



EIXO TEMÁTICO:

- | | | |
|--|---|--|
| <input type="checkbox"/> Ambiente e Sustentabilidade | <input type="checkbox"/> Crítica, Documentação e Reflexão | <input type="checkbox"/> Espaço Público e Cidadania |
| <input type="checkbox"/> Habitação e Direito à Cidade | <input type="checkbox"/> Infraestrutura e Mobilidade | <input type="checkbox"/> Novos processos e novas tecnologias |
| <input checked="" type="checkbox"/> Patrimônio, Cultura e Identidade | | |

A ‘reconstrução da natureza’ nos jardins românticos cariocas do século XIX: história e tecnologia

The reconstruction of nature in the carioca’s romantic gardens of the 19th century: history and technology

La reconstrucción de la naturaleza en los jardines románticos del Rio de Janeiro del siglo XIX: historia y tecnologia

RIBEIRO, Nelson Pôrto (1);

CASER, Karla do Carmo (2)

(1) Professor Doutor, Universidade Federal do Espírito Santo, UFES – PPGAU, Vitória, ES, Brasil; e-mail: nelsonporto.ufes@gmail.com

(2) Professora Doutora, Universidade Federal do Espírito Santo, UFES – PPGAU, Vitória, ES, Brasil; e-mail: karlacaser@gmail.com



A 'reconstrução da natureza' nos jardins românticos cariocas do século XIX: história e tecnologia

*The reconstruction of nature in the carioca's romantic gardens of the 19th century:
history and technology*

*La reconstrucción de la naturaleza en los jardines románticos del Rio de Janeiro del siglo
XIX: historia y tecnologia*

RESUMO

O presente artigo examina como a paisagística da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro no seu afã em 'reconstruir' a natureza e a cultura humana - com suas grutas e rocailles, assim como suas ruínas de templos e pagodes - colaborou com o desenvolvimento de novas tecnologias como a do concreto armado, antecipando em algumas décadas com estes artefatos em cimento e ferro as experiências pioneiras de Hennebique. Num primeiro momento o artigo apresenta um breve histórico da construção de grutas e *rocailles* usados em jardins a partir do período romano, destacando sua evolução enquanto representação de diferentes concepções de mundo, bem como os materiais utilizados em sua construção. Nesse contexto internacional, evidencia-se como o uso do cimento em meados do século XIX vem mudar a construção destes elementos de jardins, com a disponibilização de catálogos de elementos pré-fabricados. Num segundo momento este estudo faz uso de farto material documental provindo de restauração recente ocorrida no Passeio Público de 1864 e em pesquisas sobre o Campo de Santana (1873), ambos no Rio de Janeiro, evidenciando como o uso da rocaille a partir do século XIX, ao incorporar modernas tecnologias permite um reflorescer do elemento em toda sua plenitude técnica e artística.

PALAVRAS-CHAVE: jardim romântico, paisagem construída, *rocaille*

ABSTRACT

The present article examines how the landscaping of late 19th century in Rio de Janeiro in its aim to reconstruct nature and human culture, with its caves and rocailles as well as its ruins of temples and pagodas, has collaborated with the development of new technologies such as concrete. In this way, the construction of such artifacts using cement and iron has anticipated in a few decades the pioneering experiments of Hennebique. Firstly the article presents a brief historical background of the construction of caves and rocailles in gardens since the Roman period, pointing to its evolution as a means of representing different world views as well as its use of materials and techniques. In this international context, it is highlighted how the use of cement, starting around the mid- 19th century has changed the construction of such artifacts, which have started to be pre-fabricated and to figure in catalogues. Secondly, this study uses plentiful documents from the restoration works of two gardens, the Passeio Público of 1864 and the Campo de Santana of 1873, with a twofold aim: to show how rocailles were being constructed in Rio de Janeiro in the mid- 19th century and to point to the fact that by incorporating new technologies, they allowed the flourishing of these artifacts in all its technical and artistic plenitude.

KEY-WORDS: *romantic garden, built landscape, rocaille*

RESUMEN

Esta investigación trata cómo el paisaje de la segunda mitad del siglo XIX en Rio de Janeiro en su afán de 'reconstruir' la naturaleza y la cultura humana, con sus cuevas y rocailles, así como con las ruinas de los templos y pagodas, ha colaborado con el desarrollo de nuevas tecnologías como el hormigón armado, anticipándose en varias décadas - con estos artefactos en cemento y hierro - los pioneros experimentos de Hennebique. Al principio este trabajo presenta una breve historia de la construcción de cuevas y



rocailles utilizadas en jardines de la época romana, destacando su evolución como una representación de las diferentes concepciones del mundo, así como los materiales utilizados en su construcción. En este contexto internacional, es evidente cómo el uso del cemento en la segunda mitad del siglo XIX ha cambiado la construcción de estos elementos en los jardines. Posteriormente este estudio hará uso de exhaustivos documentos procedentes de la restauración que se llevó a cabo en 2001 en el Paseo Público (1864) así como en la investigación que ha sido hecha en 2000 en el Campo de Santana (1873). Las investigaciones de los dos jardines muestran cómo el uso de rocaille mediante la incorporación de tecnologías modernas ha permitido un florecer del elemento decorativo en toda su plenitud técnica y artística.

PALABRAS-CLAVE: *jardines románticos, paisaje construída, rocaille*



1. INTRODUÇÃO

De acordo com alguns historiadores da jardinagem tal como Bazin (1990) e Moore et alii (2011) existem, fundamentalmente, apenas dois tipos de jardins; os simétricos exemplificados com todo rigor pelos jardins barrocos franceses e os irregulares, cuja origem no Ocidente são os jardins ingleses do século XVIII que atingiram o ápice na Europa do XIX.

Os jardins românticos cariocas desenvolveram-se dentro da lógica dos jardins irregulares europeus e incorporaram em suas características uma tradição iluminista que se verifica ao menos em duas vertentes bastante definidas de suas personalidades: a primeira destas vertentes diz respeito a uma particularidade dos parques da época de refletirem uma *imago mundis* variada tal como os estudos dos naturalistas do século XIX ajudaram a divulgar; a segunda é a incorporação nos equipamentos de jardim de técnicas de construção revolucionárias desenvolvidas pela engenharia civil do período.

Embora a capital do império brasileiro a rigor fosse uma província quando comparada com as grandes capitais ocidentais, e de nossa corte ter ficado longe da opulência ostentada pelos palácios da nobreza europeia, o florescer de uma cultura mais refinada, propiciada pela riqueza trazida pelo café, possibilitou no apagar das luzes do império um impulso artístico que na arte da jardinagem e do paisagismo pode ser ilustrada por alguns poucos exemplos, sendo que dos mais significativos encontram-se os parques públicos construídos na cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX: o Passeio Público (1864) e o Campo de Santana (1873-80), ambos de autoria do paisagista de origem francesa, Auguste Glaziou. Estes jardins incorporaram em sua lógica, mas dentro de um dimensionamento mais modesto, as vertentes iluministas dos jardins românticos citadas acima. Embora não tenhamos tido a monumentalidade das construções edilícias dos jardins europeus, que se expressava em torres góticas arruinadas e grandiosos pavilhões chineses, as modernas tecnologias encontraram aqui espaço para se manifestarem na execução das *rocailles*.

2. A 'RECONSTRUÇÃO DA NATUREZA' NOS JARDINS ROMÂNTICOS

Evidentemente que todo jardim implica certa 'construção' da natureza ainda que este seja uma pequena horta utilitária, contudo, jardins paisagísticos - denominação dos jardins irregulares ingleses de acordo com Boitard (1846, p:20) – incorporam uma 'construção' da natureza de caráter bem mais complexa e sofisticada.

Antes de tudo o jardim paisagístico era um jardim que recusava o artificialismo das formas simétricas – encontráveis, por exemplo, nas *parterres* dos jardins barrocos franceses e na arte da topiaria renascentista – e procurava desenvolver no contexto de um traçado irregular uma aparente naturalidade objetivando, sobretudo, construir paisagens belas e sugestivas que se sucedessem em agradáveis 'quadros pictóricos' destinados ao olhar. O jardim paisagístico é essencialmente um jardim iluminista e, não por outro motivo surge em Inglaterra ainda durante o século XVIII como reflexo de uma batalha das luzes pela laicização do mundo (RIBEIRO, 2014, p:02).

Enquanto o jardim barroco francês ainda é expressão de um cosmos hierarquicamente estruturado e idealizado – nele o *‘universo é regular em todas as suas partes e é a esta regularização exata que ele deve a sua beleza extraordinária’*¹ (J. DENNIS em 1704 apud BALTRUSAITIS, 1995, p:204) - o jardim inglês procura reproduzir a diversidade de uma *imago mundis* oriunda de uma concepção nova de mundo divulgada pelos naturalistas e viajantes europeus e onde se buscava a diversidade e a alteridade das distintas culturas planetárias. Cada um dos grandes jardins paisagísticos, como Stowe e Kew na Inglaterra ou Ermenonville na França, incorporavam a Pirâmide egípcia, a Torre moçárabe, o Pavilhão chinês, a Capela gótica etc. de forma a que se pudesse, numa única tarde, *‘em percorrendo-se os caminhos tortuosos do Paraíso terrestre, se passar de continente em continente, de século em século’*² (BALTRUSAITIS, 1995, p:214).

Esta ‘construção’ do jardim inglês apesar de se dar dentro de uma aparente ‘naturalidade’ era cuidadosamente estudada e estruturada, envolvendo intervenções e transformações no ambiente natural e no território tão radicais ou mais que as obras de escavação e terraplanagem dos simétricos e ‘antinaturais’ jardins barrocos.

Não se centrou, contudo, apenas nas grandes obras de intervenções topográficas a ‘construção do natural’. Mais importante ainda, sobre o ponto de vista conceitual, parecem ter sido alguns elementos que compunham o jardim paisagístico e que vão se desenvolvendo ao longo da sua história, ou seja, vão sendo introduzidos a medida em que a poética dos jardins românticos populariza-se e estende-se do âmbito dos grandes parques palacianos para os jardins caseiros (RIBEIRO, 2014, p:02).

A busca pela diversidade, a intenção de concentrar num único sítio tantos aspectos culturais e naturais distintos que a cultura e a natureza produzem, mas não necessariamente disponibilizam num mesmo local, fizeram com que se aproveitassem revolucionárias técnicas construtivas que vinham surgindo para possibilitar a execução de variada cenografia jardinística que incluía lagos, cascatas, grutas, escarpas etc. Também pavilhões estrangeiros, ruínas góticas e da antiguidade clássica ou ainda equipamentos de jardim como pontes e bancos foram executados requisitando tecnologias construtivas de ponta tal como o uso de argamassas hidráulicas de início, e de cimento Portland logo em seguida, assim como de estruturas metálicas e da combinação e uso simultâneo destas tecnologias, o que possibilitou que historiadores argutos observassem que um dos possíveis canteiros experimentais da moderna tecnologia do concreto armado do século XX tivesse sido o paisagismo romântico do XIX (RIBEIRO, 2014, p:03).

3. OS JARDINS ROMÂNTICOS CARIOCAS

O romantismo parece ter sido o primeiro dos ecletismos a penetrar na cultura artística carioca, vicejou ainda durante a fase final do império quando o neoclassicismo permanecia como o estilo oficial da corte, e entre os exemplos românticos do período temos a proliferação de pitorescos chalés na arquitetura residencial assim como os parques públicos do urbanismo e os jardins particulares das casas mais abastadas (RIBEIRO, 2012, p:30).

¹ Tradução do autor.

² Idem.

Em contraste com o morar do período colonial, sempre restrito às contingências de uma sociedade reclusa e à pobreza da produção local, o século XIX brasileiro depois da abertura dos portos e da vinda da corte abriu-se para práticas de sociabilidade impregnadas de ares europeus. O período parece ter desenvolvido a arte do ‘morar bem’, em especial a partir da segunda metade do século quando a influência cultural francesa suplantou a lusa tornando-se predominante na corte carioca, não apenas por si só, pois a França a época era das potências predominantes no mundo ocidental, mas em particular pelos enlances conjugais estabelecidos entre a casa real brasileira e a francesa, iniciados com o casamento de D. Chica em 1843 e que atingiram seu ápice com o casamento da Princesa Imperial com o Conde D’Eu em 1864, sendo que este casal tinha um dos mais influentes salões do II reinado (RIBEIRO, 2014, p:03).

Esta influência não apenas modificou radicalmente o habitar na cidade do Rio de Janeiro através da moda e dos confortos técnicos aportados às residências aristocráticas – indícios mais evidentes e generalizados – mas também particularmente pela forma estética e de implantação da residência no seu lote. As residências geminadas e alinhadas na frontal do terreno que predominavam no antigo centro da cidade foram substituídas por residências em centro de terreno em generosos lotes nos novos bairros elegantes da periferia: Botafogo e Laranjeiras. O quintal da casa colonial, estreito e funcional (lavanderia, horta, pomar, galinheiro) deu lugar aos *jardins d’agrément* (jardins de recreio), onde toda uma arte da jardinagem e da composição paisagística predominava sobre qualquer resquício de funcionalidade – ainda que muitas vezes sobrevivesse um pomar (RIBEIRO, 2014, p:03).

Estes jardins foram obras de profissionais, não mais do mestre de obras da tradição lusa que formado dentro da tradição das corporações de ofício do período colonial atuavam como arquitetos e construtores, mas de especialistas que muitas vezes tinham recebido uma educação superior fosse esta em engenharia civil, belas artes ou botânica (RIBEIRO, 2014, p:03).

Entre os mais significativos jardins residenciais do século XIX temos o de uma chácara localizada na então denominada Lagoa de Sacopenapan, chácara esta que hoje é conhecida como Parque Lage e cujo projeto paisagístico de 1840 é atribuído ao inglês John Tyndale (TERRA, 2000, p:55), e ainda que o jardim de Tyndale não seja exatamente o mesmo jardim que chegou aos nossos dias vale observar que este é um típico jardim que incorpora todos os elementos paisagísticos do parque inglês: a torre em ruínas, a gruta, o lago e a ponte etc. É significativo também o jardim da Casa de Rui Barbosa, de dimensões mais modestas mas característico das casas da aristocracia da primeira república e de autoria desconhecida.

O mais expressivo de todos os paisagistas desta época atuando na corte foi sem dúvida Auguste Glazou (1833 – 1906), francês que trabalhou no Brasil de 1858 até 1897 ocupando o cargo de Diretor de Parques e Jardins da Casa Imperial. De acordo com Terra (2000, p:67) Glazou teria sido autor de uma lista extensa de obras paisagísticas localizadas particularmente na corte e na Província do Rio de Janeiro e embora algumas destas obras apenas possam ser atribuídas a ele, comprovadamente ele foi o autor dos três parques mais importantes do II reinado: Passeio Público (reforma); Campo de Santana e Parque da Quinta da Boa Vista. Estes parques são importantes não apenas por sua extensão (Quinta da Boa Vista), mas também por serem dos primeiros parques públicos da cidade (Passeio e Campo de Santana) assim como também por suas concepções arrojadas que suplantavam o neoclassicismo ainda vigente à época implementando uma concepção artística romântica.

4. ROCAILLE: HISTÓRIA E TÉCNICA

A palavra *rocaille* de início parece ter designado nada além de uma pedreira ou superfície pétrea. Panzini (2013, p:674) define a *rocaille* como ‘a manufatura rústica e ao mesmo tempo preciosa feita com a agregação de fragmentos de pedras porosas (...) conchas de moluscos (...) com que eram tratados nos jardins, as superfícies dos ambientes de grutas e ninfeus’.

Este tratamento em *rocaille* já estava presente nas superfícies dos *grottos* romanos da Antiguidade latina. O *grotto* era uma espécie de gruta artificial com funções climatizadoras (*cool room*) para o período do escaldante verão romano, mas que cumpria ainda funções religiosas de culto a divindades ctônicas, de acordo com Bazin (1990, p:26).

As grutas sempre fizeram parte do imaginário humano. Segundo Panzini, as inscrições em grutas como as de Lascaux e Altamira já evidenciam o reconhecimento das qualidades sagradas destes lugares, de onde ‘emergem as águas que fecundam a terra’ (PANZINI, 2013, p:24). Essa ligação com a água permaneceu no decorrer dos tempos e na Grécia antiga se transmutou em pequenos altares construídos sobre fontes de água consideradas sagradas. Estes pequenos templos se tornaram populares no período romano e passaram a ser usados em espaços residenciais. Segundo Bazin (1990), é por agregar um panteão de deuses ctônicos que não existiam na Grécia à simbólica da água, que a visão de mundo romano clássica utiliza-se do *grotto* em seus jardins de uma forma mais recorrente.

Ainda segundo Bazin (1990), Plínio teria mencionado que os *grottos* eram edificadas com o uso de pedra-pomes e *puozzolana*, material vulcânico em geral que, sabemos hoje, quando aditivados à cal eram capazes de produzir excelentes argamassas de características hidráulicas: o cimento romano. Descoberta recente de um *grotto* do período romano evidencia o revestimento de seu interior com mosaico de pedras coloridas e conchas, com formas geométricas (Fig. 1).

Figura 1: Grotto sob o Monte Palatino.



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Lupercale_grotto.jpg

Esta tecnologia das argamassas hidráulicas de origem romana perdeu-se com a desestruturação do império e só foi retomada muito mais tarde. Só o século XIX conseguiu retomar e suplantar a qualidade do cimento romano; de início com as argamassas hidráulicas de Vicat e em seguida com o cimento Portland de Aspdin. A qualidade desta última argamassa propiciou um material de excelente qualidade para o uso escultórico. O desenvolvimento do cimento Portland a partir de 1824 incrementou a qualidade das argamassas hidráulicas, sua ‘trabalhabilidade e moldabilidade (estado fresco)’ assim como ‘a alta durabilidade e resistência

a cargas e ao fogo (estado duro)' (WIKIPEDIA. pt) transformando este material num dos mais versáteis da construção civil, podendo ser aplicado num amplo espectro de possibilidades inclusive como material artístico: *'todo o ecletismo carioca, por exemplo, com a sua riqueza e profusão de ornatos e estatuária se fez com o uso deste material revolucionário'* (ver RIBEIRO, 2012).

O termo *rocaille* parece ter definido, principalmente nos jardins do renascimento e do barroco, as superfícies rugosas de grutas e ninfeus³. Alberti no seu tratado *De re aedificatoria* instava a que todo jardim tivesse o seu *grotto* (Apud STRONG, 1979, p:79). No renascimento, o *grotto* foi usado para conferir autenticidade histórica às vilas neoclássicas do período e se coadunava com a preocupação renascentista de investigação dos fenômenos naturais e seus significados ocultos (STRONG, 1979).

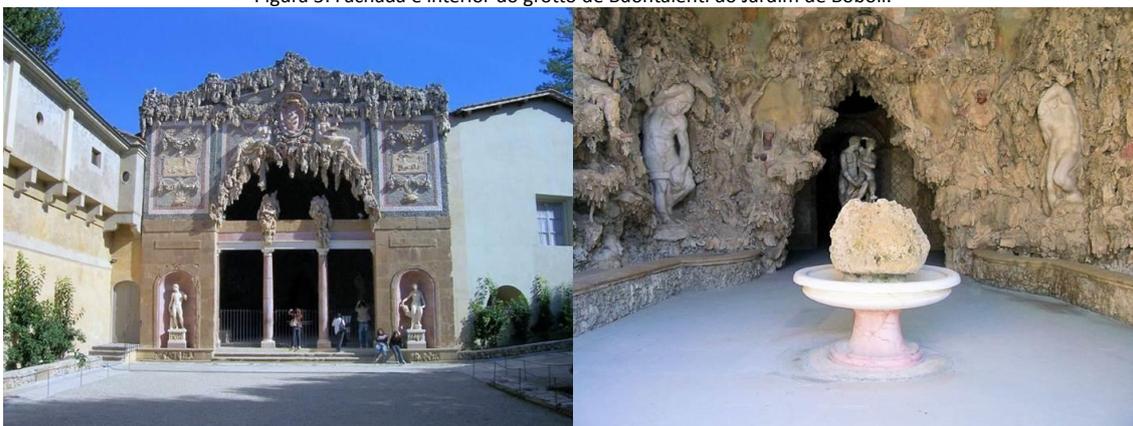
Este tratamento em *rocaille* com uso de conchas e pedras incrustadas dos jardins renascentistas passa a apresentar dois tipos de acabamento: acabamento mais natural, com incrustações imitando rochas naturais, além dos mosaicos com formas figurativas. Era comum ter os dois tratamentos num mesmo *grotto*, como no caso da *Villa Medicea di Castello* (Fig. 2) e do *Boboli* (Fig. 3). Neste último, observa-se uma fachada renascentista com *rocaille* de conchas e pedras e interior misto, com afrescos, mosaicos e concreções calcáreas.

Figura 2: Grotto da Vila Medicea di Castello com diferentes tipos de revestimento em *rocaille*.



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_di_Castello,_Grotta_degli_animali_07.JPG

Figura 3: Fachada e interior do grotto de Buontalenti do Jardim de Boboli.



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Boboli_Gardens e http://it.wikipedia.org/wiki/Giardino_di_Boboli

³ *'Ninfeu (...)* Termo com o qual se designam cenografias arquitetônicas, animadas por jogos de água, com pórticos, êxedras, nichos, grutas artificiais, presentes nos jardins à italiana e à francesa' (PANZINI, 2013, p:671).

O mesmo autor do *grotto* do jardim do Boboli (Bernardo Buontalenti) também construiu o *grotto* do Pratolino, aos pés da escultura Apenino feita em 1579 por Il Giambologna que articula um jogo de metamorfoses entre homem e montanha característico do renascimento (PANZINI, 2013, p.260). Esse *grotto*, com exterior que mimetiza a natureza, se insere dentro deste parque renascentista que é considerado uma transição para um tipo de jardim mais naturalista que encontrará expressão máxima nos jardins românticos.

Essa transição de revestimento com formas figurativas para revestimento mais rústico tanto no exterior quanto no interior, iniciada em Pratolino, torna-se evidente no *grotto* de Stowe. A Figura 4 abaixo retrata o exterior inicialmente neoclássico e posteriormente recoberto com pedras irregulares, bem como mostra um interior com revestimento mais naturalístico numa tentativa de reconstrução de natureza pinturesca, que se tornou característica dos *grottos* ingleses a partir de meados do século XVIII.

Figura 4: Fachada e interior do grotto de Buontalenti do Jardim de Boboli.



Fonte: John Tatter (<http://faculty.bsc.edu/jtatter/grotto.html>)

Em Stowe havia já desde o século XVIII uma ponte em *rocaille* de acordo com um tratado coevo (ANONYME, 1771, p:402) o que reforça a suposição de que a partir desta época o termo que até então designava apenas superfícies rugosas de *grottos* passasse também a ser aplicado a superfícies rugosas de pontes e outros mobiliários de jardim, em especial de pontes e mobiliários que simulavam serem 'naturalmente' de pedra (Fig.5).

Figura 5: *Shell Bridge*, fachada de barragem de lago em Stowe revestida com conchas e pedras irregulares.



Fonte: <http://www.britainexpress.com/counties/bucks/gardens/Stowe/Stowe-8319.htm>

Essa naturalização do exterior é bem representado pelo *grotto* de Stourhead (Fig. 6 abaixo).

Figura 6: *Grotto de Stouthead* visto do lago.



Fonte: <http://faculty.bsc.edu/jtatter/stougrot.html>

Sobre o ponto de vista técnico estas superfícies incorporavam, como já dissemos, pedra-pomes e argamassas a base de cal - material calcário e poroso que com as infiltrações possibilitavam o desenvolvimento de concreções calcárias – acrescido com fragmentos de cerâmica, vidro, mármore, cascalho e conchas. O desenvolvimento de uma tecnologia das argamassas hidráulicas com forte vocação escultórica, possibilitando a criação de artefatos tanto através da técnica de moldagem como da técnica de modelagem, possibilitou que estas superfícies até então produzidas através de um processo de composição de material diverso pudessem a partir de então serem forjadas por uma massa plástica homogênea sujeita, quando associada a estruturas metálicas, a praticamente tomar todas as formas desejadas.

Reforça-se a partir de então a tendência da *rocaille* ser aplicada a uma série de elementos e equipamentos de jardim imitando rochas e galhos de árvores e compondo desde bancos e peitoris de pontes até caramanchões, grutas, cachoeiras e penhascos. A arte da *rocaille* vai se tornar fortemente popular ao final do século XIX e quase todo jardim deste período, mesmo o pequeno jardim caseiro, vai incorporar elementos que serão produzidos em escala semi-artesanal e vendidos pelos fabricantes europeus para várias partes do mundo (RIBEIRO 2014, p:04). Um catálogo de um fabricante francês do século XIX descreve assim as várias possibilidades de composição para as quais fabrica peças:

Cenário alpino: a queda d'água é formada por um grosso jorro que nasce entre dois grandes blocos de pedra e vem se quebrar nas rochas que formam distintas quedas variadas. Por cima é construída uma ponte em cimento armado, no pico uma árvore em cimento e ferro, parecendo desenraizada por força da tempestade e jogada por sobre os rochedos podendo servir de passarela com toda segurança. Estas diferentes cenas movimentadas produzem um conjunto do mais pitoresco⁴ (COUCHOUD. s/d).

5. A ROCAILLE NOS JARDINS ROMÂNTICOS CARIOCAS

No Brasil a arte da *rocaille* vai ser introduzida pelo paisagista Auguste Glazou. É importante frisar que embora posteriormente esta arte tenha se caracterizado por um certo efeito *naïf* que acentua o seu caráter *kitsch*, em especial quando largamente utilizada nos jardins burgueses associada com anões e outros pequenos elementos decorativos em cerâmica, a época em que foram utilizados por Glazou em seus parques estes elementos tinham uma outra dimensão física e um outro perfil estético, eram a expressão artística da representação de uma natureza sublime e selvagem.

⁴ Tradução do autor.



Glaziou parece ter sido fortemente afetado pelo positivismo do século XIX que defendia a ideia de que o conhecimento científico é a única forma de conhecimento verdadeiro. A sua formação foi a de engenheiro civil, 'a mais positivista' das profissões, pois o engenheiro do século XIX era em geral um polímata versado nas práticas construtivas, urbanistas, sanitaristas e complementarmente praticando a física e a química relacionadas à nascente ciência dos materiais (RIBEIRO 2014, p:04).

Sabemos que após ter completado seus estudos de engenharia Glaziou fez o curso de botânica do Prof. Brongniart no Museu de História Natural de Paris (TERRA, 2000, p:57). A tônica da abordagem da disciplina do paisagismo escolhida por Glaziou foi, portanto, predominantemente científica dentro de um contexto como o da Politécnica francesa e não através da tradição das Belas Artes, muito provavelmente já se inscrevia dentro daquela prática tecnológica onde desde os jardins de Versailles já se enfrenta como sendo as maiores tarefas da disciplina os problemas de planejamento urbanístico. Glaziou foi ainda um pesquisador erudito que deixou uma obra diversificada, não apenas de projetos paisagísticos, mas também relatórios científicos e estudos de botânica que foram publicados à época e que tiveram a sua aceitação na comunidade científica contemporânea (TERRA, 2000, p:60).

Na trajetória de seus dois principais parques públicos - o Passeio Público de 1861 e o Campo de Santana de 1873 - é possível se ver uma evolução no uso das *rocailles* que pode ser atribuída de certo a uma evolução da técnica, mas a qual não se deve esquecer também da existência de uma experimentação artística.

O Passeio passa por ser um canteiro de testes das experiências com cimento armado que depois seriam desenvolvidas em larga escala no Campo de Santana. É natural, pois afinal é um jardim com dimensões significativamente menores que este último e onde Glaziou esteve circunscrito por uma configuração ou *lay-out* anterior, pois o Passeio é a reforma de um jardim barroco construído em 1783 e do qual Glaziou, com um espírito de tolerância e de preservação da memória coletiva, absolutamente moderno, conservou elementos do jardim histórico como a famosa fonte dos jacarés e os obeliscos em granito atribuídos à autoria de Valentim da Fonseca e Silva (RIBEIRO, 2006).

No Passeio os elementos de *rocaille* limitaram-se ao grande banco de argamassa ainda existente e a uma ponte cujo parapeito de cimento armado imitava ser de bambu e da qual só temos conhecimento da existência através de antigas fotografias. Elementos com certeza menos ambiciosos do que os que foram construídos depois no Campo de Santana. O experimentalismo destes, contudo, deve ser visto dentro de um quadro histórico de grande vanguardismo técnico.

Sabemos que o engenheiro André Rebouças, responsável pela execução das obras das Docas da Alfândega (1866-72) clama para si o pioneirismo do uso de cimento Portland em obras de engenharia no Brasil (RIPB, 1867), Rebouças ignorava, contudo, o fato de que já Glaziou usara, alguns anos antes, na execução das *rocailles* do Passeio cimento importado. Embora as pesquisas minuciosas de Carlos Terra só tenham atestado documentalmente a importação de cimento para as obras do Campo de Santana, sabe-se, por testes laboratoriais executados quando do Projeto de Restauro do Passeio em 2001⁵, que o banco de argamassa continha '*alta concentração de cimento*' (RT 56.757, 2001, p:4). Ou seja, Glaziou foi muito provavelmente o primeiro engenheiro a ter desenvolvido experiências com cimento armado no Brasil e as suas

⁵ De autoria da empresa Ópera Prima Arquitetura e Restauro Ltda. e coordenado pelo arquiteto Nelson P. Ribeiro.

experimentações nesta área desde o início da década de 60 podem ser consideradas vanguardistas ainda que comparadas aos padrões europeus, recorde-se que o primeiro sistema de concreto armado, o do francês Hennebique, só foi patenteado em 1892.

Já no Campo de Santana o paisagista seguramente tranquilizado pelo sucesso das experiências de uma década antes, ousou desenvolver elementos de jardinística bem mais sofisticados sob o ponto de vista técnico, e também estético.

Um periódico da época publicou na data da inauguração a seguinte descrição: *'Como obra d'arte tem esse jardim uma cascata monumental de soberbo efeito vista pelo exterior, e cheia de episódios inesperados para o visitante que se embrenhar nas grutas..'*. Aqui podemos observar que o pictórico no jardim romântico de Glaziou é almejado a partir de uma expressão da diversidade e do inesperado, assim como do sublime próprio à monumentalidade da natureza, e continua: *'há diversas pontes, imitando troncos de árvores. Todo este trabalho é feito de cimento, e tanto no desenho como na cor, imita com muita verdade, o natural'* (Jornal do Comércio. 07.09.1880, apud TERRA, 2000, p:81).

Parque que certamente maravilhou os contemporâneos com a sua engenhosidade artística, o Campo de Santana constituiu-se também num laboratório de engenharia estrutural e hidráulica. As suas grutas completamente artificiais são grandes conglomerados de cimento e ferro, assim como as suas pontes de argamassa – a respeito desta tecnologia ver correspondência de Glaziou com a mordomia da Casa Imperial onde requisita estruturas de ferro usadas da Estrada de Ferro Pedro II para o uso das *'construções rústicas do Jardim do Campo da Aclamação⁶, que devem ser feitas de cimento, tijolo e ferro'* (in: TERRA, 2000, p:136). A cascata que maravilhou tanto o jornalista coevo (Fig. 7) parece ter sido moldada a partir da concepção cenográfica descrita no catálogo francês anteriormente citado: pois *'nasce entre dois grandes blocos de pedra e vem se quebrar nas rochas que formam distintas quedas variadas'*, toda ela também construída em moderna tecnologia de cimento.

Figura 7: Campo de Santana; cascata.



Fonte: Foto de Marc Ferrez. Acervo particular.

⁶ Antiga denominação do Campo de Santana.



6. CONCLUSÕES

O século XIX e sua ciência do construir trouxe à milenar arte da *rocaille* um novo sopro de vida. Assentada numa tradição da antiguidade clássica redescoberta pelo Renascimento e pelas primeiras escavações arqueológicas da era moderna, a prática lúdica, mas que envolvia conotações de uma simbólica religiosa poderosa e na qual se procurava reproduzir as grutas da imaginação mitológica portadoras de forças telúricas temidas e que deveriam ser apaziguadas, transmuta-se em prática artística renovadora, na qual um mundo sacro foi sepultado substituído por um mundo laico no qual a paisagem e sua diversidade cultural entram não apenas para instruir como também para divertir.

Enquanto a *rocaille* da antiguidade, assim como a do Renascimento, fazia uso nos seus propósitos simbólicos de composições claramente artificiais – mosaicos artísticos mesclando-se a concreções calcárias – a *rocaille* do século XIX com a sua moderna tecnologia do cimento armado recorria ao naturalismo artístico, não querendo mais do que criar um espectro sortido de ‘elementos naturais’ no relativamente reduzido espaço de um único jardim: grutas, pontes, cascatas conformando uma natureza recriada pela arte do homem. Muito pertinentemente Cassirer (1994) observou que enquanto o homem pré-iluminista falando de natureza pensa no cosmos assim como nas relações estabelecidas entre o ctônico e o celeste, o homem do século XIX utilizando-se da mesma palavra pensa, sobretudo em paisagem.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao Prof. John Tatter e a *British Express* pela cessão do uso de algumas das imagens aqui apresentadas. Agradecemos ainda as agências de fomento que generosamente têm apoiado os dois pesquisadores autores deste trabalho: CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e FAPES (Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo).

REFERÊNCIAS

- ANONYME. *L'art de former les jardins modernes, ou l'art des jardins anglais* (traduit de l'anglais). Paris : Charles Antoine Jombert, 1771.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrations; les perspectives depravées* - I. Paris, Flammarion, 1995.
- BAZIN, Germain. *Paradeisos: the art of the garden*. London : Cassell Publishers, 1990.
- BOITARD, M. *L'art de composer et décorer les jardins*. Paris : Librairie Encyclopédique de Roret, 1846.
- CASSIRER, Ernest. *A filosofia do iluminismo*. Campinas, Editora da Unicamp, 1994.
- COUCHOUD (constructeur). *Plans & notices sur la décoration des parcs et jardins: arts concernant spécialement les rocailles, pièces d'eau et tous les genres des travaux rustique*. Lyon : s/e, s/d.
- MOORE, Charles W; MITCHELL, William J; TURNBULL Jr, William. *A poética dos jardins*. Campinas, SP : Unicamp, 2011.
- PANZINI, Franco. *Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea*. São Paulo : Senac, 2013.



RELATÓRIO TÉCNICO N° 56.757. *Caracterização mineralógica de uma amostra de um banco em argamassa imitativa de pedra, procedente do Passeio Público da cidade do Rio de Janeiro, RJ.* São Paulo, IPT, 2001.

Revista do Instituto Polytechnico Brasileiro. Rio de Janeiro. 1867.

RIBEIRO, N. P. O projeto de revitalização do Passeio Público: propostas e diretrizes. *Leituras paisagísticas* (UFRJ). v. 01, 2006. pp.90 – 101.

____. Ecletismo e metáfora In: LEITE, L. E. T & RIBEIRO, N. P. *O Rio que o Rio não vê: os símbolos e seus significados na arquitetura civil do centro da cidade do Rio de Janeiro.* São Paulo : Aori, 2012.

____. Glaziou e a modernidade. *Anais do 12° ENEPEA* (Encontro Nacional de Ensino de Paisagismo em Escolas de Arquitetura e Urbanismo do Brasil). Vitória : 2014.

STRONG, Roy. *The Renaissance Garden in England.* London : Thames & Hudson, 1979.

TERRA, Carlos G. O jardim no Brasil no século XIX: Glaziou revisitado. Rio de Janeiro : UFRJ, 2000.