a metodologia de concepção usada propõe, à semelhança das metodologias pós-modernas expostas no quinto capítulo, um modelo de apreciação estética da paisagem projectada impuro, no sentido do que Nassauer (1995) designa por “*aesthetics of care*”.

A Paisagem como Categoria

Considerar a historicidade da paisagem e as específicas condições culturais que estiveram na sua origem, enquanto categoria filosófica, constitui o primeiro momento do percurso desta investigação. Se paisagem e natureza são claramente conceitos distintos, a compreensão dos contornos da sua dissemelhança remete contudo para o mesmo momento da história do pensamento ocidental em que, a par de uma natureza objectivada pela revolução científica do séc. XVII, surge uma natureza subjectivada, que resulta do movimento de individuação do sujeito moderno¹.

Mas se a paisagem é uma categoria moderna, outras modalidades de relação com o mundo antecederam o seu aparecimento, a mais referida — a Natureza, é uma categoria coetânea da nascença do pensamento filosófico que a teorizou, a par da sua presença no quotidiano e na transversalidade das manifestações culturais humanas. Com a paisagem crê-se ter sucedido o mesmo, primeiro presença inerente às práticas do quotidiano, seria considerada e desenvolvida nas artes visuais e literárias, até ao aparecimento das primeiras formulações, como categoria filosófica, que se propõem abordar neste capítulo. Contudo, durante todo o séc. XX, a paisagem foi raramente tratada como categoria; foram frequentemente expostas as suas características, sob a legislação dos mais diversos âmbitos disciplinares e quando muito, foram pontualmente reunidos esforços para reunir estas características sob a alçada de um conceito, tão transversal e transdisciplinar quanto possível.

As primeiras abordagens da categoria, datadas do primeiro quartel do séc. XX, consideram-na na sua ligação filial com o conceito de Natureza, sendo o seu desenvolvimento pleno no âmbito da perspectiva filosófica, um processo cuja maturação exigiu quase um século de especulação teórica, em parte, pela raridade dos estudos que lhe foram dedicados neste âmbito. Esta situação verificou-se ainda pelo negligenciar da categoria — Natureza, no âmbito da estética durante os séculos XIX e XX², devido à dominância da filosofia da arte, em relação aos estudos orientados para a beleza natural. De facto, apesar desta filiação numa categoria, cuja teorização se desenvolveu durante milénios na diversidade de campos do pensamento filosófico, desde a filosofia da natureza à sua estética, a especificidade da paisagem, como categoria moderna, exigiu uma formulação própria, contudo, herdeira de algumas das características e modalidades de apreciação associadas à natureza, como categoria primordial.

¹ Sobre este assunto Vid. Ritter, J. (2010) —Paisagem. Sobre a Função do Estético na Sociedade Moderna; trad. Ana Nolasco. In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. (No Prelo)

² Sobre este assunto Vid. Hepburn, R. (2004) - Contemporary aesthetics and the Neglect of Natural Beauty In Carlson, A.; Berleant, A. (Ed.) *The Aesthetics of Natural Environments*. p. 43-62. Hepburn, R. (2010) - Estética Contemporânea e o Desprezo pela Beleza Natural; trad. Tiago Carvalho. In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. (No Prelo)

Ao processo espiritual a partir do qual se produz, a partir da natureza, o “*todo unitário*” que se designa por paisagem, dedicou Georg Simmel o ensaio — *Filosofia da Paisagem (Philosophie der Landschaft)*³, em 1913, que permaneceria até à década de setenta do séc. XX, sem contribuições que lhe equiparassem em alcance e profundidade teórica⁴. A partir da Natureza enquanto “*unidade ondulante do acontecer*”, infinita relação das coisas entre si, sua criação e desaparecimento constantes, Simmel sugere a existência de um processo de delimitação deste fluxo contínuo do natural, que precisamente por gerar partes, cria algo distinto da matriz natural que lhe subjaz, ontologicamente diversa porque em si, “*unidade sem limites*”. A paisagem constitui-se como um “*ser-para-si*” ao invés de um ser em-si, esteada num processo de delimitação, que a partir de elementos naturais, constitui um “*novo todo unitário*” de que se é consciente, sem considerar o significado individual dos elementos percebidos, sem a mediação de um processo mecânico de reunião desses elementos e que permanece, não obstante, um todo “*vinculado sem contradição ao todo da Natureza e à sua unidade*” (Simmel, 2010a).

Este processo de síntese enformador da paisagem, permite referir que esta não seja, na acepção dada por Simmel, um ente ou uma coisa existente em si mas, por outro lado, a sua filiação com as coisas e fenómenos da Natureza atesta o seu indissociável entrelaçamento com uma infinita tangibilidade, em contraponto, a toda a categoria situada apenas no plano do pensamento; será assim próprio do seu carácter a comunhão do tangível e do intangível, a que se dirigiam, durante todo o séc. XX., as abordagens à categoria designadas respectivamente como naturalistas ou culturalistas.

Esta cisão conseguida entre a unidade finita de cada e toda a paisagem e a infinitude da natureza, sempre una, representa a presença de uma sensibilidade particular, moderna, por carecer de um desprendimento do “*sentir unitário do Todo-Natureza*” (Simmel, 2010a), que caracterizou para Simmel o mundo pré-moderno. A este desprendimento em relação ao Todo da Natureza, salienta-se ainda para a constituição da paisagem, a exigência de uma lei da sua formação a partir do múltiplo tangível, integrado no interior de cada horizonte momentâneo, pois essa reunião de coisas sob um mesmo olhar, não corresponde ainda ao todo unitário da paisagem, por carecer de um conceito enformador, assim como, “*uma multidão de livros justapostos não é ainda uma biblioteca*” (Simmel, 2010a).

A categorização proposta por Simmel considera a formação do todo unitário da paisagem como um processo de natureza artística esteado, contudo, numa forma de conhecimento quotidiano, que quando conduzida a forma de conhecimento pura e específica, permite a criação de obras de arte pictóricas. O processo de carácter espiritual que gera, a unidade formal e de sentido em que consiste a paisagem, a partir da impressão bruta que temos das coisas arrancadas ao fluxo global da natureza é, segundo

³ Nas citações realizadas deste ensaio não se indica a paginação visto a obra estar no prelo. Simmel, G. (2010a) — *Filosofia da Paisagem*; trad. Adriana Veríssimo Serrão. In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. (No Prelo)

⁴ Em Portugal o estudo deste ensaio de Simmel foi primeiramente avançado em: Roberto, P., F. (2007) — A Harmoniosa Pregnância Vital da Paisagem Natural em Georg Simmel. *Philosophica. Estéticas da Natureza*. 29:65-87.

Simmel, semelhante no sujeito que contempla e no pintor previamente à criação das obras de arte pictóricas, constituindo em ambos os sujeitos uma “obra de arte in statu nascendi” (Simmel, 2010a).

A formulação de Simmel permite antecipar o problema dos modelos estéticos de apreciação pois a paisagem constitui-se, segundo este autor, como uma categoria entre a natureza e a arte, o seu fundamento ontológico reside na natureza, mas na sua lei de formação cooperam o “sentimento da vida [que] se desgarrar da unicidade da natureza”, sentimento inerente a todos os procedimentos culturais, e, “categorias já artísticas, e nessa medida está no caminho para a obra de arte e representa a sua forma prévia”. Sublinha-se que a concepção vitalista da arte e dos procedimentos artísticos, enquanto imanentes a uma estética do quotidiano, adoptada por Simmel, permite a resolução deste equívoco da apreciação, pois o facto da paisagem se constituir como uma “obra de arte in statu nascendi”, não implica que a paisagem em presença se deixe apreciar no seu aparecimento, como uma representação artística e menos ainda, que a sua intuição exija, *a priori*, formação artística para modelar e cultivar esteticamente o olhar comum pela cultura erudita⁵, visto ser a paisagem fruto de uma “intuição universal”. Acentua-se o carácter inclusivo desta categoria que subjaz na afirmação da paisagem como “unidade sentida” situada para além dos campos de visão parciais, do erudito e do seu pensamento causal, do adorador da natureza e do seu sentimento religioso e do agricultor, orientado teleologicamente, elevando-a a uma categoria filosófica cuja universalidade permite convocar o ser humano integral e o que é especificamente comum na subjectividade humana (Simmel, 2010a).

Não obstante a analogia com o olhar artístico, a paisagem surge no ensaio de Simmel enquanto formação espiritual, por oposição a uma simples justaposição de coisas naturais percebida segundo uma unidade visível, “não se lhe pode tocar em parte alguma” — assevera Simmel, e esta intangibilidade⁶ advém do que lhe confere precisamente a unidade — a *Stimmung*, atmosfera ou tonalidade da paisagem que não resulta, nem da reunião mecânica dos atributos dos elementos contemplados, nem de algo que esteja para além destes⁷. Enquanto formação espiritual não objectivada, ao contrário de um poema ou de uma pintura que são produções espirituais objectivadas, a paisagem apresenta uma atmosfera ou tonalidade que reside na realidade da união anímica, resultante

⁵ Esta questão será abordada com maior profundidade no capítulo 4. A Impureza na Apreciação Estética da Paisagem.

⁶ A intangibilidade da paisagem, associada à paisagem montanhosa dos Alpes, é tratada por Simmel no ensaio “*Ästhetik der Alpen*” traduzido na antologia - Simmel, G. (2010b) —Os Alpes; trad. Adriana Veríssimo Serrão. In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. (No Prelo)

⁷ Cf. “*De facto, tal como por atmosfera (Stimmung) de um homem compreendemos a disposição unitária, o que duradouramente ou por momentos colora os seus conteúdos anímicos singulares mas não está ela própria ligada a qualquer coisa de singular, e muitas vezes também não adere a um singular facilmente nomeável —assim a atmosfera da paisagem penetra todos os seus elementos singulares sem que se possa mencionar um único responsável por ela; de uma maneira difícil de indicar cada um tem nela a sua quota-parte —mas nem ela consiste em qualquer coisa para além destes contributos nem é composta por eles.*” Simmel, G. (2010a) —Filosofia da Paisagem; trad. Adriana Veríssimo Serrão. In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. (No Prelo)

do recorte e enformação subjectivos da natureza. Sendo esta atmosfera um sentido unitário de carácter compósito só *a posteriori* se poderá indagar se a sua natureza é objectiva ou subjectiva.

Na necessidade de clarificar a pertença subjectiva ou objectiva desta atmosfera da paisagem, como projecção do sujeito ou disposição emanada da concretude dos elementos que a integram, Simmel⁸ prossegue afirmando que apenas a decomposição reflexiva do acto anímico, de que resulta a tomada de forma da paisagem, permite ulteriormente estabelecer a emanação partilhada e sucessiva da atmosfera, entre o sujeito constituinte e a paisagem, enquanto unidade formal por si constituída.

Deste modo, a atmosfera apesar de se constituir como identidade emanada entre o sujeito e a visibilidade instaurada possui, segundo Simmel⁹, a sua plena objectividade como paisagem. Única em relação a cada paisagem, a atmosfera confunde-se com a visibilidade de que emana, “*ambas o mesmo meio apenas duplamente expresso*”, assim como, seguindo a analogia de Simmel¹⁰, o ser para-si ou a imagem da pessoa amada surge em simultâneo com o amor, sem que se possa discernir se foi da transformação da imagem inicial que fruiu o amor, ou se foi este que gerou a transformação. A diferença entre os exemplos submetidos a analogia reside na universalidade da paisagem, enquanto intuição, concluindo-se ser a sua visibilidade e atmosfera intersubjectivas, do mesmo modo como o sentido de qualquer produção espiritual, poema ou obra de arte visual o são.

Através do ensaio de Simmel resulta inconclusiva a natureza da categoria Paisagem proposta — “*ser-para-si porventura óptico, porventura estético, porventura consonante com a disposição do ânimo*” (Simmel, 2010a) — a reflexão trata de uma categoria do pensamento ou de uma categoria estética? A necessidade de um conceito enformador, admitida por Simmel, parece permitir-nos indiciar ser a Paisagem uma categoria do pensamento, na concepção proposta pelo ensaio cujo título sugestivamente indica uma *Filosofia da Paisagem*.

A paisagem enquanto categoria estética viria a ser, contudo, confirmada na tradição filosófica europeia, no ensaio de Joachim Ritter — *Paisagem. Sobre a Função do Estético na Sociedade Moderna (Zur Funktion des Ästhetischen in modernen Gesellschaft)*¹¹, em 1963, onde o filósofo expõe o significado da

⁸ Cf. “Assim, a unidade que instaura a paisagem enquanto tal e a atmosfera (*Stimmung*) que se desprende dela para nós e com a qual a abarcamos são apenas decomposições posteriores de um e mesmo acto anímico.” (Simmel, 2010).

⁹ Cf. “Possuindo a sua total objectividade como paisagem no interior da esfera do poder da nossa actividade formadora, a *Stimmung* tem uma expressão particular ou uma particular dinâmica desta actividade, tem plena objectividade nela.” (Simmel, 2010)

¹⁰ Cf. “Quando amamos uma pessoa, parece-nos sem dúvida começar por ter a sua imagem como que fechada algures, imagem essa para a qual o sentimento a seguir se dirige. Mas, na realidade, a pessoa que começa por ser objectivamente vista é inteiramente diferente daquela que amamos; a imagem desta só desponta em simultâneo com o amor, e precisamente quem sente não saberia dizer se foi a imagem transformada que suscitou o amor ou se foi este que provocou a transformação.” (Simmel, 2010).

¹¹ Nas citações realizadas deste ensaio não se indica a paginação visto a obra estar no prelo. Ritter, J. (2010) - Paisagem. Sobre a Função do Estético na Sociedade Moderna; trad. Ana Nolasco. In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. (No Prelo)

disposição para a Natureza enquanto Paisagem, na sua relação com a tradição teórica filosófica, que antes da revolução científica moderna, procedia à especulação sobre a Natureza como um Todo.

Com base na *Carta do Monte Ventoso* de Francisco Petrarca (2007), escrita em 1335, Ritter expõe que o desejo do poeta em conhecer pela contemplação directa o Monte Ventoso aparece associado pelo próprio à ascensão à vida bem-aventurada, numa tentativa de justificar perante si e o interlocutor da carta, pertencente à Ordem de Santo Agostinho, a entrega a invulgar admiração dos espectáculos da Natureza, descrevendo o objectivo da expedição como tentativa de “*ascensão da alma do corpóreo para o incorpóreo na entrega de si a Deus e à livre contemplação da Natureza como movimento interior da alma para a vida bem-aventurada*” (Ritter, 2010). Ritter estabelece estes propósitos como característicos da então nascente disposição espiritual para a Natureza enquanto Paisagem, e funda-os na tradição filosófica grega, que tomava como objecto da sua teoria a “*Natureza no seu Todo*” (Aristóteles *apud* Ritter, 2010), apesar destes propósitos se encontrarem, na missiva de Petrarca, transpostos para os contextos filosóficos Neoplatónico e Cristão, dominantes no séc. XIV (Ritter, 2010).

Ao prosseguir a sua argumentação Ritter refere que, ainda no séc. XIX, nas *Cartas sobre Pintura de Paisagem*, Carl Gustav Carus apresentou a Paisagem como categoria a partir de conceitos pertencentes à tradição filosófica teórica e que apesar de alusivos à visibilidade da Natureza não se separavam, ainda, da sua origem especulativa e teológica, cisão que seria apenas verificada no âmbito disciplinar da História de Arte, que os actualizaria posteriormente como meras representações de elementos da visibilidade (Ritter, 2010).

Contemplação e teoria, unidas no pensamento grego do Todo Natural, seriam disjuntas pelo pensamento moderno em conhecimento científico aplicado à Natureza objectivada e fraccionável, reflexão filosófica sobre o numérico e em conhecimento filosófico, legislador dos limites e possibilidades do conhecimento científico. Na impossibilidade de contemplar a natureza, na sua totalidade, através de conceitos da razão desenvolveu-se o sentimento estético aplicado à Natureza, de forma a devolver “*o céu e a terra da existência humana*”, mediados esteticamente enquanto paisagem (Ritter, 2010).

A afirmação da Paisagem como categoria estética viria a ser plenamente desenvolvida na obra do filósofo Rosario Assunto— *Il paesaggio e l'estetica*, em 1971, onde para além da profunda categorização empreendida se acentuam os objectivos denunciadores e criticistas da estiolação da paisagem pela urbanização e industrialização totais que a cultura do progresso modernista empreendeu, com a consequente anulação dos valores que na contemplação estética da paisagem, na sua integridade e individualidade qualitativa, elevavam a vida humana para além da sua finitude.

As formas puras da intuição sensível, princípios da sensibilidade a priori em Kant (2007), designadamente — o espaço e o tempo, são estabelecidos na obra de Assunto (2005) como princípios

fundamentais, a partir dos quais a compreensão da essência estética da paisagem é progressivamente alargada, permitindo abranger as diversas meta-espacialidades da paisagem, na sua relação, e conceber as modalidades de transformação da paisagem real e existencial (na qualidade de conteúdo da própria vida), em função do tempo histórico e do tempo da natureza.

Assunto (2005) principia a sua reflexão pela afirmação decisiva, após uma breve exposição dos conceitos de paisagem integrados nos dicionários italianos, de assentar o estudo a empreender na tomada de consciência da paisagem e da sua essência, independentemente das representações pictóricas a que o conceito se encontra indelevelmente ligado, tomando a paisagem real e não a sua imagem como propósito do estudo. A educação do espírito para a compreensão da essência da paisagem principia, em Assunto, pela acentuação da paisagem como espaço real, imagem do espaço apenas quando representada — *“espaço que se constitui objecto de experiência estética, e tema de um juízo estético”*,¹² lamentavelmente por demasiadas vezes reduzido a puro e simples espaço da geometria (Assunto, 2010).

A destruição da morfologia natural do terreno da paisagem italiana pela universal cultura do modernismo que reconduziu, através da implantação arbitrária dos seus símbolos de desenvolvimento e progresso — as infra-estruturas viárias e os complexos de edifícios, a paisagem da suave Planície Padana a superfície lisa, é a prova dada por Assunto desta inexorável dessacralização inerente à *“identificação da paisagem com o espaço”* (Assunto, 2010). Esta identificação do espaço com a paisagem, mesmo se tomada apenas do ponto de vista estético, inversão possível se se verificasse a identidade recíproca entre os dois conceitos, revela-se para Assunto absurda e com consequências práticas escandalosas, perante as quais urge estabelecer as bases de explicitação da categoria estética — Paisagem, com vista a submeter a crítica profunda a cultura que promove essa identificação.

Entender de que forma a paisagem é espaço, no entanto mais que espaço, constitui o início do processo de procura da sua essência, que prossegue pela exclusão do espaço fechado e do espaço ilimitado — o céu, que não são paisagem, ainda que este último contribua para a essência estética da paisagem, compreendida enquanto espaço limitado aberto *“ao infinito, mesmo na finitude do seu ser limitado: constituindo-se como presença, e não representação, do infinito no finito (...) recebe em si o infinito, é finitude aberta, assim como o infinito, passando à finitude, é finitude limitada”* (Assunto, 2010).

A importância da dimensão espacial, claramente ignorada nas concepções anteriores de paisagem, assim que adquirida é sumariamente exposta na sua insuficiência, e Assunto esgota as considerações sobre os modos como o espaço é constitutivo da paisagem, através da exposição das limitações

¹² As citações da obra de Rosario Assunto - *Il paesaggio e l'estetica*, são retiradas quer da edição italiana de 2005, sempre que assim for indicado, quer da tradução integrada na obra no prelo - Assunto, R. (2010) - *A Paisagem e a Estética (excertos)* In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Tradução de Pedro Sargento. (No Prelo) Apenas as citações extraídas de obra publicada em 2005, possuem a identificação da página, visto a antologia referida estar no prelo.

encontradas na definição alcançada. Por consequência, a definição da paisagem como *“finitude espacial aberta”* não permite distinguir as diferentes modalidades da paisagem, ou os modos diversos de pertencer a uma paisagem e de que forma estes permitem elevar a definição exposta (Assunto, 2010). De facto, uma praça ou estrada são espaços finitos, exteriores ou abertos para o infinito, mas meras formas que podem pertencer a uma paisagem, não sendo contudo paisagem, ainda que possam encontrar nesta a sua *“legitimação estética”*. Deste modo, é decisivo para Assunto (2010) o estudo das relações destas formas espaciais urbanas com a paisagem, condicionantes da mencionada legitimação.

A existência de uma relação qualificadora com a paisagem envolvente, que se torna constitutiva da própria forma estética dos espaços urbanos pode garantir que estes sejam mais que formas de espaço aberto, caracterizados por algo que os excede e que não integram, do ponto de vista materialidade, mas que os compõe no seu constituir-se em imagem, permitindo que na abertura à paisagem exista uma ligação ao infinito que esta representa (Assunto, 2005)¹³. O conceito de forma estética, usado por Assunto para se referir à participação da paisagem na imagem dos espaços abertos ou exteriores da cidade, por oposição à consideração exclusiva dos elementos que definem a sua figura, constitui-se como uma ilustração de como o carácter estético do espaço se situa para além das linhas do seu traçado físico-geométrico e mesmo da sua topografia e da volumetria dos seus limites. Este questionamento sobre a natureza da relação com o infinito que a paisagem, enquanto matriz, representa na sua relação com o aglomerado ou cidade é realizado por Assunto (2005), com base em descrições de viagem do séc. XVIII e XIX, sendo inevitável a indignação que o filósofo dirige à degradação estética contemporânea, expressão da *“cultura do homem tecnológico e industrializado: produtor, não-homem; consumidor, não-homem”* (Assunto, 2005, p.31), que pelas relações identificadas atinge não apenas a paisagem, na sua aceção plena, mas também o espaço urbano, outrora qualificado pela paisagem em que se inseria.

A compreensão dos modos específicos através dos quais a *“finitude espacial aberta”* na cidade se constitui em mais do que espaço, ou meta-espacialidade, quando como refere Assunto, dando o exemplo de cidades como Urbino e Trento, é qualificada pela paisagem que — *“entra, por assim dizer, na cidade e de todos os modos possíveis e em toda a parte [onde] o limite, digamos, é, também ponto de contacto entre ambas as meta-espacialidades: a meta-espacialidade que podemos, por agora, designar por urbana e a meta-espacialidade propriamente paisagística”* (Assunto, 2005, p. 33).

A definição da meta-espacialidade das formas espaciais urbanas requer a existência de outros atributos para além da finitude espacial aberta para se cumprir, atributos que dependem especificamente das relações estéticas estabelecidas com a paisagem, a partir das quais a apreciação do sistema unitário constituído entre o espaço-aberto-finito urbano e o espaço-aberto-finito, propriamente paisagístico,

¹³ Cf. *“Per formulare in termini esatti la definizione concettuale della quale qui abbiamo bisogno, dobbiamo fare ritorno alla considerazione secondo la quale essere in una via, in una piazza è espressione da prendersi in senso non soltanto inclusivo, ma anche costitutivo: nel senso cioè che non quello soltanto che si trova entro l’area di una piazza, di una strada, è nella piazza, è nella strada: perché nella piazza, nella strada è anche tutto ciò che la costituisce in immagine, che la dà forma estetica (...)”* (Assunto, 2005, p.31)

permite ao homem a elevação conseguida a partir do prazer e alegria, que essa contemplação instaura em si; sentindo-se a si própria como finita, a vida é reconduzida à infinitude possível na qual o seu simples viver se compraz de si mesmo e ascende à plenitude do ser (Assunto, 2005)¹⁴. Deste modo, antes que se deva definir o que é específico da meta-espacialidade da paisagem, na concepção de Rosario Assunto (2005), é possível reter o que permite a formação da meta-espacialidade a partir da finitude espacial aberta que caracteriza ambas as modalidades de espaço aberto, urbano ou extra-urbano — a transformação da sua imagem em algo mais que extensão mensurável e utilizável, pela manifestação de valores, cuja presença apenas o juízo estético pode aferir, através do prazer ou desprazer do sujeito ao sentir-se a si mesmo nesses espaços, onde a apreensão inesperada do infinito, para além da finitude do útil que lhes subjaz, permite designá-los de meta-espaços ou espaços epifânicos (Assunto, 2005)¹⁵. O funcionalismo, que caracterizou o urbanismo moderno, surge através da reflexão de Rosario Assunto como a causa da perda do carácter epifânico do espaço, ou se preferirmos da perda da sua meta-espacialidade, por obra da similitude das acções que ao considerarem apenas a finitude do útil, unificam o espaço urbano e extra-urbano, através da vaga de urbanização total da paisagem, reduzindo-o a mensurabilidade pura (Assunto, 2005)¹⁶.

A complementaridade perdida entre as duas meta-espacialidades — a urbana e a extra-urbana, converteu-se em aparente alternidade, mas uma observação atenta saberá discernir a perda qualitativa, quer da cidade, quer da paisagem extra-urbana, pois trata-se de uma mesma categoria — Paisagem, e um mesmo processo de degradação global, que no que outrora constituía *“dois infinitos que passavam um no outro (...) o espaço finito citadino [que] representava o infinito vertical; enquanto que a paisagem era infinita no sentido horizontal (...)”* (Assunto, 2005, p.40-41) permite apenas um mesmo território, dessacralizado e degradado, não mais a paisagem. Se a paisagem representava, em relação à finitude espacial urbana, uma *outra* finitude espacial aberta ao infinito — a meta-espacialidade paisagística, com a qual a urbana estabelecia uma relação dialéctica, ante a descaracterização e ruptura, que acompanhou o crescimento quantitativo da extensão urbana, esta alteridade condicionou e anulou a paisagem a mero espaço, não-ainda-urbano ou expectante, soçobrando *“cidades sem paisagem”*

¹⁴ Cf. *“Vita che, nella consapevolezza della propria finitudine, gioisce di sé quasi autocontemplandosi e allietandosi di sé, del proprio sentirsi insieme finita e come infinitizzata dalla festa nella quale il suo semplice vivere si solleva all’essere: la festa che il luogo nel quale essa si trova, lo spazio metaspaziale qualificato dal paesaggio che lo compenetra (...)”* (Assunto, 2005, p.35)

¹⁵ Cf. *“Attributo, che insieme all’architettura, alla disposizione degli edifici, concorre a fare di certi luoghi qualcosa di più che un puro e semplice spazio (urbano o extraurbano, del quale sia lecito mutare l’aspetto, non è soltanto estensione misurabile e comunque utilizzabile, ma valore che sfugge alla misurazione ed all’ apprezzamento utilitarío: valore la cui presenza (o la cui assenza) è accertabile solo emozionalmente, nel sentimento di piacere (o di dispiacere) che il trovarsi in esso ci fa provare (...) il finito mostra in se stesso un valore al di là della propria finitezza; di quella finitezza che in questo caso è la finitezza stessa dell’utile (...)”* (Assunto, 2005, p. 37)

¹⁶ Cf. *“Il suggello che definitivamente sanziona la dissacrazione, è caso di dirlo, per la quale lo spazio, urbano ed extraurbano, perde il suo carattere epifânico, quella che abbiamo detta la sua metaspazialità, e retrocede a misurabilità pura: estensione, solo convenzionalmente divisa in due parti. Di qua il territorio urbano, la città ridotta a puro e semplice aggregato di funzioni (...) di là, non più il paesaggio, ma un territorio degradato anch’esso a semplice superficie misurabile e utilizzabile: somma e moltiplicazione di metri quadrati, che la città giornalmente aggredisce ed invade nella propria avanzata (...)”* (Assunto, 2005, p. 38)

(Assunto, 2005, p. 44)¹⁷, por vezes, paisagens sem cidades, ou quase sempre, puro espaço finito, território de degradação físico-biológica e de decadência cultural.

A compreensão desta decadência cultural não integra o objectivo da investigação da paisagem, enquanto categoria estética, empreendido na obra de Rosario Assunto — *Il paesaggio e l'estetica*, com o qual coincide o propósito deste momento inicial do percurso desta tese. No entanto, considera-se profícuo abordar sumariamente a questão do desenvolvimento da cultura moderna no âmbito desta investigação, pelas relações existentes entre a subjectivação inerente à criação da categoria moderna — Paisagem, e a complementar objectivação da natureza que foi, por um lado, condição da maior liberdade do homem moderno¹⁸, como advertiu Ritter (2010), mas que pelo mesmo processo gerou a objectivação da própria cultura.

Esta tragédia da cultura humana foi referenciada por Simmel, várias vezes em toda a sua obra e na relação com a vida urbana no ensaio — *As metrópoles e a vida do Espírito*, de 1903, onde o autor verifica que o desenvolvimento da cultura moderna se processou através de uma dominância da objectividade e dos valores materiais assinalando que, no decurso do séc. XIX, o progresso cultural dos indivíduos foi mínimo, quando comparado com o verificado no âmbito do conhecimento técnico-científico, desenvolvimento das instituições e aumento da qualidade de vida, processados assim no contexto de uma regressão coetânea da espiritualidade (Simmel, 2001).

Simmel identifica como causa desta degeneração da personalidade, a intensificação da divisão do trabalho e a especialização exigida, que se permitem o crescimento imoderado da cultura objectiva, proporcionam a redução do indivíduo à condição de elemento numérico, dominado pela organização material e por forças, perante as quais as exigências feitas à sua personalidade são progressivamente tornadas mínimas (Simmel, 2001). As mudanças verificadas por Simmel, no alvorecer do séc. XX, tornam-se actualmente mais que evidentes na descrição da vida urbana como um fluir abundante de estímulos, interesses e modos de afectação do tempo, particularmente profusos nas metrópoles, determinados pelo que uma cultura impessoal convencionou como lazer, que sagra assim pela atrofia da cultura subjectiva (Simmel, 2001).

Segundo Lewis Coser, Simmel conjuga a este respeito as visões contraditórias do pensamento liberal e progressista Inglês e Francês, com o pessimismo Alemão, enfatizando a relação entre o que designa de atrofia da cultura subjectiva, em face da organização material e dos valores culturais objectivos (Coser, 1977)¹⁹. Em Simmel, o pensamento do carácter dúplice do desenvolvimento da cultura moderna

¹⁷ A propósito de uma descrição da cidade de Veneza, do início do séc. XVIII, Assunto lamenta a Veneza que lhe foi contemporânea - "(...) città senza paesaggio, stretta d'assedio dagli spazio urbanizzati e industrializzati, framezzo ai quali essa finisce com l'acquistare un carattere anomalo e scandaloso." (Assunto, 2005,p.44)

¹⁸ Sobre este assunto Vid. Ritter, J. (2010) - Paisagem. Sobre a Função do Estético na Sociedade Moderna; trad. Ana Nolasco. In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. (No Prelo)

¹⁹ Cf. "The drift of western history leads from status to contract, from mechanical solidarity to organic solidarity, from societies in which custom is so rigid that it militates against individuality to those in which the multiplicity of

corroborar esta assumpção, pois o autor considera que o “cultivar” do indivíduo pode realizar-se apenas pela apropriação dos valores culturais que o rodeiam mas estes, por sua vez, ameaçam-no e subjugam-no; sendo a este respeito exemplar a divisão do trabalho, base de uma vida culturalmente diferenciada, sobretudo do ponto de vista material, mas que determina o indivíduo ao restringir os interesses pessoais ao âmbito das determinações profissionais (Cosser, 1977).

No ensaio — *O Futuro da Nossa Cultura*, de 1909, Simmel assinala ainda que a tecnologia, enquanto subproduto da expansão autónoma das actividades científicas, assim como, outros produtos do trabalho da humanidade, cria conhecimento que não contribui necessariamente para o desenvolvimento do indivíduo (Simmel, 2001). Como refere Simmel, no ensaio — *Da Essência da Cultura*, o indivíduo encontra-se rodeado de uma multiplicidade de bens culturais objectivos, que não sendo propriamente ausentes de significado, não são de forma fundamental significantes por si, se não se efectuar a sua integração ou assimilação, ainda que, não possa haver cultura subjectiva sem os alicerces da cultura objectiva (Simmel, 2001)²⁰.

Com efeito, o alvo da crítica de Simmel não é a cultura objectiva em si mesma. O que se processa na designada tragédia da cultura por si identificada é a autonomização, que a cultura objectiva pode adquirir ao contrário da subjectiva dela dependente, na medida em que os objectos culturais acabam por oprimir o indivíduo, que os assume enquanto organizadores da sua existência, por pertencerem à esfera do seu desenvolvimento cultural, ainda que, a sua significação seja alcançada apenas parcialmente. Como refere Simmel, esta dissonância da vida moderna, em parte resultante da divisão do trabalho, reside no facto de que apesar do mundo material se encontrar mais “cultivado”, os indivíduos conseguem alcançar a partir desta perfeição da cultura objectiva, apenas uma diminuta perfeição de cultura subjectiva (Simmel, 2001, p. 197), e apesar dos objectos culturais estarem progressivamente mais ligados entre si, as relações que estabelecem com a subjectividade, os desejos e a sensibilidade do indivíduo são inversamente cada vez menores (Simmel *apud* Cosser, 1977).²¹

involvements and contracts allows the emergence of uniqueness and individual autonomy. This is only one of the two perspectives Simmel used to consider the past and present cultural situation. His other view owes more to Marx and to German cultural pessimism than to the optimism of British and French progressive thought. From this perspective, Simmel writes of the ineradicable dualism inherent in the relation between individuals and objective cultural values. An individual can attain cultivation only by appropriating the cultural values that surround him. But these values threaten to engulf and to subjugate the individual” (Cosser, 1977, p. 189-193).

²⁰ Cf. “Evidentemente, no puede haber cultura subjetiva sin cultura objetiva, porque un desarrollo o un estado del sujeto es cultura sólo por el hecho de que engloba en su camino objetos transformados de este modo. La cultura objetiva, por el contrario, puede alcanzar una autonomía, ciertamente no completa, pero sí relativamente considerable, frente a la subjetiva, en tanto que se crean objetos ‘cultivados’, esto es, según su sentido, objetos que cultivan, cuya significación en esta dirección es aprovechada sólo incompletamente por los sujetos” (Simmel, 2001, p. 196-197).

²¹ Cf. “The cultural objects become more and more linked to each other in a self-contained world which has increasingly fewer contacts with the subjective psyche and its desires and sensibilities (...) the perfection of the product is attained at the cost of the development of the producer. The increase in physical and psychical energies and skills which accompanies one-sided activities hardly benefits the total personality; in fact it often leads to atrophy because it sucks away those forces that are necessary for the harmonious development of the full personality.” (Simmel *apud* Cosser, 1977, p.189-193)

No ensaio — *A metrópole a vida do espírito*, Simmel relaciona este processo com a divisão do trabalho, assinalando que a perfeição do produto é obtida à custa do aperfeiçoamento ou desenvolvimento do produtor, sendo que essa especialização que lhe é imposta, sendo as actividades sempre parcelares, dificilmente beneficia o homem, na sua integridade, conduzindo mesmo a uma atrofia da personalidade (Simmel, 2001)²². A necessária conservação dos interesses pessoais específicos torna-se assim dependente de formas de individualização dirigidas pelo excesso, que segundo Simmel se assumem como condições essenciais na constituição do conhecimento, que os indivíduos têm de si próprios (Simmel, 2001, p.396).

Parece paradoxal que desta regressão da espiritualidade e atrofia da personalidade, decorrentes da divisão do trabalho e especialização do indivíduo expostas por Simmel, possa ter surgido a paisagem enquanto categoria resultante de um processo espiritual, em que estão presentes os “*seres humanos por inteiro*” (Simmel, 2010a). Contudo, neste paradoxo reside a razão geradora da sensibilidade inerente à fundação da categoria, através da qual, o homem se permite pela contemplação estética, elevar-se para além da finitude da vida e momentaneamente existir por inteiro. Este é também o paradoxo que permite compreender, a par da identificação das dinâmicas sociais, económicas e políticas inerentes à industrialização e às suas expressões territoriais, como à nascença da categoria pôde suceder, através do próprio desenvolvimento da cultura — a aniquilação da paisagem, na sua tangibilidade e intangibilidade, que caracterizou as sociedades modernas industriais, referenciada por Rosario Assunto, entre outros autores, a partir da década de 60 do séc. XX, processo mais recentemente investigado por Augustin Berque na obra — *La Pensée Paysagère* (2008).

Segundo Berque (2010b), a paisagem enquanto “*dimensão sensível e simbólica do meio*”, depende de uma subjectividade colectiva, não existe independentemente de uma cultura, e apesar da contemporânea universalidade da categoria, nem todas as civilizações podem, com rigor, considerar-se paisagistas. O processo de descoberta cultural da paisagem, a partir da relação ecumenal²³ (Berque, 2010a), essa sim existente em todas as formas de organização humana teve, nas civilizações paisagistas, uma fase histórica de aparecimento.

²² Cf. “*Esta discrepancia es, en lo esencial, el resultado de la división del trabajo, pues tal división del trabajo requiere del individuo particular una realización cada vez más unilateral, cuyo máximo crecimiento hace atrofiarse bastante a menudo su personalidad en su totalidad*” (Simmel, 2001, p. 395).

²³ A relação ecumenal (*écouménal*) exposta por Berque no artigo - *A ecúmena: medida terrestre do homem, medida humana da Terra: para uma problemática do mundo ambiente*, relaciona-se com a categoria Ecúmena. Segundo Berque (2010a) — “*A antiga palavra ecúmena deriva do Grego oikoumenê gê e significando a parte da Terra ocupada pela humanidade, “perdeu a sua capacidade de diferenciação” (Brunet, 1992: 167) e, por conseguinte, o seu sentido, desde que o planeta foi completamente humanizado, ou pelo menos, afectado pela actividade humana. Contudo, é preciso não ver nesta perda de sentido um fenómeno lexical menor. A noção geográfica de ecúmena procede, com efeito, da ideia de habitar (oikos=casa), isto é, da relação que funda a presença do Homem sobre a Terra e o que está actualmente em causa na crise ecológica, social e política da nossa civilização é, precisamente, essa relação. Portanto, impõe-se que reconsideremos a noção de ecúmena em termos relacionais, pois ela é a única que traz em si essa relação: ela refere, por definição, a humanidade ao planeta e o planeta à humanidade.*” (Berque, 2010a)

Esta transição constituiu, no entanto, uma fase insigne a que se seguiria, no Ocidente, a decadência do *pensamento paisageiro*. Sob a égide contemporânea de um *pensamento da paisagem*, as práticas de construção que traduziam uma *mediância* (*médiance*) ou o sentido da relação estabelecida com o meio, seriam progressivamente minoritárias, em favor de outros modos de composição da paisagem, marcados pela corrupção do vínculo estrutural existente entre sujeito e objecto, o que se expressaria visivelmente na descaracterização das paisagens. Esta ambivalência contemporânea entre a capacidade de apreciar e pensar a paisagem, e a incapacidade de a habitar e logo de construir paisagens culturalmente significantes e esteticamente valorizáveis constitui para Augustin Berque, uma herança do pensamento moderno, que é aliás reconhecida por Rosario Assunto na sua ligação específica à sociedade industrializada de produção e consumo.

Nesse sentido e retomando o tema da paisagem como categoria estética em Assunto (2005), verifica-se que a escolha conceptual do autor em distinguir cidade e paisagem, enquanto temas de juízo estético, funda-se na sua similitude enquanto finitudes espaciais abertas ao infinito sem reflectir, contudo, no que permite verdadeiramente distingui-las. Tornar-se-á progressivamente mais clara esta diferença, através da continuação da abordagem desta obra a partir do que permite especificamente distinguir estas duas meta-espacialidades — o tempo, enquanto forma pura da intuição sensível e princípio da sensibilidade *a priori*, em Kant (2007); forma a partir da qual a compreensão da essência estética da paisagem será definitivamente aprofundada, permitindo a distinção das suas meta-espacialidades constitutivas, enquanto imagens do tempo metafísico — histórico e natural.

Na reflexão de Rosario Assunto, a consideração da Paisagem enquanto “*imagem espacial do tempo*” (Assunto, 2010) resulta de dois modos particulares de relações temporais — a temporalidade e a temporaneidade; a primeira qualitativa e inclusiva, forma temporal ínsita à contemplação e recordação — “ (...) *conserva e prolonga o passado no presente, e no presente antecipa o futuro, no qual o presente feito passado se conservará, por sua vez prolongando-se (...)*”; a segunda quantitativa e exclusiva — “*o contínuo nulificar do presente em face do inexorável emergir do futuro, da ausência do não-ser-ainda, um novo presente, também ele efémero, que também ele se afundará, perseguido por um ulterior não-ainda, destinado, por sua vez, depois do estrépito de um instante, a apagar-se sem qualquer possibilidade de ser recuperado (...)*” (Assunto, 2010).²⁴

A temporaneidade, na qual cada uma das três dimensões preda constantemente cada uma das outras duas, encontra a sua mais crua representação na contemporânea angústia existencial do tempo e, por outro lado, como refere Assunto (2010) é a “*fundação especulativa do construir a prazo, da obsolescência planificada*”, que é também a fundação do ter a prazo do consumo, que confunde os produtos do trabalho com os produtos do labor, ao substituir o uso das coisas produzidas pelo trabalho, que constituíam a estabilidade do mundo humano, passando de geração em geração, pelo consumo

²⁴ Assunto, R. (2010) - A Paisagem e a Estética (excertos) In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Tradução de Pedro Sargento. (No Prelo).

antes aplicado a bens perecíveis, porque destruídos pelo processo vital do organismo (Arendt, 2001). Esta distinção entre labor e trabalho, exposta por Hannah Arendt na obra — *The human condition* (1958) revela-se importante para a compreensão do que caracteriza a temporaneidade e a planificação da obsolescência que esta implica, como distorções modernas da temporalidade, por oposição ao mundo humano da permanência, estabilidade e durabilidade essencialmente pré-moderno. A diferença pré-moderna, convenientemente tornada subtil a partir da modernidade, entre “*o labor do nosso corpo e o trabalho das nossas mãos*” (Arendt, 2001), é a diferença substancial que existe entre algo que é feito para a destruição e algo que é feito para a durar. À destruição estão determinados os bens essenciais à vida, que logo que produzidos pelo corpo são, quase simultaneamente consumidos pelo seu próprio processo vital, integrados que estão no movimento cíclico da natureza; para durar estão designados os produtos do trabalho sobre as matérias-primas, que interrompem por definição os processos da natureza, para que essas matérias possam ser extraídas (Arendt, 2001). O trabalho associado ao *homo faber* implica a objectivação generalizada da natureza e a construção de um “*mundo interposto entre os homens e a natureza [sem o qual] haveria eterno movimento, mas não objectividade*” (Arendt, 2001, p.177). Esta será a principal razão implícita às críticas que Rosario Assunto faz à actuação do *homo faber*, face à realidade também estética da paisagem, como símbolo do mundo estritamente utilitário do modernismo.

Contudo, como salientou Arendt (2001), seria a transformação deste *homo faber* em *homo laborans* que veio introduzir a obsolescência, onde antes se previa a durabilidade do mundo do artifício humano e esta substituição, inerente à revolução industrial, acelerou o processo de destruição associado à extracção de matérias-primas e à sua transformação em produtos, como exponenciou, pelo efeito da abundância, o consumo dos produtos do trabalho, em detrimento do uso — “*o resultado foi que as coisas do mundo moderno se tornaram produtos de labor, cujo destino natural é serem consumidos, em vez de produtos do trabalho que se destinam a ser usados*” (Arendt, 2001, p. 149).²⁵

Interessado na crítica específica da espacialização desta temporaneidade moderna (quantitativa) em puro espaço finito, Rosario Assunto (2010) frisa o seu carácter predador, que exclui a temporalidade (qualitativa) através da instauração da “*finitude do tempo*” vigente, quer na “*cidade pós-histórica*” onde a temporalidade como história, que era na cidade dominante, se elide a par da elisão da temporalidade como natureza, no “*território de urbanização industrial ou agrícola-industrializada, no qual a paisagem morre (...)*”. Rosario Assunto opõe, deste modo, a cidade e território temporâneos da produção e do consumo, à cidade e paisagem temporais da contemplação, onde a cidade e a paisagem como meta-espacialidades permitem, na sua individualidade qualitativa, a elevação da finitude empírica da vida e da

²⁵ Cf. “*Na nossa necessidade de substituir cada vez mais depressa as coisas mundanas que nos rodeiam já não podemos dar-nos ao luxo de usá-las, de respeitar e preservar a sua inerente durabilidade; temos de consumir, devorar, por assim dizer, as nossas casas, os nossos móveis, os nossos carros, como se estes fossem as “boas coisas da natureza que se deteriorariam se não fossem logo trazidas para o ciclo infundável do metabolismo do homem com a natureza*” (Arendt, 2001, p.151).

sua temporaneidade imanente, através da esteticização das temporalidades infinitas de que se constituem respectivamente em imagem — a histórica e a da natureza.

Apesar desta inicial distinção entre a cidade — imagem da temporalidade como história, tempo que conserva mas não repete, e da paisagem — imagem da temporalidade da natureza, tempo que repete e renova, é através da precedência e ulterioridade do tempo da natureza em relação ao da história, que a exposição da relação entre as duas meta-espacialidades é clarificada na obra de Assunto (2005). A presença da cidade na paisagem é a imagem do modo como a temporalidade histórica se pode inscrever na temporalidade da natureza, quando a *“cidade, presença na paisagem, é também, (...) presença da paisagem (...) retorno da história à sua matriz natural, da cidade à sua matriz paisagística; da temporalidade histórica, podemos dizer, à temporalidade da natureza.”* (Assunto, 2005, p.73-74)

Rosario Assunto assume assim a categoria Paisagem enquanto matriz fundamental, onde a cidade nasce e sendo fundamentalmente artifício humano se reconverte em paisagem, enaltecendo simultaneamente a temporalidade da natureza, sempre primeira e ulterior que as temporalidades humanas — histórica e existencial, temporalidade paradoxal, pois o passado natural recordado é igualmente o futuro que se espera, pela recorrência característica e inerente aos ciclos naturais e às possibilidades abertas pela regeneração que a natureza permite, enquanto *“imagem móvel da eternidade”* (Assunto, 2005, p.75-76). Contudo, a diferença fundamental encontrada entre as duas temporalidades — histórica e natural, de que a cidade e a paisagem são respectivamente imagens, conduzem Assunto a concluir ser inapropriada a expressão paisagem urbana; optando por manter a cidade e a paisagem como duas diversas e complementares meta-espacialidades estéticas (Assunto, 2005).²⁶

Seria contudo a interpretação das características da temporalidade da natureza, através de uma filosofia natural esteada no pensamento ecológico, que permitiu à Arquitectura Paisagista a consideração da paisagem na sua continuidade espacial e temporal, independentemente de ser a temporalidade da história ou a da natureza, mais expressivas ou dominantes em determinado momento, sendo esta concepção expressa no conceito de Paisagem Global, de Ribeiro Telles (1994), cuja preocupação, em essência similar à de Rosario Assunto, levaria à conclusão da necessidade de interligar o espaço rural e o espaço urbano, de modo a assegurar a perenidade da sua individualidade, de forma e funcionamento (Telles, 1994).²⁷ Esta permanência da temporalidade da natureza, que subjaz também ao funcionamento

²⁶ Cf. *“E se codesto suo configurarsi in immagine mobile dell’eternità colloca il tempo della natura agli antipodi assoluti di quello rettilineo della tecnica (...) dobbiamo pure renderci conto della sua diversità rispetto al tempo della storia: nel quale la fondazione temporale della temporaneità è altra che nella natura, in questa alterità diversa (non contraddittoria, però, anzi complementare) motivandosi la differenza per la quale non credo si possa appropriatamente parlare di paesaggio urbano ma, come abbiamo fin da principio cercato di precisare, di città e paesaggio come due forme dello spazio.”* (Assunto, 2005, p.76)

²⁷ Cf. *“O espaço rural e o urbano devem-se interligar de tal maneira que, sem que percam as suas características próprias e funcionamento autónomo, não deixem de servir os interesses comuns da sociedade, quer digam mais respeito ao mundo rural, quer à vida urbana (...) É necessário aceitando todo o espantoso desenvolvimento*

da fâcies da paisagem com características predominantemente urbanas, é especializada através do conceito de *continuum naturale* de Caldeira Cabral (1993), que aplicado ao ordenamento da paisagem permitiria o restabelecimento de um elo entre as duas fâcies da paisagem humanizada urbana e rural, tanto funcional como estético. A historicidade da paisagem, enquanto construção milenar da ruralidade pelo labor humano, sobretudo no Mediterrâneo, acentua ainda a necessidade de diferentemente de Rosario Assunto (2005) considerar a cooperação fundamental entre as temporalidades histórica e natural na construção humana da paisagem, o que elide o critério da diferença entre temporalidades, como impedimento para assegurar a existência de paisagem propriamente urbana.

Neste sentido, a paisagem assume-se como meta-espacialidade contínua e permanente na sua individualidade formal e qualificada, urbana ou rural, como Assunto viria a assumir no ensaio — *Paesaggio — Ambiente — Territorio: Un Tentativo di Precisazione Concettuale*, em 1973, “«Paisagem» é a «forma» na qual se exprime a unidade sintética a priori (no sentido kantiano: não «unificação» de dados recebidos separadamente, mas «unidade» condição necessária à apresentação na consciência) da «matéria (território)» e do «conteúdo-ou-função (ambiente)».”²⁸ É enquanto meta-espacialidade contínua que a unidade estética da paisagem surge no ensaio supra-referido, modelada formalmente pelos princípios do conhecimento *a priori* — espaço e tempo, a partir do território, a sua dimensão espacial no sentido material do termo, com valor “*mais extensivo-quantitativo que intensivo-qualitativo*”, como a partir do ambiente — a sua dimensão funcional, também referida por Telles (1994), e entendida na perspectiva das temporalidades da natureza (biológica) e da história.

conseguido nos dois últimos séculos, aproximar novamente os modos de vida rural e urbano. Para isso há que restabelecer o continuum naturale no espaço urbano e no rural, como elo entre as duas respectivas paisagens, permitindo a aproximação dos dois modos de vida e das pessoas” (Telles, 1994, p. 32).

²⁸ Assunto, R., Paisagem — Ambiente — Território: Uma tentativa de clarificação conceptual. trad. Cristina Leal. In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. (No Prelo)

A Apreciação Estética Pura da Beleza

O propósito do segundo e terceiro capítulos consiste em apresentar uma síntese contextual das teorias de apreciação estética da beleza natural e artística, pertinentes para a compreensão das problemáticas que, inerentes ao contexto contemporâneo das várias estéticas da natureza e da paisagem, sejam ainda relevantes para os fins desta investigação. Este objectivo será cumprido através da exposição dos temas considerados adequados ao âmbito definido, tratados sobretudo pela estética do séc. XVIII, particularmente por Kant, o que permitirá estabelecer os fundamentos necessários à constituição de uma posição que possa representar a estrutura de valores própria à arquitectura paisagista contemporânea.

A compreensão do conceito crítico de Natureza é iniciada por Kant na — *Kritik der Reinen Vernunft* — *Crítica da Razão Pura*, de 1781, onde este expõe as condições de possibilidade do conhecimento da Natureza, na acepção mecanicista, enquanto objecto constituído pela legislação do entendimento, legitimando simultaneamente o conhecimento científico, que lhe foi coetâneo. Contudo, a afirmação da possibilidade do conhecimento científico da natureza não se constitui, sem a reformulação do próprio conceito de conhecimento, cuja principal característica é a sua contingência fundamental, inerente à especificidade do sujeito, assim redefinido na primeira crítica de Kant. Deste modo, a compreensão do que distingue a experiência ou conhecimento em geral, propriamente cognitivos, da experiência estética e reflexiva, onde o elemento cognitivo e o do prazer se conjugam²⁹, não é alcançável sem a abordagem do que consiste para Kant o conhecimento possível, propriamente cognitivo ou determinante, pelo que, se procura, no início deste capítulo, estabelecer as bases para a fundamentação da especificidade do domínio estético, a partir daquilo que se lhe opõe directamente no sistema kantiano.

A assunção da limitação especificamente humana — a *sensibilidade*, enquanto “ (...) *capacidade de receber representações (receptividade), graças à maneira como somos afectados pelos objectos (...)* ” (Kant, 2008, §1, B34), surge como princípio de todo o conhecimento da natureza e abre o precedente necessário para a criação da autonomia da estética, em relação à lógica e à metafísica (Ferry, 2003, p.99), cuja importância é fundamentada logo na primeira parte da *Crítica da Razão Pura — Estética Transcendental*, através da exposição metafísica das formas puras da sensibilidade — espaço e tempo. A

²⁹ Cf. “ (...) a faculdade de juízo estética é uma faculdade particular de ajuizar as coisas segundo uma regra, mas não segundo conceitos. Nesse tipo de reflexão e de experiência, estética e também cognitiva vê ele [Kant] a única mediação possível entre os domínios já delimitados: a liberdade e a natureza” (Marques, 1998, p.15). Ainda em nota António Marques refere-se na Introdução à *Crítica da Faculdade do Juízo* a este assunto: “Não nos parecerá desajustado defender que na CFJ de um certo modo, e apesar das frequentes passagens em que Kant mantém uma dicotomia estrita, tanto o julgamento estético, como o teleológico (sobre a conformidade a fins objectiva nos seres orgânicos) envolvem processos de reflexão em que o elemento cognitivo e o do prazer sempre interagem. De algum modo o juízo estético é cognitivo, assim como o teleológico contera em parte prazer” (Marques, 1998, p.35). Sobre o tema da relação entre o cognitivo e o estético vid. capítulo 4 da presente tese - A Impureza na Apreciação Estética da Paisagem.

refutação do argumento ontológico, a partir do qual a metafísica tradicional concluía a existência real de Deus, pela simples análise da sua ideia, permitiu a Kant eliminar a recorrente relativização da sensibilidade, por referência ao conhecimento Absoluto, especificamente divino, substituindo a idealidade da figura do Absoluto pela finitude humana, como base de todo o conhecimento (Ferry, 2003, p.99)³⁰.

Convém aqui clarificar o significado do termo transcendental no sistema crítico Kantiano, que consiste na fundação da possibilidade de todo o conhecimento, universalmente válido (*a priori*), na “*estrutura da razão humana*”, por oposição ao conhecimento *em si*, procurado pela metafísica tradicional na “*estrutura da própria realidade*”; doravante a metafísica ocupar-se-ia do “*modo relacional de ser da razão humana*”, enfoque que Kant designa justamente por transcendental, por indicar uma “*ordem ou estrutura da razão humana, que dá forma (quer dizer unidade sintética) à multiplicidade empírica dos data*” (Borges-Duarte, 2006, p.46-47). Na definição do próprio Kant, “*transcendental [é] todo o conhecimento que em geral se ocupa menos dos objectos, que do nosso modo de os conhecer, na medida em que este deve ser possível a priori.*” (Kant, 2008, A12, p.53)

A *intuição empírica* surge como a relação prévia a qualquer conhecimento, pelo facto de se constituir como o único modo humano de relacionamento com os objectos, através do qual a capacidade representativa é afectada por sensações; ao objecto indeterminado destas intuições Kant designa por *fenómeno* (Kant, 2008, §1, B34). Em relação ao fenómeno é possível distinguir a sua *matéria*, que deriva da sensação e se constitui portanto *a posteriori* e a sua *forma* (extensão e figura)³¹, enquanto aquilo que possibilita a ordenação do diverso do fenómeno, segundo determinadas relações encontradas *a priori* no espírito (Kant, 2008, §1, B34). A pureza de uma intuição dada depende da elisão de toda a parte material das representações, que corresponde ao que é dado na sensação, soçobrando o que interessa propriamente à *estética transcendental* — as formas puras da intuição sensível ou princípios da sensibilidade *a priori* — o espaço e o tempo (Kant, 2008, §1, A21/A22).

Esta coordenação estética no espaço e no tempo, de tudo o que é de ordem fenoménica, constitui ainda a parte intuitiva de qualquer representação, dada pela *receptividade* do espírito ou *sensibilidade*, que recebe representações (receptividade das impressões) e que Kant contrapõe à *espontaneidade* do modo de conhecer um objecto, mediante estas representações (espontaneidade dos conceitos), próprio do

³⁰ Cf. “*A objecção de Kant é bem conhecida: consiste em dizer que a possibilidade lógica, quer dizer o carácter não-contraditório de um conceito, em nada garante a sua objectividade porque, segundo uma proposição célebre da Crítica, «O Ser não é evidentemente um predicado real, quer dizer um conceito de alguma coisa que possa acrescentar-se ao conceito de uma coisa». Noutros termos: admitindo que a Ideia de Deus seja uma Ideia necessária da razão humana, admitindo até mesmo que à ideia de Deus se associa necessariamente a da sua existência, nem por isso essa existência passa a ser menos uma existência ideal, uma existência apenas em pensamento, não uma existência real.*” (Ferry, 2003, p.100)

³¹ Cf. “*Assim quando separo da representação de um corpo o que o entendimento pensa dele, como seja substância, força, divisibilidade, etc., e igualmente o que pertence à sensação, como seja, impenetrabilidade, dureza, cor, etc., algo me resta ainda dessa intuição empírica: a extensão e a figura. Estas pertencem à intuição pura, que se verifica a priori no espírito, mesmo independentemente de um objecto real dos sentidos ou da sensação, como simples forma da sensibilidade.*” (Kant, 2008, §1, B35/A21)

entendimento; sendo a estética — a ciência das regras da sensibilidade e a lógica — a ciência das regras do entendimento, fundamentais na sua reunião para a obtenção de conhecimento (Kant, 2008, A50-52/B74-76, p.88-89).

Interessa neste momento avançar para a explicitação deste modo de conhecer determinante, que reúne a sensibilidade, doadora de formas da intuição (representação dada sem pensamento), e o entendimento, faculdade de pensar, faculdade de conceitos ou doadora das regras *a priori*, que unem os fenómenos (Kant, 2008, A126, p.168). Ao *eu penso* corresponde uma unidade sintética da apercepção, que reúne a receptividade da sensibilidade, que recebe um diverso de elementos da intuição pura *a priori* (dados no espaço e no tempo) com a espontaneidade do entendimento, esta última realizável mediante três fases de síntese — da *apreensão* das representações (na intuição), da *reprodução* dessas representações na imaginação, da *reconhecimento* no conceito (Kant, 2008, B132;A97-98, p.131-132). Segundo Kant, a síntese consiste, em geral, no “*acto de juntar, umas às outras, diversas representações e conceber a sua diversidade num conhecimento*” (Kant, 2008, B103), sendo composta por três fases: a primeira — *síntese da apreensão na intuição*, consiste na reunião ordenada do diverso apresentado na intuição, que constitui já uma representação; a segunda — *síntese da reprodução na imaginação*, consiste numa lei de reprodução das representações, que as liga entre si numa sequência apresentável, mesmo sem a presença do objecto; a última, responsável pelo conhecimento — *síntese da reconhecimento no conceito*, que confere a unidade propriamente dita ao produto das sínteses prévias, através de uma redução a conceito (Kant, 2008, A79,A98-110). A estes conceitos, que conferem unidade às diversas representações num juízo, Kant designa por categorias do entendimento (Kant, 2008, B105/A80), sendo estas que permitem a objectivação, ou seja, a determinação dos fenómenos como objectos para um “eu penso” ou unidade da consciência, operando a passagem entre estados subjectivos a representações objectivas, necessárias e universais, própria da actividade sintetizadora do entendimento.

Definida a possibilidade do conhecimento fenoménico da Natureza, através da síntese do entendimento, exposta por Kant na *Crítica da Razão Pura*, de 1781, seria em 1790, que a *Crítica da Faculdade do Juízo (Kritik der Urteilskraft)* iria propor outra faculdade na família das faculdades do conhecimento até aí investigadas, nas duas primeiras críticas do sistema kantiano — entendimento e razão, que operando na presença destas faculdades, não cria nem conhecimento teórico ou determinado da natureza (entendimento), nem legislação prática ou moral (razão), mas antes efectua a mediação entre entendimento e razão através dos juízos — estético e teleológico.

Será logo na introdução da *Crítica da Faculdade do Juízo*, que Kant estabelece a distinção entre os dois usos possíveis da faculdade do juízo (unidade da faculdade da imaginação com o entendimento) — determinante e reflexivo, o primeiro definido como uso em geral, permite subsumir o particular da natureza num conceito ou lei universal, dado *a priori* pelo entendimento; o segundo uso pode

considerar-se na origem de todo o juízo propriamente estético, define-se pelo pensamento do particular na Natureza, que se eleva ao universal através de um princípio *a priori* específico — o princípio da conformidade a fins (Kant, 1998, introdução, XXVI-XXVIII; XLV). A compreensão desta específica ordem do juízo, inerente à reflexão e distinta daquela que acede ao conhecimento em geral, concretizar-se-á mediante a análise do juízo de gosto, isto é, do julgamento do belo segundo Kant a categoria estética, por excelência, de apreciação da natureza e da arte; constituindo portanto uma categoria de apreciação fundamental para o decorrer desta investigação.

A separação entre o juízo de gosto e o juízo lógico é realizada no início do primeiro momento da analítica do belo, enquanto distinção essencial, pois no juízo estético a representação é referida “ (...) *não pelo entendimento ao objecto com vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer.*” (Kant, 1998, §1) Este sentimento de si e do modo como o sujeito é afectado pela sensação instaura um outro tipo de síntese, distinta da que visa o conhecimento fenoménico, onde o papel da intuição e da imaginação não é o de fornecerem as representações ao entendimento; elide-se na reflexão, a síntese da recognição no conceito, enquanto fase terminal ínsita a qualquer processo de conhecimento determinante. Deste modo, no comprazimento consciente próprio da presença perante a beleza, a representação apreendida na intuição e reproduzida na imaginação é referida no juízo inteiramente ao sujeito, o que funda a contemplação pela persistente e singular relação da representação do objecto, dada no sujeito, com a imaginação ou faculdade das representações (Kant, 1998, §1).

A independência em relação a qualquer interesse, permite distinguir o comprazimento no belo do mesmo sentimento no agradável e no bom, pois estes modos diversos de comprazimento distinguem-se pela referência à faculdade de apetição³², presente nos segundos, e a plena liberdade que caracteriza o belo, em que o sentimento de prazer em nada depende da existência do objecto da representação. Independente do desejo, fundado no prazer que as propriedades objectivas do objecto determinam ou estimulam no sujeito, o belo contrapõe-se ao agradável, pois este último por deleitar implica necessariamente uma valoração, que se fundamenta num interesse na existência do objecto, modo de valoração por essência ausente no comprazimento no belo (Kant, 1998, §3-5). A relação do comprazimento com o conhecimento do objecto, distingue igualmente os modos de apreciação do belo e do bom, visto que a intervenção do conceito do objecto determina no bom uma valoração utilitária³³, presente no “*bom para*”, em que o objecto é meio para a realização de um fim, e mesmo no “*bom em*

³² Cf. “*O agradável e o bom têm ambos uma referência à faculdade de apetição e nesta medida trazem consigo, aquele comprazimento patologicamente condicionado (por estímulos), este um comprazimento prático, o qual não é determinado simplesmente pela representação do objecto, mas ao mesmo tempo pela representada conexão do sujeito com a existência do mesmo. Não simplesmente o objecto apraz, mas também a sua existência. Contrariamente o juízo de gosto é meramente contemplativo, isto é, um juízo que indiferente em relação à existência de um objecto, só considera a sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer.*” (Kant, 1998, §5)

³³ O comprazimento no bom será um tema tratado especificamente no capítulo - A Beleza Impura no contexto da Tradição Estética, pela evidente importância deste modo de apreciação na prática da arquitectura.

si” onde este constitui um fim em si mesmo, ambos os modos de valoração marcados pelo interesse na existência do objecto (Kant, 1998, §4)³⁴. Este conhecimento do que o objecto deva ser, ou que função deva cumprir, por exemplo, é oposto por Kant ao belo, como modelo de comprazimento por definição desinteressado, ou seja, que não tem interesse algum para além da própria contemplação, em que toma de facto interesse, mas um interesse que desconsidera qualquer outro fim, que a perpetuação da harmonia entre as faculdades do conhecimento, num estado meramente contemplativo ou reflexivo, em que a cognição não intervém (Kant, 1998, §5)³⁵.

Sem que o objecto considerado pelo juízo de gosto desperte qualquer interesse no sujeito, quer o dos sentidos, a que se refere o deleite no agradável, quer o da razão ou da moral³⁶, a que se refere o comprazimento no bom, o comprazimento no belo constitui-se singularmente como o único prazer livre, pois, como refere Kant, o que é imposto pela razão ou por uma inclinação dos sentidos não pode deixar margem para o exercício de um prazer em liberdade, porque *“todo o interesse pressupõe uma necessidade ou a produz; e, enquanto fundamento determinante da aprovação, ele já não deixa o juízo sobre o objecto ser livre.”* (Kant, 1998, §5)³⁷

A explicação do belo, como o objecto de um comprazimento, distinto, segundo a qualidade, do agradável e do bom, é inferida do primeiro momento do juízo de gosto, cujo conteúdo determina a exposição subsequente no segundo momento, onde esta categoria é definida segundo a quantidade, pois onde a escolha subjectiva é livre, porque independente de todo o interesse racional e de qualquer inclinação privada do sujeito, é legítima a *“reivindicação de validade para qualquer um”*, ou seja, a suposição da concordância universal no juízo estético (Kant, 1998, §6).

A universalidade do juízo de gosto ou do juízo estético não se baseia em qualquer qualidade do objecto, a sua validade não é objectiva, mas apresenta antes uma *“validade universal subjectiva ou estética”* (Kant, 1998, §7-8), pois esta ilimitação das faculdades de conhecimento resulta da ausência de uma regra particular de conhecimento, ou conceito, que permite o livre jogo da faculdade da imaginação e do entendimento; cuja vivificação, nesta actividade indeterminada, produz um estado de ânimo

³⁴ *“Bom é o que apraz mediante a razão pelo simples conceito. Denominamos bom para <wozu gut> (útil) algo que apraz somente como meio; outra coisa, porém, que apraz por si mesma denominamos bom em si. Em ambos está contido um conceito de um fim, portanto a relação da razão ao (pelo menos possível) querer, conseqüentemente um comprazimento na existência de m objecto ou de uma acção, isto é, um interesse qualquer.”* (Kant, 1998, §4)

³⁵ Cf. *“Contrariamente o juízo de gosto é meramente contemplativo, isto é, um juízo que indiferente em relação à existência de um objecto, só considera a sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer. Mas esta própria contemplação é tão pouco dirigida a conceitos: pois o juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico, nem prático) e por isso tão pouco é fundado em conceitos, nem os tem por fim”* (Kant, 1998, §5)

³⁶ Cf. *“Pois onde a lei moral fala, não há objectivamente mais nenhuma livre escolha com respeito ao que deva ser feito; e mostrar gosto em sua conduta (ou no julgamento sobre a de outros) é algo totalmente diverso do que exteriorizar a sua maneira de pensar moral (...)”* Kant, 1998, §5)

³⁷ Cf. *“Um objecto da inclinação e um que nos é imposto ao desejo mediante uma lei da razão, não nos deixam nenhuma liberdade para fazer de qualquer coisa um objecto de prazer para nós mesmos. Todo o interesse pressupõe uma necessidade ou a produz; e, enquanto fundamento determinante da aprovação, ele já não deixa o juízo sobre o objecto ser livre.”* (Kant, 1998, §5)

universalmente comunicável (Kant, 1998, §9). Esta concordância das faculdades de conhecimento no juízo de gosto ou apreciação é justamente o fundamento do prazer sentido, pelo que, a universalidade não é estipulada sobre o prazer, que apenas possui validade privada e é posterior ao juízo estético, mas antes sobre as “*condições subjectivas do julgamento dos objectos*”, semelhantes em todos os sujeitos *a priori*, como definidas na Crítica da Razão Pura (Kant, 1998, §9)³⁸.

O juízo estético não corresponde a um predicado do objecto e distingue-se dos juízos de conhecimento determinantes, dependentes da constituição da unidade sintética da apercepção e da *reconhecimento* no conceito, pela intervenção dominante do entendimento, pois no juízo estético ou reflexivo nada se produz, senão o sentimento de prazer ou desprazer, expressão de um sentimento subjectivo, no qual “*o sujeito se sente a si próprio*” (Kant, 1998, §1); juízo apenas considerado na sua universalidade, nas condições de pureza³⁹, ou autonomia em relação a qualquer interesse (empírico, intelectual ou moral) e com base no funcionamento semelhante das faculdades de conhecimento harmonizadas — imaginação, entendimento e faculdade de juízo estética.

Nos juízos reflexionantes estéticos, todos os aspectos formais do particular (fenómeno) dado na intuição são pertinentes, contrariamente ao que sucede nos juízos determinantes, que permitem somente um conhecimento em geral, possível pela subsunção do particular no universal, através de uma regra *a priori*, que o limita segundo o princípio *a priori da conformidade a leis do entendimento*, onde este particular (fenómeno), passa a poder ser pensado, sob os preceitos da generalidade e da unidade. É neste sentido, que a reflexão estética implica uma distinta elevação do particular na natureza ao universal, no sentido em que a faculdade de juízo reflexiva “*deve subsumir sob uma lei que ainda não está dada e por isso é na verdade somente um princípio da reflexão*” sobre a natureza, na sua singularidade, que a reflexão procura enquadrar já não em leis gerais, mas numa “*multiplicidade de leis particulares*” (Kant, 1998, §69; Introdução, V). A este princípio de reflexão Kant designou por conformidade a fins da natureza, considerando-o segundo uma analogia com as leis universais prescritas à natureza pelo entendimento, como se as leis particulares da natureza fossem um favor prestado às nossas faculdades de conhecimento, de modo a possibilitar a experiência das “*formas múltiplas da natureza*” (Kant, 1998, introdução, IV).

³⁸ Cf. “*Se o prazer no objecto dado fosse o que antecede e no juízo de gosto somente a comunicabilidade universal desse prazer devesse ser concedida à representação do objecto, então um tal procedimento estaria em contradição consigo mesmo. Pois tal prazer não seria nenhum outro que o simples agrado na sensação sensorial <Sinnenempfindung> e por isso, de acordo com a sua natureza, somente poderia ter validade privada, porque dependeria imediatamente da representação pela qual o objecto é dado*” (Kant, 1998, §9, 27) Cf. “*Este julgamento simplesmente subjectivo (estético) do objecto ou da representação, pela qual ele é dado, precede pois o prazer no mesmo objecto e é o fundamento deste prazer na harmonia das faculdades de conhecimento; mas esta validade universal subjectiva do comprazimento, que ligamos à representação do objecto que denominamos belo, funda-se unicamente sobre aquela universalidade das condições subjectivas do julgamento dos objectos*” (Kant, 1998, §9, 29)

³⁹ Este tema será tratado especificamente nos capítulos 3. A Beleza Impura no Contexto da Tradição Estética e 4. A Impureza na Apreciação Estética da Paisagem.

A conformidade a fins formal da natureza constitui assim um princípio que, analisado na sua simples subjectividade, “*na verdade não se pode acrescentar aos produtos da natureza*” (Kant, 1998, introdução, IV), mas que ocupa um lugar privilegiado no “*alargamento do pensar*”, ínsito à experiência estética (Serrão, 2007), por permitir explicar o prazer imediato na reflexão sobre a forma de um objecto, como uma adequação finalística às nossas faculdades de conhecimento. O prazer estético passa assim a estar directamente fundado na “ (...) *consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades do conhecimento do sujeito (...)*”, como se a natureza na sua multiplicidade formal pudesse ser apreciada por se encontrar orientada finalisticamente para a vivificação das nossas faculdades no sentimento do belo, sem que esta apreciação envolva, contudo, qualquer conceito (Kant, 1998, §12; introdução, VIII). A universalidade deste princípio *a priori* de conformidade a fins subjectivo é elevada por Kant a um sentido comum ou comunitário (*sensus communis aestheticus*), entendido não como um sentido externo, mas como resultado da harmonização livre das faculdades de conhecimento (Kant, 1998, §20), que permite no julgamento um modo de pensar alargado, entendido por Kant como “*Pensar no lugar de todo o outro*” (Kant, 1998, §40).

Alcançado o quarto momento do juízo de gosto, em que o Belo é definido como “(...) *o que é conhecido sem conceito como objecto de um comprazimento necessário*”, e esclarecidas as condições que permitem a universalidade e pureza deste juízo, interessa neste momento considerar a problematicidade deste “*conhecido sem conceito*” (Kant, 1998, §22), através da exposição de outras acepções de beleza que, integradas na tradição estética inglesa do séc. XVIII, e recuperadas pelas teorias estéticas contemporâneas da natureza e da paisagem, examinam o lugar do conhecimento na apreciação estética.

A Beleza Impura no contexto da Tradição Estética

A problemática relação entre o conhecimento do objecto, e o juízo estético da beleza, constituiu um tema recorrente nas teorias estéticas emergentes no séc. XVIII, sob a influência das teorias clássicas da beleza, em que a abrangência da categoria ao domínio da ética implicava a associação do belo ao bom, através dos conceitos de verdade, perfeição e utilidade (Tatarkiewicz, 1972). Apesar de no pensamento grego terem surgido teorias divergentes à concepção de beleza como adequação, que defendiam uma aplicação da categoria limitada ao que apraz aos sentidos, associada aos termos *symmetria e harmonia*, a concepção mais abrangente da categoria, associada ao termo *Kalón*, persistiria ainda no termo medieval *pulchrum*; que viria contudo a ser substituído pelo termo *bellum*, adoptado pelas línguas modernas (Tatarkiewicz, 1972). O conceito puro de beleza, referenciado na *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, constituiu o ponto de viragem, que determinaria, que a concepção da beleza condicionada a um conceito de adequação em geral constituísse uma minoria no pensamento filosófico posterior, com a dominância de teorias não conceptuais de beleza, apesar da persistência da anterior concepção, nas teorias estéticas contemporâneas (Carlson e Parsons, 2008).

No pensamento clássico destaca-se uma concepção abrangente de beleza em Sócrates, que concebeu uma estética hierárquica definida — superiormente, pela noção de *kalocagatia*, beleza racional e moral, por implicar a associação ao bom e — inferiormente, pela beleza sensível (Bayer, 1979). A exposição desta hierarquia de beleza implicou, contudo, a refutação da ideia de beleza sensível, crítica presente no diálogo estético de Platão — *Hippias Maior*, de 390 a.C., essencialmente anti-sofístico e refutativo das concepções de beleza conveniente ou útil, implícitas nas teses de Hípias, personagem que constitui o esboço das posições sofísticas (Bayer, 1979).

A crítica à perfeita identidade entre o belo e o útil é expressa neste diálogo de Platão, em que a posição de Hípias, permite apenas conceber a beleza no momento em que a utilidade se concretiza no uso do objecto, fazendo corresponder, de modo necessário, inutilidade e fealdade — “*ao útil chama-se belo, e belo no modo pelo qual é útil, e para o propósito para o qual é útil, e no momento em que é útil, e aquilo que é sob estes aspectos inútil chama-se feio (...)*” (Platão, 1925, 295d-e)⁴⁰. A concepção da beleza como adequação a uma função seria igualmente preterida, no pensamento filosófico do séc. XVIII, período de

⁴⁰ Cf. “*Then, too, in the same way we say that the whole body is beautiful, part of it for running, part for wrestling; and again all the animals, a beautiful horse or cock or quail and all utensils and land vehicles, and on the sea freight-ships and ships of war; and all instruments in music and in the other arts, and, if you like, customs and laws also—pretty well all these we call beautiful in the same way looking at each of them—how it is formed by nature, how it is wrought, how it has been enacted—the useful we call beautiful, and beautiful in the way in which it is useful, and for the purpose for which it is useful, and at the time when it is useful; and that which is in all these aspects useless we say is ugly. Now is not this your opinion also, Hippias?*” (Platão, 1925, 295d-e).

formação da estética moderna, pela adopção de uma concepção oposta ao paradigma de beleza funcional, que determinava que apesar da adequação a um fim ou função poder constituir um critério de beleza, não seria contudo o critério necessário e determinante do juízo estético (concepção fraca da beleza funcional); assumindo-se modos de beleza apreciáveis independentemente de conceitos de funcionalidade (Carlson e Parsons, 2008).

A relação entre beleza e utilidade seria tratada na obra de Anthony Ashley Cooper, conhecido por Conde de Shaftesbury — *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, de 1709, na sua relação mais estreita com o interesse na existência do objecto de apreciação indagando, na exposição do seu argumento, se um arvoredo deve ser apreciado, na sua simples presença, pelos prazeres causados no sujeito, ou antes de um modo, que podemos designar por interessado, como fim para o sujeito suprir necessidades de sobrevivência, ou para a satisfação de desejos, suscitados pela ponderação da prova dos frutos deliciosos, aí possíveis de serem colhidos (Shaftesbury, 2001, 397)⁴¹. Este tipo de apreciação, visando somente a procura de favores na natureza é considerada por Shaftesbury, como absurda e luxuriosa; um tipo de deformação da apreciação digna, propriamente formal, que a vista desse arvoredo ou de um prado, por exemplo, deveriam suscitar, não considerando a influência daquele tipo de satisfações, cuja brutidade condena claramente — *“Pois nunca pode a Forma adquirir a sua força real onde permanecer por contemplar, por julgar, ou por ponderar, permanecendo nesse caso apenas como uma característica ou símbolo acidental daquilo que apazigua e provoca os sentidos, ao satisfazer a parte bruta”* (Shaftesbury, 2001, 424-425).⁴²

A utilidade da natureza para a satisfação das necessidades animais e humanas é relacionada com uma apreciação sensualista e bruta, incapaz de se elevar a um conhecimento e prazer da beleza e do bem, concebidos conjuntamente por Shaftesbury, como fundados na razão humana, pelo que, em comparação com os animais “ (...) *nem o Homem pode através do mesmo sentido ou parte bruta,*

⁴¹ Cf. *“O Philocles! said he; May I bring this yet a little nearer? And will you follow me once more? Suppose that being charm’d, as you seem to be, with the Beauty of these Trees, under whose shade we rest, you shou’d long for nothing so much as to taste some delicious Fruit of theirs; and having obtain’d of Nature some certain Relish by which these Acorns or Berries of the Wood became as palatable as the Figs or Peaches of the Garden, you shou’d afterwards, as oft as you revisited these Groves, seek hence the Enjoyment of them, by satiating your-self in these new Delights. The Fancy of this kind, reply’d I, wou’d be sordidly luxurious; and as absurd, in my Opinion, as either of the former.”* (Shaftesbury, 2001, 397)

⁴² Cf. *“Nor will you deny Beauty to the wild Field, or to these Flowers which grow around us, on this verdant Couch. And yet, as lovely as are these Forms of Nature, the shining Grass, or silver’d Moss, the flowry Thyme, wild Rose, or Honey-suckle: ’tis not their Beauty allures the neighbouring Herds, delights the brouzing Fawn, or Kid, and spreads the Joy we see amidst the feeding Flocks: ’Tis not the Form rejoices; but that which is beneath the Form: ’tis Savouriness attracts, Hunger impels; and Thirst, better allay’d by the clear Brook than the thick Puddle, makes the fair Nymph to be prefer’d, whose Form is otherwise slighted. For never can the Form be of real force where it is uncontemplated, unjudg’d of, unexamin’d, and stands only as the accidental Note or Token of what appeases provok’d Sense, and satisfies the brutish Part. Are you persuaded of this, good Philocles? Or rather than not give Brutes the advantage of Enjoyment, will you allow them also a Mind and rational Part? (...) If Brutes therefore, said he, be incapable of knowing and enjoying Beauty, as being Brutes, and having Sense only (the brutish part) for their own share; it follows, “That neither can Man by the same Sense or brutish Part, conceive or enjoy Beauty: But all the Beauty and Good he enjoys, is in a nobler way, and by the help of what is noblest, his Mind and Reason”* (Shaftesbury, 2001, 424-425).

conceber ou apreciar a Beleza: pelo contrário, toda a Beleza e Bem que este aprecia, fá-lo de um modo nobre, e com a ajuda daquilo que nele é mais nobre, a sua Mente e Razão” (Shaftesbury, 2001, 424-425).

Contudo, como refere Guyer (2002) em — *Beauty and Utility in Eighteenth-Century Aesthetics*, apesar da insistência de Shaftesbury em salientar a independência da compreensão da beleza, da posse e instrumentalização do que é apreciado, traduzindo a concepção desinteressada da contemplação estética que se tornaria dominante no séc. XVIII, de modo nenhum o filósofo desconsidera a existência de uma relação entre a beleza formal e a perfeição ou adequação funcional (Guyer, 2002, p.440), pois segundo Shaftesbury “(...) *as mesmas formas e proporções que fazem a beleza trazem vantagem pela adaptação à actividade e uso*” (Shaftesbury, 1976 , p.262).⁴³ Não obstante, como refere Guyer (2002) esta analogia — entre adequação funcional e beleza formal — permaneceria por aprofundar na obra de Shaftesbury, mais interessado em estabelecer a analogia entre a beleza interior, associada à moralidade, com uma beleza exterior formal, na natureza símbolo do Divino; acessível à compreensão humana através de faculdades superiores, aquelas que não respondem directamente à brutidade das necessidades humanas.

Seria Francis Hutcheson, na obra — *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, de 1725, que colocaria em evidência o carácter não-cognitivo do prazer da apreciação da beleza, quer na sua relação com o fim do conhecimento *per se*, quer com o conhecimento da utilidade do objecto apreciado. A imediatividade do prazer, na apreciação da beleza, é justificada por Hutcheson pelo poder superior da percepção que designa de sentido, pois à semelhança dos sentidos propriamente ditos o prazer dele derivado preclude qualquer dependência do uso da razão, na avaliação da utilidade do que é apreciado, o que é presente na afirmação de “(...) *que alguns objectos são imediatamente ocasiões para o Prazer da Beleza, que temos Sentidos ajustados para os perceber e que este sentimento é distinto da Alegria que emerge do sentimento de auto-preservação no reconhecimento de uma vantagem*” (Hutcheson, 2004, p.28)⁴⁴.

⁴³ Cf. “ *’Tis impossible we can advance the least in any relish or taste of outward symmetry and order, without acknowledging that the proportionate and regular state is the truly prosperous and natural in every subject. The same features which make deformity create incommodiousness and disease. And the same shapes and proportions which make beauty afford advantage by adapting to activity and use. Even in the imitative or designing arts (...) the truth or beauty of every figure is measured from the perfection of Nature in the just adapting of every limb and proportion to the activity, strength, dexterity, life and vigour of the particular species and animal designed.* (Shaftesbury, 1976 , p.262) ”

⁴⁴ Cf. “ *This superior Power of Perception is justly called a Sense, because of its Affinity to the other Senses in this, that the Pleasure does not arise from any Knowledge of Principles, Proportions, Causes, or of the Usefulness of the Object; but strikes us at first with the Idea of Beauty: nor does the most accurate Knowledge increase this Pleasure of Beauty, however it may super-add a distinct rational Pleasure from prospects of Advantage, or from the Increase of Knowledge. (...) Hence it plainly appears, that some Objects are immediately the Occasions of this Pleasure of Beauty, and that we have Senses fitted for perceiving it; and that it is distinct from that Joy which arises from Self-love upon Prospect of Advantage. Nay, do not we often see Convenience and Use neglected to obtain Beauty, without any other prospect of Advantage in the Beautiful Form, than the suggesting the pleasant Ideas of Beauty?*” (Hutcheson, 2004, p.28)

O reconhecimento do papel da cognição, na apreensão da beleza, viria contudo a ser reafirmado por George Berkeley, na obra — *Alciphron*, de 1732, onde o filósofo enquadra o juízo de gosto nos juízos racionais sobre a inteligibilidade das proporções de um objecto, na sua necessária subordinação a um fim e a um uso; a beleza visível é apenas objecto para a razão, que estipula a adequação formal de um objecto em função do uso (Berkeley, 2003, p. 67)⁴⁵. Esta concepção forte da beleza como adequação em geral elide qualquer possibilidade de definição desta categoria, que não decorra de modo necessário do conceito de utilidade e do juízo dessa utilidade na apreciação estética, opondo-se claramente à imediaticidade da apreensão da Beleza, independentemente da razão concebida por Hutcheson; motivo pelo qual este dirigiria, por oportunidade da reedição da sua obra — *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, um comentário crítico à concepção cognitivista de Berkeley; no qual elenca exemplos de utilidade e adequação formal, onde não se reconhece qualquer beleza, afirmando ainda a apreciação consensual da beleza na natureza, mesmo quando esta permanece para o homem sem uso ou fim conhecidos (Hutcheson, 2003, p.169).⁴⁶

Outra proposta moderada, ou fraca da concepção da beleza como adequação, seria a proposta por David Hume, na obra — *Treatise of Human Nature*, de 1739-40, onde o filósofo define a existência de duas modalidades distintas de beleza — absoluta, ou beleza da aparência exterior do objecto e relativa, ou beleza derivada da conveniência ou utilidade do objecto. No que respeita à beleza absoluta ou exterior o autor refere apenas, que algumas qualidades dos objectos produzem satisfação, devido à actuação de princípios particulares da natureza humana (Hume, 2008, Livro III, Parte III, p.306)⁴⁷, assegurando-se assim a sua universalidade. No entanto, no que concerne a beleza relativa a concepção interessada do prazer, obriga Hume a introduzir uma condição de comunicabilidade, que procura resolver o problema da universalidade do juízo estético ao supor, que apesar da utilidade que determina a beleza de um objecto estar restrita, em última análise, a quem o possui, o consenso intersubjectivo é determinado pelo sentimento de simpatia pelo favor usufruído por outrem, pois “ (...) *pela força da imaginação partilhamos os interesses de outrem e sentimos a mesma satisfação*”(Hume, 2008, Livro III, Parte III, p.299, p.189)⁴⁸.

⁴⁵ Cf. “ *Euphranor (...) And, in effect, have we not learned from this digression that, as there is no beauty without proportion, so proportions are to be esteemed just and true, only as they are relative to some certain use or end, their aptitude and subordination to which end is, at bottom, that which makes them please and charm?*

Alciphron. I admit all this to be true.

Euphranor. According to this doctrine, I would fain know what beauty can be found in a moral system, formed, connected, and governed by chance, fate, or any other blind unthinking principle? Forasmuch as without thought there can be no end or design; and without an end there can be no use; and without use there is no aptitude or fitness of proportion, from whence beauty springs.”(Berkeley, 2003, p. 71).

⁴⁶ Cf. “*And is there no beauty discerned in plants, in flowers, in animals, whose use is to us unknown?*”(Hutcheson, 2003, p. 169).

⁴⁷ Cf. “*(...) in our judgments about most kinds of external beauty (...) Some of these qualities produce satisfaction in others through particular principles in human nature that can't be accounted for (...)*”(Hume, 2008, Livro III, Parte III, p.306).

⁴⁸ Cf. “*Any object with a tendency to produce pleasure in its possessor is regarded as beautiful; just as any object that tends to produce pain is disagreeable and ugly. Thus, the convenience of a house, the fertility of a field, the*

A concepção de beleza funcional em Hume surge, no entanto, alicerçada na potencial conveniência da instrumentalização do objecto pelo sujeito ou por outrem, correspondendo a um claro exemplo de visão estreita desta concepção, em que a beleza é totalmente determinada por um utilitarismo antropocêntrico, como sucede na concepção de George Berkeley. De facto, apesar de Hume optar por uma via de conciliação entre as concepções de beleza de Hutcheson e Berkeley, concebendo a par da beleza relativa ou útil a beleza absoluta, independente da perspectiva da conveniência, segundo Guyer permanece pouco clara a determinação da beleza a partir da utilidade (Guyer, 2002).

Esta relação seria apropriadamente considerada apenas na *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, em 1790, que definiu a par do juízo de gosto puro, desinteressado e universal outros juízos de gosto que são impuros, pela intervenção de diferentes formas de interesse, cuja análise se evidencia pertinente no percurso desta investigação; vindo ainda confirmar a importância desta terceira Crítica na resolução das problemáticas, que foram enunciadas durante todo o séc. XVIII, pelos autores expostos, entre outros.

A relação entre beleza e utilidade, assente directamente no interesse na existência do objecto, designadamente nas suas características materiais em oposição às formais, concerne a um tipo de juízos definidos por Kant, como juízos dos sentidos ou juízos estéticos materiais, em relação aos quais Shaftesbury colocara claras oposições, no início do séc. XVIII, desconsiderando como Kant a sua relação com a apreciação da beleza. De facto, seria Kant a definir os juízos formais, como os únicos juízos de gosto autênticos, acentuando o desinteresse destes juízos, como condição da sua universalidade, por oposição aos juízos estéticos materiais ou empíricos; cuja impureza é contudo permitida no domínio do agradável, em que se enquadra, por exemplo, a apreciação da cor, entre outras matérias das representações (Kant, 1998, §14).⁴⁹ A impureza do juízo estético no agradável distingue-se assim pela sua materialidade, em relação aos outros modos de impureza no juízo estético, que enquadrados como juízos formais derivam a sua impureza da interferência de conceitos na apreciação da beleza, que

strength of a horse, the capacity, soundness and speed of a vessel, form the principal beauty of these various objects. The object called 'beautiful' in these cases pleases us only by its tendency to produce a certain effect. That effect is the pleasure or advantage of some other person. Now, the only way the pleasure of a stranger, someone we don't know, can bring pleasure to us is through sympathy. So it's sympathy that is responsible for the beauty that we find in everything that is useful. Think about it and you'll easily see how large a part of beauty consists in usefulness" (Hume, 2008, Livro III, Parte III, p.299). e ainda *"A man who shows us a house takes particular care, among other things, to point out the convenience of the rooms, the advantages of how they are laid out, and how little space is wasted on stairs, antechambers and passages; and indeed it's obvious that the chief part of the beauty consists in such details as these. The observation of convenience gives pleasure, because convenience is a beauty. But how does it give pleasure? The beauty in question isn't a formal one; it has to do with people's interests; but our own self-interest doesn't come into it. So our pleasure in this beauty must come from our sympathizing with the house's owner: we enter into his interests by the force of imagination, and feel the same satisfaction that the house naturally occasions in him."* (Hume, 2008, Livro II, Parte II, p.189)

⁴⁹ Cf. *"Os juízos estéticos podem, assim como os teóricos (lógicos), ser divididos em empíricos e puros. Os primeiros são os que afirmam agrado ou desagrado, os segundos os que afirmam beleza de um objecto ou de um modo de representação do mesmo; aqueles são juízos dos sentidos (juízos estéticos materiais), estes (como formais) unicamente autênticos juízos de gosto. Portanto o juízo de gosto é puro somente na medida em que nenhum comprazimento meramente empírico é misturado ao fundamento de determinação do mesmo. (...) Uma simples cor, por exemplo, a cor da relva, um simples som (...) como porventura o de um violino é em si declarado belo pela maioria das pessoas se bem que ambos pareçam ter por fundamento simplesmente a matéria das representações, a saber pura e simplesmente a sensação e por isso mereceram ser chamados somente agradáveis"* (Kant, 1998, §14)

estabelecem a referência do objecto a um fim determinado (Kant, 1998, §15). Esta referência do objecto a uma finalidade corresponde ao que considerámos, através das várias concepções expostas, como concepção da beleza como adequação ou beleza funcional, enquadrada por Kant na designação de “*conformidade a fins*”. Convém referir, que a conformidade a fins subjectiva, definida no âmbito dos juízos estéticos puros é finalidade sem outro fim que o da mera contemplação formal; não afectando a pureza destes juízos de gosto na beleza, por traduzir apenas o prazer imediato na reflexão sobre a forma de um objecto, como uma adequação finalística às faculdades de conhecimento do sujeito, sem que haja a intervenção de qualquer conceito (Kant, 1998, introdução, VII; §15).⁵⁰

O comprazimento imediato no objecto é referido por Kant, à semelhança de Hutcheson, como requisito essencial do juízo de gosto no belo e como impedimento para considerar a interferência do conceito de utilidade neste juízo estético, referenciado por Kant ao princípio da conformidade a fins objectiva que implica sempre, ao contrário da conformidade a fins subjectiva, a ingerência de um conceito de fim — externo, inerente ao conceito de utilidade do objecto propriamente dito, e o interno — o conceito de perfeição ou fim do objecto (Kant, 1998, §15). Em relação à conformidade a fins objectiva externa — a utilidade, Kant é peremptório ao assinalar que o juízo de gosto puro na beleza, na medida em que implica um comprazimento imediato, não apresenta qualquer relação com este conceito de fim externo, impondo-se claramente para o filósofo uma visão não-instrumentalista da beleza, considerada no seu carácter incondicionado e livre (Kant, 1998, §15)⁵¹.

No entanto, Kant referia-se ao juízo de gosto puro, próprio de uma beleza livre (*pulchritudo vaga*), que considera específico da apreciação do belo natural, onde a ausência de qualquer conceito de fim implica, nos juízos formais, a sua intrínseca pureza; por oposição à beleza que designa simplesmente por aderente (*pulchritudo adhaerens*), que pressupõe o conceito do que objecto deva ser, o seu fim interno ou perfeição e mesmo a sua utilidade, na medida em que a própria perfeição ou fim interno, se pode relacionar com o fim externo ou o uso do objecto, no caso concreto do objecto arquitectónico, referenciado entre os exemplos de beleza aderente dados por Kant (Kant, 1998, §16).⁵² A beleza

⁵⁰ Cf. “Se o prazer estiver ligado à simples apreensão (*apprehensio*) da forma de um objecto da intuição, sem relação da mesma com um conceito destinado a um certo conhecimento, nesse caso a representação não se liga ao objecto, mas sim apenas ao sujeito; e o prazer não pode mais do que exprimir a adequação desse objecto às faculdades de conhecimento que estão em jogo na faculdade de juízo reflexiva e por isso, na medida em que elas aí se encontram, exprimem simplesmente uma subjectiva e formal conformidade a fins do objecto.” (Kant, 1998, introdução, VII).

⁵¹ Cf. “A conformidade a fins objectiva é ou externa, isto é, a utilidade, ou interna, isto é a perfeição do objecto. O facto de que o comprazimento num objecto, em virtude do qual lhe chamamos belo, não pode basear-se sobre a representação da sua utilidade, pode concluir-se suficientemente dos dois capítulos anteriores: porque em tal caso ele não seria um comprazimento imediato no objecto, o qual é a condição do juízo sobre a beleza.” (Kant, 1998, §15).

⁵² Cf. “Há duas espécies de beleza: a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e beleza simplesmente aderente (*pulchritudo adhaerens*). A primeira não pressupõe nenhum conceito do que o objecto deva ser; a segunda pressupõe um tal conceito e a perfeição do objecto segundo o mesmo. (...) Flores são belezas naturais livres. Que espécie de coisa uma flor deva ser, dificilmente o saberá alguém além do botânico (...) no entanto a beleza de um ser humano (...) a beleza de um edifício (como igreja, palácio, arsenal ou casa de campo) pressupõe um conceito de fim que determina o que a coisa deva ser, por conseguinte um conceito da sua perfeição, e é portanto beleza simplesmente aderente.” (Kant, 1998, §16)

condicionada pelo conceito de fim do objecto de juízo traduz assim, a ligação do comprazimento estético com o comprazimento intelectual, afirmando-se no juízo de gosto aplicado ou impuro a limitação, que a fundação sobre um conceito de conformidade a fins objectiva impõe ao comprazimento na beleza livre; contudo esta limitação não deve ser vista de um modo negativo, pois como refere Kant o juízo aplicado beneficia da junção dos dois comprazimentos — estético e intelectual, e de uma maior definição, apesar de perder o carácter universal (Kant, 1998, §16)⁵³.

É de salientar, que a conformidade a fins objectiva verificada no juízo de gosto aplicado, não é condição suficiente para a consideração da beleza aplicada, pois o conceito de beleza como adequação em Kant, ao contrário do que sucedia na concepção de beleza relativa ou conveniente de Hume, ou na concepção de beleza estritamente utilitária de Berkeley, implica não apenas a perfeição ou utilidade do objecto de comprazimento, mas igualmente a sua beleza formal, ou conformidade a fins subjectiva; prazer imediato na reflexão sobre a forma de um objecto, como uma adequação finalística às faculdades de conhecimento do sujeito. Como referem Parsons e Carlson (2008), a concepção da beleza aderente em Kant constitui uma viragem no conceito de beleza como adequação existente até ao séc. XVIII, que considerava a percepção da adequação, fim ou função do objecto como condição suficiente e integral ao juízo de gosto no belo, tanto nas concepções fortes como fracas da beleza funcional, ou beleza como adequação em geral (Carlson e Parsons, 2008, p. 24)⁵⁴.

Na concepção de beleza aderente ou condicionada proposta por Kant, a beleza não decorre da percepção da função ou adequação do objecto a um fim ou uso, mas antes é a função ou fim inerente ao conceito do que o objecto deva ser, que limita as hipóteses de beleza meramente formal, pois num objecto com fim determinado a beleza formal deve estar adequada à função ou fim a que este se destina. Deste modo, no juízo de gosto aplicado, referente à beleza aderente, implica-se uma dupla adequação: ao fim externo ou interno inerente ao conceito do objecto apreciado e às faculdades de conhecimento do sujeito.

Por superar a apreciação estética baseada na aparência formal do objecto este tipo de juízo de gosto aplicado apresenta uma reversibilidade, pois assim como as coisas parecem adequadas formalmente às nossas faculdades de conhecimento, residindo nessa adequação o prazer estético em si, no sentido kantiano, também o sujeito adopta uma apreciação que considera apropriada ao carácter da coisa contemplada ou ao que esta deva ser considerando aspectos menos visíveis da sua essência, como a sua

⁵³ Cf. *“Ora se o juízo de gosto a respeito do último comprazimento [na beleza] se torna dependente do fim no primeiro [comprazimento com referência ao fim interno], enquanto juízo da razão, e assim é limitado, então aquele deixa de ser um juízo livre e puro. Na verdade o gosto lucra por essa ligação do comprazimento estético ao comprazimento intelectual, no facto de que ele é fixo; com certeza ele não é universal, não obstante podem ser-lhe prescritas regras com respeito a certos objectos determinados conformemente a fins.”* (Kant, 1998, §16)

⁵⁴ Cf. *“Although the term functional beauty can still be applied to the Kantian idea, this belies its fundamental alteration of the relationship between function and beauty. Kant’s reconceptualization of the idea of Functional Beauty represents a turn away from the tradition of Functional Beauty running from the ancients to the eighteenth century, in which function is integral to beauty itself.”* (Carlson e Parsons, 2008, p. 24).

finalidade intrínseca. Esta adequação do sujeito ao carácter do objecto de juízo estético, no juízo de gosto aplicado, viria a ser tratada especificamente nas teorias estéticas contemporâneas da natureza e da paisagem como uma postura eticamente pertinente, reformulando o valor dos juízos de conhecimento na contemplação estética.

Depreende-se neste momento que o objecto desta tese designadamente a indagação da pertinência da impureza numa estética da paisagem e da arquitectura paisagista, consiste na investigação específica da relevância dos juízos estéticos aplicados e dos juízos estéticos materiais ou empíricos na apreciação daquela categoria e das suas transformações arquitectónicas, pelo que este percurso prosseguirá pela consideração das implicações e oportunidades inerentes a este tipo de juízos estéticos, através da exposição crítica das teorias estéticas contemporâneas que desenvolveram o papel destes na concepção de uma apreciação estética apropriada ou adequada.

A Impureza na Apreciação Estética da Paisagem

Ao expor as formulações de paisagem como categoria filosófica, entre a natureza e a arte levantou-se o problema dos modelos estéticos de apreciação, através do ensaio de Georg Simmel (2010). Segundo Simmel o fundamento ontológico da paisagem reside na natureza, mas na sua lei de formação cooperam o *“sentimento da vida [que] se desgarrar da unicidade da natureza”*, sentimento inerente a todos os procedimentos culturais, e, *“categorias já artísticas, e nessa medida está no caminho para a obra de arte e representa a sua forma prévia”*. Sublinhou-se a este propósito, que a concepção vitalista da arte e dos procedimentos artísticos, enquanto imanentes a uma estética do quotidiano, adoptada por Simmel, permitia indiciar uma resolução deste equívoco da apreciação. O facto da paisagem se constituir como uma *“obra de arte in statu nascendi”*, não implica que a paisagem em presença se deixe apreciar no seu aparecimento, como uma representação artística e menos ainda, que a sua intuição exija, *a priori*, formação artística para modelar e cultivar esteticamente o olhar comum pela cultura erudita, visto a paisagem ser fruto de uma *“intuição universal”*.

A problemática da apreciação remete para um conjunto de indagações que concernem a explicitação, por um lado, do que constitui o sentimento de vida inerente à intuição universal da paisagem e quais as principais categorias estéticas de apreciação a ele associadas e por outro lado, a aferição da necessidade do conhecimento artístico e científico, ou de outras modalidades de conhecimento, para uma apreciação apropriada da paisagem. Através destas indagações conduzir-se-á a avaliação da pertinência da impureza numa estética da paisagem e da arquitectura paisagista, confirmando especificamente o papel dos juízos estéticos materiais ou empíricos e dos juízos de gosto aplicados na referida estética.

Para o reconhecimento do papel dos juízos estéticos materiais ou empíricos na apreciação estética da paisagem interessa realçar o lugar do sentimento vital na obra de Rosario Assunto (2005), expresso na afirmação da impossibilidade de identificar o problema estético da paisagem, com o problema desta como objecto de representação artística, por ser a realidade estética da paisagem resultado de uma comunhão vital do homem com a natureza, e *“(…) toda a relação estética com a natureza não é apenas estética, mas é o aspecto estético de uma relação mais complexa, total se quisermos (…) precisamente, uma poética da paisagem”* (Assunto, 2005, p.169).⁵⁵ Nesta poética da paisagem, Assunto considera a existência de uma cooperação entre os modos — mediato e imediato do sentimento da natureza, traduzidos respectivamente no prazer específico dado na materialidade das sensações do nosso ser físico, e no prazer que deriva do modo de apreciação próprio do pensamento reflexivo, promovendo-se

⁵⁵ Cf. *“Possiamo dire a questo punto, prefigurando così le due direzioni di ricerca lungo le quali ci si deve muovere nello studiare la poetica del paesaggio, che ogni nostra relazione estetica con la natura non è mai soltanto estetica, ma è l’aspetto estetico di una relazione più complessa, totale, se vogliamo: il configurarsi di questa relazione come insieme di scelte operative sul piano estetico, una poética del paesaggio, appunto.”* (Assunto, 2005, p.169)

nesse sentimento uma mediação em que “ *as sensações dão-se em pensamento na mesma medida em que o pensamento se dá no sensível*” (Assunto, 2005, p.117)⁵⁶.

Contudo, a diferença entre a contemplação da paisagem e da obra de arte não se confunde com uma necessária incompletude do desinteresse na contemplação do belo natural, gerada pela sensibilidade do sujeito às solicitações que recebe das coisas naturais e do seu corpo misturado com elas (Dufrenne, 2002 p.63); mas reside antes na diferença entre o *viver na paisagem* definido por Rosario Assunto como ponto fundamental desta experiência estética, em oposição ao *estar em face* da obra de arte — objecto, que mesmo fazendo parte da nossa vida, não constitui o ambiente em que esta vive e se sente a si mesma vivendo (Assunto, 2005, p. 119-120.)⁵⁷.

Como refere Assunto a contemplação da paisagem é inseparável do viver nela, habita-se a paisagem e habita-se a obra arquitectónica, estabelecendo-se em ambas as contemplações um acordo entre fruição estética e fruição vital, mas a similitude deste acordo nos dois ambientes não é completa, porque a paisagem como espaço-imagem do tempo da natureza, é natureza assim como o sujeito, e “*não nos limitamos a viver na paisagem, mas vivemos a paisagem, porque vivemos a natureza, ou antes, vivemos da natureza: daquela natureza que na paisagem se configura em imagem (...)*” (Assunto, 2005, p.125-128)⁵⁸

Este modo diferente de fruição vital da paisagem, condição da própria existência humana, revela-se através da contemplação, que esteticamente tem prazer em si “*como vida-que-vive*”, trata-se portanto de um prazer composto numa “*unidade indiferenciada de prazer vital e felicidade pensante*”, porque esteada na própria indistinção entre espírito e corpo; prazer físico da vida que se vive na natureza, vivendo a natureza em si e, simultaneamente prazer reflexivo do sujeito, que na paisagem se sente a si próprio nesse estado de graça com a natureza, de que a paisagem constitui o espaço-imagem.⁵⁹ Este

⁵⁶ Cf. “*La contemplazione della natura, nel nostro essere in un paesaggio, come suscitatrice di un sentire nel quale il pensiero si media, possiamo dire, con la fisicità, e la sensazione diventano pensiero nella misura stessa in cui il pensiero si fa sensibile*” (Assunto, 2005, p.117).

⁵⁷ Cf. “ (...) *mentre le opere d' arte le contempliamo come qualcosa che sta di fronte a noi (...) il paesaggio lo contempliamo non da spettatori, se così si può dire, ma da attori. Quando contempliamo un paesaggio, siamo difatti in quel paesaggio; e siccome l'essere nostro è la vita di cui siamo viventi (...) il nostro essere nel paesaggio è un vivere nel paesaggio. (...) il paesaggio è una realtà estetica che noi contempliamo vivendo in essa; ed abbiamo osservato che è una condizione diversa da quella che caratterizza l'esperienza delle opere d'arte che nell'atto in cui noi le contempliamo vivono in noi (...)*” (Assunto, 2005, p. 119-120.)

⁵⁸ Cf. “(...) *diremo che architettura, città (...) a somiglianza del paesaggio e a differenza di altre opere d'arte, sono tali che a fruizione estetica di esse è solidale com quella che potremo chiamare la loro fruizione vitale.*” (Assunto, 2005, p. 125.) e ainda “(...) *il paesaggio è natura, noi, in quanto siamo anche noi natura, non ci limitiamo a vivere nel paesaggio, ma viviamo il paesaggio, perché viviamo la natura, anzi, viviamo della natura: di quella natura che nel paesaggio si configura in immagine, immagine di cui noi siamo, a cui apparteniamo, e non semplicemente immagine che osserviamo standone fuori.*” (Assunto, 2005, p. 128).

⁵⁹ Cf. “*Nella emozione estetica del paesaggio, in quanto il paesaggio è natura in cui viviamo, questa unità è unità indifferenziata del godimento fisico com cui il vivente, in quanto è natura vive la natura-ambiente nella quale si trova, e della contemplazione com la quale il vivente, in quanto è pensiero, gode della natura in cui è e insieme gode de si stesso che vive questa natura. Si rallegra, del proprio vivere la natura in sé e nella natura; vive insieme il paesaggio e sé nel paesaggio; vive il paesaggio, e vive sé in quanto vivente il paesaggio come una condizione fisica*

prazer vital é definido por Rosario Assunto, na sua relação com a síntese de todos os sentidos, e traduzido num bem ou favor da natureza para com o homem, constitui um sentido recuperado pela experiência estética da paisagem, prolongando-se nesta como parte integrante da sua beleza; esta experiência constitui-se na sua singularidade por tomar como tema de contemplação e juízo não apenas a paisagem, mas o sentimento de vida que reúne as “ (...) *as sensações físicas do nosso ser na paisagem, do nosso viver da natureza que na contemplação se apresenta como paisagem da qual fazemos parte, porque o vivemos enquanto nos encontramos nesta; o nosso ser na paisagem unifica-se com o nosso viver a paisagem e viver da paisagem, viver da natureza que é a paisagem*” (Assunto, 2005, p.129-130).⁶⁰

Ser e viver, são unificados na contemplação estética, através da integração da matéria dos fenómenos, derivada das sensações e constituída *a posteriori* como deleite ou prazer da vida que se sente viver; que ultrapassa o imediato da sua materialidade, ao objectivar-se, projectando-se na imagem do ambiente vivido, recuperado e prolongado na contemplação estética da paisagem. (Assunto, 2005, p.133)⁶¹

Compreende-se deste modo a integração essencial do agradável na experiência estética da paisagem, como deleite, que objectivado retorna ao sujeito e permite elevar o juízo de gosto à compreensão do prazer da vida, em que a harmonia sentida é dúlice — corporal e das faculdades do conhecimento, por permitir a própria unidade do homem e a unidade do homem com o ambiente em que vive, constituído em imagem na paisagem; e é esta experiência da recuperação da unidade perdida, que conduz Rosario Assunto a afirmar a identidade entre os pontos de vista da estética e da ecologia, identidade reconhecida sobretudo no testemunho lúcido de que a destruição física e biológica, visíveis na urbanização e industrialização totais da paisagem, são correlativas da “*frustração estético-metafísica*” ínsita à contemplação da paisagem contemporânea (Assunto, 2005, p.134).

A autenticidade e especificidade de uma experiência estética da paisagem reside precisamente no “*sentimento vital*”, que subjaz e caracteriza o estado de comunhão física com a natureza, primeiro interessada e no domínio do agradável (*piacevole*), como refere Assunto, prazer integral de todos os sentidos, experiência pré-reflexiva, primordial ou estesiológica da natureza, que se associa à “*percepção que reflecte*” (Kant, 1998, introdução, VII) própria da contemplação, ao prazer estético desinteressado,

del proprio essere vivente. Questa, che possiamo chiamare unità indifferenziata del piacere vitale e della letizia pensante e pensosa (...)” (Assunto, 2005, p.127).

⁶⁰ Cf. “*Visione, ascolto, e odorato, e sapori, e tatto: la contemplazione della natura, quando ci troviamo in un paesaggio, è identificazione di tutto il nostro essere, senza distinzione fra spirito e corpo: perchè il godimento dell’anima, disinteressato, è qui una specie di giudizio al quale fanno da soggetto non solo il paesaggio come tale, per quello che in esso si può assimilare a un’opera d’arte, ma anche la sensazione fisica del nostro essere nel paesaggio, del nostro vivere della natura che alla contemplazione si presenta come il paesaggio del quale siamo parte, perchè lo viviamo mentre ci viviamo in esso; e il nostro essere nel paesaggio fa tutt’uno con il nostro vivere il paesaggio e vivere del paesaggio, vivere della natura che è il paesaggio*” (Assunto, 2005, p.129-130).

⁶¹ Cf. “ (...) *un piacere che oltrepassa la própria immediatezza, e per questo è gioia, qualcosa di più della sua elementare fisicità (...) perchè nella esperienza estética del paesaggio questo nostro piacere si oggettiva nell’ambiente da cui lo prendiamo, si proietta, diciamo così, nell’immagine di esso ambiente, e diventa oggetto, di contemplazione (...)*” (Assunto, 2005, p.133).

marcando-o delevelmente com a sua impureza, pois como refere Assunto, este prazer vital prolonga-se e universaliza-se no mesmo movimento da contemplação, que o purifica e conserva da mesma forma, que o amor com as inclinações dos sentidos (Assunto, 2005, p.166-167).

Segundo Rosario Assunto (2005) seria esta ligação ao agradável, enquanto sentimento da matéria, que condicionaria a legitimação da paisagem enquanto objecto da estética, pois a relação inequívoca com um sentimento expulso do âmbito circunscrito desta disciplina filosófica⁶², desde a *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, condicionaria a sua elevação ao mesmo estatuto que a arte; e salvaguardada a pureza da experiência artística da veicidade do quotidiano imediato e da utilidade dos seus objectos, estabelecer-se-ia a dominância da filosofia da arte a partir do séc. XIX, definindo-se o desinteresse teórico no belo natural e paisagístico. Ao elidir o sentimento vital e o agradável do domínio estético, Kant definiu através de um único modelo de experiência estética as entidades naturais e as obras de arte, realçando o que estes juízos podem ter de comum, a contemplação desinteressada própria do juízo do belo, assumindo apenas a fácies pura da experiência estética do belo natural. Será prudente insistir nesta consideração do deleite como resíduo sendo este um “(...) *sentimento de promoção da vida inteira (...)*” (Kant, 1998,§54), que singulariza a experiência estética da paisagem, em relação ao objecto artístico? Decerto que não, e Rosario Assunto defende esta posição de concílio entre a paixão da vida e da razão reflexiva, aliás considerada como a finalidade da sua reflexão teórica, na obra — *Il paesaggio e l'estetica* (Assunto, 2005, p.381), pois pela fundação do juízo na existência, a estética da paisagem adquire a profundidade da vida, na unidade das suas múltiplas faces, possível pela recuperação do agradável.

Deste modo, num primeiro momento, a impossibilidade de eliminar os traços deste sentimento vital, não deve ser lida como negatividade, por não comprometer a garantia de pureza do encontro estético com o objecto natural assegurada, como vimos na reflexão de Rosario Assunto, pelo enaltecimento puro da sensibilidade do prazer no belo, que eleva a experiência do sujeito, purificando-a da dormência do deleite devido ao agradável das sensações directas e da plenitude de uma alegria vivencial da sua circunstância. Decerto, frequentes vezes, o deleite domina o processo e o juízo enunciado, apesar de estético, fica limitado ao empírico e ao material dado na experiência dos fenómenos, mas assim como a limitação desta condição constitui um perda da reflexão e do alargamento do pensar ínsito à eventual e necessária partilha com os outros; permitida pela universalidade dos juízos estéticos puros; do mesmo modo, constitui uma perda a eventual incapacidade de atribuir ao deleite o lugar fundamental que lhe é

⁶² Como referencia Rosario Assunto (2005) a posição de Kant em relação ao sentimento do agradável, naturalmente excluído de uma estética centrada em princípios *a priori*, seria alvo de crítica por Johann Gottfried von Herder na obra — *Kalligone*, de 1800.

devido na experiência estética da paisagem; a única relação completa possível entre o homem e a natureza precisamente pela presença deste sentimento vital (Assunto, 2005, p.166)⁶³.

Contudo, como refere Assunto, pode suceder que a retenção da experiência estética da paisagem no estrito domínio do agradável conduza, por degeneração, à própria atitude anti-contemplativa, que o plácido e nem sempre lúcido bem-estar pode incorrer, quando o sujeito “ (...) *não admite outro prazer que não aquele directamente e fugazmente vivido na experiência quotidiana (...) sentimento da matéria, e não da forma: prazer comercializável e de pronto consumo (...) renitente à contemplação* ” (Assunto, 2005, p.369).

Não obstante, num segundo momento, Rosario Assunto acentua a necessidade de reabilitar o agradável, através do reconhecimento do lugar do sentimento de vida na experiência estética da paisagem, origem da autenticidade da única experiência subjectiva de completude com a natureza, em que esta é sentida pelas suas qualidades de matriz regeneradora e intensificadora da vida, como essencial à vida pela sua utilidade experienciada precisamente no sentimento do agradável, como “*força universal que estimula a vida*” (Assunto, 2005, p.377). É na experiência estética da paisagem que a utilidade da natureza é vivida através da fisicidade do sujeito no agradável⁶⁴ e, por sua vez, se estabelece pela autocontemplação a mediação estética para o comprazimento desinteressado no belo (Assunto, 2005).

É através do agradável, associado ao juízo estético material, interessado e impuro, que Rosario Assunto concluirá a similitude entre as experiências estéticas da arte e da natureza, reafirmando o que em Kant havia sido unificado através do belo, associado ao juízo estético formal, desinteressado e puro; residindo contudo a possibilidade desta analogia, na autocontemplação desinteressada e pura deste sentimento vital confirmando-se, a par da reabilitação do agradável, o lugar do juízo de gosto no belo na terceira Crítica de Kant (Assunto, 2005). Segundo Assunto, este processo de mediação entre o útil (agradável)⁶⁵ — e o belo, integrado no juízo puro da beleza da paisagem, permite confirmar que este

⁶³ Cf. “*Di tutti i nostri rapporti com la natura, dunque, quello che si instaura nel paesaggio è il solo completo, nel senso che nel suo godimento estético è presente il sentimento vitale (...) Presente e costitutivo è il sentimento vitale nel godimento estetico del paesaggio, in quanto è insieme un antecedente ed un contenuto di questo godimento. Presente, ma non condizionante: perché il godimento estético è contemplazione insieme del paesaggio, e del sentimento vitale per il quale il paesaggio ci rallegra in quanto viviamo in esso, e viviamo desso.*” (Assunto, 2005, p.166)

⁶⁴ Rosario Assunto recupera a reflexão sobre a problematidade do agradável enquanto domínio anterior e posterior à experiência estética incluída no capítulo - *O ciclo problemático do agradável*, do Volume IV, da obra de Georg Lukács — *Ästhetik*, de 1963.

⁶⁵ Apesar da associação entre o agradável e o útil ser recorrente na exposição de Rosario Assunto sobre a ligação fundamental do estético ao domínio da experiência vivida estas “*formações*” ou “*categorias*” são distinguidos por Georg Lukács, o útil pela sua objectividade porque em relação a esta categoria é possível alcançar um consenso, em contraponto à subjectividade do agradável. Cf. “*(...) se hace visible la estrecha conexión de lo agradable com lo útil, aunque, al mismo tempo, com las importantes determinaciones que los diferencian uno del outro (...) lo útil es por su esencia una categoria objetiva, y lo agradable una categoria subjetiva.*” (Lukács, 1967, vol.IV, p.219)

juízo se funda na utilidade sentida na *experiência do agradável* — único momento de interesse e impureza estética na apreciação da paisagem — reconduzido à pureza do juízo de gosto, pela harmonia das faculdades, no sentimento da conformidade a fins subjectiva. A concepção vitalista da arte conduz Assunto a afirmar a existência de um processo inverso na contemplação estética do objecto artístico, em que o belo se medeia no útil, enquanto comprazimento puro, o juízo estético no belo artístico ao integrar-se na vida é objecto de uma experiência agradável, reconhecida como valor de intensificação da existência, também ele útil à vida (Assunto, 2005).⁶⁶

No estabelecimento do papel mediador do agradável entre o belo e o útil, como pré-categoria na apreciação da paisagem e pós-categoria na apreciação da arte, consubstancia-se a reflexão sobre a indeterminabilidade do belo em LuKács, única categoria propriamente estética, pela pureza do juízo de gosto que a determina e de maior influência e centralidade histórica, mas cujos limites superiores e inferiores são não obstante considerados pouco claros (LuKács, 1967, vol.IV, p. 208). A conexão orgânica existente entre o domínio especificamente estético e os seus limites inferiores é considerada por LuKács como decorrente da ligação à corrente vital humana, efectuada nos momentos “Antes” e “Depois” da vivência estética — ligação associada a categorias pseudo-estéticas, que apesar de relacionadas com o belo, são marcadas indelevelmente pelo interesse do sujeito; distinguindo-se o agradável, fundamento vital do estético e acima deste as categorias morais (LuKács, 1967, vol.IV, p. 210-213)⁶⁷.

Apesar da reflexão sobre esta ligação do estético à corrente vital ser considerada pertinente por LuKács, por incidir em etapas da relação do sujeito com o objecto estético e nas consequências desta vivência singular no quotidiano do homem, relevantes para situar o papel da arte na sociedade, o filósofo é peremptório ao afirmar, que não obstante esta natural dissolução dos limites entre experiência estética e experiência vivida, as categorias propriamente estéticas e as vivências a estas associadas existem e devem ser conceptualizadas nos seus limites, ou seja — na sua pureza, sobretudo quando se trata de

⁶⁶ Cf. “*Ma godimento delle opere d’arte è giudizio estetico, di cui è categoria il bello: il giudizio estetico, dunque, essendo vissuto, si fa, come atto di vita, oggetto di un sentimento che è quello del piacevole; e come tale risulta utile alla vita che nel piacevole intensifica se stessa, e godé di sé autoespandendosi-sicché questo intenso piacere che, vivendo il giudizio estetico dell’arte, l’avita prova di se stessa in quanto vita vissuta, rende utile alla vita come tale anche l’esperienza (...) la mediazione del bello nell’utile ha luogo nella esperienza dell’arte (...) nel godimento del paesaggio la mediazione ha luogo in direzione inversa, come mediazione dell’utile nel bello: essendo qui l’utile, sentito come piacevole, a farsi oggetto di categorizzante giudizio estetico, nel momento stesso in cui lo viviamo come utile in quanto tale ne ricaviamo un beneficio per la vita*” (Assunto, 2005, p.378)

⁶⁷ LuKács centra a sua atenção na estética da arte visto não reconhecer a legitimidade da beleza natural, no entanto, através da analogia estabelecida por Assunto entre os domínios da estética da paisagem e da artística precisamente pela ligação à corrente vital considera-se pertinente, no âmbito desta investigação, referenciar a reflexão do filósofo húngaro. Cf. “*La originalidad del planteamiento kantiano consiste exclusivamente en hacer resueltamente de la estética un ámbito intermedio que, gracias al desinterés que domina en él, se diferencia hacia abajo de lo agradable y, por arriba, de lo moral, pues lo agradable y lo moral se encuentran ambos bajo el imperio del interés*” (LuKács, 1967, vol.IV, p. 210) e ainda: “*El Antes y el Después son por tanto estadios de la corriente vital de cada hombre y, al mismo tiempo, etapas de su relación com el arte, por las cuales se orienta él mismo al arte o se vuelve, enriquecido por él, a la cotidianidad*”. (LuKács, 1967, vol.IV, p. 210)

determinar, numa perspectiva crítica, o valor do objecto estético e as reacções adequadas a este (LuKács, 1967, vol. IV, p.243)⁶⁸.

Se no que concerne à arte, como objecto específico de reflexão filosófica, LuKács considera que a estética pode e deve ser tratada nos limites da sua pureza, a problemática da apreciação adequada à especificidade do objecto estético tem vindo a ser proposta na sua pertinência na estética contemporânea, no que concerne à arte sob a influência da orientação culturalista dada pela filosofia analítica, em que se integra Danto, entre outros, e especificamente no que respeita à estética da natureza e da paisagem, através da obra de autores como — Yuriko Saito, Malcom Budd e Ronald Hepburn, que propõem a reconsideração do papel dos juízos de conhecimento na experiência estética, pela sua relevância para a referida adequação do juízo estético, reformulando a importância dos juízos de gosto aplicados e impuros.

A urgência da redefinição do conceito de arte, motivada pelas correntes artísticas contemporâneas que operaram a dissolução das diferenças estéticas entre o objecto banal e a obra de arte, como a Pop Art, conduziu a reflexão de Arthur Danto na obra — *The Transfiguration of the Commonplace*, de 1981, a estabelecer o papel da interpretação da obra institucionalizada, como único modo de compreender a transfiguração recente da própria arte e as suas motivações, elidindo o papel do juízo de gosto na apreciação, que se transforma num acto de reconhecimento mediado pelas teorias artísticas integradas no que o filósofo designa por “*clima do mundo da arte*” (Danto *apud* Jimenez, 1997, p.409). A resposta da sensibilidade à aparência formal do objecto estético, cessa de ser a condição determinante do juízo estético, pois objectos com uma identidade formal semelhante são referenciáveis a diferentes identidades ontológicas, caso exemplar da peça de Andy Warhol — *Brillo Soap Pads Boxes*, de 1964, em que, segundo Danto, a apreciação estética requer que se conheça em primeiro lugar a diferente ontologia do objecto, enquanto objecto artístico, como condição para que a apreciação seja adequada (Danto *apud* Jimenez, 1997, p.410). A reflexão sobre o conceito de beleza interna enquanto paradigma de beleza cognitivo e não formal, conduz Danto a considerar, devido à interferência de juízos morais, a existência de belezas formais inapropriadas ou inadequadas no domínio da arte, por obscurecerem aspectos perversos da obra, que devem ser avaliados cognitivamente; estabelece-se assim a diferença

⁶⁸ Cf. “*La difuminación de los límites entre lo agradable y lo estético arraiga pues en la cosa misma, en la vida. Peso a ello, los límites existen, y con una claridad sustraída a toda a duda, a saber: en las obras de arte mismas y en las reacciones adecuadas a ellas.*” (LuKács, 1967, vol. IV, p.243) e ainda: “*La contraposición entre lo artísticamente logrado y lo malogrado o lo problemático no es —sobre todo en el último caso - ninguna delimitación entre la esfera estética y tendencias o formaciones pseudoestéticas, sino una discusión dentro de lo estético, la cual, si se realiza de un modo correcto y consecuente, es muy apropiada para profundizar las cuestiones más propias y fundamentales de la estética*” (LuKács, 1967, vol. IV, p. 245).

entre a obra que é esteticamente um sucesso, do ponto de vista formal, apesar de ser um falhanço artístico, do ponto de vista cognitivo (Danto, 1994, p.368-369).⁶⁹

Este desvio pelas teorias estéticas contemporâneas permite compreender como, por analogia, as estéticas da natureza e da paisagem, a partir dos anos 60, foram influenciadas por esta orientação culturalista, dada pela filosofia analítica à estética, estabelecendo uma crítica aos modos inapropriados de apreciar os referidos objectos estéticos, que conduziu a um crescendo extremismo entre posições cognitivistas e formalistas. O cognitivismo advoga a necessidade de reconhecer a importância do conhecimento, de um modo geral científico, para a apreciação correcta do belo natural, pela ênfase dada a propriedades que superam o âmbito circunscrito das propriedades formais, enquanto associadas a um modelo pictórico de apreciação herdado do pitoresco, estabelecido na segunda metade do séc. XVIII. O formalismo, por sua vez, concentra-se sob a apreciação das propriedades formais, segundo uma perspectiva que se afasta contudo da estética proposta por Kant, por se concentrar numa objectivação da qualidade estética, associada a propriedades visuais sobretudo cénicas — como a unidade, equilíbrio, harmonia da composição, entre outras.⁷⁰

Uma posição moderada entre ambas as correntes consideradas, mas que resulta da reflexão sobre as questões avançadas por estas duas tendências, aplicadas à estética contemporânea da natureza e da paisagem, é a exposta por Yuriko Saito. Esta filósofa dedicada à estética japonesa e à estética ambiental, desenvolve o conceito de apreciação adequada ao objecto estético, nos ensaios — *The Aesthetics of Unscenic Nature*, e *Appreciating Nature on Its Own Terms*, ambos de, 1998. No ensaio, *The Aesthetics of Unscenic Nature*, Saito estabelece uma reflexão crítica sobre a estetização do ambiente natural baseada apenas em qualidades cénicas, vinculando esta tendência ao pitoresco do séc. XVIII, cuja influência nos modos de apreciação é dominante, pela sua imediata atractividade, em detrimento de uma apreciação que seja consentânea com o que nestes ambientes se constitui na invisibilidade e designadamente apropriada a outros ambientes, não enquadrados positivamente no que respeita às qualidades pictóricas, por não serem estimulantes do ponto de vista cénico (Saito, 1998). Mas se Saito refere as abordagens cognitivistas, é apenas pela sua concordância com a crítica que efectua ao paradigma de apreciação cénico, pois ao contrário dos autores proeminentes desta tendência, designadamente Allen Carlson, a filósofa não considera que o carácter negativo deste paradigma de apreciação se resuma ao argumento cognitivo, que estipula que os juízos verdadeiros são apenas possíveis se o ambiente for considerado como enquadrado na correcta categoria científica.

⁶⁹ Cf. “Once we think of beauty (...) as something that has to be explained through whatever interpretation we give of the work of art, so that we are dealing with something cognitive rather than merely aesthetic (...) but that means there are works which are better off for not being beautiful, since they might be artistic failures if they were, so to speak, aesthetic successes —that is to say, inappropriately beautiful” (Danto, 1994, p.368-369).

⁷⁰ Não constitui um objectivo desta tese a exposição detalhada destas correntes estéticas contemporâneas, pelo que, a avaliação da importância dos juízos de gosto aplicados numa estética da natureza e da paisagem, se realizará recorrendo apenas aos autores considerados de maior importância, pela qualidade das suas posições e formulações.

A posição advogada por Saito nega assim a transformação dos juízos estéticos em juízos lógicos, estabelecendo antes o carácter inapropriado do paradigma de apreciação cénico, de acordo com argumentos morais, que considerados no âmbito da arte pelo filósofo John Dewey na obra — *Art as experience*, de 1934, enfatizam a função moral da experiência artística como um descentramento do indivíduo, mediado pelo objecto artístico como motivo de encontro entre as culturas de cada um dos sujeitos, realizável apenas se considerada a interpretação do contexto histórico e cultural do artista e da intencionalidade, que conduziu o acto criativo (Saito, 1998). Será o enfoque específico no argumento moral, como guia da experiência estética da natureza e da paisagem que permite, segundo Saito, uma apreciação nos próprios termos, situando-se em seguida na determinação do carácter apropriado da apreciação — o domínio cognitivo, não obstante o conhecimento só poder servir a experiência estética, se estiver directamente ligado aos aspectos formais e materiais da natureza percebida (Saito, 1998).⁷¹ Assim, o que na experiência estética da natureza poderia permanecer num domínio “*invisível e incompreensível*”, surge realçado pela fundação dada pelo conhecimento científico apropriado, que concerne sobretudo a “*origem, história e função*” dos objectos naturais, desde que, estes sejam aspectos manifestos na aparência sensível da natureza; redefinindo-se a apreciação estética da natureza como “*(...) o modo como a natureza conta a sua própria história através das suas qualidades sensíveis (...)*” (Saito, 1998,p.105).⁷²

A pertinência do conhecimento científico, na adequação da apreciação proposta por Saito⁷³, torna-se mais evidente no ensaio — *Appreciating Nature on Its Own Terms*, onde a filósofa esclarece que não se trata de tornar os valores estéticos inteiramente dependentes dos valores ecológicos, mas que mesmo opondo-se ao determinismo de uma estética ecológica, considera existirem de facto situações em que não se deve prescindir da associação dos valores referidos e que, em todos os casos, determinado conhecimento científico “*amplia ou modifica a nossa experiência perceptiva inicial*”, em especial no que concerne às qualidades secundárias, integradas no conhecimento desenvolvido pelas ciências da

⁷¹ Cf. “*(...) even if we agree that there is beauty in an ecosystem (due to its harmony, unity, and interdependence of parts) it is a highly conceptual one; experienced by most of us through verbal descriptions or a diagram. Unless we are field ecologists observing its many members and their behavior for a long period of time, such beauty is beyond our ordinary perceptual experience (...) but we must stress that the aesthetic value (...) it is not simply our conceptual understanding of its role in the ecosystem, but the way in which its various sensory qualities illustrate or express their important role.*” (Saito, 1998a,p.104)

⁷² Cf. “*Penso que escutar a natureza enquanto natureza tem de envolver o reconhecimento da sua própria realidade, independente de nós. Tal inclui reconhecer que um objecto natural tem a sua história e função únicas, independentes do significado histórico, cultural ou literário que lhe é atribuído pela humanidade, bem como as suas propriedades sensíveis específicas. Assim, uma apreciação da natureza nos seus próprios termos tem de se basear em escutar a história que a natureza conta de si própria através de todas as suas propriedades sensíveis, isto é, a história da sua origem, composição, função e funcionamento, independentemente da presença ou envolvimento humanos*” (Saito, 2010). Nas citações realizadas deste ensaio não se indica a paginação visto a obra estar no prelo. Saito, Y. (2010) —*Apreciar a Natureza nos seus Próprios Termos*. trad. Luís Sá. In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. (No Prelo)

⁷³ Saito não atribui exclusividade ao conhecimento científico neste papel de guia da apreciação estética apropriada, considerando ainda o conhecimento integrado nos mitos e contos tradicionais que reflectem também a natureza (Saito, 2010). No âmbito deste percurso de investigação e de acordo com os objectivos definidos considerou-se mais relevante expor a importância do conhecimento científico.

natureza, que consideram os fenómenos no seu contexto espacial e temporal, desenvolvendo uma perspectiva histórica (Saito, 2010).⁷⁴

Esta consideração da natureza nos próprios termos, proposta por Saito — *“envolvendo o reconhecimento da sua própria realidade independente de nós”*, não consiste em considerar a natureza ou paisagem independentemente do prazer que a sua aparência formal nos proporciona, mas constitui antes uma proposta de juízo estético aplicado. Este tipo de juízo, em parte similar ao sentido já exposto no percurso de investigação, implica a consideração do conceito de fim ou sentido interno, perceptível em qualidades do objecto natural — como a harmonia, unidade, e interdependência de partes, associadas à sua origem, história e função — que referenciadas por Saito, implicam o condicionamento do juízo pelo conceito de fim ou função natural do objecto, traduzindo assim a ligação do comprazimento estético com o comprazimento intelectual. Todavia, esta ligação processa-se sem que haja determinismo, como refere Saito, pois a beleza formal não deriva da percepção da adequação formal ao fim natural, ou função ecológica do fenómeno observado, como condição suficiente do juízo de gosto.

A concepção de apreciação nos próprios termos proposta por Saito, em que o sujeito adopta uma apreciação que considera apropriada ao carácter do fenómeno contemplado, integra-se na concepção de beleza aderente ou condicionada proposta por Kant, pois a beleza não parece decorrer simplesmente da percepção de um fim interno, neste caso natural, mas é antes o conceito de harmonia ou fim inerente, evidenciado pelo conhecimento do objecto estético natural — considerando o seu dever histórico e a interdependência das suas partes conformes a um fim — que parece ampliar ou condicionar as hipóteses de beleza meramente formal.

O argumento moral em Saito, inicialmente concebido como uma adequação do sujeito ao objecto de contemplação estética, assim apreciado nos seus termos, introduz uma concepção justa de apreciação estética, por integrar o conhecimento sobre o objecto apreciado que permite iniciar o sujeito na consideração reflexiva da beleza formal, como adequação a um fim natural (bom em si, no sentido dado por Kant). Saito afirma a importância de integrar conhecimento acerca do objecto natural contemplado através do recurso a narrativas da natureza, científicas ou culturais (folclore e mitos), pois estas permitem educar esteticamente para a percepção de um sentido inerente aos objectos e fenómenos naturais, que guia a *“nossa experiência sensível da natureza no sentido de a apreciar adequadamente,*

⁷⁴ Cf. *“Por outro lado, há alguma informação científica que amplia ou modifica a nossa experiência perceptiva inicial da natureza. Essa informação deriva daquilo a que Hargrove chama ciências da história natural (como a geologia e a biologia), que são baseadas em observações, em especial das qualidades secundárias, e lidam com os objectos e os fenómenos no seu contexto espacial e temporal.”* e ainda — *“Não quer dizer que o valor ecológico do objecto deva determinar inteiramente o seu valor estético. Tal determinismo ecológico, por assim dizer, negligencia a experiência sensorial que substancia o valor estético; a nossa experiência estética começa e acaba com a superfície sensorial. No entanto, isto não impede que a nossa reacção inicial esteja sujeita a modificações e revisões com informação adicional. Neste aspecto, os nossos juízos estéticos da natureza não são singularmente diferentes da nossa apreciação da arte, discurso moral ou disciplinas cognitivas.”* (Saito, 2010)

através da modificação, reforço, iluminação ou transformação do seu conteúdo” (Saito, 2010).⁷⁵ A identificação de um sentido inerente aos objectos e fenómenos naturais, na apreciação da natureza nos seus próprios termos proposta por Yuriko Saito, parece implicar que desta derivam necessariamente juízos aplicados, marcados indelevelmente pela impureza estética. Mas será que a adequação do juízo estético à ontologia do objecto implica necessariamente a impureza do juízo estético?

No âmbito das propostas de adequação da apreciação estética ao carácter do objecto de juízo estético integra-se a concepção exposta por Malcom Budd em — *The Aesthetic appreciation of Nature: Essays on the Aesthetics of Nature*, de 2002, na qual o filósofo considera que assim como a apreciação estética do objecto artístico carece da consideração da sua natureza enquanto arte, também a apreciação estética da natureza deve considerá-la enquanto natureza, ou seja, integrando nessa apreciação o conceito de natureza, ou do objecto natural ou fenómeno observado (Budd, 2002, p.10)⁷⁶. Mas esta adequação da apreciação ao objecto natural, não se trata de conseguir nomeá-lo ou identificá-lo do ponto de vista de uma nomenclatura científica, mas de reconhecer as qualidades que esse ente natural manifesta consoante a descrição sob a qual é experienciado, na medida em que, a descrição condiciona a fenomenologia da experiência estética (Budd, 2002, p.12).⁷⁷

Budd considera a existência de aspectos ou propriedades que distinguem os entes naturais e que observados na particularidade da experiência estética, distinguem a apreciação estética da natureza enquanto natureza, de outros tipos de apreciação estética, entre os quais — a história natural expressa na aparência exterior do ente, a relação verificada entre esta aparência exterior ou entre a forma do ente e os processos ou estruturas naturais de que decorre, a identificação de funções naturais, como associadas à forma dos entes — em suma, a percepção de uma adequação entre forma natural e a função ou fim dessa forma, integrada numa concepção de desenvolvimento ínsita à percepção da temporalidade da natureza (Budd, 2002, p.17).

⁷⁵ Cf. *“Defendi que a adequada apreciação estética da natureza tem de incorporar a capacidade moral para reconhecer e respeitar a natureza como tendo a sua própria realidade, separada da nossa presença e com uma história própria para contar. Além disso, requer ouvidos sensíveis para discernir que história poderá estar a contar com a sua superfície sensível específica, por pouco atraente que seja. Sugeri que as nossas tentativas de dar, de alguma forma, sentido aos objectos e fenómenos naturais, guiam a nossa experiência sensível da natureza no sentido de a apreciar adequadamente, através da modificação, reforço, iluminação ou transformação do seu conteúdo”* (Saito, 2010).

⁷⁶ Cf. *“But just as artistic appreciation is the appreciation of art as art, so the aesthetic appreciation of nature should be understood to demand the appreciation of nature as nature”* (Budd, 2002, p.2).

⁷⁷ Cf. *“(…) your experience of an item is sensitive to what you experience it as, so that an experience of it under one description has a different phenomenology from that of an experience under an incompatible description. Furthermore, the description under which you experience something constrains the qualities that such an item can manifest to you, that is, that it can display as an item of the kind that falls under that description; and so the qualities of an item available under one description might not be available under another description.”* (Budd, 2002, p.12) e ainda - *“Aesthetic appreciation of a bird’s song appears to be the same before and after you learn which type of bird it is, or whether you know it is a song thrush, say, and how a song thrush looks, at rest or in flight”* (Budd, 2002, p.11).

Naturalmente, Budd considera a pertinência do conhecimento científico da natureza na adequação da apreciação estética da natureza ao ente natural, pois o conhecimento dos processos naturais, que estão na origem ou condicionam a aparência das formas apreciadas, “(...) *pode convocar para a experiência perceptiva da natureza pensamentos, emoções e imagens relevantes, indisponíveis àqueles a quem falta esse conhecimento (...) alterando a natureza da resposta estética*” (Budd, 2002, p.20-21). Na concepção de Budd não se trata de um argumento moral que convoca a pertinência de uma adequação da apreciação estética ao ente natural, nem se resume a um argumento propriamente cognitivo, pois o filósofo assegura a independência de conceitos dos tipos naturais observados, nesta adequação da experiência estética à ontologia natural do ente, realçando a transformação da experiência estética de um modo assinalável e com consequências especificamente estéticas, que não devem ser negligenciadas (Budd, 2002, p.95)⁷⁸.

Esta concepção da importância do conhecimento científico na transformação da experiência estética da natureza identificada no ensaio de Budd (2002)⁷⁹ havia sido exposta por Hepburn no ensaio — *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*⁸⁰, de 1966, sob a designação de “*assimilação imaginativa do conhecimento científico*”, através de um tipo específico de apercepção que Hepburn salientou ser a actividade principal na experiência estética da natureza (Hepburn, 2010).⁸¹ Ao designar este tipo de apercepção por — “*assimilação imaginativa do conhecimento científico*”, e através dos exemplos expostos no ensaio referido, Hepburn parece propor que o papel da imaginação não será constrangido pelo domínio do entendimento, como sucede na unidade sintética da apercepção, ínsita aos juízos de conhecimento determinantes, estabelecendo-se uma via possível para a integração de conhecimento; consentânea com a harmonia das faculdades da imaginação e entendimento, própria da reflexão estética segundo Kant, definida como a origem do prazer estético, de que decorrem os juízos de gosto puro.

⁷⁸ Cf. “*But it is compatible with the requirement that the aesthetic appreciation of nature is the aesthetic appreciation of nature as nature (as what nature actually is) that natural items should be appreciated aesthetically under no concepts at all (except that of nature itself); that is not as instances of the kinds they exemplify, but only with respect to their sensible qualities, the way in which they compose their item’s perceptual forms, and the aesthetic properties they possess in virtue of these qualities and forms.*” (Budd, 2002, p.95)

⁷⁹ Cf. “*For knowledge of the nature of a natural phenomenon to be able to effect a transformation of the subject’s experience of it, the knowledge must be such that it can permeate or inform the perception of the phenomenon so that what the subject sees it as is different from how it is seen by someone who lacks the requisite knowledge (...) for the knowledge we bring to our perception is (...) such as to integrate with the perception in such a manner as to generate a new perceptual-cum-imaginative content of experience.*” (Budd, 2002, p.22)

⁸⁰ Nas citações realizadas deste ensaio não se indica a paginação visto a obra estar no prelo. Hepburn, R. (2010) — *A Estética Contemporânea e o Desprezo pela Beleza Natural*; trad. Tiago Carvalho. In Serrão, A. V. (Coorden.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. (No Prelo)

⁸¹ Cf. “*Em certo sentido, aperceber-me de algo é simplesmente “saber” ou “compreender”, onde “saber” e “compreender” são analisáveis em termos disposicionais. Mas o nosso sentido actual de “aperceber” tem uma componente essencialmente episódica: é um tornar-se consciente, uma experiência cronometrável. No cenário estético que nos interessa, é uma experiência que acompanha e que assoma de percepções — percepções nas quais nos detemos e nos demoramos (...) embora não tenhamos espaço para multiplicar exemplos, deve ser óbvio que este tipo de apercepção é uma das nossas actividades principais na experiência estética da natureza.*” (Hepburn, 2010)

A abordagem realizada das modalidades de impureza na apreciação estética da paisagem, através da interferência de juízos estéticos materiais ou empíricos, ínsitos ao sentimento vital, e de juízos estéticos aplicados, ínsitos à ingerência de um conceito de fim na apreciação, parece indiciar que a pureza do juízo de gosto apesar de comprometida pode, não obstante, ser salvaguardada, quando se considera a paisagem na apreciação estética como espaço-imagem da natureza negligenciando, contudo, a presença de um princípio da conformidade a fins objectiva, própria do conceito de utilidade e do conceito de perfeição ou fim do objecto de juízo.

De facto, mesmo a apreciação da paisagem humanizada, considerada por Rosario Assunto (2005)⁸² como obra humana e obra da natureza, onde se intersectam dois tipos de finalismo — interessado, quando a transformação é dirigida considerando a realização de um fim útil; e desinteressado, porque a transformação operada assemelha-se à arte que visa a mera criação de beleza — pode ser considerada uma apreciação estética pura, desde que, como referiu Kant o sujeito no juízo de gosto não conheça ou não considere o conceito desse fim (Kant, 1998, §16)⁸³.

Mas se a apreciação estética da paisagem pode ser concebida na sua pureza, mesmo quando objecto de uma intervenção humana que visa a utilização da mesma, se houver abstracção do fim dessa intervenção, que modo de apreciação estética da paisagem se deve requerer, quando a transformação é operada pela Arquitectura Paisagista ou pela Arquitectura? Por outros termos, uma apreciação estética da obra da Arquitectura Paisagista ou da Arquitectura é adequada independentemente da sua pureza ou impureza?

⁸² Cf. “(...) questo intervento dell’uomo, questa azione, com la quale lo spirito umano plasma e oggettivizza se stesso modellando la natura, abbia in sé un dúplice finalismo: finalismo interessato (finalismo com rappresentazione di uno scopo, diremo adoperando la terminologia introdotta da Kant nella Critica del Giudizio), e finalismo disinteressato, finalismo senza la rappresentazione di uno scopo. Questo secondo finalismo caratterizza il fare degli artisti (...)” (Assunto, 2005, p.289).

⁸³ Cf. “Um juízo de gosto seria puro com respeito a um objecto com fim interno determinado somente se aquele que julga não tivesse nenhum conceito desse fim ou se abstraísse dele em seu juízo”(Kant, 1998, §16).

O lugar da impureza na Estética da Arquitectura Paisagista

A arquitectura paisagista, enquanto domínio do conhecimento de síntese e actividade profissional, data da viragem do séc. XIX para o séc. XX., integrando-se nas designadas profissões da Era Industrial, implicada nos esforços desenvolvidos pela sociedade moderna, para a resolução dos desafios específicos, que a industrialização e o crescimento urbano vieram a assumir neste período. Como referiu Caldeira Cabral (1993), no início do séc. XX, —“a industrialização crescente de todo o mundo ameaçava destruir com o seu critério estreitamente utilitário todas as belezas tradicionais da paisagem”. A problematização da relação humana com a paisagem esteve na origem desta categoria profissional e do seu campo específico de estudo, desde cedo assumido na sua transversalidade, relativamente a múltiplos domínios de conhecimento.

A definição da profissão em Portugal, na década de 40 do séc. XX: “A Arquitectura Paisagista é a arte de ordenar o espaço exterior em relação ao homem”, é dada por Caldeira Cabral (1993), fixando o objecto de intervenção no “espaço exterior” e incluindo a actividade no campo das artes, enquanto produtora de uma, muito particular, categoria de beleza, na qual o arquitecto paisagista sempre fez aderir os conceitos de ordem, de adaptação e da utilidade para o homem, na acepção mais ampla do conceito.

Inicialmente, o conceito de ordem aparece nos textos fundadores da Arquitectura Paisagista Portuguesa, na sua relação com uma das finalidades da criação artística — a beleza. Contudo, este conceito de beleza não se circunscreve às propriedades objectivas do objecto de contemplação, nem apenas a propriedades formais, evidenciadas pelo sujeito, nem tão pouco é fruto de uma concepção desinteressada pois, o conceito da utilidade é intrínseco a toda a criação arquitectónica. O conceito de ordenação humana dos “(...) espaços naturais aos seus próprios fins e necessidades (...)” (Cabral, 1993) realça as questões funcionais e de necessidade, sendo a ordem “principalmente funcional”, e a Arquitectura Paisagista o exercício de “ (...) ordenamento de todos os elementos em relação ao fim proposto (...)” (Cabral, 1993).

Deste ponto de vista, há que realçar que, entre as funções que a obra da Arquitectura Paisagista deve cumprir, se encontram as funções ecológicas, desde o início consideradas na arquitectura paisagista Portuguesa, como comprova a afirmação de Caldeira Cabral —“ (...) uma paisagem desequilibrada nunca poderá alcançar a beleza e harmonia daquelas em que o homem soube realizar obra perfeita debaixo do ponto de vista funcional (...)”(Cabral, 1993). Nas palavras deste arquitecto paisagista, a criação de beleza intrínseca à paisagem, manifesta-se no “ (...) equilíbrio biológico dos diversos factores que nela actuam e na sua perfeita adequação aos interesses dos homens que nela vivem (...)” (Cabral, 1993), sendo o objectivo maior da prática da arquitectura paisagista, a realização, “ (...) em cada momento, com a maior perfeição, da paisagem humanizada.” (Cabral, 1993).

Os objectivos múltiplos que orientam a concepção arquitectónica da paisagem não se cingem à criação de uma beleza pura por contemplarem, quer o conceito de perfeição, como o conceito da utilidade para o homem, mas será que a apreciação da obra paisagista pode contudo ser realizada no domínio de uma apreciação pura? De acordo com a estética de Kant apenas a apreciação da beleza natural permite a pureza do juízo estético, por apenas esta dispensar a consideração de conceitos pois “ (...) *a simples forma* [natural], *sem conhecimento do fim, apraz por si própria no julgamento* (...)”⁸⁴, enquanto que, na apreciação da arte “(...) *tem que se estender a vista para além da simples forma até um conceito, para que o objecto seja desta maneira pensado através de um juízo estético logicamente condicionado*” (Kant, 1998, §48).

A perfeição da paisagem humanizada, identificada enquanto objectivo da actividade da arquitectura paisagista permite inferir, no caso da apreciação da obra paisagista, que não se trata de uma apreciação da beleza da natureza — o único domínio que, segundo Kant, dispensaria na apreciação estética o conceito daquilo que o elemento natural deva ser — mas antes da apreciação de um produto do fazer, que à semelhança da arte pressupõe o conhecimento dos fins internos — perfeição, e no caso da Arquitectura Paisagista também dos fins externos — utilidade, desconsiderados pelo filósofo no juízo da beleza natural (Kant, 1998, §48)⁸⁵.

A arquitectura constitui a actividade artística onde o útil condiciona a realização do belo, trata-se de uma beleza aderente na concepção de Kant, que requer de um ponto de vista crítico um juízo de gosto aplicado, que se dirija explicitamente aos conceitos de fins particulares inerentes à obra. Num primeiro momento a responsabilidade social exigida ao projectista aconselha, que a crítica da obra arquitectónica deva dirigir-se à concretização da utilidade da obra, que no caso específico da arquitectura paisagista une valores de uso e valores ecológicos, a que crescem os valores estéticos e simbólicos. Do ponto de vista da crítica da arquitectura exige-se, num segundo momento e como refere Rodrigues, uma atenção sobre a “*finalidade manifestada que se constitui na transfiguração plástica do fim útil, não o confortável nem o utilitário, mas o valor útil tomado (...) como função prática articulada a outras funções éticas, ontológicas, estéticas e artísticas (...) exercitando um processo de sedução por parentesco com a totalidade humana*” (Rodrigues, 2002, p.42).

⁸⁴ Como se viu no quarto capítulo - A Impureza na Apreciação Estética da Paisagem, no âmbito do cognitivismo, integrado nas teorias estéticas contemporâneas, o conhecimento do objecto apreciado é importante na adequação da experiência estética ao “objecto” natural.

⁸⁵ Cf. “*Para ajuizar uma beleza da natureza enquanto tal não preciso ter antes um conceito daquilo que o objecto deva ser; isto é, não preciso conhecer a conformidade a fins material (o fim), pelo contrário a simples forma, sem conhecimento do fim apraz por si própria no julgamento. Se porém o objecto é dado como um produto da arte e como tal deve ser considerado belo, então tem que ser posto antes no fundamento um conceito daquilo que a coisa deva ser, porque a arte sempre pressupõe um fim na causa (e na sua causalidade); e visto que a consonância do múltiplo numa coisa com vista à determinação interna da mesma enquanto fim é a perfeição da coisa, assim no julgamento da beleza da arte tem que ser tida em conta ao mesmo tempo a perfeição da coisa, que no julgamento de uma beleza da natureza (enquanto tal) não entra absolutamente em questão (...) com efeito tem que se estender a vista para além da simples forma até um conceito, para que o objecto seja desta maneira pensado através de um juízo estético logicamente condicionado*” (Kant, 1998, §48).

Este conceito de finalidade manifestada proposto no âmbito da arquitectura parece implicar na reflexão de Rodrigues (2002) o seu reconhecimento como qualidade estética na obra da arquitectura, evidenciando-se como relevante no âmbito desta investigação a inquirição da sua pertinência na obra paisagista. Este reconhecimento da finalidade proposta pela obra arquitectónica insinua a impureza no cerne da apreciação estética da arquitectura e da paisagem transformada pela arquitectura paisagista, pelo que, enquanto uma das modalidades de impureza, será abordada neste capítulo de acordo com a sua influência e sentido na apreciação da arquitectura.

No caso da arquitectura paisagista, o valor útil, para além da articulação com as funções práticas, éticas, ontológicas, estéticas e artísticas, exige a associação destas com as funções ecológicas. No sentido dado por Caldeira Cabral, nos anos 50, a manutenção e regeneração destas funções exige simultaneamente um conceito de ordem, próprio da adequação da humanização da paisagem aos interesses dos homens que nela vivem. A ordem proposta pela arquitectura paisagista moderna seria a manifestação do equilíbrio ecológico dos diversos factores actuantes na paisagem, como modo de realizar a perfeição e a beleza de cada paisagem particular (Cabral, 1993).

Neste sentido alargado o útil distingue-se do critério estreitamente utilitário, mas refere-se à totalidade humana, na sua vinculação à paisagem em que habita. A compreensão global deste vínculo exige que a criação da obra arquitectónica atente especificamente aos dois finalismos identificados por Assunto (2005), como orientadores da acção humana sobre a paisagem — interessado e desinteressado. A qualificação da paisagem deve traduzir a transversalidade das funções integradas no conceito de finalidade exposto e adequar-se ainda ao finalismo da própria natureza, de que a paisagem constitui o espaço-imagem. Esta adequação ao finalismo da natureza constituiu um objectivo central da actividade da arquitectura paisagista moderna, que se apoiou no conhecimento científico desenvolvido pela ecologia durante a primeira metade do séc. XX.

O problema da adequação da apreciação estética da obra da Arquitectura Paisagista, colocado no âmbito desta dissertação em relação com a sua pureza, requer que se verifique se esta prática integradora de um finalismo interessado, prevê a necessidade de manifestar formalmente esse finalismo e se exige dos seus utilizadores, que essa finalidade seja perceptível e integrada na apreciação estética. Verificou-se anteriormente, que a apreciação estética da paisagem pode ser concebida na sua pureza, mesmo quando a paisagem foi objecto de uma intervenção humana que visa a sua utilização, se houver abstracção do fim dessa intervenção. No entanto, mostra-se necessário indagar se a arquitectura paisagista, enquanto actividade modeladora da experiência estética, prevê modelos de apreciação da paisagem projectada e interessa reconhecer, por outro lado, se esses modelos previstos ou desejados se enquadram numa estética da pureza ou da impureza. A arquitectura paisagista, ao modelar a experiência estética na concepção da paisagem, considera a pertinência (na apreciação) de juízos estéticos materiais e juízos de gosto aplicados, no sentido kantiano?

É evidente que esta questão não poderá ser resolvida considerando a arquitectura paisagista uma actividade imutável, mas requer uma abordagem que evidencie as mudanças de perspectiva no que concerne: as funções da obra e sua hierarquia, segundo a prioridade dada aos valores considerados; a mutável relação entre a forma e as funções ou finalidades consideradas; a posição referente à manifestação formal da finalidade, ou seja à visibilidade ou invisibilidade das funções consideradas; e por último, a um questionamento da intencionalidade estética do autor e da fenomenologia da experiência estética proposta, que permita avaliar a importância da materialidade, na modelação arquitectónica da experiência. Devido à exaustividade de uma abordagem que considere os tópicos considerados, a exposição concentrar-se-á no séc. XX, seleccionando exemplos paradigmáticos que permitam o esclarecimento das problemáticas acima consideradas.

O papel da função da obra ocupa um lugar fundamental na teoria da concepção em arquitectura, por constituir um dos principais traços distintivos desta arte em relação às artes visuais, como a pintura e a escultura, sendo manifesta a incapacidade de distinguir arte e ofício, ou arquitectura e construção, pela síntese necessária entre padrões estéticos e projecto orientado para a satisfação de funções ínsitas ao habitar (Scruton, 2010). A responsabilidade imposta ao projectista é a utilidade da obra para o uso, ainda que, entre as funções consideradas se possam integrar as estéticas, no sentido formal do termo, e as simbólicas, pelo que é quase impossível não corroborar a afirmação de Scruton de que a *“arquitectura é simplesmente uma aplicação daquele sentido do que se «ajusta», que governa todos os aspectos da existência diária. Pode dizer-se que, propondo uma estética da arquitectura, o mínimo que se deve propor é uma estética da vida de todos os dias”* (Scruton, 2010, p.27).

A intemporalidade deste traço distintivo da arquitectura é manifesta em vários períodos históricos e de uma forma decisiva na primeira metade do séc. XX. A defesa de uma estética de adequação formal da obra ao conjunto das suas funções, ou seja, do condicionamento obrigatório da sua manifestação formal em função dos requisitos funcionais, constituiu o conteúdo do princípio adoptado pelo funcionalismo — *“Form ever follows function”* de Louis Sullivan exposto em — *The tall office building artistically considered*, em 1896. Este princípio viria a ser determinante no desenvolvimento do modernismo arquitectónico, em que esta tendência racionalista se estabeleceu como dominante.

O racionalismo propôs a funcionalidade como qualidade estética determinante, pelo que, ficaria conhecido por funcionalismo, ao estear-se numa concepção de beleza que resultava da adequação da forma à função e não da aplicação de intenções estilísticas pré-determinadas, historicamente definidas. A relação entre o funcionalismo e a apreciação estética concerne contudo o que nos interessa indagar, ou seja, a posição referente à manifestação formal da finalidade, ou seja, à visibilidade ou invisibilidade das funções consideradas pelo projectista, posição que Scruton expressa do seguinte modo — *“O funcionalismo defende que, em toda a verdadeira experiência de arquitectura, a forma é inseparável da função. A experiência estética, de acordo com algumas versões da teoria, nada mais é do que uma*

experiência de função — não a função como ela é mas como ela aparece (...) não haverá uma verdadeira compreensão de um edifício que ignore o seu lado funcional (...)” (Scruton, 2010, p.46).

No que respeita ao funcionalismo moderno é clara a posição de Scruton ao analisar esta tendência da arquitectura como defensora de uma compreensão estética que se limita ao domínio da funcionalidade manifestada, como objectivo da sua proposta estética. A apreciação adequada desta tendência integrada no modernismo, seria defendida pelos seus criadores com base na manifestação da função e no conhecimento das finalidades da obra arquitectónica, pelo facto do seu valor estético e a chave da sua compreensão serem colocados, precisamente, na função a que obra deve responder. Mas se o funcionalismo em arquitectura pareceu exigir a compreensão estética da finalidade, propondo uma apreciação estética adequada da obra arquitectónica, como dependente de um juízo de gosto aplicado, ao requerer um modelo de apreciação estético impuro, qual a posição da arquitectura paisagista?

O contexto do movimento moderno assumiu em Portugal, segundo Magalhães (2001), a ruptura com o estilo neoclássico vigente nos anos 40, através da adopção de um estilo funcionalista que considerou em arquitectura paisagista, à semelhança do que se verificou em arquitectura, a importância dos factores exteriores na origem da forma, que decorre directamente da abordagem funcional do lugar e do programa, bem como dos materiais e das técnicas adoptadas. Ao trabalhar com materiais vivos e processos dinâmicos, na sua essência naturais, a especificidade da arquitectura paisagista moderna seria determinada pela influência da ecologia, que gerou uma contextualização, não apenas ecológica mas cultural, considerando a história da evolução da paisagem como fonte de soluções enraizadas e resilientes, expressas através de uma linguagem naturalista (Magalhães, 2001).

O modernismo em arquitectura paisagista integrou tipologias de espaço exterior, resultantes de uma interpretação das tipologias tradicionais da paisagem rural portuguesa, introduzidas enquanto elementos de acesso à formalização, por decorrerem da humanização da paisagem natural, reflectindo a adequação pretendida entre as condicionantes ecológicas e culturais (Magalhães, 2001). Deste modo, esta abordagem opôs-se à descontextualização praticada pelo projecto em arquitectura relativamente à arquitectura tradicional, requerendo a concepção da obra arquitectónica paisagista a inclusão das componentes funcionais, entendidas de um modo abrangente, ao integrar funções ecológicas, de uso e simbólicas (Magalhães, 2001).

A beleza como elemento intrínseco à obra, definido por Caldeira Cabral nos anos 50, implicava assim um funcionalismo atento à utilidade e viabilidade da obra enquanto novo equilíbrio da natureza, mais favorável para o homem. Contudo, a necessidade de manifestação desta finalidade, que implica o reconhecimento da intencionalidade estética da concepção funcionalista não parece estar presente nos textos de Cabral, como um requisito de fruição da obra pois “(...) a beleza de uma paisagem há-de ser justamente o esplendor dessa ordem, que se manifesta no equilíbrio biológico dos diversos factores que nela actuam e na sua perfeita adequação aos interesses dos homens que nela vivem (...)” (Cabral, 1993,

p.40). A ordem que Cabral refere “(...) *é principalmente funcional, é o ordenamento de todos os elementos em relação ao fim proposto*” (Cabral, 1993, p.31).

A apreciação da beleza, como manifestação do cumprimento das finalidades ínsitas à obra, implica igualmente o reconhecimento da intencionalidade artística do projectista. Encontra-se nesta necessidade de reconhecimento um obstáculo, pois a intervenção arquitectónica paisagista não é necessariamente reconhecida como intencionalmente criada pelo homem, e esse reconhecimento foi frequentes vezes considerado pelo projectista, sobretudo no modernismo, e em determinadas escalas de projecto, como uma manifestação indesejada da intervenção; cujo valor se apreciava precisamente pela sua invisibilidade⁸⁶. Como refere Magalhães (2001), o modernismo em arquitectura paisagista negligenciou frequentemente a forma como instrumento integrador de todas as componentes do projecto, e a linguagem naturalista adoptada, herdada do romantismo uma concepção da obra como uma expressão inteligível do “carácter da natureza”⁸⁷, cuja manifestação formal se identificava, nas convenções culturais, como natureza.

Se o conceito de apreciação adequada da arquitectura paisagista se identificava com a apreciação da obra como se fosse uma beleza natural, a ordem funcional manifestada a que Cabral se refere poderia ser precisamente o aparecer de uma composição de finalidades, ecológicas e humanas, conduzida pelo projectista que seria, contudo, se viável e harmónica, invisível enquanto arte ou finalismo humano, pois — *“é evidente que em toda a natureza há sempre uma ordem segundo a qual os diversos elementos actuam uns sobre os outros, dando-nos em cada momento um determinado aspecto com uma determinada tendência evolutiva”* (Cabral, 1993, p.18). A necessidade de não impor concepções abstractas, sublinhada por Cabral, que defendia o estudo das leis funcionais na realidade viva e nas formas tradicionais; parece fazer coincidir a sua concepção da arquitectura paisagista, com a definição de bela arte de Kant, que seria apenas uma arte se parecesse ser simultaneamente natureza (Kant, 1998).

⁸⁶ No âmbito de uma investigação realizada pelo arquitecto paisagista Ian Thompson sobre os valores que orientam a actividade da arquitectura paisagista, a realização de entrevistas a profissionais revelou um consenso na existência de contextos projectuais em que a invisibilidade da obra reflectia uma abordagem preferível pela maioria dos arquitectos. Cf. *“If there is a discernible consensus about this self-effacing/assertive division, it is to the effect that a more restrained, contextually determined aesthetics is the appropriate choice for the rural scene (...)”* (Thompson, 1999).

⁸⁷ Esta concepção de invisibilidade encontrava-se igualmente presente nos objectivos artísticos da arquitectura paisagista nos antecedentes do modernismo, nos Estados Unidos da América, como atesta a obra de Henry Vincent Hubbard e Theodora Kimball - *Introduction to the Study of Landscape Design*, de 1917. Cf. *“A work of art which has style may be esthetically organized in either of one of two fundamentally different ways. The artist may design his work to express his own ideas, to serve his own uses, to show his control over some of the materials and forces of nature. Or on the other hand he may design his work to express to the beholders the understanding which he has of some modes of nature's organization, and the pleasure he finds in them. In the first case, the esthetic success of the work will require that the hand and the will of man be visible in it; in the second case, the higher art would be that which so perfectly interpreted nature's character that the work should seem to be a wonderfully complete and intelligible expression of nature's self”* (Kimball e Hubbard apud Treib, 1997, p. 14).

A dificuldade em reconhecer certas obras de arquitectura paisagista como arte prende-se com a teoria da concepção moderna, que determinou frequentemente a invisibilidade da intencionalidade artística, mas igualmente com a essencial “naturalidade” da obra, cuja subtilidade contamina a apreciação estética com o conflito conceptual de uma ainda persistente ideia de natureza como algo não intervencionado. Se a “(...) *beleza da natureza é uma coisa bela; a beleza da arte é uma representação bela de uma coisa*”, no que concerne a obra paisagista terá de se encontrar um ponto intermédio de inteligibilidade entre os dois extremos da “coisa natural” e da representação (Kant, 1998, §48).

Mas o problema identificado não reside na natureza da actividade da arquitectura paisagista, peremptoriamente afirmada enquanto arte, desde a sua origem institucionalizada no final do séc. XIX, e durante todo o séc. XX, por gerações de profissionais que partilharam, quer o interesse em modelar tangivelmente a paisagem em função do homem — considerando os fins ecológicos e de uso — como o de modelar a intangibilidade do “olhar” através da proposta, implícita à obra, de renovadas relações estéticas e éticas entre o homem e a paisagem. Se a concepção de base ecológica é transversal nas práticas da arquitectura paisagista durante todo o séc. XX e mantém na actualidade um papel central na concepção da paisagem; a formalização, que decorre deste modo de compreensão da paisagem, lidou com o problema da visibilidade das finalidades ecológicas e a manifestação da intencionalidade artística, de modos diferenciados e nem sempre auto-conscientes.

A par do processo contínuo de reflexão e prática entre os profissionais da arquitectura paisagista, seria o desenvolvimento da ecologia da paisagem, enquanto disciplina científica, a investigação em percepção da paisagem e as experiências inovadoras em *land art*, que viriam a exercer a influência determinante para o aparecimento de novas metodologias de desenho ecológico pós-modernas — o *eco-revelatory design* e o *process driven design* (Brown e Harkness, 1998), como teorias e práticas alicerçadas na visibilidade e manifestação dos valores e das finalidades ecológicas da obra, assim como, da intencionalidade artística do projectista.

Segundo Elizabeth Meyer, estas abordagens projectuais pretendiam uma manifesta tradução dos valores ambientais na prática da arquitectura paisagista, tendo surgido no contexto do pós-modernismo como crítica à estética da invisibilidade que caracterizou, de um modo geral, a concepção de base ecológica do modernismo, em que a intencionalidade artística era ocultada, com a mimese das formas naturais, perdendo-se a oportunidade de propor — a par da performatividade ecológica da paisagem, a sua performatividade cultural (Meyer, 2000).⁸⁸

⁸⁸ Cf. “(...) *the lack of formal inquiry or invention in much environmental planning and design ensured landscape architecture’s continued invisibility, a legacy of modern urbanism. This invisibility was frequently clothed in the pastoral, a romantic conceit preferred by many modern architects and landscape architects who envisioned their projects surrounded by a background of “natural” scenery. This form of pastoral ecological design, so ably chronicled by the geographer Denis Cosgrove, perpetuated the visual ideology of the modern landscape that reduced the land to pretty scenery devoid of ecological and cultural content. Ecologically planned or not, these landscapes did not look managed or designed to most people*” (Meyer, 2000, p.190).

De facto, os estudos de percepção da paisagem avançados por Joan Nassauer, no fim da década de 80 do séc. XX, expuseram o desvio existente entre as percepções de naturalidade e a autêntica qualidade ecológica da paisagem, evidenciando que as paisagens ecologicamente ricas mas sem a presença de padrões de intencionalidade humana, não constavam das preferências estéticas (Nassauer, 1995)⁸⁹. A invisibilidade estética da qualidade ecológica da paisagem parecia constituir-se como um problema, identificado por estes estudos, com eventuais efeitos perversos nas decisões comuns sobre a sua transformação. A definição de outras abordagens de concepção, que visassem a resolução deste problema, deveria implicar o conhecimento adquirido sobre as preferências estéticas para identificar pela intervenção, paisagens qualificadas do ponto de vista ecológico e de maior sensibilidade (Nassauer, 1995).

No contexto de urbanização crescente e conseqüente fragmentação da continuidade e legibilidade ecológicas, uma metodologia de concepção que vise a sustentabilidade cultural da “estrutura fundamental”⁹⁰ da paisagem deveria, segundo Nassauer (1995), não apenas intensificar a qualidade ecológica ou expressá-la através da forma, como identificar as funções ecológicas através de um sistema formal reconhecível que distinguísse implicitamente a intencionalidade humana, através do que designa por “*aesthetics of care*”.⁹¹

O identificado antropocentrismo desta “*aesthetics of care*”⁹² (Nassauer, 1995), parecia indicar a necessidade de estabelecer soluções de compromisso que pudessem ser usadas, no campo da

⁸⁹ Cf. “As much as our affection for the cultural concept of nature would lead us to believe otherwise, people do not know how to see ecological quality directly. We know how to see ecological quality only through our cultural lenses, and through those lenses, it may or may not look like nature (...) the difference between the scientific concept of ecology and the cultural concept of nature, the difference between function and appearance demonstrates that applied landscape ecology is essentially a design problem (...) it requires designing orderly frames for messy ecosystems” (Nassauer, 1995, p.161).

⁹⁰ Nassauer não usa esta expressão, usada aqui por referência à Estrutura Ecológica Fundamental da Paisagem proposta por Magalhães (Coorden.), 2007.

⁹¹ Cf. “In the everyday landscape, rather than simply designing to enhance ecological quality or even to express ecological function as form, we must design to frame ecological function within a recognizable system of form (...) In settled landscapes, urban or countryside, people expect to see the look of human intention (...) Designing ecosystems so that people will recognize their beauty and maintain it appropriately may depend upon including design cues of human intention” (Nassauer, 1995, p.162). “When ecological function is framed by cultural language, it is not obliterated or covered up or compromised. It is set up for viewing, so that people can see it in a new way” (Nassauer, 1995, p.163)

⁹² Cf. “The community values signs of care in the landscape, and these signs of care can prevent misuse of nature by showing traces of well-intentioned human action to maintain the landscape (...) a landscape that does not show signs of care may be perceived as abandoned and messy. A place that looks abandoned is vulnerable to development or misguided improvement (...) the aesthetic of care must be modified to incorporate the apparent disorder of indigenous ecosystems” (Nassauer, 1997, p.75-76). Nassauer defende duas modalidades desta “*aesthetics of care*” uma dirigida essencialmente à educação estética que oriente as acções sobre a paisagem construída e cuidada pelos cidadãos (cuidado inteligente) e outra dirigida aos arquitectos paisagistas que devem tornar “visíveis” ou compreensíveis os valores ecológicos que pretendem proteger e as funcionalidades ecológicas a regenerar através da intervenção (cuidado vivificado). Cf. “Intelligent care depends in part on learning to recognize what is ecologically healthy” (Nassauer, 1997, p.76). “Vivid care draws attention to the human presence in healthy landscapes in order to sustain ecological health over time. Emphasizing a benign human presence protects ecologically rich landscapes from less intelligent human control (...) the more vivid the cues to human care in an ecological rich landscape, the stronger the social claim to its ecological quality” (Nassauer, 1997, p.77).

arquitectura paisagista e da construção da paisagem praticada pelos cidadãos, com o intuito de diminuir a vulnerabilidade dos espaços cuja aparência, menos codificada culturalmente, comprometia os valores invisíveis das funções ecológicas da paisagem; promovendo simultaneamente a educação e a evolução das preferências estéticas, no sentido de assegurar a melhoria da performatividade ecológica dos jardins e outros espaços privados e públicos sob o cuidado dos cidadãos.

Após quase um século de aparecimento da arquitectura paisagista nos Estados Unidos da América, o balanço negativo no que concerne à evolução do reconhecimento e compreensão dos valores ecológicos da paisagem, por parte de todos os actores envolvidos na sua transformação sugeria, na década de 90 do séc. XX, a urgência em estabelecer metodologias de concepção que promovessem a educação estética, através da sobre-exposição e tradução das funcionalidades ecológicas valoradas para a experiência estética da paisagem.

A defesa da legibilidade estética dos processos ecológicos seria assim progressivamente introduzida como um objectivo na metodologia da concepção de alguns arquitectos paisagistas, propondo não apenas a regeneração destes processos, como uma compreensão ecológica das paisagens intervencionadas através da experiência estética. Segundo Meyer (2000), desde a década de 60 do séc. XX, que a influência da *land art* foi crucial no desenvolvimento desta emergente sensibilidade e estratégias conceptuais, por se ter antecipado na criação artística baseada na observação e revelação dos fenómenos e processos à escala da relação corpo-lugar, constituindo através da experiência narrativas ambientais dos processos naturais e humanos envolvidos na formação da paisagem.

O conceito de obra aberta implícito na materialidade destas criações efémeras inscritas na paisagem, desafiou a concepção de arte estática e traduzia a legibilidade dos processos naturais, através da transformação e da própria destruição da obra, da qual permanecia frequentemente apenas o registo fotográfico (Figura 1 a 4).

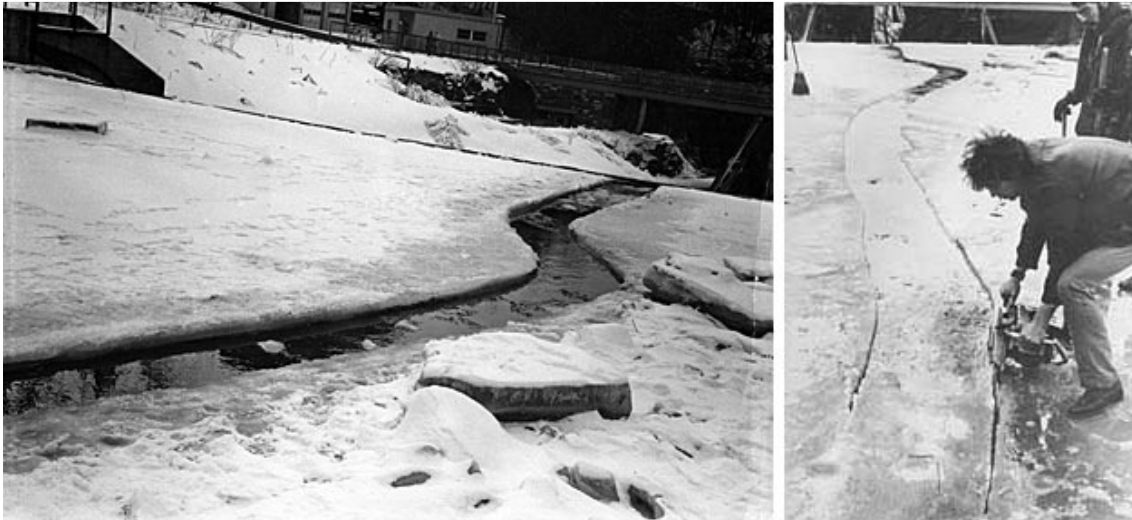


Figura 1 — Dennis Oppenheim, Accumulation Cut, Frozen Bebe Lake, Ithaca, New York, 1969.
Gasoline powered chain saw.
(Fonte: Dennis Oppenheim, 1969)



Figura 2 — Dennis Oppenheim, Annual Rings, Canada boundary (Fort Kent), Maine and Clair, New Brunswick, 1968.
(Fonte: Dennis Oppenheim, 1968)



Figura 3 — Christo e Jeanne-Claude, Valley Curtain, Colorado, 1970-72.
Collage, Pencil, fabric, wax crayon, topographic map, and tape (1971)
(Fonte: André Grossman, 1971)

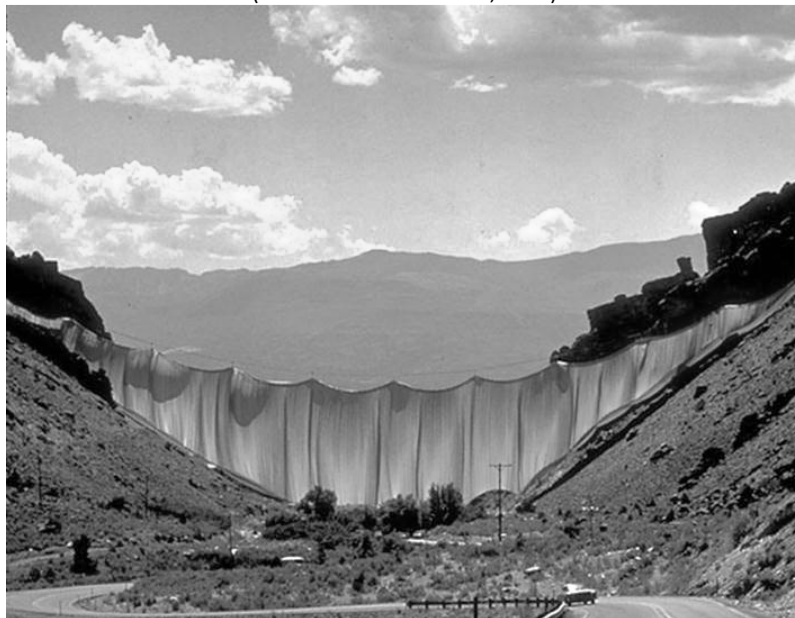


Figura 4 — Christo e Jeanne-Claude, Valley Curtain, Colorado, 1970-72.
(Fonte: Wolfgang Volz, 1971)

Para além do enfoque na visibilidade das dinâmicas processuais — antrópicas, ecológicas e geológicas (Figura 5 a 8), a visibilidade da intencionalidade artística dos projectistas e o reconhecimento da intervenção enquanto arte constituía igualmente, como refere Meyer, um dos propósitos destas abordagens em arquitectura paisagista. A estética desta concepção de base ecológica propunha modos de se revelar como arte, distanciando-se da linguagem naturalista precisamente por reconhecer, à semelhança dos estudos de percepção desenvolvidos nas décadas de 80-90 do séc. XX, que a sustentabilidade cultural da obra e a extensão do seu impacto dependiam da apreciação estética do público e das dinâmicas, que esse tipo particular de reflexão poderia desencadear (Meyer, 2008)⁹³.

As estratégias propostas por Nassauer (1995), como as identificadas por Meyer (2008)⁹⁴, coincidem na necessidade da sobre-exposição das funcionalidades ecológicas da obra, como no reconhecimento da intencionalidade artística do projectista, assinalando que algumas metodologias de desenho ecológico pós-modernas, enquadradas no — *eco-revelatory design* e *process driven design* (Brown e Harkness, 1998), prevêm a necessidade de manifestar formalmente o finalismo e requerem dos seus utilizadores que na contemplação, essa finalidade manifestada seja perceptível e integrada na apreciação estética, propondo modelos de apreciação da paisagem que se enquadram numa estética da impureza.

A vivência da materialidade foi assumida como preponderante na construção da estética das obras deste período pós-moderno, sob a influência das propostas artísticas da *land art* e da tradução da estética fenomenológica para a estética ambiental e para a teoria da arquitectura, por autores como Arnold Berleant e Christian Norberg-Schulz. Estava constituído o contexto propício para que a arquitectura paisagista encontrasse referências para superação da tendência anti-formalista do modernismo. Esta renovação da arquitectura paisagista, enquanto actividade artística, interessou-se na modelação estesiológica da experiência da paisagem, através da estimulação de todos os sentidos, como a proposta por Anne Spirn no ensaio — *The Poetics of City and Nature: Toward a New Aesthetic for Urban Design* (1998).⁹⁵

⁹³ Cf. "(...) *ecological design aesthetics can be recognised as art. These types of projects —part technological construction, part ecological process —won't be mistaken for natural landscapes (...) in my experience, natural-looking designed landscapes quickly become invisible landscapes and neglected landscapes (...) the recognition of art is fundamental too, and a precondition of, landscape design*"(Meyer, 2008, p.16-17).

⁹⁴ Meyer defende a necessidade quer do reconhecimento do funcionamento ecológico da paisagem intervencionada, como da intencionalidade da obra da arquitectura paisagista como artística, propondo uma concepção de base ecológica que designa por "*hypernature-designed landscapes*". Cf. "*Sustainable landscape design should be form-full, evident and palpable (...) this requires the keen understanding of the medium of landscape, and the deployment of design tactics such as exaggeration, amplification, distillation, condensation, juxtaposition, or transposition/displacement. The experience of hypernature-designed landscapes that reveal and regenerate natural processes/structures through the amplification and exaggeration of experience, and that artistically exploit the medium of nature - is restorative*"(Meyer, 2008, p.17).

⁹⁵ Cf. "*This is an aesthetic that celebrates motion and change, that encompasses dynamic processes, rather than static objects, and that embraces multiple, rather than singular, visions. This is not a timeless aesthetic, but one that recognizes both the flow of passing time and the singularity of the moment in time, that demands both continuity and revolution. This aesthetic engages all the senses, not just sight, but sound, smell, touch, and taste, as well. This*

A defesa de uma estética da materialidade parece ser relevante para Meyer (2008)⁹⁶ na apreciação do que designa por *“hyper-nature-designed landscapes”*. Estas concretizam-se pela sobre-exposição e tradução das funcionalidades ecológicas valoradas para a experiência estética da paisagem, possível sobretudo em projectos a pequena escala. Outro modo de realizar *“hyper-nature-designed landscapes”*, em escalas e contextos urbanos onde a legibilidade ecológica é mais difícil de estabelecer, é através de uma relação com a essência natural da paisagem; onde outra intimidade pode ser conseguida com a amplificação da estimulação, através do recurso à materialidade e a algum excesso formal (Figura 9 a 13).

Esta modelação da experiência estética, implícita na teoria e projecto da arquitectura paisagista pós-moderna, não prescinde do deleite ou prazer da vida que se sente viver, na acepção dada por Assunto (2005), que integrou a materialidade na experiência estética da paisagem, reconhecendo-a como marca da sua especificidade e autenticidade. Esta modelação introduz o agradável como categoria prevista na estética proposta, sugerindo a pertinência de juízos estéticos materiais e de uma modalidade impura de apreciação estética da arquitectura paisagista.

aesthetic includes both the making of things and places and the sensing, using, and contemplating of them.” (Spirn, 1988, p.108)

⁹⁶ Cf. *“The experience of hypernature-designed landscapes that reveal and regenerate natural processes/structures through the amplification and exaggeration of experience, and that artistically exploit the medium of nature - is restorative (...) through this experience, we are decentered, restored, renewed and reconnected to the biophysical world. The haptic, somatic experience of beauty can inculcate environmental values”* (Meyer, 2008, p.17).



Figura 5 — George Hargreaves Associates, Byxbee Park, Palo Alto, California, 1991.
(Fonte: George Hargreaves Associates, 1991)



Figura 6 — George Hargreaves Associates, Byxbee Park, Palo Alto, California, 1991.
(Fonte: George Hargreaves Associates, 1991)



Figura 7 — George Hargreaves Associates, Guadalupe River Park, San Jose, California, 1992.
(Fonte: George Hargreaves Associates, 1992)



Figura 8 — George Hargreaves Associates, Guadalupe River Park, San Jose, California, 1992.
(Fonte: George Hargreaves Associates, 1992)



Figura 9 —Teardrop Park, New York, Michael Van Valkenburgh Associates, 1999-2006
(Fonte: Michael Van Valkenburgh Associates, 2006)



Figura 10 —Teardrop Park, New York, Michael Van Valkenburgh Associates, 1999-2006
(Fonte: Michael Van Valkenburgh Associates, 2006)

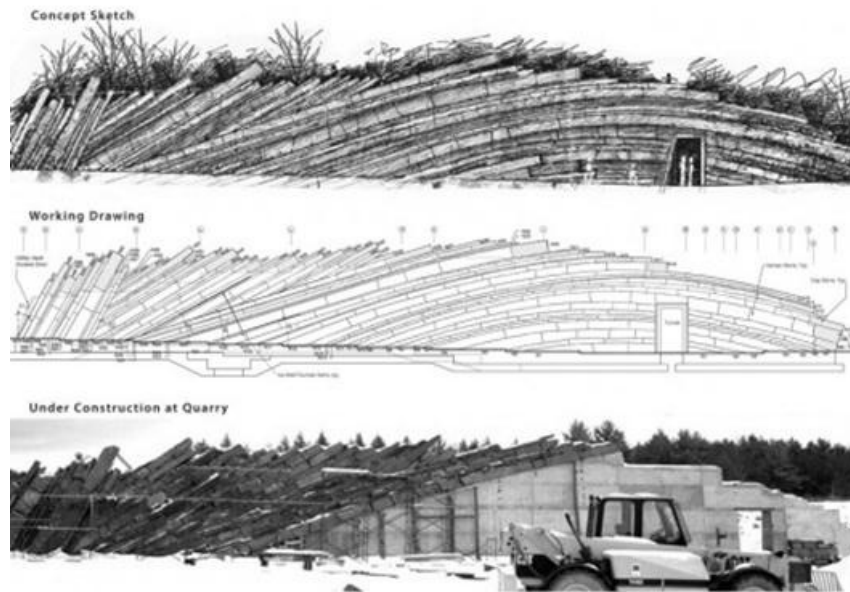


Figura 11 —Teardrop Park, New York, Michael Van Valkenburgh Associates, 1999-2006
(Fonte: Michael Van Valkenburgh Associates, 2006)



Figura 12 —Teardrop Park, New York, Michael Van Valkenburgh Associates, 1999-2006
(Fonte: Michael Van Valkenburgh Associates, 2006)



Figura 13 —Teardrop Park, New York, Michael Van Valkenburgh Associates, 1999-2006
(Fonte: Michael Van Valkenburgh Associates, 2006)

Considerações finais

A importância do juízo estético na manifestação dos valores específicos que constituem a meta-espacialidade da paisagem, no sentido dado por Rosario Assunto, permitiu no primeiro capítulo desta tese realçar como a apreciação plena da categoria paisagem depende da contemplação estética, para ir mais além da finitude do estreito utilitarismo. Como meta-espacialidade contínua e permanente na sua individualidade qualificada, urbana ou rural, a paisagem assume-se segundo Assunto como unidade formal da matéria território e do conteúdo ou função do ambiente. Mas será que enquanto unidade formal apreendida na contemplação estética, todos os conteúdos ambientais são adequadamente apreciados? Será ainda possível que na contemplação estética da paisagem habitada se elida necessariamente todo o rasto de materialidade associado à fruição vital? A resposta a estas questões iniciais, progressivamente procurada e desenvolvida nesta tese, corresponde à indagação da pertinência da impureza na apreciação estética da paisagem e da arquitectura paisagista.

A impureza estética definida por Kant no final do séc. XVIII, a par do juízo de gosto puro, desinteressado e universal, próprio da apreciação da beleza livre (*pulchritudo vaga*), implica ao contrário deste a existência de pelo menos uma das diferentes formas de interesse na existência do objecto de apreciação — o interesse derivado da materialidade, associado ao domínio do agradável e o interesse prático ou moral, derivado da interferência de conceitos, que estabelecem a referência do objecto a um fim interno (*perfeição*) ou externo (*utilidade*).

A beleza condicionada pelo conceito de fim do objecto de juízo traduz assim a ligação do comprazimento estético com o comprazimento intelectual, afirmando-se no juízo de gosto aplicado ou impuro, próprio da beleza aderente, a limitação que a fundação sobre um conceito impõe ao comprazimento na beleza livre. Esta limitação que Kant associou à beleza humana, da arte e da arquitectura, não deve ser vista de um modo negativo pois como referiu, o juízo aplicado beneficia da junção de dois comprazimentos — estético e intelectual e de uma maior definição, apesar de perder o carácter universal.

É de salientar, que o cumprimento de um fim interno ou da utilidade do objecto, verificada no juízo de gosto aplicado, não é condição suficiente para a consideração da beleza aplicada, pois o conceito de beleza como adequação em Kant, ao contrário do que sucedia na concepção de beleza relativa ou conveniente de Hume, ou na concepção de beleza estritamente utilitária de Berkeley, implica não apenas a perfeição ou utilidade do objecto de comprazimento, mas igualmente a sua beleza formal, ou

conformidade a fins subjectiva; prazer imediato na reflexão sobre a forma de um objecto como uma adequação finalística às faculdades de conhecimento do sujeito.

Na concepção de beleza aderente ou condicionada proposta por Kant, a beleza não decorre da percepção da função ou adequação do objecto a um fim ou uso, mas antes é a função ou fim inerente ao conceito do que o objecto deva ser, que limita as hipóteses de beleza meramente formal, pois num objecto com fim determinado a beleza formal deve estar adequada à função ou fim a que este se destina. Deste modo, no juízo de gosto aplicado referente à beleza aderente, implica-se uma dupla adequação — ao fim externo ou interno, inerente ao conceito do objecto apreciado, e às faculdades de conhecimento do sujeito.

Por exceder a apreciação estética baseada na aparência formal do objecto este tipo de juízo de gosto aplicado apresenta uma reversibilidade, pois assim como as coisas parecem adequadas formalmente às nossas faculdades de conhecimento, residindo nessa adequação o prazer estético puro no sentido kantiano, também o sujeito adopta uma apreciação que considera apropriada ao carácter da coisa contemplada ou ao que esta deva ser, considerando aspectos menos visíveis da sua essência, como a sua finalidade intrínseca. Esta adequação do sujeito ao carácter do objecto de juízo estético, no juízo de gosto aplicado, viria a ser tratada especificamente nas teorias estéticas contemporâneas da natureza e da paisagem, como uma postura eticamente pertinente; reformulando o valor dos juízos de conhecimento na contemplação estética.

Se em Kant a beleza livre encontrava o seu exemplo paradigmático na natureza, a relação estética com a natureza viria a ser identificada por Assunto como o reflexo formal de uma relação total ou poética da paisagem, cuja especificidade reside na cooperação entre os modos — mediato e imediato do sentimento da natureza; traduzidos respectivamente no prazer específico dado na materialidade das sensações do nosso ser físico e no prazer que deriva do modo de apreciação próprio do pensamento reflexivo. A poética da paisagem implica segundo Assunto uma mediação, em que a materialidade se dá em pensamento, do mesmo modo que o pensamento se dá na materialidade.

Como refere Assunto, a contemplação da paisagem é inseparável do viver nela, habita-se a paisagem e habita-se a obra arquitectónica, estabelecendo-se em ambas as contemplações um acordo entre fruição estética e fruição vital, mas a similitude deste acordo nos dois ambientes não é completa, porque a paisagem como espaço-imagem do tempo da natureza, é natureza assim como o sujeito e condição da própria existência humana. Este prazer vital é definido por Assunto na sua relação com a síntese de todos os sentidos e traduzido num bem ou favor da natureza para com o homem, constitui um sentido recuperado pela experiência estética da paisagem, prolongando-se nesta como parte integrante da sua beleza; esta experiência constitui-se na sua singularidade, por tomar como tema de contemplação e juízo não apenas a paisagem, mas o sentimento de vida e toda a sua inerente fisicidade, que se prolonga e universaliza na contemplação, que o purifica e conserva.

Compreende-se a integração essencial do agradável na experiência estética da paisagem, como deleite que objectivado retorna ao sujeito e permite elevar o juízo de gosto à compreensão do prazer da vida, em que a harmonia sentida é dúplici — corporal e das faculdades do conhecimento, por permitir a própria unidade do homem e a unidade do homem com o ambiente em que vive, constituído em imagem na paisagem. Esta experiência da recuperação da unidade perdida conduz Rosario Assunto a afirmar a identidade entre os pontos de vista da estética e da ecologia, identidade reconhecida sobretudo no testemunho lúcido, de que a destruição física e biológica, visíveis na urbanização e industrialização totais da paisagem, são correlativas da “frustração estético-metafísica” ínsita à contemplação da paisagem contemporânea.

De facto, o domínio do agradável enquanto fundamento vital específico da experiência estética da paisagem evidencia-a como matriz regeneradora e intensificadora da vida, sendo um domínio determinante na identificação da degradação ecológica, que por afrontar a vida assume na materialidade a sua face mais notória mesmo quando, do ponto de vista formal, esta degradação pode permanecer invisível. A pertinência deste prazer integral de todos os sentidos, próprio da materialidade, estabelece-se assim por permitir a recuperação da unidade perdida do homem e entre o homem e o seu ambiente e por restabelecer a fruição vital como ligação entre os pontos de vista da estética e da ecologia, na apreciação estética da paisagem.

A problemática da apreciação adequada à especificidade do objecto estético viria igualmente propor, no contexto da segunda metade do séc. XX, a pertinência da impureza na estética contemporânea. Inicialmente sob a influência da orientação culturalista dada pela filosofia analítica, em que se integrou Danto, e posteriormente no contexto da estética da natureza e da paisagem, com Yuriko Saito, Malcom Budd e Ronald Hepburn, entre outros, viria a ser reconsiderado o papel dos juízos de conhecimento, pela sua relevância para a referida adequação do juízo estético à ontologia do “objecto”; reformulando a importância dos juízos de gosto aplicados e impuros.

As propostas destes autores integram-se num cognitivismo moderado e justificam-se por evidenciarem o que na experiência estética da natureza e da paisagem poderia permanecer na sombra da invisibilidade e que surge realçado pela fundação dada pelo conhecimento apropriado, que vise a compreensão dos processos naturais, através da sua história e função; desde que, estes sejam aspectos manifestos na aparência sensível da natureza, acessíveis na experiência estética. Esta consideração da natureza ou da paisagem de acordo com a sua ontologia, não consiste numa apreciação independente do prazer que a sua aparência formal nos proporciona, mas constitui antes uma proposta de juízo estético aplicado, similar ao sentido exposto no capítulo terceiro desta investigação, considerando sobretudo o conceito de fim interno perceptível em qualidades do objecto natural — harmonia, unidade e interdependência de partes, associadas à sua origem, história e função — que implicam o

condicionamento do juízo pelo conceito de fim ou função natural/ecológica, traduzindo assim a ligação do comprazimento estético com o comprazimento intelectual.

A componente cognitiva destes modelos de apreciação não é contudo determinista, visto que, a beleza não deriva da percepção da adequação formal ao fim natural ou função ecológica do fenómeno observado, como condição suficiente do juízo de gosto. Estas concepções em que o sujeito adopta uma apreciação que considera apropriada ao carácter do fenómeno contemplado, integram-se na modalidade de beleza aderente ou condicionada proposta por Kant, pois a beleza não parece decorrer simplesmente da percepção de um fim interno, neste caso natural, mas é antes o conceito de harmonia ou fim inerente evidenciado pelo conhecimento do objecto estético natural, considerando o seu dever histórico e a interdependência das suas partes conformes a um fim, que parece ampliar ou condicionar as hipóteses de beleza meramente formal.

Contudo, a abordagem realizada das modalidades de impureza na apreciação estética da paisagem, através da interferência de juízos estéticos materiais, ínsitos ao sentimento vital, e de juízos estéticos aplicados, ínsitos à ingerência de um conceito de fim na apreciação, evidenciou que a pureza do juízo de gosto apesar de comprometida pode não obstante ser salvaguardada, quando se considera a paisagem na apreciação estética, se houver abstracção dos conceitos de utilidade e de perfeição do objecto de juízo. Mas se a apreciação estética da paisagem pode ser concebida na sua pureza, mesmo quando objecto de uma intervenção humana que visa a utilização da mesma, se houver abstracção do fim dessa intervenção, que modo de apreciação estética da paisagem se deve requerer, quando a transformação é operada pela Arquitectura Paisagista ou pela Arquitectura?

O segundo problema específico colocado no âmbito desta investigação designadamente — se a apreciação estética da obra da Arquitectura Paisagista é adequada independentemente da sua pureza ou impureza, exigiu que se averiguasse se esta prática integradora de um finalismo interessado, prevê a necessidade de manifestar formalmente esse finalismo e exige dos seus utilizadores que na contemplação, essa finalidade manifestada seja perceptível e integrada na apreciação estética.

Se os objectivos múltiplos que orientam a concepção arquitectónica da paisagem não se cingem à criação de uma beleza pura, por contemplarem quer o conceito de perfeição, como o conceito da utilidade para o homem, a resposta a estas questões pareceu ser diferente consoante o momento histórico. Se a concepção de base ecológica foi transversal nas práticas da arquitectura paisagista, durante todo o séc. XX, e mantém na actualidade um papel central na concepção da paisagem — a formalização, que decorre deste modo de compreensão da paisagem, lidou com o problema da visibilidade das finalidades ecológicas e a manifestação da intencionalidade artística de modos diferenciados.

Se o funcionalismo em arquitectura pareceu exigir a compreensão estética da finalidade, propondo uma apreciação estética adequada da obra arquitectónica como dependente de um juízo de gosto aplicado, requerendo um modelo de apreciação estético impuro, a posição da arquitectura paisagista no modernismo defendeu, de modo geral, uma estética da invisibilidade em que a intencionalidade artística era ocultada, com a mimese das formas naturais.

A beleza como elemento intrínseco da obra implicava um funcionalismo atento à utilidade e viabilidade desta, enquanto novo equilíbrio da natureza mais favorável para o homem. Contudo, a necessidade de manifestação desta finalidade, que implica o reconhecimento da intencionalidade estética da concepção funcionalista, não parece estar presente como um requisito de fruição da obra, nem o reconhecimento da intencionalidade artística do projectista. Esta intencionalidade artística foi aliás frequentes vezes considerada, sobretudo no modernismo e em determinadas escalas de projecto, como uma manifestação indesejada da intervenção, cujo valor se apreciava precisamente pela sua invisibilidade.

Se o conceito de apreciação adequada da arquitectura paisagista se identificava no modernismo com a apreciação da obra como se fosse uma beleza natural seria apenas no pós-modernismo que o processo contínuo de reflexão e prática, entre os profissionais da arquitectura paisagista, a par do desenvolvimento da ecologia da paisagem enquanto disciplina científica, da investigação em percepção da paisagem e por outro, das experiências inovadoras em *land art*, viriam a exercer a influência determinante para o aparecimento de novas metodologias de desenho ecológico pós-modernas — o *eco-revelatory design* e o *process driven design*, como teorias e práticas alicerçadas na visibilidade e manifestação dos valores e das finalidades ecológicas da obra, assim como da intencionalidade artística do projectista.

De facto, no contexto de urbanização crescente e conseqüente fragmentação da continuidade e legibilidade ecológicas, uma metodologia de concepção que visasse a sustentabilidade cultural desta “estrutura fundamental da paisagem” deveria, segundo estas abordagens pós-modernas, não apenas intensificar a qualidade ecológica ou expressá-la através da forma, como identificar as funções ecológicas através de um sistema formal reconhecível, que distinguisse implicitamente a intencionalidade humana.

A defesa da legibilidade estética dos processos ecológicos seria assim progressivamente introduzida como um objectivo na metodologia da concepção de alguns arquitectos paisagistas, propondo não apenas a regeneração destes processos, como uma compreensão ecológica das paisagens intervencionadas através da experiência estética baseada na observação e revelação dos fenómenos e processos à escala da relação corpo-lugar, constituindo através da experiência narrativas ambientais dos processos naturais e humanos envolvidos na formação da paisagem. Para além do enfoque na visibilidade das dinâmicas processuais – antrópicas, ecológicas e geológicas, a visibilidade da

intencionalidade artística dos projectistas e o reconhecimento da intervenção enquanto arte constituía igualmente um dos propósitos destas abordagens em arquitectura paisagista.

Como referiu Meyer, a estética desta concepção de base ecológica propunha modos de se revelar como arte, distanciando-se da linguagem naturalista precisamente por reconhecer, à semelhança dos estudos de percepção desenvolvidos nas décadas de 80-90 do séc. XX, que a sustentabilidade cultural da obra e a extensão do seu impacto dependiam da apreciação estética do público e das dinâmicas que esse tipo particular de reflexão poderia desencadear.

Estas estratégias pós-modernas coincidem na consciência da necessidade de manifestar formalmente o finalismo e requerem dos seus utilizadores que essa finalidade manifestada seja perceptível e integrada na apreciação estética. O reconhecimento da intencionalidade artística do projectista é igualmente pretendido, concluindo-se que a arquitectura paisagista contemporânea propõe modelos de apreciação da paisagem enquadrados numa estética da impureza, no sentido dado ao longo desta investigação.

A vivência da materialidade assume igualmente uma importância preponderante na construção da estética das obras deste período pós-moderno que, sob a influência das propostas artísticas da *land art* e da tradução da estética fenomenológica para a estética ambiental e para a teoria da arquitectura, por autores como Arnold Berleant e Christian Norberg-Schulz; constituíram o contexto propício para que a arquitectura paisagista encontrasse referências para superar a tendência anti-formalista do modernismo. Esta renovação da arquitectura paisagista contemporânea, enquanto actividade artística, conduziu a um interesse na modelação estesiológica da experiência da paisagem, através da estimulação de todos os sentidos.

Esta modelação da experiência estética, implícita na teoria e projecto da arquitectura paisagista pós-moderna, não prescinde do deleite ou prazer da vida que se sente viver, na aceção dada por Assunto, que integrou a materialidade na experiência estética da paisagem, reconhecendo-a como marca da sua especificidade e autenticidade. A introdução do agradável, como categoria prevista na estética proposta pela arquitectura paisagista contemporânea, sugere igualmente a pertinência de juízos estéticos materiais e de uma modalidade impura de apreciação estética da obra paisagista.

No âmbito de uma categorização da paisagem a investigação sobre o papel da materialidade na vivência estética assume-se como pertinente, e mais concretamente uma distinção dos modos de operar da imaginação material, conceptualizada pela obra fenomenológica de Bachelard, desde os anos 40 do séc. XX; e da imaginação formal, própria de uma estética transcendental, central na estética filosófica moderna. A descrição fenomenológica da experiência estética, em função das duas faces material e formal da imaginação, proporia uma compreensão da relação exposta por Assunto entre fruição vital e contemplação, complementando-a com o estudo dos devaneios materiais que antecedem a contemplação.

No contexto da investigação iniciada nesta tese seria ainda relevante o enquadramento do processo de assimilação imaginativa do conhecimento, evidenciado por Hepburn, de que decorrem os juízos de gosto aplicados, no sentido de compreender o modo de funcionamento do livre jogo das faculdades do conhecimento, entendimento e imaginação, na apreciação da beleza aderente.

Bibliografia

- Arendt, H. (2001) — *A Condição Humana*. Relógio D'Água Editores.
- Assunto, R. (2005) — *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo: Edizioni Novecento.
- Bayer, R. (1979) — *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Berkeley, G. (2003) — *Alciphron in Focus*. David Berman (ed.). London: Taylor & Francis
- Berque, A. (2008) — *La pensée paysagère*. Paris: Archibooks; Sautereau Éditeur.
- Berque, A. (2010a) — A ecúmena. Medida terrestre do homem, medida humana da Terra:para uma problemática do mundo ambiente. trad. Andreia Saavedra Cardoso. In Serrão, A. V. (Coorden.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.(No Prelo)
- Berque, A. (2010b) — O pensamento paisageiro. Uma aproximação mesológica. trad. Andreia Saavedra Cardoso. In Serrão, A. V. (Coorden.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.(No Prelo)
- Borges-Duarte, I. (2006) — *A Natureza das coisas e as coisas da natureza. Um estudo da Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Brown, B.; Harkness, T. (1998) — *Landscape Journal. Special Issue: Eco-Revelatory Design: Nature Constructed/Nature Revealed*.
- Budd, M. (2002) — *The Aesthetic Appreciation of Nature*. Oxford: Clarendon Press.
- Cabral, F. C. (1993) — *Fundamentos da Arquitectura Paisagista*. Lisboa: Instituto de Conservação da Natureza.
- Carlson, A.; Parsons, G. (2008) — *Functional Beauty*. Oxford: Oxford University Press.
- Coser, L. (1977) — *Masters of Sociological Thought: Ideas in Historical and Social Context*. New York : Harcourt Brace Jovanovich. [Em linha].[Consult. 10 ago. 2010]. Disponível em WWW:<URL: <http://socio.ch/sim/work.htm>.
- Dufrenne, M. (2002) — A experiência Estética da Natureza. In *Estética e Filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Ferry, L. (2003) — *Homo Aestheticus. A Invenção do Gosto na Era Democrática*. Coimbra: Almedina.

Guyer, P. (2002) — Beauty and Utility in Eighteenth-Century Aesthetics. *Eighteenth Century Studies*. 35 (3): 439-453.

Hepburn, R. (2010) - Estética Contemporânea e o Desprezo pela Beleza Natural. trad. Tiago Carvalho. In Serrão, A. V. (Coorden.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.(No Prelo)

Hume, D. (2008) — *Treatise of Human Nature*. [Em linha]. [Consult. 23 Ago. 2010]. http://oll.libertyfund.org/index.php?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=342&Itemid=28.

Hutcheson, (2004) — *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*. [Em linha]. [Consult. 23 Ago. 2010]. Disponível em WWW:<URL: http://oll.libertyfund.org/index.php?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Fperson=3885&Itemid=28.

Jimenez, M. (1997) — *Qu'est-ce que l'esthétique?*. Paris: Éditions Gallimard.

Kant, I. (1998) — *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda.

Kant, I. (2007) — *A Crítica da Razão Pura*. Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian.

Kessler, M. (2000) — *El Paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books.

LuKács, G. (1967) — *Estética*. vol.IV. Barcelona : Ediciones Grijalbo.

Magalhães, M. R. (2001) — *A Arquitectura Paisagista: Morfologia e Complexidade*. Lisboa: Editorial Estampa.

Marques, A. (1998) — Introdução. In *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda.

Meyer, E. (2000) — The Post–Earth Day Conundrum: Translating Environmental Values into Landscape Design. In Michel Conan (ed.). *Environmentalism in Landscape Architecture*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection. p. 187-244.

Meyer, E. (2008) — Sustaining beauty: the performance of appearance, a manifesto in three parts. *Journal of Landscape Architecture*. 1:6-23.

Nassauer, J. (1995) — Messy Ecosystems, Orderly frames. *Landscape Journal*. 14(2):161-170. [Em linha].[Consult. 25 Out. 2010]. Disponível em WWW:<URL:http://en.scientificcommons.org/joan_iverson_nassauer.

Nassauer, J. (1997) — Cultural Sustainability: Aligning Aesthetics and Ecology. In Joan Nassauer(ed.). *Placing Nature. Culture and Landscape Ecology*. Washington, D.C.: Island Press. p. 65-83.

Platão (1925) — *Plato in Twelve Volumes*. Vol. 9. trad. W.R.M. Lamb. London: Cambridge, MA, Harvard University Press. [Em linha].[Consult. 21 Ago. 2010]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0180>.

Pretarca, F. (2007) — Carta do Monte Ventoso. trad. Paula Oliveira e Silva. *Philosophica. Estéticas da Natureza*. 29:145-154. Lisboa: Departamento de filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Ritter, J. (2010) — Paisagem. Sobre a Função do Estético na Sociedade Moderna. trad. Ana Nolasco. In Serrão, A. V. (Coorden.). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.(No Prelo)

Roberto, P., F. (2007) — A Harmoniosa Pregnância Vital da Paisagem Natural em Georg Simmel. *Philosophica. Estéticas da Natureza*. 29:65-87. Lisboa: Departamento de filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Rodrigues, M. (2002) — *Arquitectura*. Lisboa: Quimera.

Saito, Y. (1998) — The aesthetics of unscenic nature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (2): 101-111.

Saito, Y. (2010) — Apreciar a Natureza nos seus Próprios Termos. trad. Luís Sá. In Serrão, A. V. (Coorden.). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.(No Prelo)

Scruton, R. (2010) — *Estética da Arquitectura*. Lisboa: Edições 70.

Shaftesbury, Conde de (2001) — *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. ed. Douglas den Uyl. Indianapolis: Liberty Fund. 3 vols. [Em linha].[Consult. 21 Ago. 2010]. Disponível em WWW:<URL:http://oll.libertyfund.org/index.php?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Fperson=3785&Itemid=28.

Simmel, G. (2001) — *El Individuo Y La Libertad. Ensayos de Critica de la Cultura*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.

Simmel, G. (2010a) — Filosofia da Paisagem. trad. Adriana Veríssimo Serrão. In Serrão, A. V. (Coorden.). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.(No Prelo)

Simmel, G. (2010b) — Os Alpes. trad. Adriana Veríssimo Serrão. In Serrão, A. V. (Coorden.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.(No Prelo)

Spirn, A., (1988) – The Poetics of City and Nature: Towards a New Aesthetic for Urban Design. *Landscape Journal: Nature form and meaning*. 7(2):108-126. [Em linha].[Consult. 25 Out. 2010]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.annewhistonspirn.com/pdf/LJ.pdf>.

Tatarkiewicz, W. (1972) — The Great Theory of Beauty and its Decline. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 31 (2): 165-80.

Telles, G. R. (1994) — Paisagem Global, um Conceito para o Futuro, *Iniciativa*, 1: 28-33.

Thompson, I. (1999) — *Ecology, community and Delight. Sources of Values in Landscape Architecture*. London: Spon Press.

Treib, M.; Imbert, D. (1997) — *Garrett Eckbo: Modern Landscapes for Living*. Berkeley: University of California Press.

**ANEXOS — CASO DE ESTUDO — ESTUDO PRÉVIO DO PARQUE
AGRÍCOLA DO VALE CENTRAL DE CHELAS — MONTANTE**

Equipa

Centro de Estudos de Arquitectura Paisagista

Prof. Arq. Paisagista Manuela Raposo Magalhães

Coordenação

Arq. Paisagista Andreia Saavedra Cardoso

Estudo Prévio de Arq. Paisagista

Arq. Paisagista Ana Müller

Estudo Prévio de Arq. Paisagista

Arq. Paisagista Natália Cunha

Estudo Prévio de Arq. Paisagista

Designer Luís Reis

Casas de Ferramentas e outros elementos
construídos

1. Antecedentes

O Estudo Prévio do Parque Hortícola de Chelas teve origem na celebração de um Protocolo de colaboração entre a Fundação Aga Khan e o Instituto Superior de Agronomia/ADISA, através do Centro de Estudos de Arquitectura Paisagista “Prof. Caldeira Cabral” e do Centro de Estudos de Engenharia Rural. Este protocolo teve origem numa parceria com a Câmara Municipal de Lisboa, cujo interesse na realização do projecto desencadeou o processo.

A área de intervenção deste Estudo Prévio, inclui-se na Estrutura Ecológica Municipal, uma das Componentes Ambientais do Plano Director Municipal (Figuras 1 e 2), aprovado em 1994, situando-se na área montante do Vale Central de Chelas (Figuras 3 e 4).

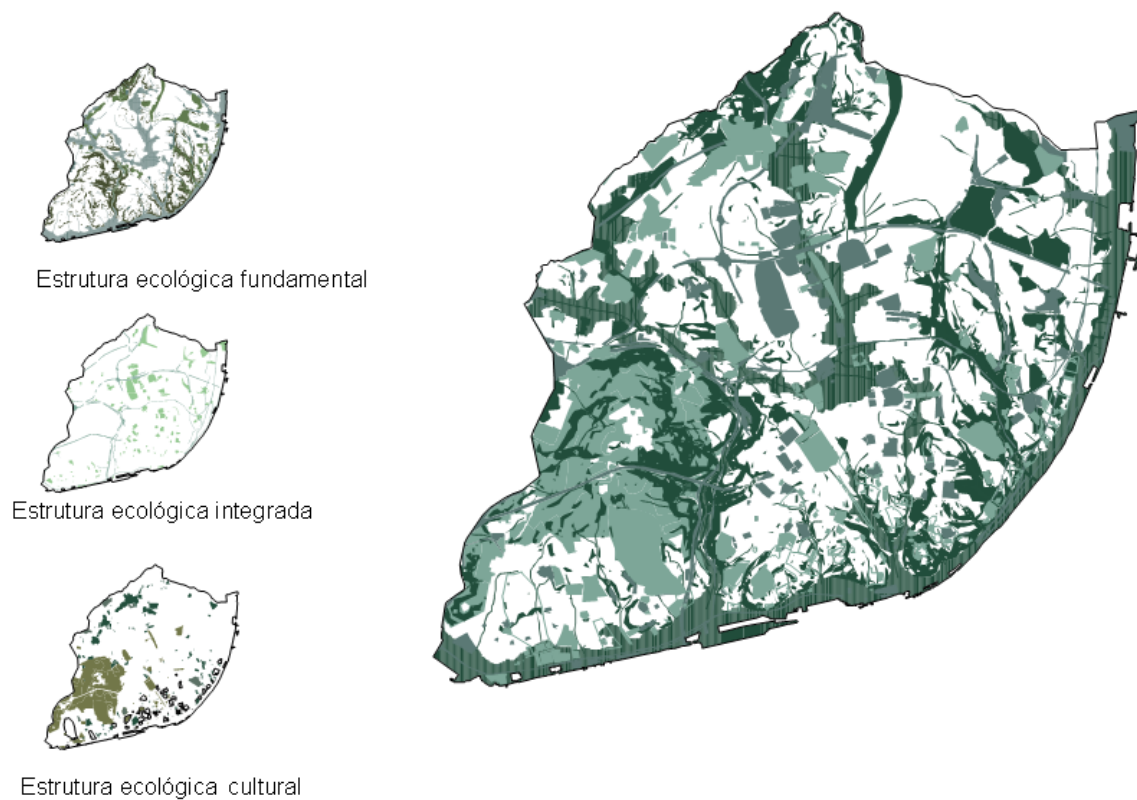


Figura 1 – Estrutura Ecológica Municipal definida no Plano Verde de Lisboa (Fonte: CEAP, 2002)

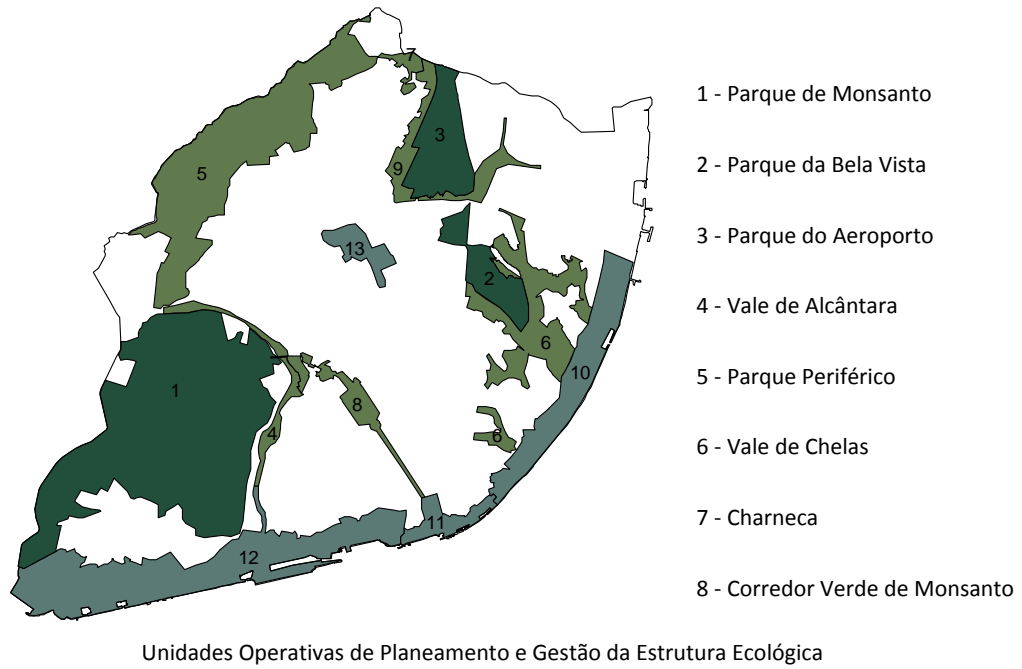


Figura 2 – Unidades Operativas de Planeamento e Gestão da Estrutura Ecológica definidas no Plano Verde de Lisboa (Fonte: CEAP, 2002)

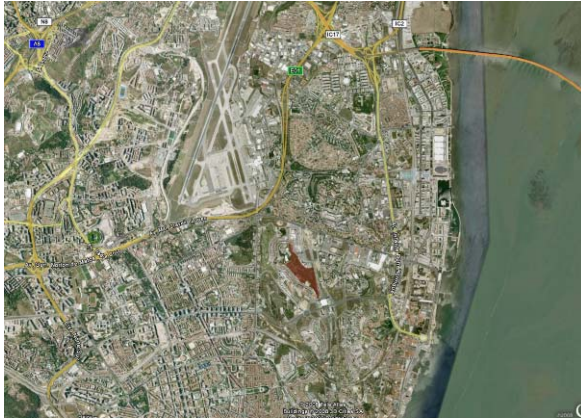


Figura 3 – Localização da área de intervenção em Lisboa (Fonte: Google Earth, 2008)

Figura 4 – Fotografia aérea da área de intervenção (Fonte: Google Earth, 2008)

A importância de um Parque Agrícola numa Área Metropolitana, reside num conjunto de pressupostos que interessa salientar: em espaço urbano, a edificação só deve ser considerada em situações que apresentem aptidão ecológica para a mesma, o que significa que existem espaços que não devem ser edificados, sob pena de se gerarem situações de desequilíbrio ecológico, com consequências graves para a população; por outro lado, a vida urbana exige a existência de espaços abertos que contribuam para a qualidade do ambiente urbano e do sentido do lugar, através de tipologias de espaço verde de produção, recreio, lazer e conservação da natureza; a promoção da agricultura e silvicultura, em ambiente urbano, é importante no acesso a alimentos frescos pelas famílias envolvidas, mas também na produção de excedentes que possam ser comercializados, pelo que esta actividade contribui positivamente para a economia das comunidades envolvidas; a agricultura urbana contribui para o bem-estar social, dando ocupação a reformados e desempregados, promovendo a interacção e a coesão social, a par da criação de condições para a formação profissional e a educação para a cidadania; constitui assim um modo de atribuir ao espaço caracterizado por um elevado valor ecológico, uma função que é, simultaneamente, de sustentabilidade social e ecológica, sem custos de manutenção para a Autarquia e com consequências materiais e imateriais importantes para a qualidade de vida dos seus utentes.

A constituição de um Parque Agrícola, com funções de produção, de lazer e de conservação aplica os princípios contidos nas recomendações Europeias e Internacionais, existentes nesta matéria, nomeadamente o relatório – *Cidades Europeias Sustentáveis* (1996), que afirmam que os objectivos da sustentabilidade são mais facilmente alcançáveis, actuando a partir de pequenas áreas de intervenção, com a participação das populações mais directamente interessadas (Figura 5).

2. Objectivos

O objectivo da Fundação Aga Khan e da Câmara Municipal de Lisboa é o de criar um Parque Agrícola no Vale de Chelas, no troço situado a montante do nó rodoviário onde se localiza o Hipermercado Feira Nova. Enquanto limites de referência desta área consideram-se a Av. Avelino Teixeira da Mota, Rua Luís Cristino da Silva, Rua Bermudes Adães, Av. Santo Condestável e os limites referentes aos Equipamentos de Ensino contíguos à Rua Cassiano Branco.

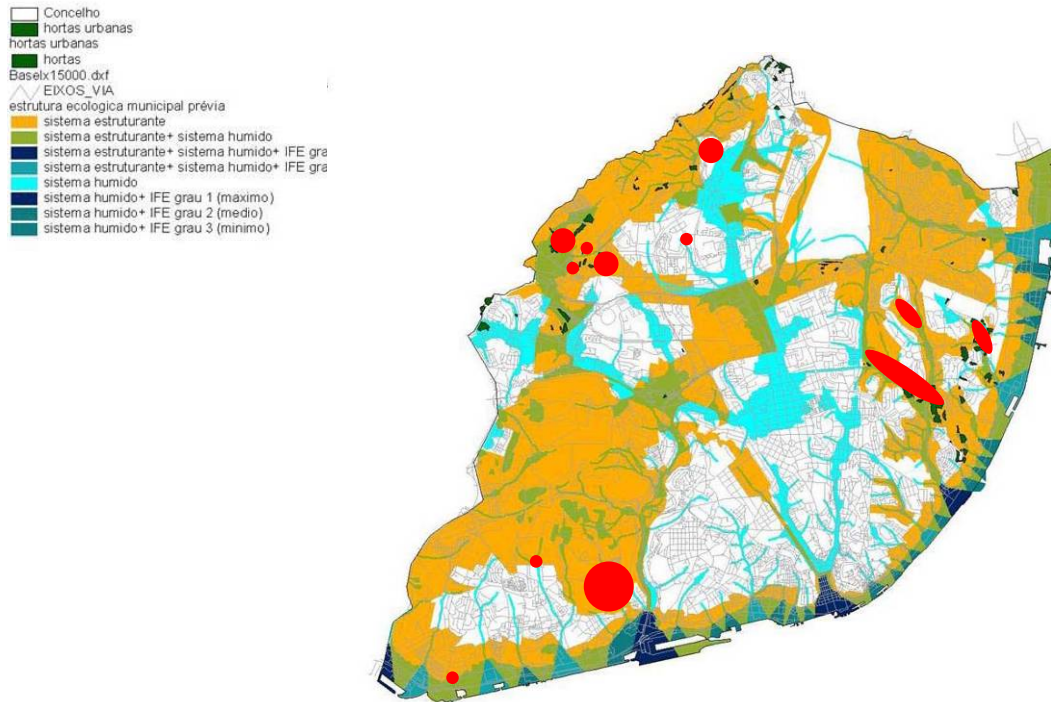


Figura 5 – Localização dos principais espaços para agricultura urbana em Lisboa (a vermelho), a desenvolver a curto-prazo sobre a Estrutura Ecológica Municipal Preliminar (plano verde em estudo). (Fonte: Câmara Municipal de Lisboa, 2008)

O Estudo Prévio do Projecto para o Parque Agrícola do Vale Central de Chelas - Montante, apresenta assim como objectivos gerais:

- Promover os objectivos da sustentabilidade – social, ecológica e económica, através de um projecto que envolve, desde o início, a população directamente interessada e que, indirectamente, terá repercussões de ordem material e imaterial numa população mais alargada;
- O apoio às comunidades locais, com vista à produção de hortofrutícolas e produção animal (aves domésticas), através do ordenamento espacial destas actividades e da infra-estruturação, no âmbito da compartimentação do espaço, da rede de rega, da proposta¹ de casas de ferramenta e de uma área destinada à Associação de Agricultores, ao Centro de informação e formação e ao Mercado;

¹ O Projecto de Rega foi realizado pelo Centro de Estudos de Engenharia Rural do Instituto Superior de Agronomia mas não será integrado no caso de estudo exposto.

- O estabelecimento de uma rede de percursos de mobilidade suave, que permitam a ligação entre a área de intervenção e os bairros localizados na área envolvente, equacionando igualmente a necessidade de ligação à rede de transportes colectivos;
- A criação de zonas de recreio e lazer, integradas na área do parque agrícola, que sirvam os habitantes da unidade de vizinhança, em que este se integra, mas também outros habitantes da Área Metropolitana de Lisboa;
- A implementação de usos compatíveis com a protecção e gestão da área de intervenção, integrada na Estrutura Ecológica Urbana.

A Câmara Municipal de Lisboa reconhece o interesse social e ecológico da utilização actual da área de intervenção e pretende regulá-la, através da criação de um espaço destinado, não só à produção de hortícolas, como também ao lazer e encontro da população envolvida e de passagem.

3. Metodologia

No contexto de urbanização crescente e conseqüente fragmentação da continuidade e legibilidade ecológicas uma metodologia de concepção que vise a sustentabilidade cultural da estrutura ecológica fundamental da paisagem deve não apenas intensificar a qualidade ecológica ou expressá-la através da forma, como identificar as funções ecológicas através de um sistema formal reconhecível que distinga implicitamente a intencionalidade humana através do que Nassauer (1995) designa por “*aesthetics of care*” (Nassauer, 1997, p.75-76)

A metodologia da concepção designada por Sistema-Paisagem (Magalhães, 2007), construída com base em metodologias de planeamento de base ecológica de origem modernista, a partir de conceitos adquiridos tais como o de Contínuo Natural e o de Aptidão Ecológica, faz uma crítica ao conceito anti-formalista de zonamento, propondo ocupações potenciais e múltiplas que introduzem implicitamente a forma cultural da paisagem humanizada, mais adaptada ecologicamente.

A proposta de tipologias de ocupação para o Vale de Chelas assenta nestes pressupostos, justificando-se por se tratar de paisagem integrada na Estrutura Ecológica Fundamental, “(...) *constituída pelos elementos visíveis e espaciais dos ecossistemas que asseguram o seu funcionamento, sendo portanto constituída fundamentalmente por materiais naturais (vivos ou inertes)*” (Magalhães, 2007), mas que por se encontrar inscrita em meio urbano toma a designação de Estrutura Ecológica Urbana. Esta situação de inscrição desta específica estrutura ecológica na Estrutura Edificada, que pertence simultaneamente à Estrutura Ecológica e à Estrutura Cultural (Magalhães, 2007), pode conduzir a interpretações desta enquanto “vazio”, cujas funções são demasiadas vezes reduzidas ao mínimo quando a sua sustentabilidade cultural, no sentido dado por Nassauer (1997) depende de uma

formalização, que pela sobre-exposição do seu carácter e integração de indícios de intencionalidade humana, manifeste as suas finalidades.

Deste modo, a consideração da forma apoiar-se-á na introdução de ocupações potenciais de acordo com a metodologia Sistema-Paisagem (Magalhães, 2007), que adequados à sua situação ecológica, em sistema húmido ou seco, introduzem a forma da paisagem humanizada como: sistemas de paisagem compartimentada (mata, matos, sebes) e sistemas de árvore dispersa mediterrânica (olival e pomares), assim como galeria ripícola, mata ribeirinha, prados naturais e agricultura hortofrutícola de regadio. Prevêm-se igualmente usos de recreio e lazer, complementares desta paisagem produtiva e utilitária, geralmente predominantes em tipologias de espaço verde urbano, mas que neste caso se introduzidas como predominantes impediriam a agricultura urbana, cuja função social é particularmente importante nesta área da cidade, assim como, implicariam custos de manutenção elevados e permanentes para a autarquia.

4. Caracterização e Diagnóstico – Problemas e Potencialidades

A área de intervenção corresponde a um troço do vale da Ribeira de Chelas, situado a montante da bacia hidrográfica. Este espaço, com cerca de 13 ha, é propriedade da Câmara Municipal de Lisboa e já é utilizado informalmente por residentes dos bairros limítrofes, sob a forma de hortas.



Figura 6 – Fotografia aérea com a delimitação da área de intervenção final proposta pela Câmara Municipal de Lisboa (a verde).

Na morfologia do terreno destacam-se duas situações ecológicas:

- O fundo do vale - constituído por duas zonas mais ou menos aplanadas que se desenvolvem longitudinalmente ao vale, em dois planos situados a cotas diferentes, separados por um talude com cerca de 4 m (altura máxima); a Ribeira de Chelas localiza-se no plano situado à cota mais baixa.
- As duas vertentes nas quais se encaixa o fundo do vale apresentam declives diferentes, sendo a vertente leste mais abrupta do que a vertente oeste, esta última apresentando uma altura máxima aproximada de 16 m.

Embora a Câmara Municipal de Lisboa valorize a utilização proposta, existem problemas associados que importa resolver, nomeadamente o da falta de qualidade da água utilizada na rega (proveniente do esgoto), bem como os materiais utilizados em vedações e casas de ferramentas, o desordenamento e a sujidade do espaço (Figuras 7 e 8).



Figuras 7 e 8 – Água actualmente utilizada na rega das parcelas (Fonte: CEAP, 2009)

O solo é proveniente de um substrato calcário, aparentando ter baixo teor em matéria orgânica, à excepção das parcelas que têm sido continuamente melhoradas com a incorporação de composto.

Existe uma rede informal de caminhos, com algum grau de sedimentação que importa ter em conta, uma vez que são utilizados pelos hortelãos. Esta rede é constituída por vários caminhos transversais ao vale (Figura 9), e por dois longitudinais (Figuras 11 e 12) que estabelecem a ligação entre a Rua Luís Cristino da Silva e a Av. Avelino Teixeira da Mota - as vias envolventes da área de intervenção.



Figura 9 – Caminho transversal ao Vale
(Fonte: CEAP, 2009)



Figura 10 – Parcelas em zona adjacente, onde o solo apresenta elevada incorporação de matéria orgânica devido à utilização actual (Fonte: CEAP, 2009)



Figuras 11 e 12 – Caminhos longitudinais contíguos à Ribeira de Chelas (Fonte: CEAP, 2009)

Entre os equipamentos de apoio à horticultura incluem-se vedações e casas de ferramentas, executadas, ou com materiais reciclados das mais variadas proveniências ou, no caso das vedações, também com cana (*Arundo donax*) existente no terreno. Outra das estruturas construídas existentes no local são alguns muros de pedra solta que suportam o terraceamento de parte das vertentes, quando os declives não excedem determinado limiar.

As culturas realizadas, nesta zona, são sobretudo as hortícolas, das quais a parte aérea é comestível, como couve, espinafre, feijão, alface, etc.. Para além das hortícolas verifica-se a existência de árvores de fruto, nomeadamente figueiras e pessegueiros.

Do ponto de vista das potencialidades a área de intervenção mostra-se apropriada para o estabelecimento de uma exploração agrícola comunitária, baseada na conjugação de unidades de produção hortofrutícola, de cariz multifamiliar, com espaços de estadia e de recreio e ainda com infra-estruturas de mobilidade suave assentes na rede de caminhos existentes.

5. Proposta de intervenção

5.1 Projecto de Arquitectura Paisagista

Como conceito base de intervenção considera-se a necessidade de uma abordagem integrada de promoção de desenvolvimento urbano, que concretize a secular interdependência entre a cidade e as suas zonas rurais, tirando partido das ligações que as actividades previstas podem estabelecer entre os membros da comunidade, com o fortalecimento de contactos positivos entre os habitantes dos bairros existentes na proximidade da área de intervenção, do associativismo e iniciativas grupais, bem como do incremento da consciência ecológica e desígnio colectivos.

Por outro lado, pretende-se que sejam criadas condições para a promoção de práticas agrícolas sustentáveis, de forma a adequar as actividades produtivas com a biodiversidade e a protecção dos recursos naturais, a prestação de serviços ambientais, designadamente o controle das cheias e recarga de aquíferos e a contribuição para o encerramento dos ciclos de energia e resíduos, ao nível local.

Numa primeira fase procedeu-se à elaboração das seguintes peças desenhadas:

- Modelo Digital do Terreno (Figura 13);
- Modelação do Terreno Proposta – Altimetria (Figuras 14 e 15);
- Hipsometria (Figura 16);
- Declives (Figura 17);
- Exposições (Figura 18).

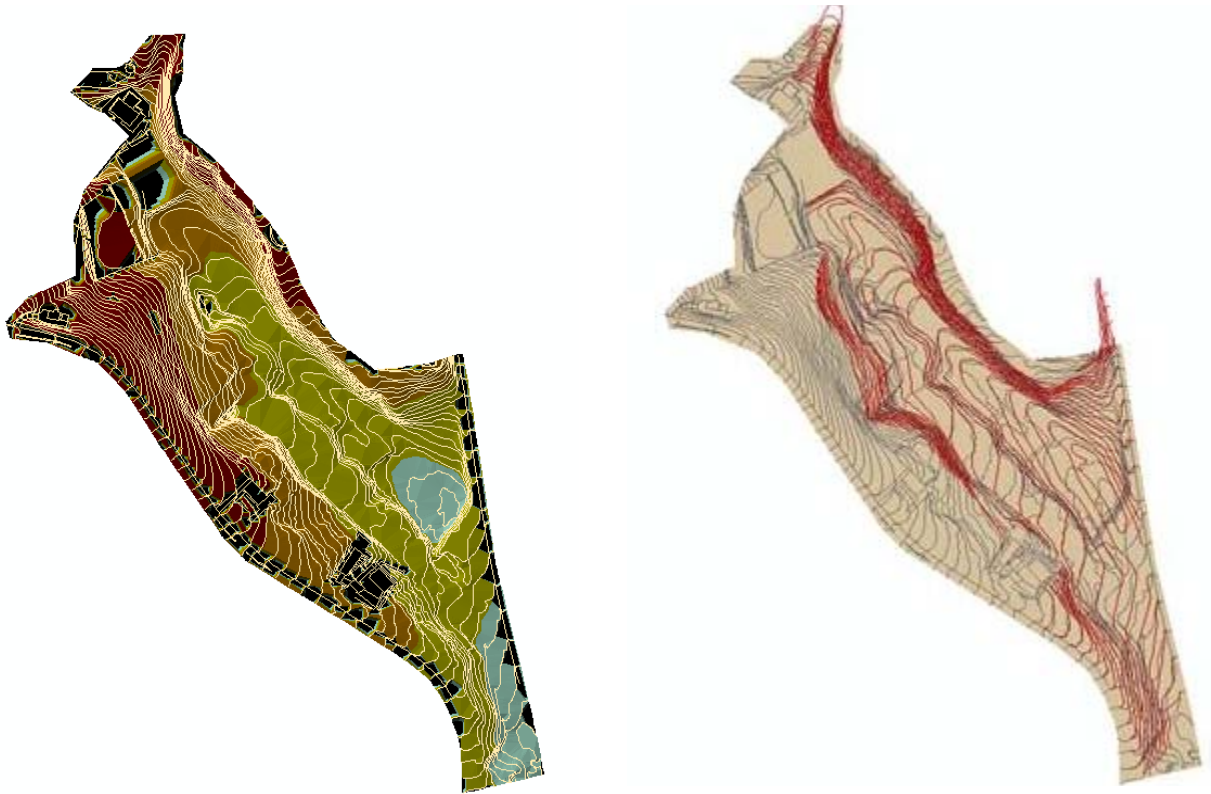


Figura 13 – Modelo Digital do Terreno Actual

Figura 14 – Terreno actual e Terreno Proposto (curvas de nível a cinzento e vermelho respectivamente)

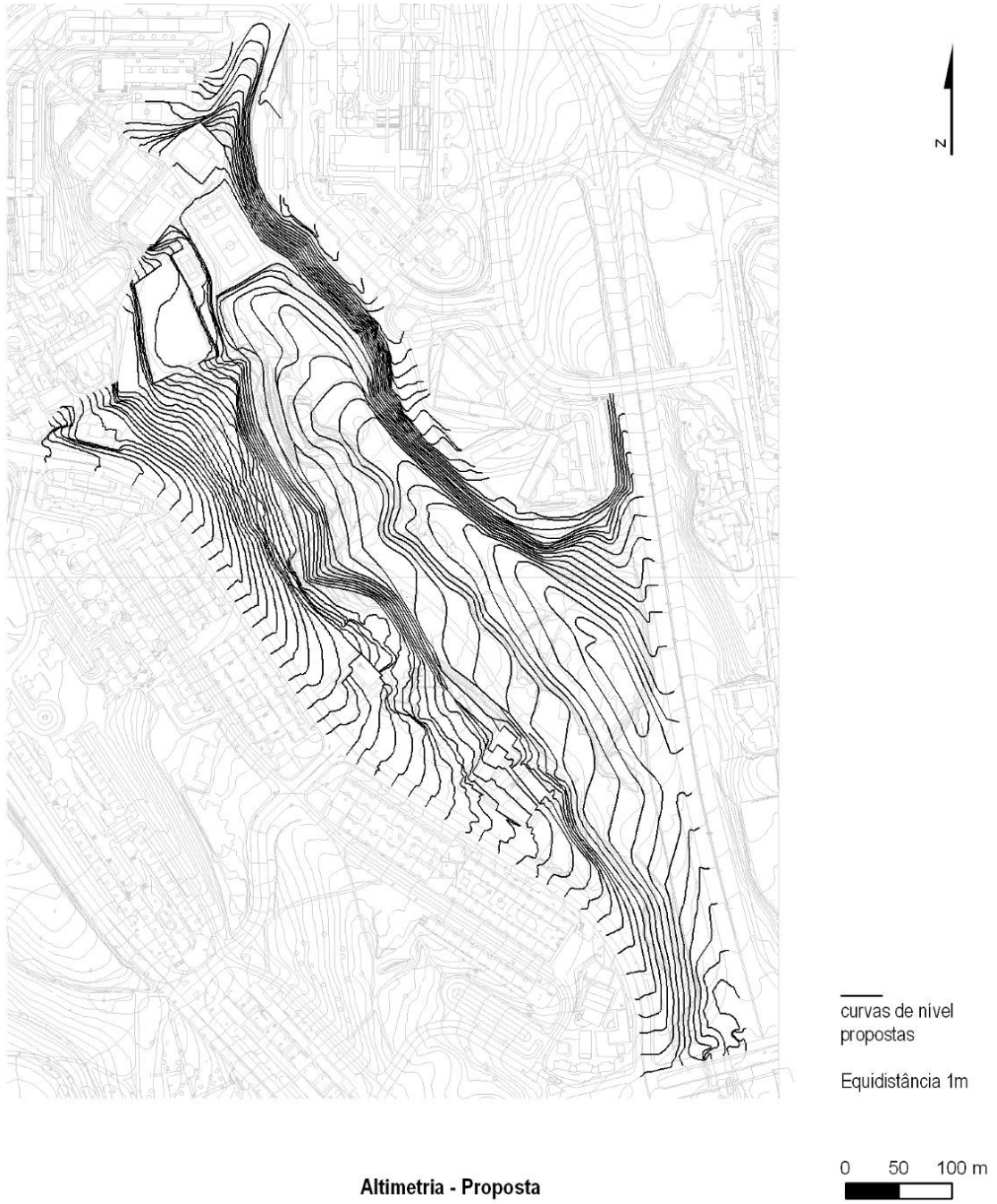


Figura 15 – Carta de Modelação do Terreno proposta

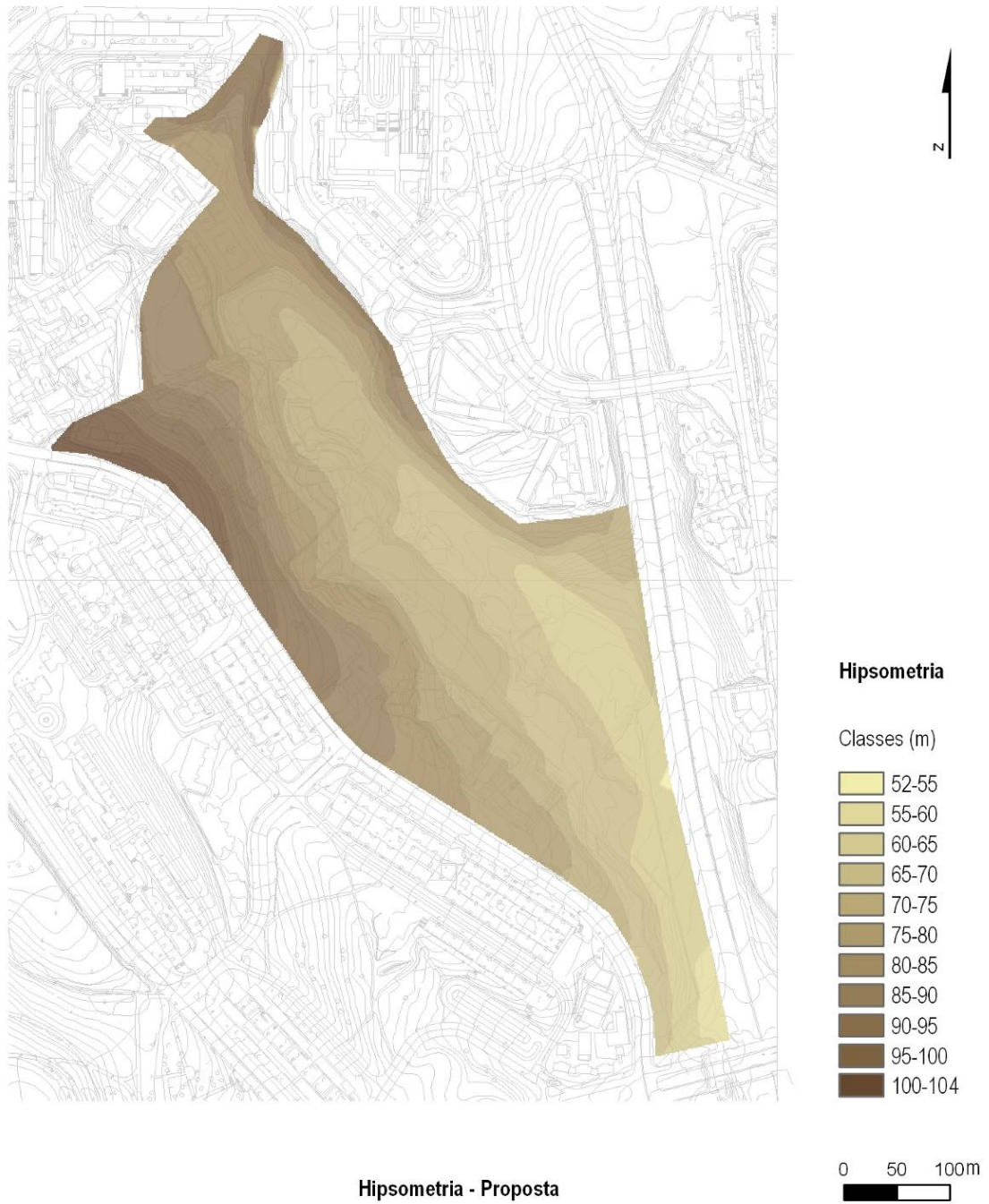


Figura 16 – Carta de Hipsometria

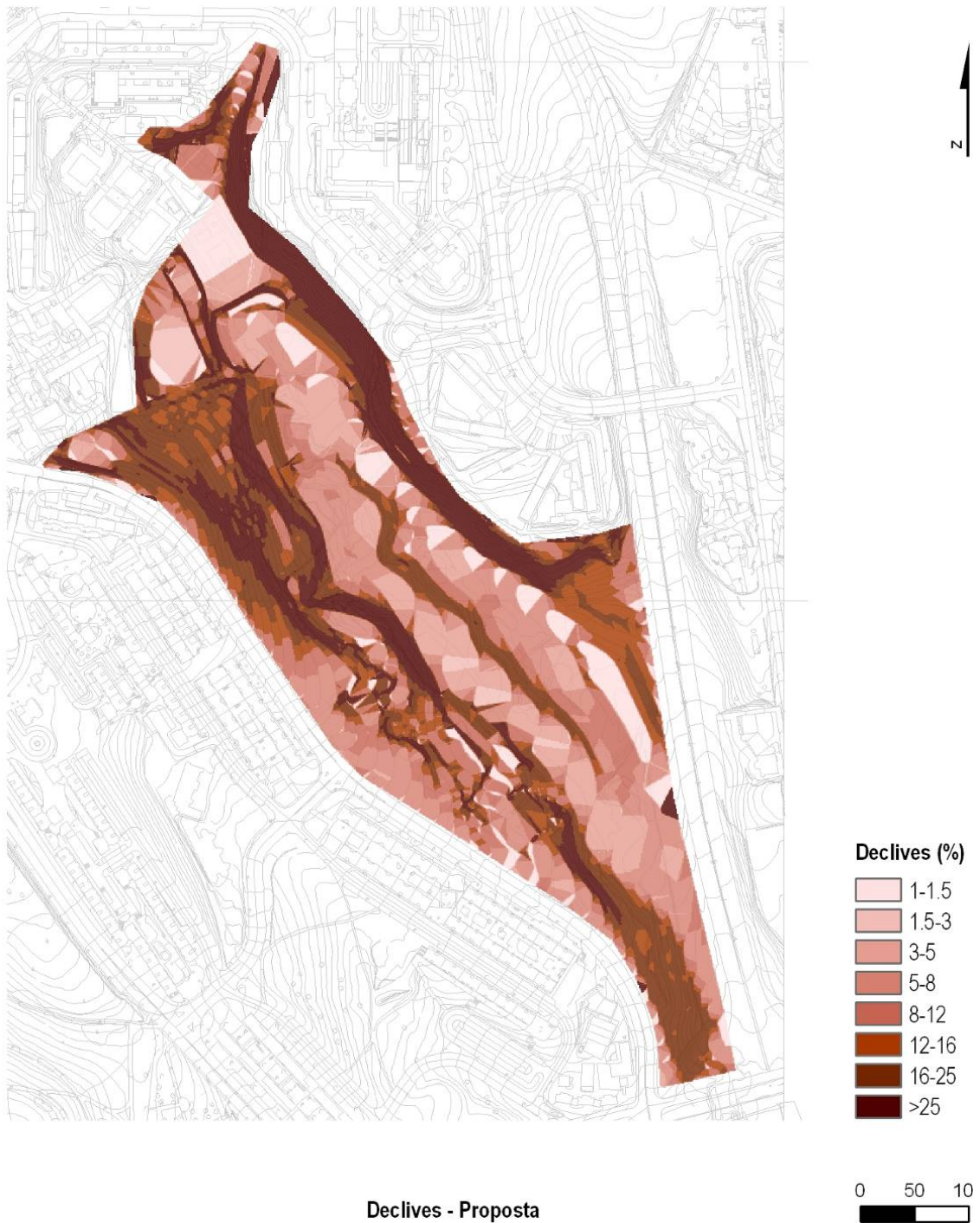


Figura 17 – Carta de Declives

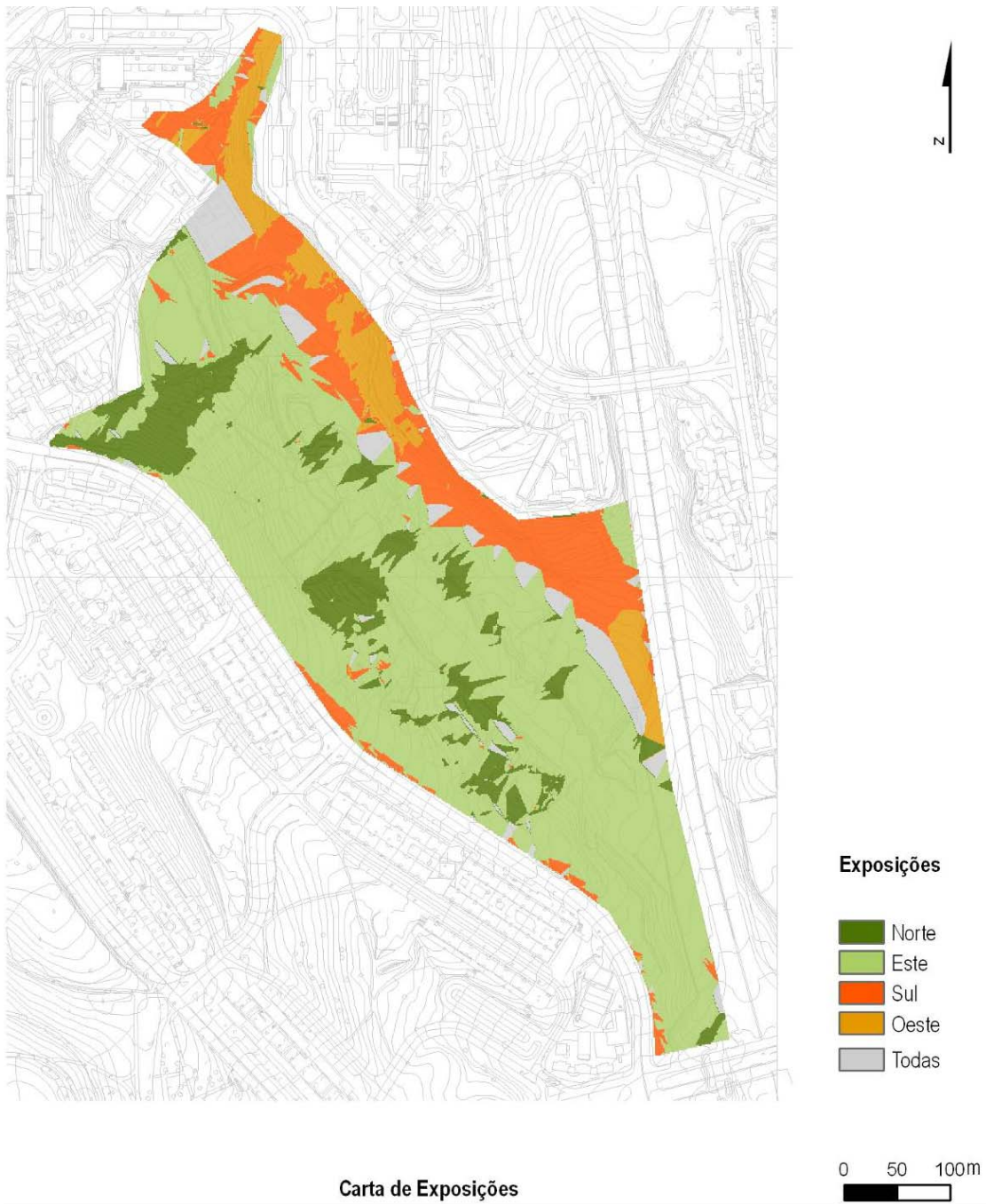


Figura 18 – Carta de Exposições

Com base na caracterização da área de intervenção e do diagnóstico realizado após visita ao local, foram identificadas as duas premissas sobre as quais assenta a concepção do projecto:

- Uma estrutura de mobilidade que correspondesse à existente, criada espontaneamente pelos utilizadores da área de projecto, ficando deste modo salvaguardadas as necessidades em matéria de acessibilidade. O traçado proposto não é, no entanto, totalmente coincidente com o traçado actual.
- As duas situações ecológicas presentes, decorrentes da morfologia do terreno e que determinam as tipologias do espaço rural a instalar. Deste modo, a delimitação da área de produção agrícola, das áreas de lazer e das áreas de conservação da natureza (por se tratar de áreas com risco de erosão ou integradas em sistema húmido), decorreu fundamentalmente da interpretação dos declives existentes e da morfologia do terreno.

No que respeita à Estrutura de Mobilidade, propõem-se cinco caminhos transversais ao vale que permitem o acesso a partir dos bairros envolventes, bem como a travessia do espaço, ligando a Rua Luís Cristino da Silva e a Rua Avelino Teixeira da Mota visto estarem relacionadas com as situações de permeabilidade entre blocos edificados, possuindo uma lógica própria da mais curta distância entre dois pontos. Estes caminhos destinam-se exclusivamente a peões, pois terão que incluir escadas para transpor os maiores declives existentes nas vertentes.

No sentido longitudinal ao vale formalizam-se os dois caminhos existentes, um no tabuleiro superior do fundo do vale e outro no tabuleiro inferior, ao longo da Ribeira. Estes dois últimos caminhos, acompanham o declive natural e amarram às rodovias existentes, pelo que podem ser utilizados por bicicletas.

A Rede de caminhos foi hierarquizada em três níveis que a seguir se descrevem – primária, secundária e terciária e foi proposta uma praça associada à hierarquia superior, onde os veículos de transporte dos produtos agrícolas possam fazer inversão de marcha

- Primária – Caminho principal de maior largura (3, 5 m), na base da vertente Oeste, que se prevê que seja destinado ao escoamento de produtos, sendo possível a circulação de alguns tipos de veículos pesados de mercadorias;
- Secundária – Caminho longitudinal contíguo à Ribeira de Chelas (1,20 m) que estabelece a ligação entre o caminho integrado na rede primária e a Rua Luís Cristino da Silva.
- Terciária – Caminhos transversais de atravessamento do vale, que fazem a ligação entre a rede primária (caminho longitudinal na base da vertente Oeste), a Rua Luís Cristino da Silva e o espaço projectado contíguo à Av. Avelino Teixeira da Mota; caminho longitudinal na vertente Este de ligação entre a Rua Luís Cristino da Silva e a Av. Santo Condestável.

Sempre que o declive seja superior a 5% e inferior a 12% optou-se pelo pavimento em gravilha de calcário aglomerada com resina, visto ser necessário evitar, nas situações de maior pendente a erosão dos caminhos. A vantagem desta opção é poder manter o aspecto geral da rede de caminhos, a permeabilidade e minimizar os custos de manutenção em troços críticos.

Nos caminhos transversais, sempre que o declive seja superior a 12%, verifica-se a necessidade de inclusão de escadas, tendo-se optado pela sua execução em traves e postes de madeira de pinho tratada.

No que respeita aos pavimentos propõe-se uma selecção de acordo com critérios funcionais, conforme a hierarquia do percurso, considerando ainda uma fácil execução e custos baixos, conforme a seguinte lista:

- Caminhos de Hierarquia primária e praça associada - Percurso com tráfego automóvel em gravilha de calcário não-agregada e lancis de betão branco;
- Caminhos de Hierarquia Secundária – Percursos longitudinais ao vale sem tráfego automóvel em gravilha de calcário não-agregada até declive igual a 5% e em gravilha de calcário agregada em declive integrados no intervalo [5-12%], em ambos os casos com lancis em tábua de madeira;
- Caminhos de Hierarquia Terciária – Percursos transversais serão executados de forma semelhante aos da rede secundária, mantendo-se a excepção dos troços com declive integrado no intervalo [5-12%], em que o pavimento é em gravilha agregada e com declive superior a 12%, ocorrendo aqui situações de escadas como referido em traves e postes de madeira de pinho tratada.



Figura 19 – Plano Geral

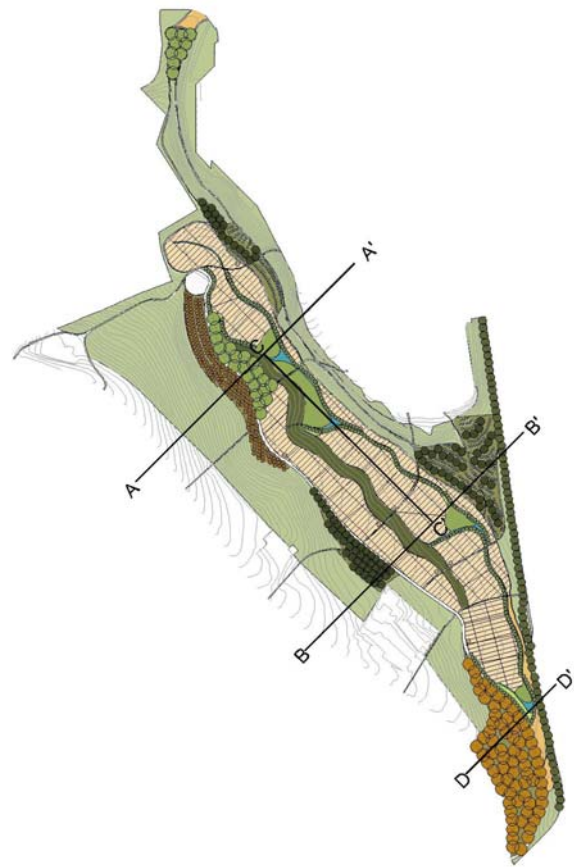


Figura 20 – Legenda do Plano Geral

Figura 21 – Diagrama de localização dos perfis

Em termos da Morfologia do Terreno, identificaram-se duas situações ecológicas, designadamente: o Sistema Húmido² (zonas adjacentes às linhas de água) e o Sistema Seco³ (cabeços e vertentes), os quais condicionam as tipologias de ocupação propostas, referidas em seguida (Figuras 19 e 20).

O Espaço agrícola desenvolve-se no fundo do Vale, onde a humidade no solo e a profundidade do mesmo são maiores. Aqui prevê-se a prática de horticultura regada, organizada em Unidades Hortofrutícolas (UH), com uma área de cerca de 1.500 m², nas quais se podem distribuir hortas de cerca de 100 m², podendo, no entanto, a dimensão de cada parcela, variar de acordo com as necessidades da família utente. Cada uma destas Unidades Hortofrutícolas (UH) é vedada com uma vedação, segundo descrição detalhada no capítulo da especialidade. Dependendo do orçamento disponível serão fornecidas casas de ferramenta, com uma unidade de compostagem associada, pombal, capoeiras e colectores solares que providenciem iluminação, segundo descrição detalhada no capítulo da especialidade.

A Ribeira de Chelas é valorizada, enfatizando-se e enriquecendo-se a sua visibilidade através da construção de charcas, às quais se associam prados permanentes de utilização colectiva, e por plantação de choupos (*Populus nygra*) que marcam a linha de água e o caminho que se desenvolve ao longo da mesma. O conjunto formado pela Ribeira, as charcas e prados e ainda o caminho, constitui uma componente de utilização pública marcante que percorre todo o vale e disponibiliza, para além da circulação de peões ou bicicletas, equipamento colectivo de convívio e encontro dos utentes. No troço superior da Ribeira propõe-se a plantação de um freixial (*Fraxinus angustifolia*), também de utilização colectiva que, sobretudo no Verão, providencia o lazer à sombra (Figuras 22 a 24). Esta área deverá ser equipada com mesas e bancos para que seja utilizada como parque de merendas e eventualmente bebedouros⁴.

²Sistemas Húmidos – Neste caso consideraram-se as Zonas Contíguas às Linhas de Água, mais ou menos aplanadas onde a humidade do solo é sempre significativa ainda que vá diminuindo à medida que se sobe para a zona mais a montante da bacia hidrográfica, sendo aqui sobretudo consequência da escorrência das encostas, mas ainda assim bastante significativa (Magalhães, 2001)

³ Os Sistemas Secos correspondem às áreas inclinadas, mais ou menos planas ou convexas que conduzem ao escoamento das águas e do ar frio e incluem genericamente os Cabeços e as Vertentes (Magalhães, 2001).

⁴ No caso de ser definido em fase posterior, não integrada neste Estudo Prévio, que as águas para rega serão efectivamente provenientes do tratamento de águas residuais, a rede de água para consumo não agrícola deve ser separada desta.

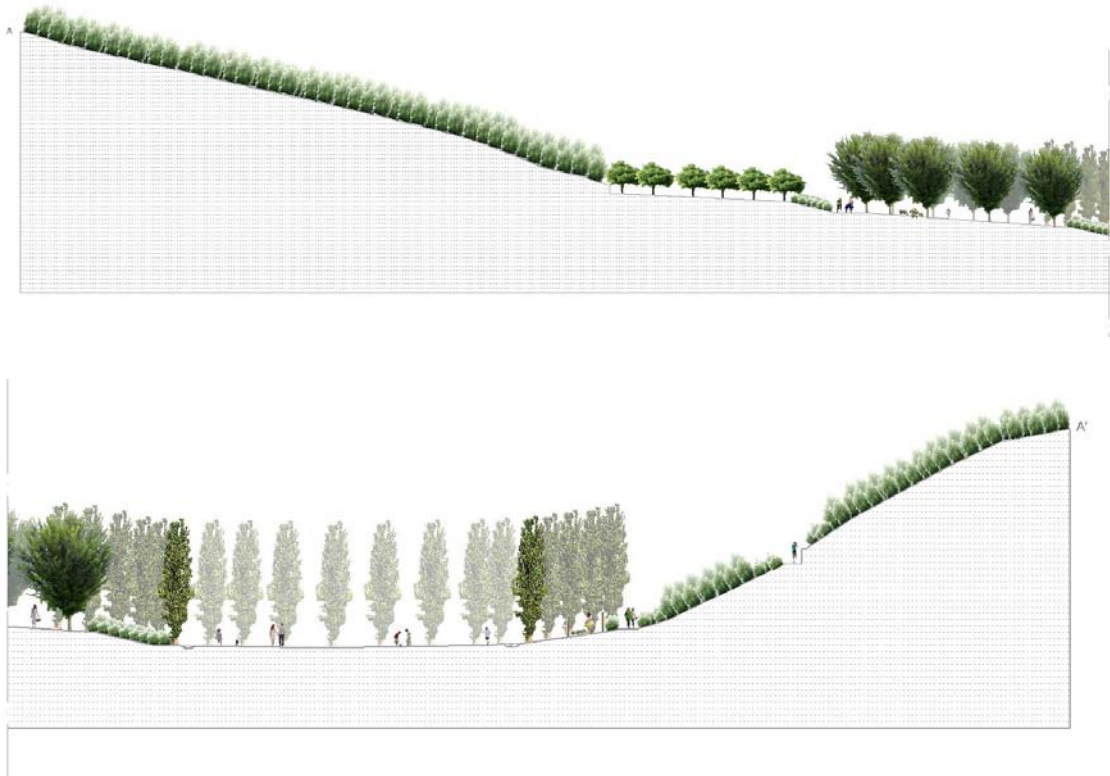


Figura 22 e Figura 23 – Perfil A



Figura 24 – Perfil A, pormenor do pomar de citrinos e freixial

Nas vertentes que enquadram o fundo do Vale, propõe-se: i) na vertente situada a nascente, mais abrupta - a plantação de um figueiral de variedades diversas que prolonguem no tempo a frutificação e de olival (Figuras 28 e 29); ii) na vertente situada a poente – a plantação de um pomar de citrinos, de várias espécies, regado (Figuras 22 a 24). Ainda nesta vertente contígua à Av. Avelino Teixeira da Mota e a um dos caminhos longitudinais previstos, propõe-se a plantação de um carvalhal cerquinho (*Quercus faginea*) (Figuras 38 e 39), que crie uma interface com a via, convidando ao uso pelos residentes próximos, mesmo que não se contem entre os hortelãos.

Nos taludes existentes, nomeadamente na separação entre as duas zonas mais ou menos aplanadas, que se desenvolvem longitudinalmente ao vale e na vertente Oeste, considerou-se necessária a estabilização do terreno de forma a evitar perdas de solo por erosão, sempre que o declive o exige, com o revestimento por matos (Figura 27).

Ao longo da Av. Santo Condestável, propõe-se a criação de um limite da área de intervenção constituído por uma linha de árvores de arruamento, neste caso Lódãos (*Celtis australis*).



Figura 25 – Perfil A, pormenor do freixial e desnível com matos baixos até ao fundo do vale, junto à Ribeira de Chelas e os prados de utilização pública

Nesta fase considerou-se ainda que seria desejável prever uma área contígua à Rua Avelino Teixeira da Mota, destinada a uma Associação de Agricultores que se venha a constituir e onde se poderá dar formação relacionada com os mais diversos aspectos, desde a agricultura biológica, à nutrição, etc., para além da criação de um local de encontro e realização de festas. As actividades de organização administrativa e cooperativa do Parque Agrícola também teriam aqui lugar.



Figura 26 – Perfil A, pormenor junto à Ribeira de Chelas, prados de utilização pública e vertente Este

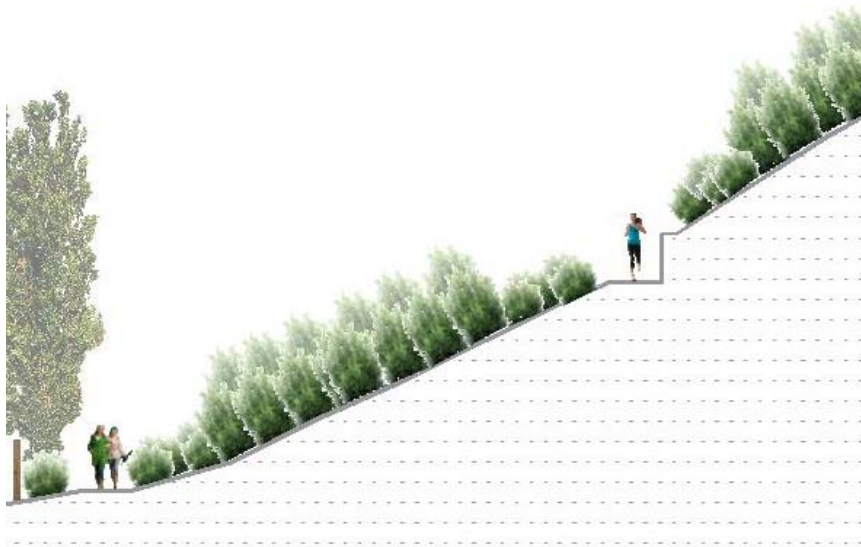
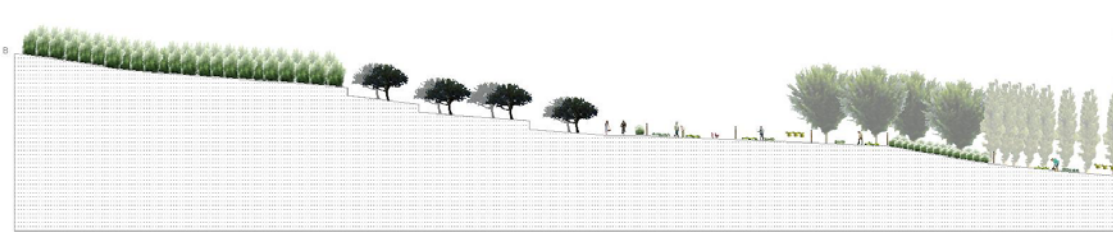


Figura 27 – Perfil A, pormenor da vertente Este com ocupação de matos de protecção



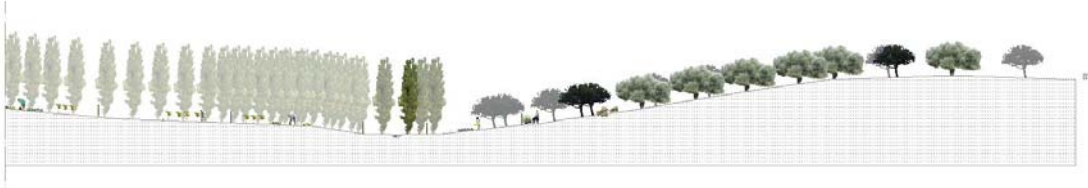


Figura 28 e Figura 29 – Perfil B

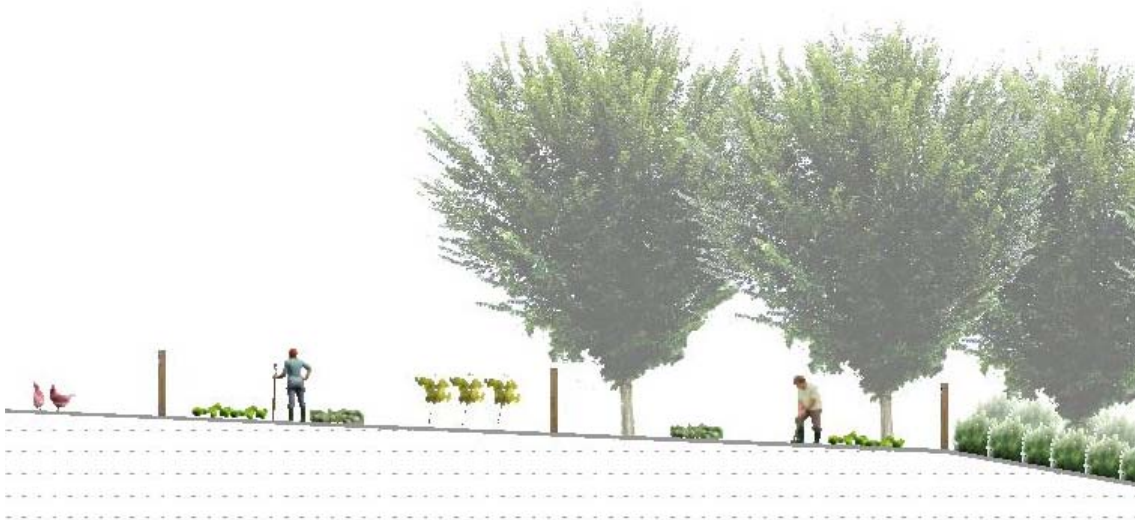
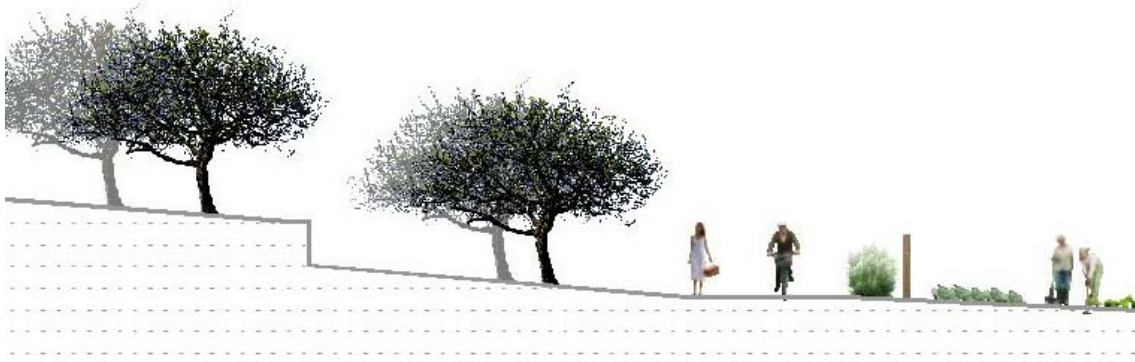


Figura 30 e Figura 31 – Perfil B, pormenor de pomar de figueiras, unidades hortofrutícolas e freixial ao fundo

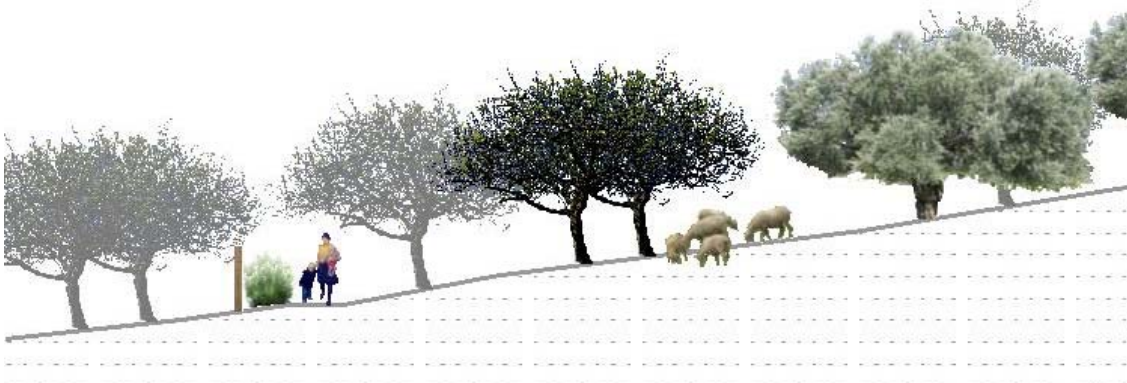


Figura 32 – Perfil B, pormenor de figueiral e olival na vertente este

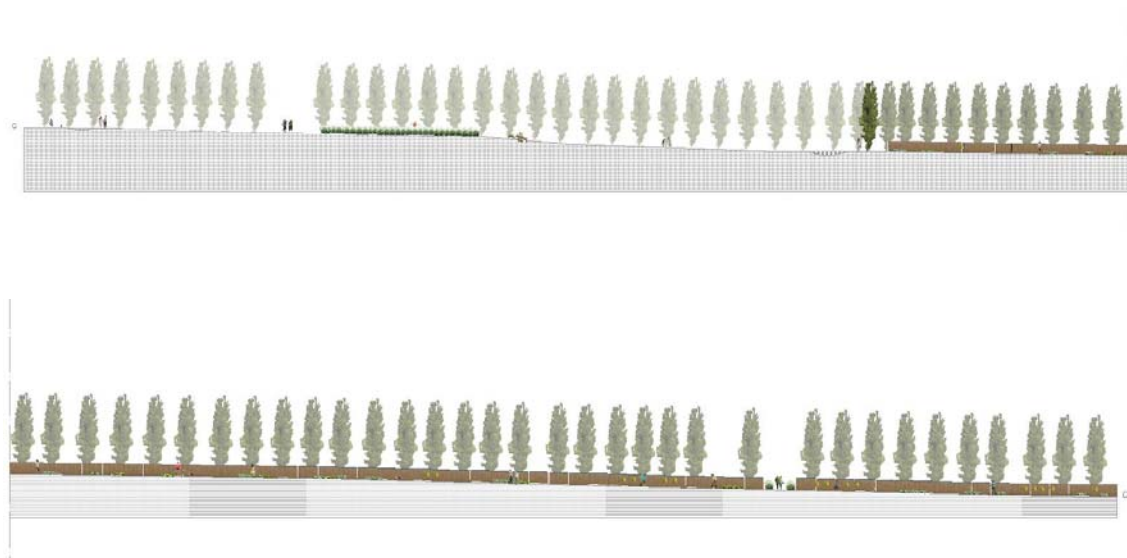


Figura 33 – Perfil C



Figura 34 – Perfil C, pormenor da Ribeira de Chelas e área de prados de utilização pública



Figura 35 – Perfil C, pormenor de área de prados de utilização pública e talude de transição entre o fundo do vale e o patamar superior



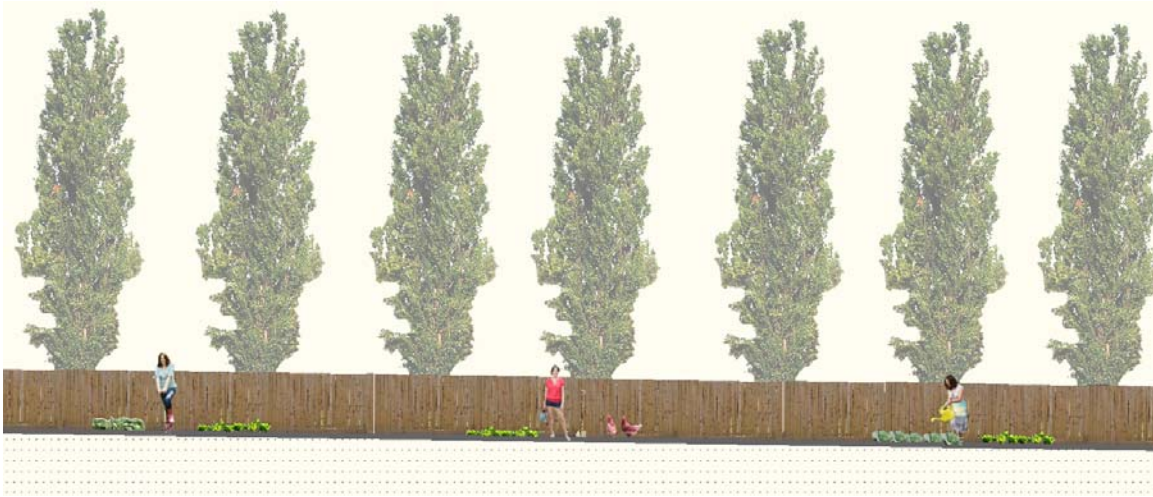


Figura 36 e Figura 37 – Perfil C, pormenor de charca e das unidades hortofrutícolas

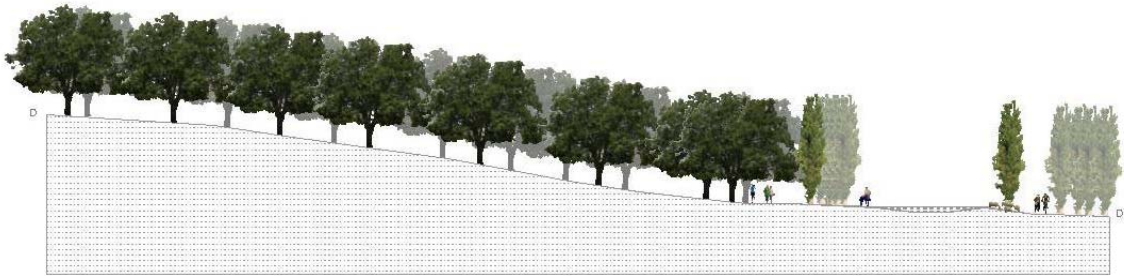


Figura 38 – Perfil D

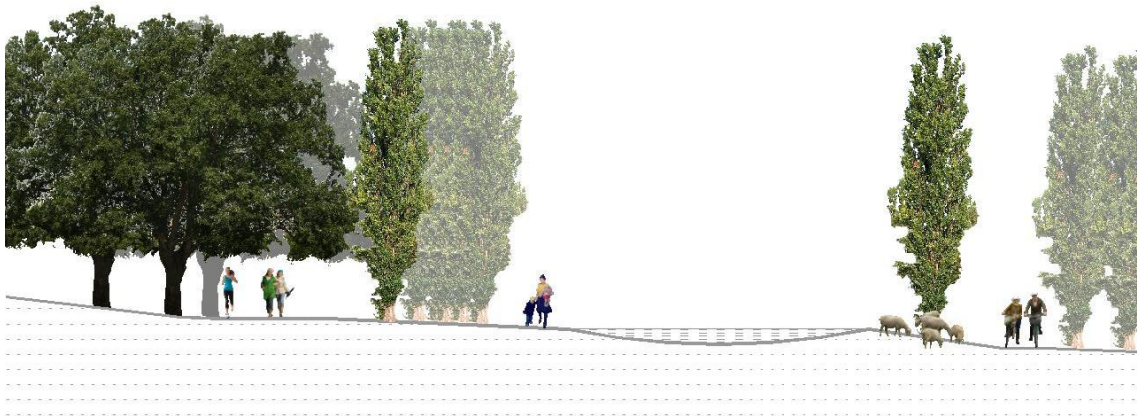


Figura 39 – Perfil D, pormenor de carvalho, charca e área de prados de utilização pública

No que concerne ao material vegetal, apresenta-se em seguida o Quadro 1 com a listagem das tipologias propostas e a recomendação das respectivas espécies. As espécies a utilizar nas Unidades Hortofrutícolas não são indicadas, visto dependerem dos objectivos e do conhecimento e experiência dos hortelãos.

Quadro 1 – Material Vegetal

Tipologias	Lista indicativa de espécies
Matas de folhosas	- Carvalho (Cercal) Carvalho Cerquinho - <i>Quercus faginea</i> - Freixial Freixo de Folha Estreita - <i>Fraxinus Angustifolia</i> - Choupal Choupo negro - <i>Populus nigra</i> - Pomares Regadio: Laranjeira - <i>Citrus sinensis</i> ; Limoeiro - <i>Citrus limon</i> ; Espaço agrícola Tangerineira - <i>Citrus deliciosa</i> ; Sequeiro: Oliveira - <i>Olea europaea</i> var. <i>Europaea</i> ; Figueira - <i>Ficus Carica</i> .
Árvores isoladas e de alinhamento	Lodão Bastardo - <i>Celtis australis</i> .

Matos	<p>- Matagais ou Matos Altos:</p> <p>Aderno-de-folhas-largas - <i>Phillyrea latifolia</i>;</p> <p>Aroeira - <i>Pistacia lentiscus</i>;</p> <p>Folhado – <i>Viburnum tinus</i></p> <p>Giesta-amarela - <i>Cytisus striatus</i></p> <p>Medronheiro - <i>Arbutus unedo</i>;</p> <p>Pilriteiro - <i>Crataegus monogyna</i>.</p> <p>Sanguinho-das-sebes - <i>Rhamnus alaternus</i>;</p> <p>- Matos baixos:</p> <p>Alecrim - <i>Rosmarinus officinalis</i></p> <p>Carrasco - <i>Quercus coccifera</i></p> <p>Espargo-bravo - <i>Asparagus aphyllus</i></p> <p>Estrepes - <i>Asparagus albus</i></p> <p>Gilbarbeira - <i>Ruscus aculeatus</i></p> <p>Madressilva - <i>Lonicera etrusca</i></p> <p>Murta - <i>Myrtus communis</i></p> <p>Pascoinhas - <i>Coronilla glauca</i></p> <p>Piorno - <i>Retama sphaerocarpa</i></p> <p>Rosa-brava - <i>Rosa canina</i></p> <p>Silvado-bravo - <i>Rubus ulmifolius</i></p>
Herbáceas	<p>- Vivazes:</p> <p>Comunidades dos terrenos encharcados:</p> <p>Tabua - <i>Typha latifolia</i>;</p> <p>Junco-solto - <i>Juncus effusus</i>;</p>

Herbáceas

Lírio-dos-charcos - *Iris pseudacorus*;

Salgueirinha ou Salicária - *Lythrum salicaria*.

Prados húmidos (regadio)

Erva-carneira - *Festuca arundinacea*

Festuca tricophylla

Erva-de-febra - *Poa pratensis*

Trevo-branco - *Trifolium repens*

Prados de sombra ou meia sombra:

Panasco - *Poa trivialis*

Erva-febra-das-matas - *Poa nemoralis*

Erva-carneira - *Festuca arundinacea*

Lolium perene

Trevo branco - *Trifolium repens*

- Anuais:

Prado de flores:

Malmequer-dos-campos - *Calendula arvensis*

Boliana - *Centranthus ruber*

Margaça-de-Inverno - *Chamaemelum fuscatum*

Margaça-de-Verão - *Chamaemelum mixtum*

Malmequer-bravo - *Chrysanthemum leucanthemum*

Soagem - *Echium plantagineum*

Herbáceas	Rabo-de-lebre - <i>Lagurus ovatus</i>
	Tremoceiro - <i>Lupinus albus</i>
	Tremoceiro-azul – <i>Lupinus angustifolius</i>
	Papoila – <i>Papaver rhoeas</i>
	Trevo-de-folhas-estreitas - <i>Trifolium angustifolium</i>

5.2 Design

A componente de design do projecto, pretende ser um contributo para os princípios estruturantes do desenvolvimento urbano sustentável, com o objectivo de propor soluções espaciais e funcionais, de baixo impacto ambiental que apoiem actividades produtivas como a agricultura urbana.

Explorando a relação entre os processos naturais (energia, materiais, água) e as actividades humanas (alimentação, habitação, lazer), pretende apresentar soluções que contribuam para o relacionamento mutuamente benéfico destes. Os benefícios ecológicos a extrair do projecto exigem, na óptica de um crescimento inteligente, a integração de vários factores como impacte ambiental, desenvolvimento comunitário, economia, estética.

O processo de design, sustentável e integrado, é fundado no conhecimento científico das diferentes disciplinas e na participação activa da comunidade.

O presente projecto, como modelo de eficácia ambiental em meio urbano, e cumprindo com todos os requisitos ecológicos, funcionará como projecto-piloto em Lisboa, podendo ser replicado para outras zonas da cidade.

Garantindo que a actividade projectual vai ter uma influência positiva no modo como a produção agrícola vai ser integrada no programa urbano, será um estímulo para a inovação e a criatividade, e surge como uma oportunidade de participar na resolução de problemas reais, sensibilizando todos aqueles que vão estar envolvidos no projecto, para a relação das suas decisões e as questões ambientais.

A informação necessária à construção do modelo organizativo, permitirá orientar a intervenção, de acordo com a dinâmica própria do desenvolvimento das diversas actividades.

A descrição dos aspectos estruturais do ecossistema urbano como os limites, os grupos de componentes, as reservas materiais e de energia, as infra-estruturas, as redes de circulação e dos aspectos funcionais como fluxos de energia, circulação dos elementos e de pessoas, leva-nos a compreender porque é necessária uma abordagem transdisciplinar do projecto, capaz de gerir a complexidade própria da dinâmica do sistema.

As soluções de design a serem propostas devem obedecer a princípios que assegurem que estas se destinam ao uso da comunidade aliando aspectos recreativos, pedagógicos, produtivos e de dimensão ecológica, pensando por isso na diversificação de actividades, que vai caracterizar o futuro deste espaço. Princípios que vão garantir que sejam aplicadas tecnologias apropriadas, que assumem a agricultura como um processo de aproveitamento dos recursos existentes.

A contribuição para a preservação ou recuperação da biodiversidade, a incorporação efectiva do uso da água e dos resíduos urbanos, a redução da quantidade de energia na produção e distribuição dos alimentos e outros bens, são benefícios que justificam o estudo de novas formas e tecnologias a desenvolver no presente contexto.

Porém, a integração das componentes artificiais e naturais e a valorização do relacionamento entre elas, deve ir no sentido de intervir na preservação e alargamento dos sistemas naturais, por exemplo integrando a Estrutura Ecológica em determinadas áreas, protegendo ou criando o *habitat* de algumas espécies.

Na identificação de problemas actuais, o roubo de produtos e o acesso de animais às parcelas e os estragos por eles provocados, são frequentemente citados pelos agricultores urbanos. Perceber os sistemas de produção e formas de exploração, detectar quais as interacções existentes entre os terrenos de cultivo e os habitantes dos bairros adjacentes, podem desencorajar o isolamento e promover a articulação das actividades fora e dentro da comunidade.

Prevê-se por isso a delimitação das parcelas, no sentido de salvaguardar o trabalho aí investido e de fomentar o sentido de responsabilização por parte dos utilizadores, e a vedação das Unidades Hortofrutícolas (UH) a partir de sebes vivas complementadas por vedações construídas a partir de paletes de madeira (prevendo a incorporação de algumas espécies arbustivas nessas estruturas) (Figuras 40 a 42).

Os problemas associados à segurança pessoal ou à protecção das culturas e dos bens, representam as suas restrições mas, ao mesmo tempo, são um desafio à criação de diversidade e riqueza sensorial dentro de um espaço que é de uso público.

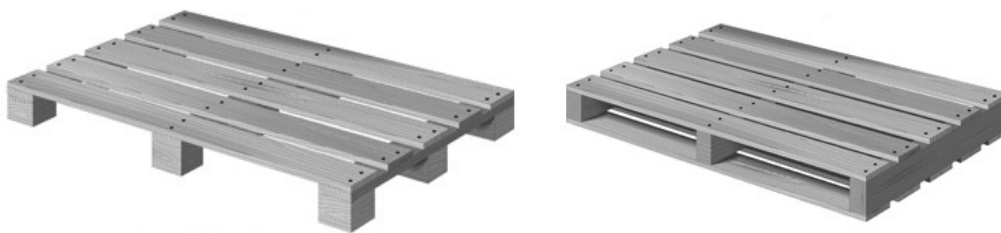


Figura 40 – Paletes de madeira a utilizar na construção das vedações, mobiliário urbano e casas de ferramentas



Figura 41 e Figura 42 – Dois modos de articulação das paletes para construção das vedações das Unidades Hortofrutícolas

A iluminação adequada, a optimização das linhas de visão, a introdução de sinalética e informação apropriadas, reforçados por uma vigilância ainda que informal, funcionam como medidas de segurança e protecção necessárias ao planeamento do espaço, e que têm de ser analisadas em função da localização, do ambiente social e das características específicas deste lugar. É necessário por outro lado eliminar a possibilidade de acidentes naturais como derrocadas, inundações ou fogos.

Tendo em conta as questões de acessibilidade e de segurança na escolha da localização das diferentes actividades, seria interessante pensar numa variedade de tipologias de utilização e na flexibilização da divisão entre parcelas, articulada com a definição dos percursos pedonais e das Unidades Hortofrutícolas (UH), criando uma comunidade atractiva, com identidade e sentido de lugar, com a preservação das zonas de conservação da natureza.

A orientação dos terrenos e a sua exposição solar, a largura e profundidade das parcelas em função do tipo de solo, a vegetação existente, bem como a proximidade e altura dos edifícios circundantes, são factores que podem determinar a exploração e o desenvolvimento de novos padrões de utilização.

Os elementos a serem concebidos vão fazer parte de um vasto sistema que articula a actividade agrícola com a gestão dos resíduos orgânicos, com a rede de águas, com as fontes energéticas, com os viveiros para a propagação de espécies espontâneas, o mercado local, a rede ciclável. Têm por isso uma natureza estrutural e funcional, e pretendem contribuir para a organização do espaço ao nível das diferentes tipologias, aumentando a eficiência no seu uso.

Os processos de produção ou utilização de determinado elemento, a escolha dos materiais que devem ser utilizados e de onde são provenientes, como podem ser reciclados ou reutilizados, são factores que induzem à ideia que a concentração de restrições inibe a criatividade. Mas as soluções de design, servindo-se dos meios e das tecnologias adequadas, devem demonstrar, pela sua simplicidade, capacidade de resposta às constantes solicitações dos utilizadores, no sentido de aumentar a eficiência do uso do espaço nas suas diferentes funções.

Neste contexto específico vai ser a coexistência dos processos naturais e dos processos urbanos, que avalia o potencial de utilização de determinados materiais. Preferencialmente, fazendo aproveitamento de recursos locais e partindo de estruturas existentes, vai optar-se sempre que possível por materiais reciclados que permitam a execução de soluções multifuncionais. Nesta perspectiva as paletes de madeira a usar nas vedações da Unidades Hortofrutícolas podem ser igualmente o material preferencial para a execução, pouco dispendiosa, de mobiliário urbano e servir igualmente na construção das casas de ferramentas (Figuras 41 a 47).

No que se refere à descrição do projecto, existe todo um espaço de gestão colectiva, integrado numa área de 10 hectares, caracterizado por cerca de 205 parcelas destinadas a hortas (estas de gestão individual) e adjacentes à linha de água, em que um conjunto de 10/15 parcelas corresponderá a uma unidade (1000/1500 m²). Para cada duas unidades é necessário desenvolver o estudo de uma estrutura de apoio constituída por casa de ferramentas, capoeira, coelheira e pombal, composteira para as matérias orgânicas (Figuras 43 a 45).

Delimitando as referidas unidades, vai existir um sistema de cercas e vedações que pressupõe um esquema interno de circulação e de sinalética, de acordo com os caminhos previstos, de acesso às unidades.

Elementos de suporte a um conjunto de outras funções como a iluminação, vigilância, elementos de mobiliário que equipam a zonas comuns: mesas, bancos, barbecues, recipientes do lixo, devem ser asseguradas, ao longo dos caminhos longitudinais e transversais ao vale, bem como nas zonas de lazer.



Figura 43 e Figura 44 – Banco e unidade de compostagem construídos com paletes de madeira



Figura 45 – A construção com paletes de madeira

Estrutura de Apoio / Unidade

Visitas Sul/Ponte

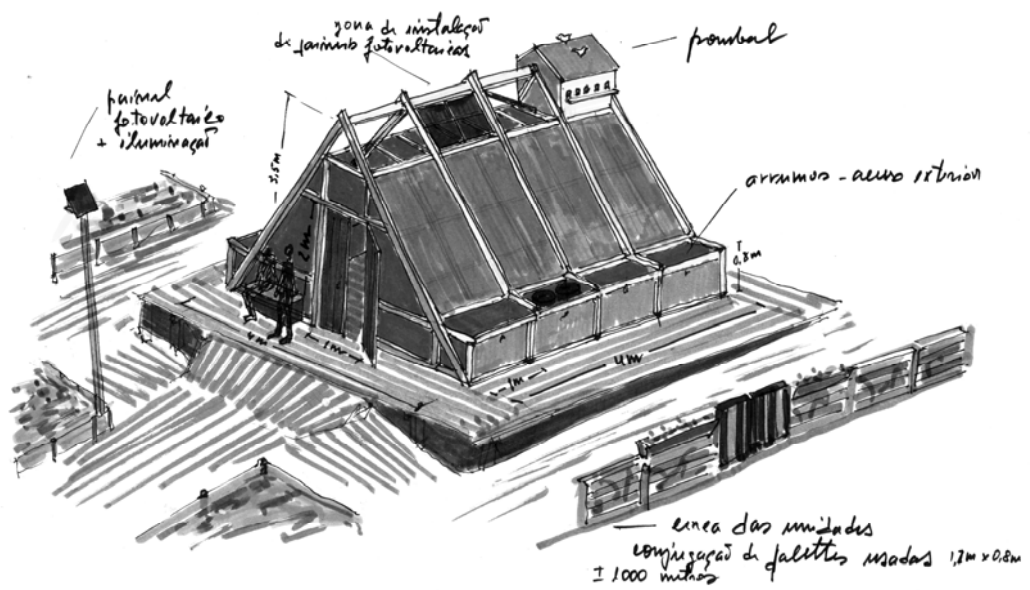


Figura 46 – Casa de Ferramenta incorporando composteira, coelheira, capoeira e colector solar (Fonte: Luís Reis, 2009)

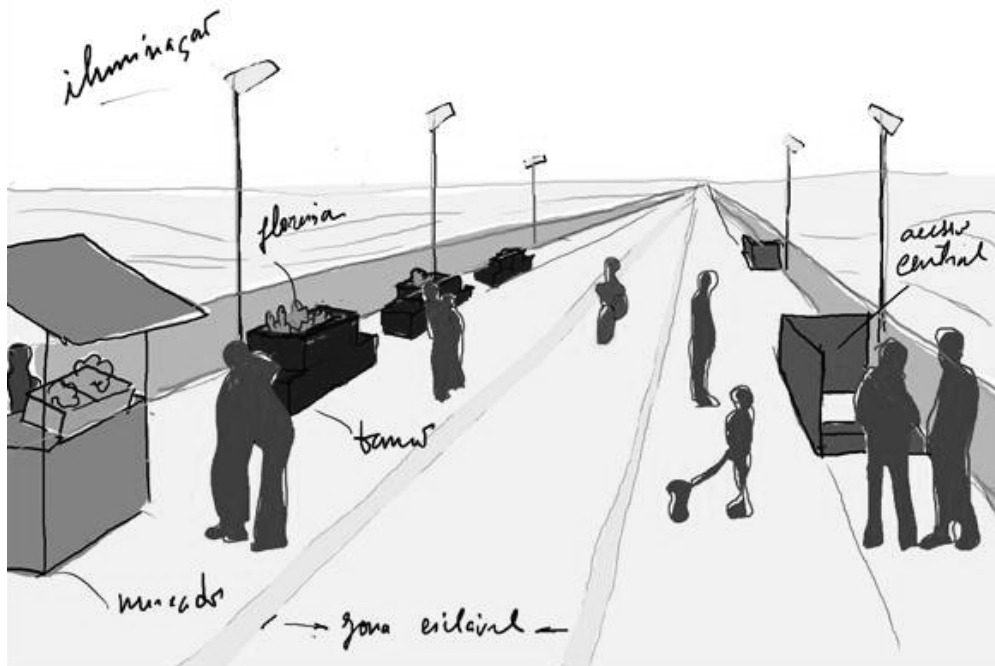
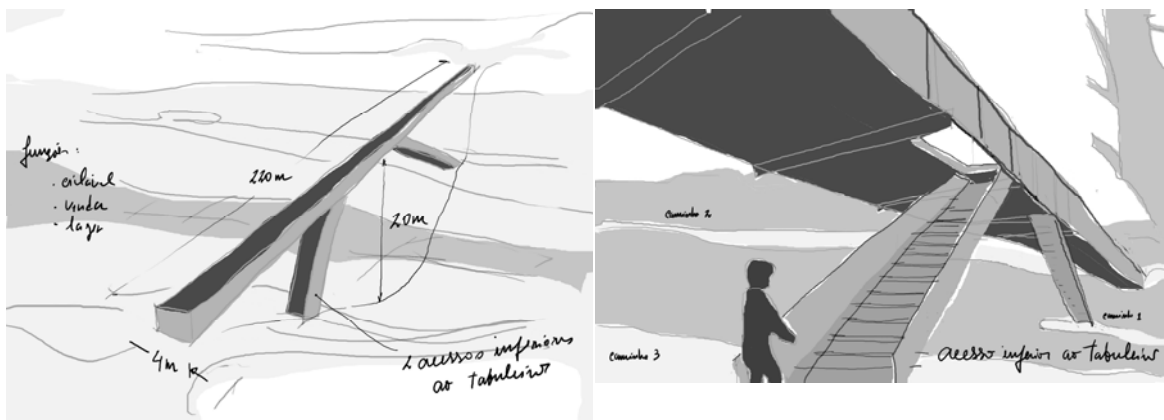


Figura 48 e Figura 49 – Perspectivas da Ponte proposta de ligação entre os dois bairros que ladeiam o vale, para peões e bicicletas, onde se propõe a instalação do mercado. (Fonte: Luís Reis, 2009)



Por outro lado, a responsabilidade nas áreas técnicas exige a avaliação dos efeitos e benefícios das recomendações dadas pelas várias especialidades, desde a fase conceptual até à fase de implementação, de forma a garantir que cada opção tomada deixa alternativas a quem dela beneficie, no que respeita aos objectivos e ao modo de os alcançar.

Será a aplicação de princípios como adaptabilidade, desenvolvimento modular que viabilizam esta hipótese, e permitirão ao projecto responder eficazmente a um contexto em constante mutação. A variabilidade, inerente a um projecto envolvendo vida e os ciclos desta, acentua a importância de uma gestão futura e continuada, um design flexível que aceita contribuições progressivas vindas da

observação dos processos, e que agiliza as componentes desenvolvidas no projecto, de modo a que elas possam cumprir diversas funções.

A participação dos utilizadores no processo projectual, torna-se necessária também na identificação das necessidades tecnológicas prioritárias, e para a definição de critérios no desenvolvimento e de experimentação em condições reais. Sem esta, é difícil perceber até que ponto é viável o desenvolvimento de tecnologias com os recursos e equipas locais. Veja-se o exemplo da reciclagem dos resíduos domésticos e o modo como podem ser incorporados nas hortas, o tratamento e a reutilização de águas residuais tratadas para a rega de espaços verdes e outros usos não potáveis (redes locais de águas secundárias). Em suma ter consciência do papel que o design tem na implementação da tecnologia na vida quotidiana, com vista a que ela seja aplicada em benefício da população.

Será necessária uma visão alargada, que ofereça soluções que introduzem desde modificações mínimas em objectos e estruturas já existentes, até à transformação de determinados produtos em serviços (veja-se a introdução da vertente pedagógica em algumas das actividades aí praticadas).

Os tópicos que a seguir se apresentam, ajudarão na orientação a dar relativamente às estratégias de design, assegurando que elas se adequarão às fases dos ciclos produtivos e de utilização.

A designação do sítio para a prática das diversas actividades (incluindo a agrícola), obedece a critérios que se prendem com os recursos hidráulicos e energéticos disponíveis, as características do solo e do terreno, ou mesmo a facilidade de acesso relativamente aos utilizadores/consumidores.

O tipo de ocupação presente, caracteriza-se por uma situação mista, com algumas estruturas existentes, alguns terrenos de baldio, e zonas ocupadas por hortas, onde é difícil encontrar uma tipologia definida, que deixa campo aberto à exploração do espaço de acordo com a variedade de funções e ocupação.

Na gestão conjunta do espaço construído e do ambiente natural, é necessário avaliar quais as vantagens de soluções de construção compacta como a estrutura de apoio que incorpora funções como casa de ferramentas, pombal, abrigo, composteira, ou a construção dispersa destes elementos pelas parcelas. Em termos práticos os referidos elementos devem ser adaptáveis e de multifunção, percebendo também se é viável o aproveitamento de algumas estruturas pré-existentes.

O envolvimento efectivo dos utilizadores, exige do espaço que seja receptivo e manipulável, pensando com que grau de reversibilidade os elementos devem ser desenhados. É necessário prover os utilizadores de recursos colectivos e das ferramentas necessárias para que possam, eles próprios modificar e manipular o projecto dentro dos parâmetros pré-estabelecidos, introduzindo por isso a noção de tolerância no projecto. Para tal as soluções propostas devem proporcionar flexibilidade no uso e uma utilização simples e intuitiva.

O trabalho na área do desenvolvimento comunitário, pressupõe a reabilitação integrada dos dois bairros. Fomentando diferentes tipos de interações entre os habitantes, ou até mesmo aumentando o rendimento dos agregados familiares, o projecto pode dar o seu contributo para a sustentabilidade económica e social desta área.

Contrapondo à perda de direitos adquiridos e ao impacto inicial da movimentação de terras necessária, o projecto traz mais-valias para os utilizadores, por exemplo no acesso a água para rega.

A implementação do processo de consulta e discussão pública a partir do qual será feito o projecto de execução, exige por parte da equipa de projecto ouvir e interpretar a cultura e as opiniões de quem vai construir as áreas que vão sofrer intervenção. Entende-se portanto, que a implicação da comunidade deve existir no processo de design e após o plano conceptual, numa abordagem de gestão adaptativa.

O uso misto dividido entre produção e lazer, a partilha dos espaços comuns como estímulo à interacção são conceitos já referidos, subjacentes ao programa comunitário.

A função do projecto é também apresentar opções às pessoas, permitir que elas participem mais plenamente nas decisões que dizem directamente respeito aos seus problemas, sendo imperativo o seu envolvimento no processo de tomada de decisão.

Na vertente pedagógica e recreativa associada às hortas e às soluções energéticas, deve prever-se uma zona de observação, demonstração e prática, que acompanhe os processos construtivos, que informe sobre os ciclos das culturas, dos materiais, e sobre as técnicas e instrumentos a serem utilizados. Estas iniciativas reforçam a interacção entre os utilizadores e a restante comunidade.

