

3

SIMON SCHAMA

por Antonio

PAISAGEM E MEMÓRIA

Tradução:
HILDEGARD FEIST

Simon Schama



INTRODUÇÃO

Só quando passei para a escola secundária percebi que não devia gostar de Rudyard Kipling. Foi um choque. Não que eu me importasse muito com Kim e Mowgli. Já *Puck of Pook's hill* [*O diabrete do monte Pook*] era outra história — na verdade, minha história favorita desde que ganhei o livro ao completar oito anos de idade. Para um menino com a cabeça no passado, a fantasia de Kipling era poderosamente mágica. Evidentemente, havia na Inglaterra certos lugares nos quais pessoas, que ali estiveram séculos atrás, de repente se materializavam, de modo inexplicável, diante de uma criança (neste caso, Dan ou Una). Com a ajuda do diabrete podia-se viajar através do tempo sem sair do lugar. No monte Pook, os felizardos Dan e Una conversaram com guerreiros vikings, centuriões romanos, cavaleiros normandos e, depois, foram para casa tomar chá.

Eu não dispunha de nenhum monte, porém tinha o Tamisa. Não era o rio a montante que, segundo os poetas de minha antologia Palgrave, borbulhava por entre margens cobertas de musgo. Tampouco era a larga estrada verde-oliva que divide Londres. Eu tinha o estuário baixo, visitado pelas gaivotas, o leito nupcial de sal e água doce, estendendo-se até onde conseguia avistá-lo, de minha margem no Norte de Essex, e dirigindo-se para um estreito horizonte negro no outro lado. Lá estava Kent, o sinistro inimigo que sempre nos derrotava no campeonato de críquete. Na maior parte dos dias, o vento nos trazia uma lufada de aromas, mensagens olfativas da cidade e do mar: tráfego intenso e peixe fresco. E, entre elas, o cheiro do próprio velho: penetrante e rançoso, como se o exalasse um vasto fungo subfluvial existente no lodo primevo.

Uns quinze quilômetros adiante, correnteza abaixo, estava a gloriosamente lúgubre cidade litorânea de Southend, que, no final do século passado despontou como "os pulmões de Londres". Lâmpadas coloridas enfeitavam o pier, onde tocava uma banda barulhenta, a música fanhosa amplificando-se por sobre as águas escuras. Os passeios estavam cobertos de batatas fritas, moles e saturadas de vinagre, e a gente podia, literalmen-

te, cravar os dentes em cilindros de açúcar-cande que exibiam um cor-de-rosa fosforescente, as letras da marca sangrando a cada mordida. Mais perto de casa, o pequeno porto de Leigh ainda abrigava barcos pesqueiros de camarão e barracões de amêijoas. Em St. Clements estavam enterrados seus pais "peixes": não só Richard Haddock (morto em 1453), mas também Robert Salmon (morto em 1641), cujo epitáfio o proclamava "restaurador da navegação inglesa". Para além dos barracões, areia tismada, coberta de conchas de moluscos e cordões de algas marinhas empoladas e negras, que se estendiam até a água cinzenta. Quando a maré baixava, expondo uma extensão de lama cor de ferrugem, eu caminhava quilômetros a partir da praia, testando a profundidade da vasa, chapinhando entre caranguejos e caramujos, que fugiam às pressas, e olhando fixamente para o ponto exato onde imaginava que o rio encontrava o mar.

Pois era lá que meu diabrete marítimo, talvez um descendente de Mercúrio, me encontraria. Ele enchia o horizonte de minha imaginação infantil com metros de lona e madeira estalante; corda e alcatrão e âncoras e fumo de rolo. Largas galeras entravam no rio com suas fileiras de remeiros resmungões. Longos barcos, com cabeça de dragão na proa e escudos de aço pregados nos flancos, deslizavam, ameaçadores, correnteza acima. Galeotas e caravelas oscilavam suavemente, ao sabor das ondas do estuário, exibindo em seus gurupes querubins radiantes ou corsários de turbante, olhos esbugalhados e perigosas suíças. Grandes cliques carregados de chá, as velas enfunadas como os lençóis em nosso varal, dirigiam-se para as docas de Londres. Em meus devaneios, a própria linha da costa misteriosamente dissolvia seus bares decrepitos e seus guindastes enferrujados num bosque sombrio à margem do rio, onde a copa das árvores emergia de um nevoeiro antigo e funéreo. Quando viajei de barco com meu pai, indo de Gravesend a Tower Bridge, os portos de Wapping e Rotherhithe ainda tinham grandes navios cargueiros, em lugar dos restaurantes grã-finos e das sedes das corporações. No entanto, com os olhos da mente, eu via as gerações de ancoradouros crivados de mastros e gruas, como numa gravura de Hollar, as pontes instáveis apinhadas de casas de madeira caindo aos pedaços, fervilhando de vida com os grandes formigueiros da cidade imperial.

Eu ainda não havia lido as primeiras páginas de *Heart of darkness* [*Coração das trevas*] e levei anos para descobrir que Joseph Conrad se antecipara nessa visão da história inglesa do lado de cá do Tâmesa, oscilando no ancoradouro ao sabor das marés. Quando, por fim, encontrei Charlie Marlow e seus sombrios colegas a bordo do escaler *Nellie*, atracado no estuário, a "venerável corrente" banhada na "luz augusta de lembranças imorredouras", tranqüilizei-me e, na mesma medida, fiquei decepcionado. Pois pareceu-me que a ideia do Tâmesa como um divisor de tempo e espaço fazia parte de uma tradição. Se tivesse recuado mais na literatura dos grandes navios fluviais, teria descoberto que a corrente imperial de Conrad, a rota de penetração comercial que termina em desnortamento, loucura e morte, era uma obsessão antiga. Antes de os barcos vitorianos

de um lugar de areia carregada pelos ventos, de pedra nua e poeira vermelha. Diáspora era areia. Assim, o que mais Israel poderia ser, senão uma floresta alta e arraigada no chão? Ninguém se deu ao trabalho de nos dizer quais foram as árvores que patrocinamos. Mas achávamos que eram cedro, cedro salomônico: a fragrância do templo de madeira.

Todo ano o ritmo da colagem das folhas se acelerava furiosamente na medida em que se aproximava o Tu bi-Shevat, o décimo quinto dia do mês de Shevat: o ano-novo das árvores. A festa originou-se numa data estabelecida arbitrariamente, que marcava o término de um ano de dízimos sobre os frutos e o começo de outro — uma forma curiosa e aprazível de comemorar o fim de um ano de impostos. Em Israel, contudo, a data foi totalmente reinventada como o Dia Sionista da Árvore, ao qual não faltam crianças, de pzinha em punho, plantando o equivalente botânico de si mesmas em fileiras alegres e obedientes. É um ritual inocente. No entanto, por trás dele, esconde-se uma longa e rica tradição pagã que via as florestas como o nascedouro das nações: o início da habitação. Paradoxalmente, como veremos, essa foi uma tradição que floresceu nas mesmas culturas que estigmatizaram os judeus como frutos estranhos e promoveram campanhas periódicas de criminosa extirpação. Conhecíamos, contudo, ainda menos que o fatalismo conradiano, o *Golden bough* [*Ramo dourado*] de J. G. Frazer, com suas relações míticas entre sacrifício e renovação. Tampouco nos ocorria que os hebreus bíblicos, como todas as tribos de pastores do antigo Oriente Próximo, com certeza contribuíram para despir as colinas do Levante. E, mesmo que tivéssemos noção disso, não nos importariamos. Tudo que sabíamos era que criar uma floresta judia significava voltar à origem de nosso lugar no mundo, ao berço da nação.

Uma vez implantado, o irresistível ciclo da vegetação — onde a morte simplesmente adubava o processo do renascimento — parecia prometer a verdadeira imortalidade nacional. Até os incêndios, que podiam devastar as encostas verdes (como há alguns anos devastaram no Sul do monte Carmel), promoviam o ciclo natural de renovação, conquanto afetassem apenas a superfície. Não admira que algumas das primeiras árvores plantadas nas povoações pioneiras do litoral palestino fossem eucaliptos importados, que não só fixaram as dunas, como ainda assentaram tubérculos lenhosos nas profundezas do solo, os quais, por sua vez, não só resistiam ao fogo, como ainda se tornavam mais robustos e vigorosos com as chamas da superfície. Sob a crosta de cinzas, sabíamos, sempre haveria a abençoada vitalidade.¹

Assim, agradecíamos por nossa árvore de papel como se ela fosse descendente da Árvore da Vida, guardada no Jardim do Éden por um anjo que empunha uma espada flamejante, segundo nos dizem as Escrituras. Nossa arboricultura de seis *penze* estava recriando esse jardim no novo Sion. E, se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a

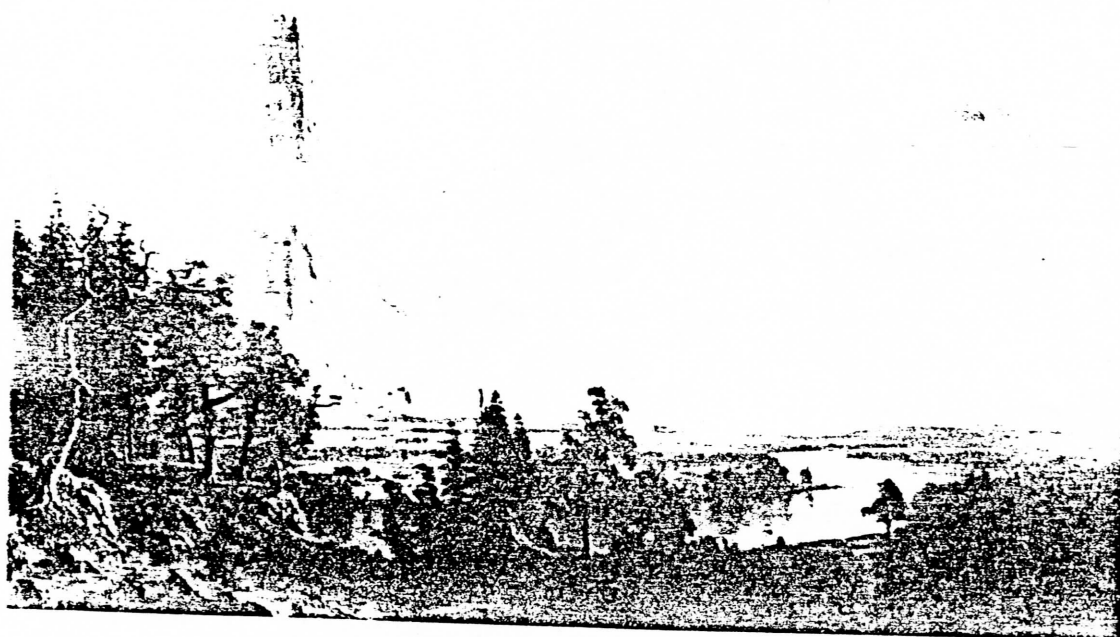
moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas.

Claro está que, objetivamente, a atuação dos vários ecossistemas que sustentam a vida no planeta independe da interferência humana, pois eles já estavam agindo antes da caótica ascendência do *Homo sapiens*. Mas também é verdade que nos custa imaginar um único sistema natural que a cultura humana não tenha modificado substancialmente, para melhor ou para pior. E isso não é obra apenas dos séculos industriais. Vem acontecendo desde a antiga Mesopotâmia. É contemporâneo da escrita, de toda a nossa existência social. E esse mundo irreversivelmente modificado, das calotas polares às florestas equatoriais, é toda a natureza que temos.

Os fundadores do moderno ambientalismo, Henry David Thoreau e John Muir, garantiram que “nos ermos bravios se encontra a preservação do mundo”. A idéia era que a natureza selvagem estava em algum lugar, no coração do Oeste americano, esperando que a descobrissem, e que seria o antídoto para os venenos da sociedade industrial. Os “ermos bravios”, contudo, eram, naturalmente, produto do desejo da cultura e da elaboração da cultura tanto quanto qualquer outro jardim imaginado. O primeiro Éden americano, por exemplo, e também o mais famoso: Yosemite. Embora o estacionamento seja quase tão grande quanto o parque e os ursos estejam fuçando entre embalagens do McDonald's, ainda imaginamos Yosemite como Albert Bierstadt o pintou ou Carleton Watkins e Ansel Adams o fotografaram: sem nenhum vestígio da presença humana. É evidente que o próprio ato de identificar (para não dizer fotografar) o local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos.

Afinal, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia. Foi uma lei do Congresso, em 1864, que designou Yosemite Valley como o lugar de significado sagrado para a nação, durante a guerra que assinalou o momento da Queda no Jardim Americano.² Tampouco a natureza selvagem venera a si mesma. Foram necessárias visitas santificantes de pregadores da Nova Inglaterra como Thomas Starr King, fotógrafos como Leander Weed, Eadwaerd Muybridge e Carleton Watkins, pintores que usam tintas como Bierstadt e Thomas Moran e pintores que usam palavras como John Muir para representá-la como o parque sagrado do Oeste; o local de um novo nascimento; uma redenção para a agonia nacional; uma recriação americana. A topografia do local, estranhamente sobrenatural, com prados reluzentes ataperando o vale até as escarpas de Cathedral Rock, o rio Merced serpenteando pelo capinzal, presta-se muitíssimo bem a essa visão de um paraíso terrestre democrático. E o fato de os visitantes terem de *descer* para o fundo do vale só acentua a sensação religiosa de estarem entrando num santuário.

Como todos os jardins, Yosemite pressupunha barreiras contra a bestialidade. No entanto, seus protetores inverteram as convenções, deixando os animais dentro e os humanos fora. Assim, tanto as companhias de mineração que penetraram nessa área da Sierra Nevada quanto os índios Ahwahneechee foram meticulosa e energeticamente expulsos do idílico cenário. Foi John Muir, o profeta da natureza bravia, que caracterizou Yosemite como um “parque vale” e celebrou sua semelhança com um “grande jardim artificial [...] com encantadores bosques e prados e arvores em flor”. As montanhas que se erguiam sobre o “parque” tinham a

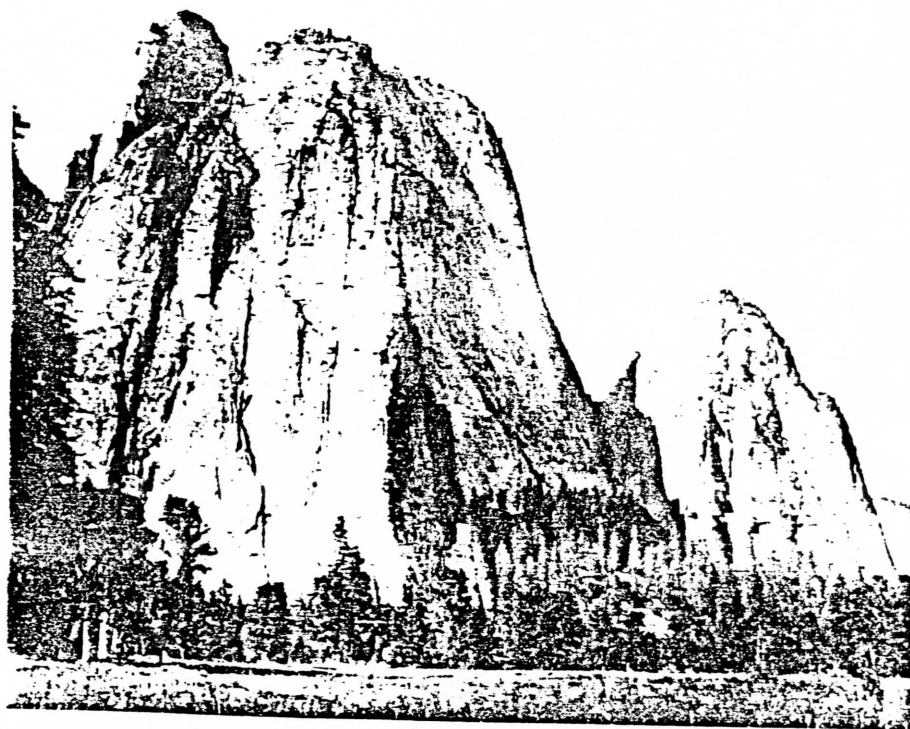


base assentada em pinheirais e campos cor de esmeralda, o cume no céu; banhadas em luz, banhadas em torrentes de água canora, enquanto com o passar dos anos nevascas se sucedem e os ventos [...] se avolumam e remoinham sobre elas, como se dentro dessas mansões montesas a natureza tivesse a duras penas acumulado seus melhores tesouros a fim de atrair seus amantes para uma comunhão íntima e confiante com ela.¹

*Albert Bierstadt,
The Yosemite
valley, 1868.*

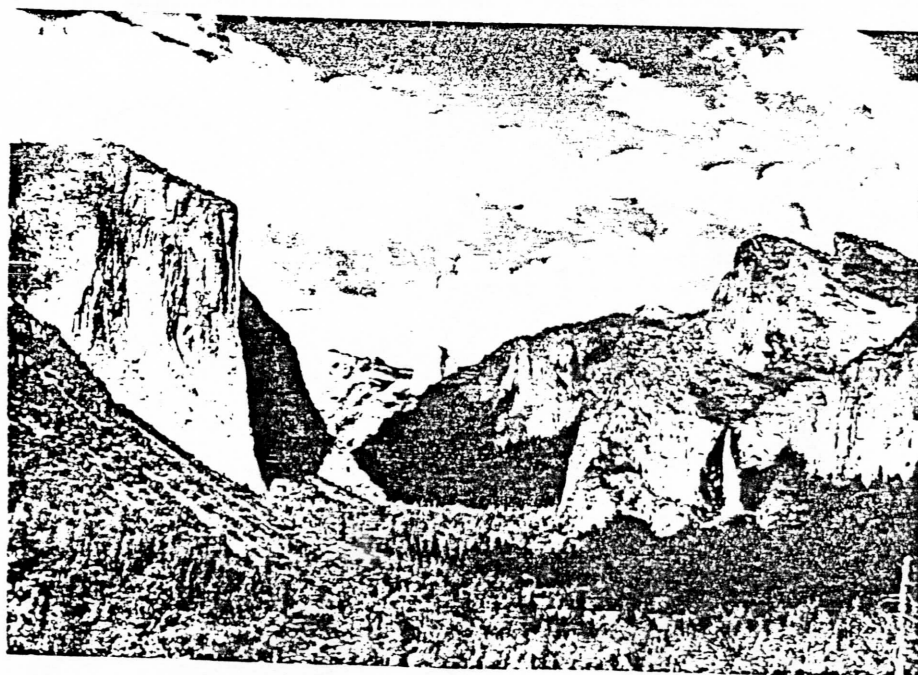
Mas, é claro, a natureza não faz isso. Nós fazemos. Ansel Adams, que admirava e citou Muir e fez o possível para traduzir sua reverência em imagens espetaculares, explicou, em 1952, ao diretor do National Park Service que fotografou Yosemite daquela maneira a fim de santificar “uma idéia religiosa” e “inquirir de minha alma o que realmente significa o cenário primitivo”. “Em última análise”, escreveu, “Half Dome é apenas uma

*Carlson
Wickens.
Cathedral rock,
780 metros.
Yosemite.*



pedra. [...] Existe uma profunda abstração pessoal de espírito e conceito que transforma esses fatos terrenos numa experiência emocional e espiritual transcendente." Proteger o "potencial espiritual" de Yosemite, acredi-

*Ansel Adams.
O vale visto de
Tunnel
Esplanade,
Yosemite
National Park.*



tava ele, significava manter pura a natureza bravia; “infelizmente, para mantê-la pura, temos de ocupá-la”.⁴

Essa ocupação nada tem de inerentemente vergonhoso. Até mesmo as paisagens que parecem mais livres de nossa cultura, a um exame mais atento, podem revelar-se como seu produto. E *Paisagem e memória* afirma que isso não é motivo de culpa e tristeza e, sim, de comemoração. Seria preferível que Yosemite, com toda a sua superpopulação e super-representação, *nunca* tivesse sido identificado, mapeado, fechado? Os prados reluzentes, que sugeriram a seus primeiros encomiastas um Éden impoluto, eram, na verdade, resultado das freqüentes queimadas realizadas pelos seus ocupantes, os índios Ahwahneechee. Assim, embora reconhecamos (como devemos) que o impacto da humanidade sobre a ecologia da terra não foi puro benefício, a longa relação entre natureza e cultura tampouco tem constituído uma calamidade irremediável e predeterminada. No mínimo, parece correto reconhecer que é nossa percepção transformadora que estabelece a diferença entre matéria bruta e paisagem.

A própria palavra *landscape* [paisagem] nos diz muito. Ela entrou na língua inglesa junto com *herring* [arenque] e *bleached linen* [linho alveado], no final do século XVI, procedente da Holanda. E *landschap*, como sua raiz germânica, *Landschaft*, significava tanto uma unidade de ocupação humana — uma jurisdição, na verdade — quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura.⁵ Assim, certamente não foi por acaso que nos campos alagados dos Países Baixos, cenário de uma formidável engenharia humana, uma comunidade desenvolveu a idéia de uma *landschap*, que, no inglês coloquial da época, se tornou *landskip*. Seus



Henry Peacham,
Rura mihi et
silentium,
de Minerva
Britannia, 1612.

equivalentes italianos, o ambiente idílico e pastoril de riachos e colinas cobertas de dourados trigais, eram conhecidos como *parerga* e constituíam os cenários auxiliares dos temas comuns da mitologia clássica e das escrituras sagradas. Nos Países Baixos, contudo, o desenho e uso da paisagem por parte do homem — sugerido pelos pescadores, vaqueiros, caminhan-tes e cavaleiros que povoam os quadros de Esaias van de Velde, por exem- plo — *era* a história, espantosamente auto-suficiente.

Com a moda das paisagens holandesas estabelecida na Inglaterra, o artista erudito Henry Peacham incluiu em seu manual de desenho, *Graphice*, o primeiro conselho prático dirigido a seus compatriotas sobre a maneira de elaborar uma *landskip*. No entanto, para que ninguém pensa- se que bastaria transpor para uma forma bidimensional os objetos de sua contemplação, Peacham tratou de desfazer possíveis equívocos publican- do, no mesmo ano, o livro de emblemas *Minerva Britannia*.⁹ Colocado ao lado de uma imagem da arcádia inglesa, o emblema *Rura mihi et silentium* deixava claro que a vida campestre devia ser valorizada como um correti- vo moral contra os males da corte e da cidade; pelas propriedades medici- nais de suas plantas; pelas associações cristãs de ervas e flores; e, sobretu- do, por sua proclamação da estupenda benevolência do Criador. O que seu emblema devia invocar era o cenário inglês por excelência: “Um bosque umbroso na bela margem do *Tâmisa*/ De modo que quase podemos avistar a régia Richmond”. No entanto, a xilogravura apresentada pelo mes- tre de desenho assemelha-se muito mais à arcádia poética que ao vale do *Tâmisa*. Equivale a um inventário dos elementos convencionais do vale feliz dos humanistas: suaves colinas onde pastam tranqüilamente lanudos

Frank
Newbold,
cartaz
incentivando o
esforço dos civis
na Segunda
Guerra
Mundial.



rebanhos e onde sopram doces zéfiros refrescantes. Ela forneceu a imagem prototípica, presente em incontáveis quadros, gravuras, cartões-postais, fotografias de trens e cartazes de guerra, que bastava reproduzir para suscitar lealdade à abençoada ilha de clima ameno.

A moldura da xilogravura de Peacham é incrivelmente elaborada, como em geral ocorria com esses emblemas impressos. Eles atuavam como uma espécie de lembrete visual para os atentos, advertindo que a verdade da imagem era mais poética que literal; que todo um mundo de associações e sentimentos envolvia a cena e lhe conferia significado. O exemplo mais extremo dessas construções era o chamado espelho de Claude, recomendado no século XVIII tanto para artistas quanto para turistas do cenário "pitoresco". Esse pequeno espelho portátil recebeu o nome do pintor francês [Claude Lorrain] que mais perfeitamente harmonizou arquitetura clássica, arvoredos frondosos e águas distantes. Se a vista que o espelho refletia se aproximava do ideal claudiano, o observador a considerava suficientemente "pitoresca" para apreciá-la ou até mesmo desenhá-la. Variações posteriores conferiram ao espelho a luz de um radioso amanhecer ou de um róseo crepúsculo. Mas era sempre a tradição herdada que, remontando aos mitos da Arcádia — o reino fértil de Pã, povoado de ninfas e sátiros —, criava a *paisagem* apenas com a geologia e a vegetação.

"É assim que vemos o mundo", disse René Magritte numa conferência que pronunciou em 1938, explicando sua versão de *La condition humaine* [*A condição humana*] (ilustração colorida 2), na qual sobrepôs um quadro à paisagem retratada, de modo que ambos formam um todo contínuo e são indistinguíveis. "Vemos o quadro como exterior a nós, embora seja apenas uma representação do que experimentamos em nosso interior." O que está além da vidraça de nossa apreensão, diz Magritte, requer um desenho para que possamos discernir adequadamente sua forma, sem falar no prazer proporcionado por sua percepção. E é a cultura, a convenção e a cognição que formam esse desenho: que conferem a uma impressão retiniana a qualidade que experimentamos como beleza.

É exatamente esse tipo de presunção que muitos paisagistas contemporâneos acham tão ofensivo. Assim, ao invés de fazer a tradição pictórica ditar normas à natureza, eles se esforçaram para dissolver o ego artístico no processo natural. Seu objetivo consiste em produzir uma antipaisagem na qual a intervenção do artista se reduz à marca mínima e mais fugaz sobre a terra. Os artistas ingleses Andy Goldsworthy e David Nash, por exemplo, criaram obras que invocam a natureza sem lhe impor a forma já pronta do museu: esculturas "encontradas", feitas com pedaços de madeira lançados à praia ou galhos de árvore carbonizados naturalmente; montes de pedras da orla marítima; ou bolas de folhas e neve guarnecidas de espinhos e gravetos e posicionadas para decompor-se ou transformar-se em função dos processos naturais das estações (ilustração colorida 3). No entanto, embora sempre tocante e em geral muito bonita, essa paisagem minimalista raras vezes escapa à condição que implicitamente crítica. Como aconte-

ce com Carleton Watkins ou Ansel Adams, é necessário utilizar a câmera para captar o momento natural. Com isso, o gesto organizador do artista apenas se transfere da mão no pincel para o dedo no obturador. E, nesse instante isolado de enquadramento, as velhas criaturas da cultura saem da toca, arrastando atrás de si as lembranças de gerações anteriores.¹⁰

No mesmo espírito disciplinado, os historiadores do ambiente também têm lamentado a anexação da natureza pela cultura. Conquanto não neguem que a paisagem possa, realmente, ser um texto em que as gerações escrevem suas obsessões recorrentes, eles não exultam com isso. A idílica paisagem arcádica, por exemplo, parece ser só mais uma bela mentira contada pelas aristocracias proprietárias (dos senhores de escravos atenienses aos senhores de escravos virginianos) a fim de disfarçar as conseqüências ecológicas de sua cobiça. Para elas, era uma questão de honra restabelecer uma distinção entre paisagem natural e paisagem criada pelo homem e estudar a possibilidade de escrever-se uma história que não apresentasse a terra e suas diversas espécies como criações concebidas para o expresso e exclusivo prazer do que Muir, arrasadoramente, chamou de "senhor homem".

Principalmente nos Estados Unidos (onde a interação entre homens e hábitat há muito tem estado no centro da história nacional), as melhores histórias do ambiente concretizaram com brilhantismo essa ambição. Ao escrever sobre o mundo gelado da Antártica, o escaldante sertão australiano, a transformação ecológica da Nova Inglaterra ou as guerras pela água no Oeste americano, autores como Stephen Pyne, William Cronon e Donald Worster realizaram a proeza de transformar uma topografia inanimada em agentes históricos com vida própria.¹¹ Devolvendo à terra e ao clima o tipo de imprevisibilidade criativa convencionalmente reservada aos atores humanos, esses escritores criaram histórias nas quais o homem não é tudo.

No entanto, embora a história do ambiente seja uma das mais originais e instigantes que estão sendo escritas hoje, ela, inevitavelmente, expõe o mesmo quadro desanimador: terras tomadas, exploradas, exauridas; culturas tradicionais que sempre viveram numa relação de sagrada reverência com o solo e foram desalojadas pelo individualista displicente, pelo agressor capitalista. E, embora o tom dessas histórias seja compreensivelmente de penitência, elas divergem quanto à época em que o Ocidente caiu em desgraça. Para alguns historiadores, foi o Renascimento e as revoluções científicas dos séculos XVI e XVII que condenaram a terra a ser tratada pelo Ocidente como uma máquina que nunca quebraria, por mais que o homem usasse e abusasse.¹² Para Lynn White Jr., foi a invenção de um arado com arreios fixos, no século VII d. C., que selou o destino do planeta. A "faça" do novo implemento "atacava a terra"; a agricultura se transformou em guerra ecológica. "Antes o homem fazia parte da natureza, agora ele explorava a natureza."¹³

Diz-se, portanto, que a agricultura intensiva possibilitou todo tipo de males modernos. Rasgou a terra para alimentar populações cujas deman-

das (por necessidade ou por luxo) provocaram mais inovações tecnológicas, que, por sua vez, ao exaurir os recursos naturais, impulsionaram mais e mais o ciclo exasperado de exploração ao longo de toda a história do Ocidente.

E talvez não só do Ocidente. É possível, dizem os críticos mais severos, que toda a história da sociedade sedentária, dos chineses loucos por irrigação aos sumérios loucos por irrigação, esteja contaminada pela brutal manipulação da natureza. Só os paleolíticos habitantes das cavernas, cujas pinturas rupestres comprovam que se integraram à natureza, ao invés de dominá-la, são inocentes desse pecado original da civilização. Rompida a cosmologia arcaica, na qual a terra inteira era tida como sagrada e o homem como apenas um elo na longa cadeia da criação, tudo terminou, com alguns milênios a mais ou a menos. A antiga Mesopotâmia, sem saber, gerou calor global. Precisamos, diz Max Oelschlaeger, um crítico apaixonado, de novos "mitos da criação" para reparar os danos causados por nosso abuso despreocupado e mecânico da natureza e restaurar o equilíbrio entre o homem e os demais organismos com os quais ele partilha o planeta.⁴

Perguntar se um novo conjunto de mitos é, realmente, o remédio que o médico prescreveria para nossos males não equivale a negar a seriedade de nossa situação ecológica, nem a urgência dos reparos e reformas necessários. Mas, e quanto aos velhos mitos? Pois, embora esses textos geralmente afirmem que a cultura ocidental evoluiu, abandonando seus mitos da natureza, estes, na verdade, nunca desapareceram. Se, como vimos, toda a nossa tradição da paisagem é o produto de uma cultura comum, trata-se, ademais, de uma tradição construída a partir de um rico deposição de mitos, lembranças e obsessões. Os cultos, que somos convidados a procurar em outras culturas nativas — da floresta primitiva do rio da vida, da montanha sagrada —, na verdade estão a nossa volta, vivos e passando bem; resta saber onde procurá-los.

O que *Paisagem e memória* procura ser é um modo de olhar, de redescobrir o que já possuímos, mas que, de alguma forma, escapa-nos ao reconhecimento e a apreciação. Meu objetivo é apresentar não mais uma explicação do que perdemos e, sim, uma exploração do que ainda podemos encontrar.

Ao propor esse modo alternativo de olhar, tenho plena consciência de que há mais coisas em jogo que sofismas acadêmicos. Pois, se toda a história da paisagem no Ocidente de fato não passa de uma corrida insensata rumo a um universo movido a máquina, sem a complexidade de mitos, metáforas e alegorias, no qual o árbitro absoluto do valor é a medição e não a memória, no qual nossa inventividade constitui nossa tragédia, então realmente estamos presos no mecanismo de nossa autodestruição.

No âmbito do presente livro, há uma obstinada convicção de que, na verdade, essa não é a história inteira. Tal convicção não teve origem numa visão idealizada de nosso passado ou de nossas perspectivas. Também estou

consternado com a incessante degradação do planeta e acredito em muitas das previsões sobre suas possibilidades de cura. O objetivo de *Paisagem e memória* não é contestar a realidade dessa crise. Antes, é revelar a riqueza, a antiguidade e a complexidade de nossa tradição paisagística para mostrar o quanto podemos perder. Ao invés de postular o caráter mutuamente exclusivo da cultura e da natureza ocidentais, quero mostrar a força dos elos que as unem.

Essa força geralmente se esconde sob camadas e camadas de lugar-comum. Assim, concebi *Paisagem e memória* como uma escavação feita abaixo de nosso nível de visão convencional com a finalidade de recuperar os veios de mito e memória existentes sob a superfície.

O "bosque-catedral", por exemplo, é um clichê turístico comum. "Palavras de veneração descrevem esta terra de *ahs*", diz um livro particularmente embasbacado com as velhas florestas a noroeste do Pacífico.¹⁵ Contudo, debaixo do lugar-comum, há uma longa, rica e significativa história de associações entre o bosque primitivo dos pagãos, sua idolatria da árvore e as formas características da arquitetura gótica. A evolução desde a adoração da árvore pelos nórdicos, passando pela iconografia cristã da Árvore da Vida e pela cruz de madeira e chegando a imagens como a associação explícita de Caspar David Friedrich entre a faia sempre-verde e a arquitetura da ressurreição (ilustração colorida 1), pode parecer esotérica. Na realidade, vem ao encontro de um de nossos maiores anseios: o de achar, na natureza, um consolo para nossa mortalidade. Por isso vemos os bosques, com sua promessa anual de renovação na primavera, como um cenário adequado para receber nossos restos terrenos. Assim, o mistério existente atrás desse lugar-comum diz muito das relações mais profundas entre a forma natural e o designio humano.

Deixarei que o leitor julgue se essas relações são, de fato, habituais, pelo menos tão habituais quanto a ânsia de dominar a natureza, tida como a marca registrada do Ocidente. Jung acreditava que a universalidade dos mitos da natureza atestava sua indispensabilidade psicológica no trato dos medos e anseios interiores. E Mircea Eliade, o antropólogo da religião, acreditava que eles sobreviveram, plenamente operacionais, tanto nas culturas modernas quanto nas tradicionais.

Minha posição é, necessariamente, mais histórica e, por isso mesmo, muito menos universal. Nem todas as culturas abraçam natureza e paisagem com igual ardor, e as que as abraçam conhecem fases de maior ou menor entusiasmo. O que os mitos da floresta antiga significam para uma cultura europeia nacional pode se traduzir em algo totalmente diverso em outra cultura. Na Alemanha, por exemplo, a floresta primitiva era o lugar da auto-afirmação tribal contra o Império romano de pedras e leis. Na Inglaterra, o bosque verde era o local onde o rei ostentava seu poder nas caçadas reais e, contudo, corrigia as injustiças de seus oficiais.

Tentei impedir que essas importantes diferenças em espaço e tempo se perdessem na longa história das metáforas paisagísticas, esboçada no

presente livro. Todavia, mesmo levando em conta essas variações, é claro que os mitos e lembranças da paisagem partilham duas características comuns: sua surpreendente permanência ao longo dos séculos e sua capacidade de moldar instituições com as quais ainda convivemos. A identidade nacional, só para mencionar o exemplo mais óbvio, perderia muito de seu fascínio feroz sem a mística de uma tradição paisagística particular: sua topografia mapeada, elaborada e enriquecida como terra natal. A tradição poética de *la douce France* — “doce França” — retrata tanto uma geografia quanto uma história, a doçura de um lugar classicamente bem ordenado, onde rios, campos cultivados, pomares, vinhedos e florestas convivem em harmonioso equilíbrio. O famoso panegírico da “ilha com o cetro”, que Shakespeare coloca na boca do moribundo John de Gaunt, invoca a insularidade encerrada entre penhascos como a identidade patriótica, enquanto o destino heróico do Novo Mundo se identifica como a extensão continental presente na letra de “America the Beautiful”. E as paisagens podem ser conscientemente concebidas para expressar as virtudes de uma determinada comunidade política ou social. A escala do monumento do monte Rushmore, conforme veremos, foi crucial para a ambição de seu escultor: proclamar a magnitude continental da América como o baluarte da democracia. E, num nível muito mais intimista, os paladinos do bucolismo suburbano da América no século XIX, como Frank Jesup Scott, prescreveram tapetes de grama em jardins sem cerca para expressar solidariedade social e comunidade, o antídoto imaginário da alienação metropolitana.

A prescrição do jardim suburbano para curar as aflições da vida na cidade designa o gramado como remanescente de um velho sonho idílico, embora seus pastores de cabras e suas debulhadoras tenham sido substituídos por tanques de pesticida e ceifadeiras industriais. E é exatamente porque se está sempre cobrindo lugares antigos com o adubo da modernidade — transformando-se a floresta primitiva, por exemplo, em “parque da natureza selvagem” — que é difícil discernir a antiguidade dos mitos em sua essência. De qualquer modo, ela está ali. O motorista que viaja à noite pela Interestadual 84, passando pelo que restou da antiga “capital americana do latão”, Waterbury, em Connecticut, avista um clarão que se irradia do cume de uma colina sobranceira à estrada. Uma curva mais adiante, subitamente o faz ver que a fonte dessa luz é uma cruz de néon com nove metros de altura — virtualmente tudo que sobrou da “Holy Land, USA”, construída por um advogado local na década de 1960. Para nós, que estamos familiarizados com parques de tema religioso, a Holy Land, ou Terra Santa, parece classificar-se imediatamente como uma resposta dos católicos a Disneylandia. Entretanto, sua localização como colina de romaria, sua missão religiosa e seus canhestros esforços para reproduzir, no Sul da Nova Inglaterra a topografia da Paixão caracterizam-na como o último *sacro monte*, os calvários artificiais cujas origens remontam aos franciscanos da Itália-quadrocentista.

Perceber o contorno fantasmagórico de uma paisagem antiga, sob a capa superficial do contemporâneo, equivale a perceber, intensamente, a permanência dos mitos essenciais. Enquanto estou aqui escrevendo, *The New York Times* informa que num velho freixo do Escorial, perto de Madri, a Virgem aparece, no primeiro sábado de cada mês, diante de uma faxineira aposentada, para horror do prefeito socialista local.¹⁷ Atrás da árvore encontra-se, evidentemente, o mosteiro-palácio do catolicíssimo rei da Espanha, Filipe II. Mas, atrás de ambos, estão séculos de associações, caras especialmente aos franciscanos e jesuítas, de aparições da Virgem sentada numa árvore cuja fronde se renova na época da Páscoa, simbolizando a Ressurreição. E, atrás dessa tradição, havia mitos pagãos ainda mais antigos que apresentavam velhas árvores ocas como sendo o túmulo de deuses mortos em seus galhos e encerrados em seu tronco para esperarem um novo ciclo de vida.

Paisagem e memória foi elaborado em torno de instantes de reconhecimento como esse, quando um lugar, de repente, expõe suas relações com uma visão antiga e peculiar da floresta, da montanha ou do rio. Um escavador de tradições curioso esbarra numa saliência que se projeta sobre a superfície dos lugares-comuns da vida contemporânea. Ele cava e descobre fragmentos e peças de um motivo cultural que parece escapar a uma reconstituição coerente, porém o leva a aprofundar-se mais no passado. Cada um dos capítulos que se seguem deve ser visto como uma escavação, começando pelo conhecido, pelas camadas de lembranças e representações, até tocar a base da rocha, que se formou há séculos ou até milênios, e voltando à superfície, à luz do reconhecimento contemporâneo.

Naturalmente, os buracos que cavei no tempo apenas seguem a rota de muitas outras toupeiras esforçadas que, enquanto penetravam na escuridão, deixavam pistas para o historiador. Muitas das histórias contadas neste livro celebram sua perseverança e sua paixão, ao mesmo tempo que relatam sua faina. Alguns desses zelosos guardiães da lembrança da paisagem — como Julius von Brincken, funcionário do czar Nicolau I encarregado de velar pela floresta primitiva polonesa de Białowieża, ou Claude François Denecourt, inventor do passeio romântico pela floresta de Fontainebleau — se arraigaram de tal modo numa determinada paisagem que se tornaram seu *genius loci*, o “espírito do local”. Outros se autodesignaram defensores de uma tradição antiga — como o prolífico jesuíta Athanasius Kircher, que se dedicou a decodificar os hieróglifos de obeliscos egípcios para os papas da Roma barroca, a fim de que se pudesse ver, no traslado desses monumentos, o Nilo pagão batizado pela Roma cristã; ou, como sir James Hall, que formou um arco primitivo com ramos de salgueiro para provar que o pontiagudo estilo gótico se iniciara com galhos de árvore entrelaçados.

Por mais pitorescos que possam parecer muitos devotos dos mitos da natureza, eles não se resumiam a um grupo heterogêneo de excêntricos, perambulando pelas ruelas da memória. Cada um desses devotos acredita-

va que, entendendo-se as tradições paisagísticas do passado, podia-se lançar luz sobre o presente e o futuro. Essa convicção fez deles menos anti-quários que historiadores e, até mesmo, profetas e políticos. Eles se estenderam sobre seus lugares favoritos porque acreditavam que podiam remediar o vazio da vida contemporânea. E eu os segui pelas florestas, pelos rios da vida e da morte, pelas montanhas cheias de luz, não com a disposição de um campista cultural, mas porque muitas de nossas preocupações modernas — império, nação, liberdade, empresa e ditadura — têm invocado a topografia para conferir uma forma natural a suas idéias.

O americano Joel Barlow, poeta, auditor, diplomata e mitógrafo, foi apenas um desses exploradores, que ligaram as paixões de nossa época a antigas obsessões com a natureza. Ele procurou as origens da Árvore da Liberdade no antigo mito egípcio da ressurreição de Osíris porque queria enraizar, num culto da natureza, o emblema mais importante de liberdade das revoluções americana e francesa. Achava que, com isso, o anseio de liberdade seria não só uma noção moderna, mas também um instinto antigo e irresistível, um direito realmente natural.

Barlow percorria o que, um século depois, o grande historiador da arte e iconógrafo Aby Warburg chamaria de o caminho da “memória social” (*sozialen Gedächtnisses*).¹⁸ Como seria de se esperar de um erudito formado nessa tradição, Warburg estava interessado, sobretudo, na recorrência de motivos antigos e gestos expressivos na arte clássica do Renascimento e do Barroco. Entendia, também, de antropologia e psicologia social tão profundamente quanto de história da arte. Assim, suas pesquisas o levaram muito além da questão puramente formal da sobrevivência de determinados gestos e convenções na pintura e na escultura. Warburg os via como simples indicadores de alguma coisa profundamente surpreendente, na evolução da sociedade ocidental. Debaixo de suas pretensões de ter construído uma cultura baseada na razão, acreditava ele, nossa sociedade guarda um poderoso resíduo de irracionalidade mítica. Assim como Clio, a musa da História, originou-se de sua mãe, Mnemósine, uma criatura mais instintiva e primária, assim também a cultura racional do Ocidente, com seus graciosos desenhos da natureza, de algum modo era vulnerável aos demiurgos sombrios dos mitos irracionais da morte, sacrifício e fertilidade.

Nada disso significa que, uma vez percorrendo a trilha da “memória social”, nós também chegaremos, inevitavelmente, a lugares aos quais não iríamos num século de horror, lugares que representam um reforço da tragédia pública e não uma fuga. Reconhecer, entretanto, o legado ambíguo dos mitos da natureza pelo menos nos faz admitir que a paisagem nem sempre é mero “local de prazer” — o cenário com função de sedativo, a topografia arranjada de tal modo que regala os olhos. Pois esses olhos, como veremos, raramente se clarificam das sugestões da memória. E a memória não registra apenas bucólicos piqueniques.

Na verdade, muitos dos mais empenhados investigadores dos mitos da natureza, como Nietzsche e Jung, não estavam entre os mais entusiásticos defensores da democracia pluralista. E, mesmo hoje, os mais fervorosos amigos da terra compreensivelmente se irritam com os ardís e as rixas, os acordos e as barganhas, de que os políticos lançam mão quando ouvem falar na iminente “morte da natureza”, e com as alternativas apresentadas como uma escolha sombria entre salvação e extinção. Neste ponto, quando os imperativos do ambiente se revestem de uma aura sagrada e mítica e, segundo se diz, passam a exigir uma dedicação maior e mais firme que aquela que os hábitos da humanidade em geral proporcionam, é que a memória pode ajudar a restabelecer o equilíbrio. Os hábitos culturais da humanidade sempre deixaram espaço para o caráter ~~sagrado da natureza~~ — é isso que tentei mostrar em *Paisagem e memória*. Todas as nossas paisagens, do parque urbano às trilhas na montanha, têm a marca de nossas persistentes e inelutáveis obsessões. Não precisamos negociar nosso legado cultural ou sua posteridade, penso eu, para levar a sério os muitos e variados males do ambiente. Só temos de entender tal atitude pelo que ela de fato é: a veneração, não o repúdio, da natureza.

Paisagem e memória não foi concebido como um consolo fácil para o desastre ecológico. Tampouco como uma solução para os profundos problemas que ainda atormentam qualquer democracia desejosa de reparar o abuso contra o ambiente e, ao mesmo tempo, preservar a liberdade. Como todas as histórias, esta é menos uma receita para a ação que um convite à reflexão e pretende mais contribuir para o autoconhecimento que sugerir uma estratégia de redenção ecológica. No entanto, se demonstrar que, ao longo dos séculos, se formaram hábitos culturais que nos levaram a estabelecer com a natureza uma relação outra que não a de simplesmente esgotá-la até a morte, que o remédio para nossos males pode vir de dentro de nosso universo mental comum, então este livro talvez não tenha sido um completo desperdício de boa polpa de madeira.

Guarde-o na prateleira entre otimismo e pessimismo — casualmente representado por dois outros tipos de livros de madeira. Os volumes da *xylothèque*, “biblioteca de madeira”, são produtos de uma época em que a investigação científica e a sensibilidade poética pareciam unir-se sem esforço e com graça: o Iluminismo do século XVIII (ilustração colorida 4). Na cultura alemã, onde se iniciou a moderna silvicultura, alguns entusiastas resolveram ir além dos volumes de botânica que apenas ilustravam a taxionomia das árvores. Decidiram produzir os livros com o próprio material que constituía seu tema. Assim, por exemplo, o volume sobre *Fagus*, a faia européia comum, seria encadernado com a cortiça dessa árvore; no interior, conteria amostras de nozes e sementes de faia, cujas folhas formariam suas páginas. Mas os livros de madeira não eram um mero capricho, um belo trocadilho sobre o significado do cultivo. Ao homenagear a matéria vegetal da qual se compunha, como toda a literatura, a biblioteca de

madeira afirmou admiravelmente a necessidade da união entre cultura e natureza.

Dois séculos e meio mais tarde, depois que a alegre segurança do Iluminismo desapareceu em meio à catástrofe, depois que as paisagens pitorescas e sublimes foram destruídas pela guerra e fertilizadas pelos ossos e pelo sangue de inumeráveis mortos, outro alemão criou um tipo diferente de livro de madeira (ilustração colorida 5). Nas páginas do livro de Anselm Kiefer, contudo, a história está escrita com letras de fogo e o otimismo da cultura setecentista da natureza se consome em fumaça. As folhas desse livro, que o artista intitulou *Cauterização do distrito rural de Buchen* (em alemão *Buche* significa faia, donde o nome do distrito), estão queimadas pelas chamas de uma guerra total, da destruição da natureza em meio à atrocidade.

Não podemos deixar de pensar no fogo como o elemento da aniquilação. Todavia, tanto os mitógrafos quanto os historiadores da natureza sabem que da pira surge a fênix, que a vida reconstituída pode lançar um rebento por entre uma densa camada de cinzas. Assim, se este é um livro de lembranças, não foi concebido como um lamento pela cremação de nossa esperança. Antes, é uma viagem por espaços e lugares, com os olhos bem abertos, que pode nos ajudar a acreditar num futuro para esse forte, adorável e velho planeta.